

# KRYTYKA SZTUKI

FILOZOFIA, PRAKTYKA, DYDAKTYKA

Redakcja Łukasz Guzek



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



## SPIS TREŚCI

WSTĘP / FOREWORD

5-7

Co z tą krytyką? / What about criticism?

9-13

Tomasz Gryglewicz

**Parę uwag na temat krytyki artystycznej dawniej i dzisiaj. Poświęcone pamięci prof. Mieczysława Porębskiego, ostatniego krytyka w dawnym (dobrym) stylu / A Few Comments on Art Criticism in the Past and Present Day. Dedicated to the Memory of Prof. Mieczysław Porębski, the Last Critic of the (Good) Old Style**

14-25

Andrzej Saj

**Krytyka twórcza – między teorią sztuki a literaturą / Art Criticism – Between Art Theory and Literature (An Introduction to the Problem)**

27-42

Zbigniew Mańkowski

**Emocje krytyka. Refleksyjne spojrzenie na kilka aspektów narracji krytycznej / The Emotions of the Art Critic. A Reflective Look at Few Aspects of Critical Narration**

43-49

Małgorzata Jankowska

**Język krytyki artystycznej w kontekście sztuki nowych mediów / The Language of Art Criticism in the Context of New Media Arts**

51-57

Justyna Ryczek

**Blogi o sztuce - wpływ internetu na krytykę artystyczną / Blogs About Art - the Impact of the Internet on Art Criticism**

59-66

Monika Zawadzka

**Krytyczne uczestnictwo. O krytyce artystycznej z perspektywy antropologii kulturowej / Critical Participation. Artistic Criticism from the Perspective of Cultural Anthropology**

67-79

Roman Nieczyporowski

**Andres Serrano czyli konieczność studiów krytyki artystycznej / Andres Serrano or the Need to Study Art Criticism**

81-92

Łukasz Guzek

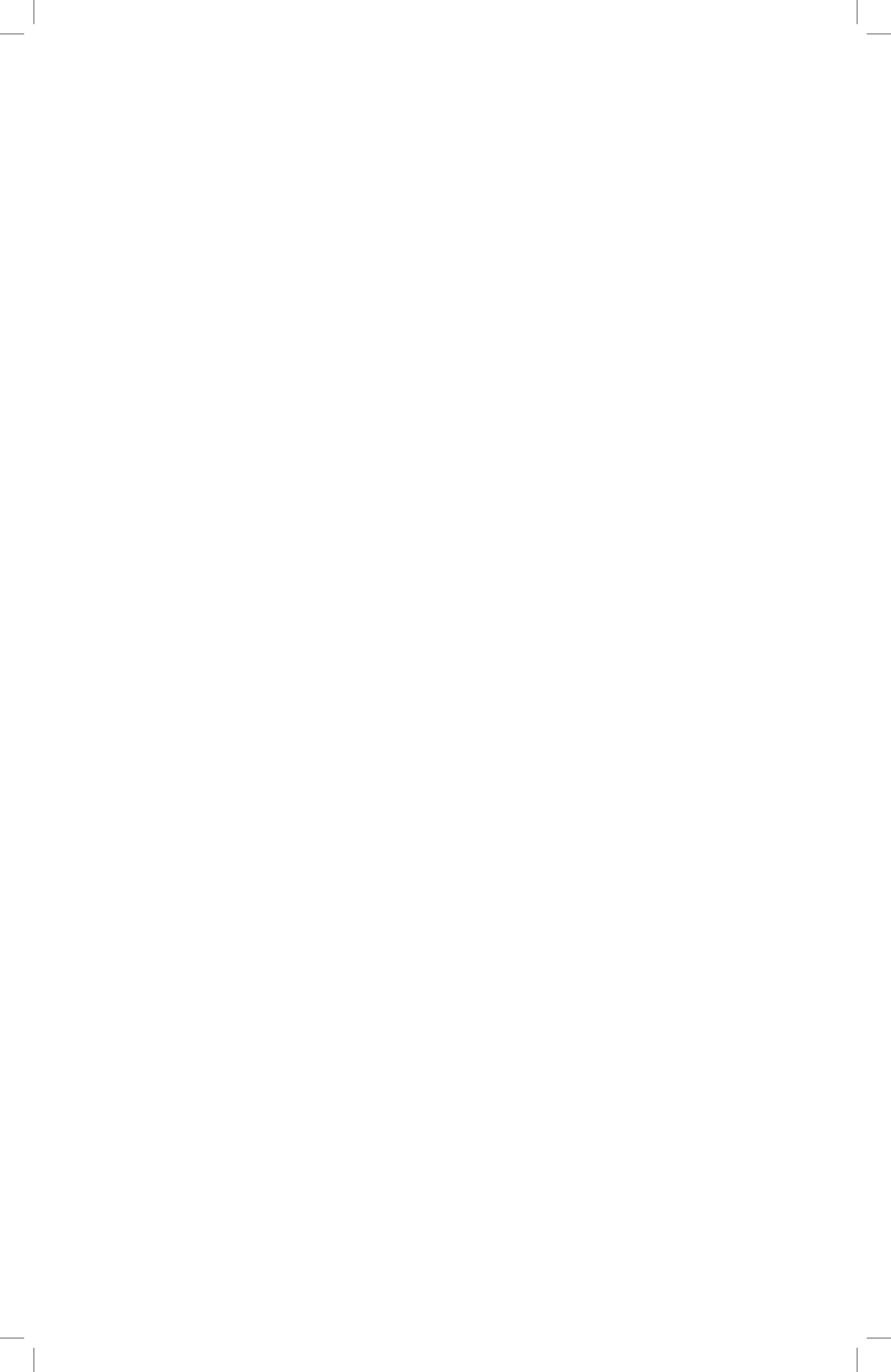
**Jak stworzyć korpus tekstów krytyki sztuki? / How to Create a Body of Art Criticism Texts?**

95-99

ENGLISH SUMMARIES

101-103

**BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY**



### Krytyka sztuki – filozofia, praktyka, dydaktyka

Redakcja Łukasz Guzek

#### Co z tą krytyką?

Od kilku lat w świecie akademickim widoczna jest tendencja do profesjonalizacji krytyki sztuki. Przejawem tego jest prowadzenie w coraz szerszym zakresie w wielu ośrodkach, w Akademiach Sztuk Pięknych i Uniwersytetach, studiów w zakresie krytyki sztuki oraz rozwijanie związanej z tym zagadnieniem refleksji naukowej. Krytyka sztuki staje się narzędziem poznawczym, użytecznym zarówno w studiach nad zagadnieniami historii sztuki i sztuki współczesnej, jak i szeroko rozumianymi zjawiskami kulturowymi. Zarazem, jest także sposobem partycypacji w kulturze i krytycznego uczestnictwa w dyskursach społecznych. Kontekstualna (prospołeczna) rola sztuki jest dziś jednym z głównych tematów podejmowanych przez artystów. Stąd też wzrost roli teorii sztuki i kultury, widoczny także we współczesnych praktykach artystycznych, co powoduje, że zwiększa się ilość przedmiotów i godzin poświęconym zajęciom teoretycznym na uczelniach artystycznych, oraz powstają nowe kierunków studiów odpowiadające tym potrzebom. W tak nakreślonej perspektywie krytyka sztuki prezentuje się jako ważna dyscyplina współczesnej humanistyki.

Uprawianie krytyki sztuki łączy się nie tylko z praktyką pisarską czy dydaktyczną, ale także wymaga refleksji na poziomie meta. Metodologia naukowo – badawcza, metodyka nauczania i praktyki warsztatowej krytyka sztuki wymagają systematycznego opracowania, zarówno historycznych źródeł wiedzy, ale także ich nieustannego dostosowywania do dynamiki zmian przedmiotu refleksji jakim jest sztuka współczesna, której charakter jest zasadniczo performatywny. Punktem wyjścia dla krytyki sztuki (podobnie jak historii sztuki) jest dzieło, nawet jeżeli jest to dzieło conceptualne, czy *live*. Krytyka sztuki nie ma jakiegoś „swojego” przedmiotu, gdyż nie potrafimy jednoznacznie powiedzieć co to jest sztuka (lub inaczej ciągle na to pytanie odpowiadamy), natomiast zajmuje się sposobami tworzenia znaczeń. Ten rodzaj refleksji buduje więc bazę dla uprawiania krytyki jako nauki i ale jej dydaktyki. Tymczasem jest on najsłabiej opracowany. Studia na ten temat są rozproszone, prowadzone w poszczególnych ośrodkach akademickich na użytek własnych programów nauczania, bądź są wynikiem tworzenia metodologii przez poszczególnych naukowców na użytek badań własnych. W rezultacie, trzy wskazane w tytule monografii pola uprawiania krytyki: teoria, praktyka pisarska i dydaktyka akademicka są mieszaniną stanowisk metodologicznych adaptowanych ad hoc do tematów, poglądów, programów i projektów. Zebrane w tym tomie teksty są prezentacją stanowisk metodologicznych oraz opisem metod

wypracowanych przez przedstawicieli krytyki sztuki uprawianej jako nauka akademicka w różnych ośrodkach w Polsce. Ukazane w książce spektrum postaw i poglądów jest oczywiście niepełne. Publikacja zbiorcza stanowi jednak całościowe ujęcie zagadnienia krytyki sztuki jako dyscypliny akademickiej, tu ukazanej poprzez katalog tematów, czy jak to będę nazywał w dalszej części – „wielkich narracji” krytyki sztuki. Mam nadzieję, że zaprezentowane w opublikowanych tu tekstach wyniki prac badawczych i opisane doświadczenia dydaktyczne będą pierwszym krokiem do podjęcia kompleksowego opracowania tych zagadnień i posłużą rozwijaniu akademickiej krytyki sztuki. Krytyka sztuki, poprzez powiązanie z instytucjami akademickimi na poziomie badań podstawowych i praktyki warsztatowej, zyskuje ugruntowanie w „świecie nauki” i obowiązujących w nim principiach, także etycznych. Dotyczy to podstaw wartościowania, formułowania ocen, opinii, czy ustalania hierarchii. Mogą one korespondować z intuicyjnie uprawianą krytyką powiązaną z funkcjonowaniem „świata sztuki” i jego instytucji, takich jak muzea sztuki współczesnej, galerie, czy duże wystawy o formacie festiwalu czy biennale, a także tzw. rynkiem sztuki czyli systemem sprzedawania/kupowania dzieł.

Przykładem pracy na styku nauki i krytyki stanowi postać i dzieło Mieczysława Porębskiego, przywoływanego w tym zbiorze wielokrotnie. Był on historykiem, ale i krytykiem prowadzącym metarefleksję dotyczącą tego obszaru sztuki. Z jednej strony zachowywał więc dystans poznawczy, a jednocześnie podejmował w swoich tekstach tematy bieżące. Stworzona przez niego podstawowa kategoryzacja historyczna: „krytyka poetów”/ „krytyka ekspertów”, zachowuje wciąż swoją aktualność, a figura „krytyka eksperta” stała się wręcz paradygmatyczna dla współczesnego dyskursu krytycznego. „Wielkie narracje” (tematy) krytyki sztuki, które zostały w tej monografii postawione, a którym oczywiście daleko do wyczerpania, to emocje krytyka jako autora i odbiorcy oraz ogólnie znaczenie emocji w krytyce jako dyscyplinie; relacje literatury i krytyki, która jest przecież rodzajem piśmiennictwa; zantropologizowany charakter krytyki będącej zasadniczo składnikiem całościowego doświadczenia człowieka. Podjęte zostały tematy szczegółowe, dotyczące krytyki związanej z mediami: sztuką mediów, mediami społecznościowymi; wreszcie, *last but not least*, równie obszerne tematy związane z stale aktualnymi pytaniami o głęboki sens studiowania/nauczania krytyki sztuki i sposób opracowywania i kategoryzacji wiedzy z punktu widzenia potrzeb dyscypliny.

Składające się na niniejszą monografię teksty stanowią zarys szerokiego i wielowątkowego programu badawczego oraz są zapowiedzią kolejnych prac, publikacji, konferencji podejmujących temat krytyki sztuki oraz zagadnienia z nim związane.

## **Art Criticism – Theory, Practice and Didactics**

Edited by Łukasz Guzek

### **What about criticism?**

For several years now in the academic world the trend towards a more professional approach to art criticism has become apparent. This is manifested to an increasing extent in many Academies of Fine Arts and Universities, by the study of art criticism and the development of scientific discussion related to this issue. Art criticism has become a cognitive tool, useful both in the study of art history and contemporary art issues as well as being a cultural phenomena in a broad sense. Meanwhile, it is also a way to participate in culture, and for critical participation in social discourses. The contextual (pro-social) role of art is today is one of the main topics undertaken by artists. Hence, an increasing role of art and culture theory, visible also in contemporary art practices. This process increases the number of subjects and hours devoted to theory in art schools and new faculties are formed accordingly to these needs. In such a perspective art criticism presents itself as an important discipline of contemporary humanities.

The practice of art criticism is combined not only with the practice of writing or teaching, but also requires reflection on the meta level. Research methodology, teaching methods and practical workshop upon art criticism require systematic elaboration of the historical sources of our knowledge and also their continuous adaptation to dynamic

changes in the subject of contemporary art when it is essentially a performative one. The starting point for art criticism (like the history of art) is the artwork, even if it is a conceptual artwork or live art. Criticism does not have its "own" subject matter, as we cannot clearly say in fact what is art (or in other words, we keep answering this question) while dealing with ways of making meaning. This kind of reflection builds a base for practicing art criticism as a science and its didactics and yet it is the least developed. Studies on this subject are dispersed within the various academic centers for use by their own curricula or are the result of creating a methodology for the use of individual researchers in their own work. As a result, the three areas mentioned in the title of the book referring to fields of practicing criticism: theory, practice in writing and academic didactics, are a mixture of research methodology adapted *ad hoc* to various topics, views, programs and projects.

The texts collected in this volume are the presentation of methodological attitudes and the description of methods developed by representatives of art criticism as a science practiced in various academic centers in Poland. Of course the spectrum of attitudes and ideas presented in the book is an incomplete one. The publication, however, is an overall comprehensive approach to the problem of art criticism as an academic discipline shown here by a catalog of subjects, or as I will call them later – the "great narratives" of art criticism. I hope that research results and teaching experiences described in the texts published here will be the first step to take up a more complex elaboration of this issues and will contribute to the development of academic art criticism. Art criticism, by associating with academic institutions at the level of basic research and practical workshop gains ground in the "science world" and the principles that are in force in it are also ethical ones. This refers to the basis of valuation, to make judgments, opinions, or creating a hierarchy. They may correspond to the intuitive criticism related to the operation of the "art world" and its institutions such as museums of contemporary art, galleries, exhibitions of a festival or biennial format, as well as the so-called art market that is a system of selling / buying artworks.

An example of someone working at the interface of science and criticism was the persona and *oeuvre* of Mieczysław Porębski, named many times in this collection. He was a historian and a critic who lead meta reflection within this field of art. Therefore, he was keeping a cognitive distance while discussing in his texts current issues. His basic historical categorisation: "criticism by poets" / "criticism by experts" keeps its relevance and the figure of the "expert critic" has become paradigmatic for contemporary critical discourse. The "great narratives" (themes) of art criticism that has been raised by one of the chapters of this monograph, and which is far from completion of course, is the issue of the critic's emotions as the author and generally, emotions in art criticism as a discipline; the relationship of literature to criticism, which is after all, a form of writing; the anthropologised nature of criticism being essentially a component of the overall comprehensive human experience. Specific subjects related to media criticism have been undertaken; the art of media and social media; and finally, last but not least, also broad subjects related to still actual questions about the profound meaning of studying / the teaching of art criticism and the ways of elaboration and categorization of knowledge from the point of view of the discipline.

The texts included in this book outline a broad and multi-layered research program and announce future research, publications, conferences taking up the subject of art criticism and related issues.





PARĘ UWAG NA TEMAT KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ DAWNIEJ I DZISIAJ  
POŚWIECONE PAMIĘCI PROF. MIECZYŚŁAWA PORĘBSKIEGO, OSTATNIEGO  
KRYTYKA W DAWNYM (DOBRYM) STYLU

**Część pierwsza:**

W 2012 roku zmarł Mieczysław Porębski, profesor, jeden z najwybitniejszych polskich historyków sztuki, muzeolog i kurator wystaw, a także wielkiego formatu krytyk artystyczny. Porębskiemu zawdzięczamy wprowadzenie klasycznego już podziału na krytykę poetów i krytykę ekspertów. Krytyka poetów, jak pisał w 1971 roku Porębski „która w swoją triumfującą fazę wchodzi pod koniec pierwszego dziesiętka lat naszego wieku wraz z André Salmonem, z Guillaume'em Apollinairem (...) krytyka osobista, indywidualna, zaangażowana” dominowała w pierwszej połowie wieku dwudziestego.<sup>1</sup> Model krytyki uprawianej przez literatów i posługującej się poetyckim językiem, przepełnionym metaforami, jest zastępowana na oczach piszącego z perspektywy dekady lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku Porębskiego, zjawiskiem fachowej i profesjonalnej krytyki eksperckiej.

Porębski pisał że „Ekspert współczesny potrafił włączyć w obieg tej nowej karnawałowo-masowej kultury nawet tak wobec niej odporne, tradycyjne dyscypliny, jak malarstwo, grafika czy rzeźba. Potrafił z namaszczonego, międzynarodowego biennale sztuki uczynić – przynajmniej na chwilę – atrakcją turystyczną, wydarzenie sezonu. Otoczyć takie wydarzenie z pomocą prasy, kroniki filmowej, telewizji atmosferą zainteresowania, plotki, anegdoty, skandalu nawet, jeśli była tego potrzeba. Wyrzucić je na czołówki gazet, gdzie skutecznie konkurowało z innymi aktualnościami i wielkościami dnia. Tenże sam ekspert mobilizuje dziś środki nowoczesnej techniki publicystycznej (...). Sięgnie do filmu, do telewizji”<sup>2</sup>

Porębski zadawał pytanie też z pozycji 1971 roku, czy zmiana charakteru krytyki artystycznej z poetyckiej na ekspercką, nie świadczyłaby „o rosnącej wciąż wadze i zasięgu społecznym informacji wizualnej we wszystkich jej przejawach, we wszystkich przekrojach?”<sup>3</sup> Wypowiedź tę należy potraktować jako profetyczną, patrząc z perspektywy współczesnego nam gwałtownego rozwoju cywilizacji obrazkowej w oparciu o technologię cyfrową i internet. Pomimo, że trudno byłoby odmówić Porębskiemu fachowości na najwyższym poziomie i wielkiej wiedzy eksperckiej z zakresu wiedzy o sztuce, a także dogłębnego doświadczenia kuratorskiego i praktyki muzealnej, jego teksty mieszczą się w modelu krytyki poetyckiej, chociaż nie był w dosłownym tego słowa znaczeniu ani poetą, ani literatem (mimo, że napisał *Z. po-wieść*). Jego eseje o sztuce i wypowiedzi krytyczne z ostatnich dekad (zebrane przez Krystynę Czerni w serii wydawanej przez Wydawnictwo Literackie od 2002 roku), cechuje mistrzowskie posługiwanie się językiem pełnym metafor, porównań, błyskotliwych asocjacji, analiz i komentarzy.

Przykładem mistrzostwa Porębskiego mogą być jego recenzje dwóch ważnych, aczkolwiek kontrowersyjnych wystaw, eksponowanych w warszawskiej Zachęcie. Pierwszą z nich była wystawa *Gdzie jest brat twój, Abel* z 1994 (recenzja Porębskiego pt. *Spotkanie*

w *Ablem* była opublikowana w *Znaku*, a następnie przedrukowana w tomie o tym samym tytule, wydanym przez Wydawnictwo Literackie w 2012 r. w ramach wspomnianej serii, w redakcji K. Czerni).<sup>4</sup> Drugą wystawą, szczególnie zajadle krytykowaną, do której Porębski napisał świetną recenzję w *Tygodniku Powszechnym*, zamieszczoną następnie w tomie *Krytycy i sztuka* (WL, 2004), pod tytułem *Oniologia*, była ekspozycja uświetniająca 100-lecie wybudowania gmachu Zachęty.<sup>5</sup> Kuratorem tej wystawy był charyzmatyczny szwajcarski historyk sztuki i muzeolog Harald Szeemann, który zatytułował ją, posługując się cytatem z *Myśli nieuczesanych* Stanisław Leca: *Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*. Porębski w odróżnieniu od licznie wypowiadających się na jej temat polemistów, skupiających się prawie wyłącznie na politycznym skandalu uszkodzenia instalacji *Ninth Hour* Maurizio Cattelana (figury Jana Pawła II przygniecionego meteorem), bardzo dogłębnie przeanalizował całość ekspozycji, która przedstawiała w rzeczywistości, w sposób niebanalny i głęboko przemyślany, odrębne spojrzenie wybitnego kuratora, niejako z zewnątrz, na polską sztukę i kulturę minionego 100-lecia. W mojej opinii, Porębski jako jeden z nielicznych potrafił właściwie odczytać intencje Szeemanna.

W tych, i w wielu innych tekstach krytycznych, Porębski posługiwał się szczególnym dyskursem, w którym przeplatała się analiza i opis konkretnych dzieł plastycznych z asocjacjami filozoficznymi i literackimi oraz refleksją ogólną, opartą na niezwyklej erudycji i dogłębnej znajomości mitologii starożytnej oraz przekazu biblijnego, a także nowotestamentowego. Porębski, w jednym ze swoich ważniejszych tekstów, zatytułowanym „Z obrazem trzeba zamieszkać”, napisał „Rzecz jasna: bez opisywania, analizowania, **komentowania** (upamiętniania – *commentarius* to pamiętnik) tego, co widzimy, lub wydaje się nam, że widzimy, się nie obejdzie. (...) Pomagamy sobie tutaj mniej lub bardziej misterną siatką odniesień, **analogii** (...), i sięgamy do pamięci własnej i cudzej”.<sup>6</sup> Porębskiemu zawdzięczamy bardzo wiele, także w dziedzinie krytyki artystycznej – co mogłoby stanowić temat odrębnej, obszernej rozprawy. Wprowadził on wiele bardzo ważnych ustaleń metodologicznych, takich jak zaprezentowane powyżej rozróżnienie na krytykę poetów i ekspertów, czy pojmowanie krytyki jako gry, a także przyczynił się do upowszechnienia takich propozycji terminologicznych, jak: metakrytyka, ikonosfera, transgresja, paradygmat, izomorfizm, itp. Obok wartości poznawczych teksty krytyczne Porębskiego pozostają doskonale napisanymi i skomponowanymi wypowiedziami literackimi, przy całej swojej naukowości, które czyta się z pełną satysfakcją ze względu na ich wyrafinowaną formę i wybitne walory ekspresji językowej. Można zatem uznać Porębskiego za ostatniego reprezentanta krytyki poetów w Polsce.

## Część druga:

Rozróżnienie Porębskiego na krytykę poetów i krytykę ekspertów może stanowić punkt wyjścia dalszych rozważań, czyli tematu krytyka artystyczna dawniej i dziś. Można byłoby postawić tezę, że dawniej dominowała krytyka poetów, natomiast dziś – jak się wydaje – krytyka ekspertów. Jednakże sytuacja jest bardziej złożona, nie dająca się sprowadzić wyłącznie do powyższej dychotomii. Szczególnie, że owe proste przeciwstawienie zakłóca specyficzna sytuacja polskiej sztuki, zarówno w okresie powojennym, jak i aktualnie, która funkcjonowała w innych uwarunkowaniach ekonomicznych i społecznych niż kraje Zachodu, pełniące funkcję wzorcową. Z drugiej jednak strony zjawisko globalizacji doprowadziło do ujednolicenia ram funkcjonowania sztuki, a zatem także krytyki artystycznej.

W okresie międzywojennym – jak zauważa Porębski – nadal rozwijała się krytyka poetów, przykładem mogą być związani z surrealizmem André Breton, Paul Éluard czy Luis Aragon. Krytykę uprawiali też sami artyści, na przykład wspierający abstrakcję geometryczną Michel Seuphor. Pojawili się też profesjonalni krytycy, tacy jak Clement Greenberg, który zresztą kontynuował swoją działalność w okresie powojennym. Pojawili się też eksperci związani na przykład z powstającymi w latach trzydziestych w USA kolekcjami i muzeami sztuki nowoczesnej, tacy jak Alfred H. Barr Jr., pierwszy dyrektor Museum of Modern Art w Nowym Jorku, czy Hilla Rebay pracująca dla Guggenheimów.

Analogiczne zjawiska wystąpiły w polskim środowisku artystycznym; na temat sztuki pisali literaci i poeci: Karol Irzykowski, Emil Zegadłowicz, Tadeusz Peiper, Jan Brzękowski, Julian Przyboś, Adam Ważyk – ci ostatni wspierali awangardę - i wielu innych. Pisał recenzje także Stanisław Ignacy Witkiewicz – artysta malarz, choć parał się też literaturą i filozofią.

Pojawili się profesjonalni krytycy, jak na przykład Helena Zahorska. Przykładów i nazwisk można byłoby podać jeszcze wiele. Recenzje, a także większe eseje i polemiki, ukazywały się zarówno w prasie codziennej, przykładem był słynny IKAC – Ilustrowany Kurier Codzienny, jak i w czasopiśmie literacko-artystycznych, takich jak *Wiadomości literackie* czy *Zwrotnica*, a także w periodykach wydawanych przez awangardowe ugrupowania, do których należy *Blok*, *Praesens* czy *Forma*.

Sytuacja ruchu artystycznego w Polsce zmieniła się radykalnie po drugiej wojnie światowej, w związku ze zmianami ustrojowymi. Zostały upaństwowione wszystkie instytucje kultury, prasa, a także galerie sztuki i handel sztuką. Wprowadzono na krótko w latach 1949–1955 realizm socjalistyczny jako jedyną dopuszczalną doktrynę i praktykę artystyczną oraz literacką. Pomimo cenzury rozwijała się – w zależności od okresu historycznego, mniej lub bardziej swobodnie – krytyka artystyczna. Zabrali głos w dyskusjach o sztuce przedwojenni poeci, tacy jak Julian Przyboś; startują nowi krytycy-poeci: Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, później Adam Zagajewski, Tadeusz Nyczek i inni. Jednakże najbardziej aktywni na polu krytyki artystycznej stali się historycy sztuki – obok Mieczysława Porębskiego – Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski, z pokolenia Arsenau: Andrzej Oseka, Maciej Gutowski, Elżbieta Grabska, Joanna Guze, a w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych młodsza generacja. Nadal dominowała krytyka prasowa, bogato reprezentowana, zarówno na łamach prasy codziennej, jak licznych czasopism i tygodników kulturalnych (*Twórczość*, *Współczesność*, *Kultura*, *Życie Literackie*, *Przekrój*) czy studenckich (*Po prostu*, *Student*, *Nowy Wyrz*). Wychodziły także czasopisma fachowe, przede wszystkim *Przegląd Artystyczny*, *Projekt* a później *Sztuka*. Równocześnie obok krytyki o charakterze literackim pojawiła się także po drugiej wojnie światowej krytyka ekspercka. Pomijając działaczy politycznych i urzędników resortu kultury, w czasach PRL pojawili się również animatorzy ruchu artystycznego, pracownicy muzeów i galerii oraz kuratorzy wystaw stanowiących przełomowe wydarzenia historii sztuki polskiej. Najbardziej typowym przykładem krytyka eksperta był Ryszard Stanisławski, wieloletni dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, animator ruchu artystycznego w Polsce powojennej, organizator wielu znaczących wystaw w kraju i za granicą, gdzie wylansował m.in. polski konstruktywizm i współczesne mu tendencje sztuki polskiej kręgu neoawangardy konceptualnej. Sytuacja jednakże zmieniła się znowu radykalnie w 1989 roku, w związku z transformacją ustrojową i wprowadzeniem gospodarki wolnorynkowej. Przełom roku 1989 poprzedzony był fazą lat osiemdziesiątych, pojawieniem się kultury niezależnej i drugiego obiegu prasy, w której zaistniała po raz pierwszy po wojnie krytyka artystyczna nieograniczona cenzurą (nie licząc oczywiście czasopism emigracyjnych).

### Część trzecia:

Nie jest oczywiście moją intencją pisanie historii krytyki artystycznej dwudziestego wieku. Skrótowe przypomnienie sytuacji polskiej krytyki artystycznej przed 1989 stanowi tło analizy stanu aktualnego. Od tej daty następuje proces spadku znaczenia krytyki prasowej na rzecz nośników cyfrowych, szczególnie internetu (pierwsze połączenie ze światową siecią internetową w Polsce nastąpiło w 1991 roku). W pierwszej kolejności radykalnej redukcji uległa krytyka na łamach prasy codziennej. Obecnie ogranicza się ona – poza wyjątkami – do krótkich anonsów i omówień wystaw, zamieszczanych najczęściej w dodatkach weekendowych. Także kolorowe magazyny, jak *Polityka*, *Wprost*, *Newsweek*, całkowicie przekształcony *Przekrój*, bardzo rzadko zamieszczają szersze i ambitniejsze teksty krytyczne. Krytyką artystyczną parają się zawodowi dziennikarze, zatrudnieni w poszczególnych redakcjach, co eliminuje szerszą polemikę, prowadzoną przez autorów spoza redakcji.

Po upadku systemu komunistycznego otworzyły się nowe możliwości swobodnej wypowiedzi, nie skrzepowanej cenzurą oraz dostęp do nowoczesnych technologii edytorskich. Na tej fali powstało bardzo dużo nowych periodyków kulturalnych, literacko-artystycznych, oraz czasopism fachowych, poświęconych sztuce lub jej poszczególnym dyscyplinom, np. projektowaniu artystycznemu. Jednakże wiele z tych czasopism nie wytrzymało systemu wolnorynkowego, ani też presji nowych technologii przekazu. Większość z nich uzależniała swoje istnienie od systemu grantów i dotacji. Wiele z nich przestało wychodzić w formie papierowej, i pozostają dostępne wyłącznie, lub prawie wyłącznie, w wersji elektronicznej (*casus* popularnego *Obiegu*). Także uczelnie artystyczne, muzea, galerie i instytuty

historii sztuki czy kulturoznawstwa wydają własne czasopisma, które publikują artykuły o współczesnej sztuce, pisane raczej z pozycji obiektywnej, naukowej. Nie bez wpływu na owe swoiste unaukowanie krytyki artystycznej ma reforma szkolnictwa wyższego, która wprowadziła stopnie i tytuły naukowe w szkołach artystycznych, a także system punktacji publikacji naukowych, niezbędnych do oceny nauczyciela akademickiego.

Wprawdzie podejmowano próby reaktywacji modelu krytyki poetów, przykładem może być działalność Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego – jak to przedstawiła w napisanej w roku 2012 pod moim kierunkiem pracy magisterskiej Karolina Plinta – uprawiających krytykę, a także poezję, jednakże model ekspercki dominuje obecnie.<sup>7</sup> Gorczyca i Kaczyński wydawali od 1995 magazyn artystyczny *Raster*, początkowo w formie papierowej a później w Internecie, a także utworzyli galerię o tej samej nazwie. Związani z *Rastrem* krytycy w znacznej mierze nastawieni byli na sensacje i prowokacje, a także angażowali się w bieżące spory dotyczące polityki kulturalnej państwa, stając w obronie swobody wypowiedzi w sztuce i autonomii instytucji artystycznych. Formację sztuki krytycznej, hołdującej idei sztuki zaangażowanej, wsparło wychodzące od 2002 roku lewicowe czasopismo i wydawnictwo *Krytyka polityczna*.

Krytyka artystyczna związana była ściśle ze zjawiskiem handlu dziełami sztuki. Od czasów Pierwszej Awangardy galerie komercyjne posiadają wspierających ich krytyków. Po 1989 roku w Polsce powstało wiele galerii prywatnych, zarówno komercyjnych, jak i niekomercyjnych. Nie ożywiło to jednak krytyki artystycznej, gdyż nie rozwinął się na większą skalę rynek sztuki. Wystawom towarzyszą na ogół krótkie notki prasowe o charakterze informacyjnym. Galerie sztuki upowszechniają informacje na temat wystawianych artystów poprzez teksty na temat ich twórczości w katalogach, które też można traktować jako rodzaj krytyki artystycznej. Również i w tym przypadku informacje i recenzje coraz częściej umieszczane są na stronach internetowych instytucji wystawienniczych oraz samych artystów. Polemika krytyczna przenosi się do sieci, do facebooka czy do blogów i na fora internetowe, gdzie rozwija się bardzo żywiołowo, aczkolwiek wyrażane opinie i komentarze mają charakter najczęściej skrótowy, i sprowadzają się często do wyartykułowania prostej akceptacji („lubię to”) lub odrzucenia.

W organizacji lokalnego lub światowego ruchu artystycznego decydującą rolę odgrywają w coraz większym stopniu powołane do tego celu instytucje, takie jak domy aukcyjne, fundacje, galerie, muzea i kolekcje artystyczne – prywatne lub państwowe. Innym rodzajem instytucji, których rośnie znaczenie, są międzynarodowe przeglądy sztuki: festiwale, biennale, triennale, Documenta, itp., od których w coraz większym stopniu stają się zależni artyści. Można zatem mówić o postępującej instytucjonalizacji sztuki. Ruch wystawowy i działalność twórcza artystów jest dotowana przez różnorodne organizacje – prywatne, publiczne, rządowe czy międzynarodowe – które przydzielają stypendia i granty na projekty artystyczne. Aplikacja o grant wymaga przekonującego uzasadnienia oraz fachowych opinii, które też stają się *de facto* formą krytyki artystycznej. Często też w publicznych wystąpieniach artyści, na przykład na sesjach naukowych, w trakcie których prezentuje on swój projekt artystyczny, towarzyszy mu zaprzyjaźniony krytyk lub historyk sztuki, komentujący jego twórczość. Jest to nowa forma autopromocji, która wcześniej nie była praktykowana. Rośnie zatem rola projektu artystycznego, który wypiera dzieło sztuki.

O kształcie współczesnego ruchu artystycznego i wystawienniczego decyduje zatem międzynarodowe środowisko kuratorów i menadżerów, które wraz z kadrą kierowniczą poszczególnych instytucji życia artystycznego, pełni faktyczną funkcję krytyki ekspertów. Spełniła się zatem diagnoza profesora Mieczysława Porębskiego, którą postawił przed czterdziestoma latami.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Mieczysław Porębski, „Jeszcze raz o krytyce,” w: *Pożegnanie z krytyką*, (Kraków-Wrocław: WL, 1983), 156-57.
- <sup>2</sup> Ibid., 159.
- <sup>3</sup> Ibid., 160.
- <sup>4</sup> ———, „Spotkanie z Ablem,” *Znak*, nr 487 (1995): 122-39. Cyt za: ———, *Spotkanie z Ablem*, red. Krystyna Czerni (Kraków: WL, 2011), 204-40.
- <sup>5</sup> Mieczysław Porębski, „Oniologia,” *Tygodnik Powszechny*, nr 19 (2001): 12. Cyt. za: ———, „Oniologia,” w: *Krytycy i sztuka*, red. Krystyna Czerni (Kraków: WL, 2004), 259-74.
- <sup>6</sup> Mieczysław Porębski, „Z obrazem trzeba zamieszkać (głos w dyskusji »Twarzą w twarz z obrazem«),” w: *Spotkanie z Ablem*, red. Krystyna Czerni (Kraków: WL, 2011), 367.
- <sup>7</sup> Karolina Plinta, „Formuły rozczarowania. Realizacje modelu krytyki towarzyszącej w Polsce po 1989 roku na przykładzie działalności Łukasza Gorzczy i Michała Kaczyńskiego” (Praca magisterska, UJ, 2012).



**KRYTYKA TWÓRCZA – MIĘDZY TEORIA SZTUKI A LITERATURĄ  
(WSTĘP DO PROBLEMU)**

**1. Bez odpowiedzi?**

Krytyka sztuki – czym jest lub jaka może być dzisiaj i czy jest niezbędna jako pośredniczka w odbiorze dzieła sztuki? Czy jest wyłącznie subiektywnym opisem oraz interpretacją sztuki, czy także jej poznawczym, wręcz naukowym rozbiorem i oceną wartościującą? A może jest rodzajem wglądu nie tylko w skryte intencje artysty, ale również swoistą formą autokreacyjnej twórczości krytyka? Zatem – postawmy zasadnicze pytanie – czy krytyka jest twórcza czy raczej służebna wobec „obcego” wobec niej dzieła; czy kreuje własne piękno czy nurza się w „cudzym pięknie”, jak to ujął Adam Zagajewski w swym krytyczno-literackim eseju, interpretującym twórczość innych literatów (por. „W cudzym pięknie”).

Wreszcie, czy w sytuacji organizowanych powszechnie i coraz bardziej popularnych uniwersyteckich studiów z krytyki sztuki możemy mówić o jej profesjonalizacji? Czy zatem kierunek „edukacyjnego” wzbogacenia potencjału krytyki jest realny wobec motywacji kształtujących kulturę postmodernistyczną (w tym New Age), którą cechuje „płynność” i nieokreśloność zamierzeń oraz umiejętność roszadzenia konwencjonalnych ram sztuki, przy jednoczesnej presji nowych mediów?

Oczywiście pytania te są, przynajmniej w części, retoryczne, zatem – z założenia – raczej zasługują na swoje „nieodpowiedzi” – co jest w istocie zgodne z intencją tego tekstu. Chodzi tu bowiem o uzasadnienie tezy o związkach (i wzajemnych inspiracjach) między kreatywną krytyką i teorią sztuki a literaturą – w tym esejem literackim, wierszem i prozą. Te formy wypowiedzi literackich nie muszą służyć interpretacji „obcego” dzieła. Mogą one przecież proponować własne – tożsame – piękno (w treści i formie). Dla uzasadnienia tej tezy posłużę się subiektywnym doбором przykładów twórczości realizowanej w obrębie sztuk wizualnych, które posiłkują się tekstami literackimi, bądź przykładami krytyki artystycznej rozwijającej się wprost ku formom literackim. Należy dodać, że w czasach rozkwitu sztuki konceptualnej (przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku), obok tych wyróżnionych form krytyki, pojawiały się także autonomiczne dzieła, tzw. „teksty sztuki”. Pominięte natomiast będą w tej relacji oczywiste związki krytyki literackiej z twórczością literacką, np. dzienniki pisarzy oraz ich osobiste teksty jak listy, eseje i omówienia krytyczno-literackie towarzyszące ich twórczości.

W artykule nie będą więc omawiane homologiczne związki między odrębnymi systemami, np. między malarstwem a poezją, fotografią a esejem literackim itp. Nie będzie także przedmiotem opisu ilustracja tekstu obrazem ani jego ekfrastyczny opis; czyli nie o „korespondencje sztuk” tu chodzi, lecz raczej o namysł nad krytyką realizowaną w postaci utworu językowego, który przyjmuje niekiedy formę wzbogaconą literacko i stąd może być

traktowany jako dzieło „równoległe” do dzieła wizualnego. W postulacie „równoległości” utworów wizualnych i słownych zawarte jest przekonanie o możliwości realizacji takich utworów krytycznych, które służąc teoretycznej podbudowie dzieła sztuki, jednocześnie będą prezentować swoje własne walory twórcze (literackie) i jako takie będą one przyczyniać się do swoistego zniesienia potrzeby krytyczno- teoretycznej interpretacji dzieła wizualnego (zamysł zniesienia krytyki?).

W konsekwencji należałoby tu zapytać, czy w dyskursie krytycznym może być zawarty również jego pozakrytyczny sens? Czy jest zatem możliwy taki emocjonalno- zmysłowy i niewerbalny, niezapośredniczony w teorii, odbiór dzieła sztuki, jaki postulują niektórzy autorzy, np. Susan Sontag, która już w latach sześćdziesiątych w zakończeniu swego słynnego eseju „Przeciw interpretacji”, powiedziała: „zamiast systemu hermeneutycznego, potrzebujemy erotyzmu w kontakcie ze sztuką”.

## 2. Tropy klasyczne

Susan Sontag zauważyła, że nawyk interpretacji dzieł sztuki sięga klasycznej Grecji, choć ten rodzaj komentarza, wynikający z ówczesnej potrzeby objaśniania mitów, był z czasem systematycznie przytłaczany filozoficznym „rozjaśnianiem” tejże kwestii. Tę lakoniczną uwagę warto rozwinąć w oparciu o podręcznikowe dzieło Władysława Tatarkiewicza.<sup>3</sup> Ten wybitny historyk filozofii i idei oraz doktryn estetycznych podjął się trudu analizy związków klasycznych tekstów poetów i artystów, konfrontując je z wypowiedziami filozofów. Warto w tym miejscu dodać, że niejednokrotnie myśliciele ci mieli żywy kontakt ze sztuką (m.in. Sokrates był rzeźbiarzem, a Platon systematycznie uprawiał malarstwo). Idąc zatem od epiki Homera po lirykę Safony i literaturę najwybitniejszych w całej historii tragików Sofoklesa i Eurypidesa, przypomina Tatarkiewicz sumującą ten etap namysłu nad sztuką *Poetykę* Arystotelesa oraz łączące literaturę z filozofią teksty pitagorejczyków, Demokryta, sofistów, epikurejczyków czy Platona. Na spójną w fundamentalnym przekazie koncepcję, choć różniącą się w argumentacji i założeniach doktrynalnych, składa się kilka spośród wielu głosów prekursorów europejskiej humanistyki. Należy zatem przytoczyć niektóre z nich – te, które w swej wymowie każą odnieść się z rezerwą do sformułowanego przez Sontag założenia dotyczącego możliwego dystansu między tym, co dzieło sztuki manifestuje swoją obecnością, a tym jak jest ono referowane dzięki dotyczącym go interpretacjom. Otóż po pierwsze, pitagorejskie przekonanie o randze liczby, jako siły konstruującej i porządkującej kosmos, każe poszukiwać tejże liczby i wynikających z jej stosunków proporcji, bo te w doświadczeniu zmysłowym, jako fenomeny, nie są bezpośrednio dane. Po wtóre, obiektywnie zachodzące zjawisko jawiące się w doświadczeniu, jak na przykład rzeźba, na co zwrócił uwagę Sokrates, w akcie percepcji nie wyczerpuje się wyłącznie w kontemplacji piękna formalnego, bowiem idealizujące formy poza symetrią czy barwą wyrażają to, co jest wartością niezłożoną – a więc piękno duchowe, a tego z materii wyodrębnić się nie da. Po trzecie, sztuka jest iluzją, co więcej – rozmyślnie zwodzi, i jak stwierdził Gorgiasz, głupcem jest ten, który tejże złudzie poddać się nie chce. Po czwarte, niechętnie, ale z konieczności obiektywnej oceny zjawiska, Platon przyznał, że dzieło artysty jest fantazmatem – obraz jak wiadomo, stwarza nierealność. Po piąte wreszcie, we wspomnianej wyżej *Poetyce* Arystoteles z całą mocą stwierdził, że widz-uczestnik tragicznych wypadków jakie mają miejsce na scenie zawsze staje w obliczu uniwersum ludzkiej kondycji, mimo że jest świadkiem wyłącznie konkretnych perypetii uczestników tragedii. Pytanie, czy jest on świadkiem przekazu tego, co tę kondycję obiektywnie przedstawia, czy raczej ukazuje jej lepsze oblicze, ma dla dalszych uwag znaczenie drugorzędne.

Pełny obraz komplikacji, jakie zachodzą w procesie uchwycenia tego, co jawi się w akcie percepcji artefaktu, a co za tym idzie jego zrozumienia, jakie ujawnia się na kolejnych szczeblach konkretyzacji, rzecz jasna mógłby być uzupełniony o wiele znaczących konstatacji, zarówno tych z epoki greckiego i rzymskiego antyku, jaki i tych wypracowanych w wiekach późniejszych.

Skracając „dystans” – w nowożytności można zauważyć, że od Odrodzenia, poprzez oświeceniową koncepcję filozofii Kanta, później idealizm Hegla i Schopenhauera, po nietzscheańską koncepcję twórczości i intuicjonizm Bergsona, a wreszcie pisma fenomenologiczne i egzystencjalne (Heidegger, Sartre, Jaspers) – zdarzało się nader często, że teksty filozoficzne, wprawdzie „umocowane” w nauce, były wspierane twórczością



o znamionach literackich. Przykłady takie znajdziemy zarówno w pismach Nietzschego, Heideggera jak i Sartre'a. Dwudziestowieczny rozwój psychoanalizy (Freud, Jung) wnosząc z kolei do krytyki nowe treści, rozszerzał równocześnie perspektywę twórczości o doznania psychologiczne, potem uzupełnianą o dokonania naukowe, w tym o wpływy z obszaru historii sztuki, percepcji wizualnej, antropologii i socjologii, teorii kultury, semiologii itd.

Niewątpliwie należałoby w tej kwestii odwołać się również do kompetencji poznawczych wypracowanych w filozofii, w tym przede wszystkim w hermeneutyce jako sztuce interpretacji i egzegezy uprawianej już w zasadzie od starożytności (w zastosowaniu do mitów i przekazów biblijnych), a rozwijanej do dzisiaj w ramach wyodrębnionej dyscypliny w naukach humanistycznych, ustalającej zasady badania i odczytywania zarówno źródeł pisanych, jak też interpretacji i rozumienia wytworów artystycznych. Ten nurt rozważań hermeneutycznych, reprezentowany m.in. myślą filozoficzną Wilhelma Diltheya, Maurice'a Merleau – Ponty'ego, Hansa-Georga Gadamera czy Paula Ricoeura został tu całkowicie pominięty, co jest podyktowane zawężeniem uwagi głównie do „literackich” uzależnień krytyki artystycznej.

Od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku – jak wiadomo – krytyka zaczęła także ciążyć ku naukowym koncepcjom teorii informacji i cybernetyki; u nas będzie to przykład twórczości Mieczysława Porębskiego, który w 1966 r. symptomatycznie „pożegnał się z krytyką”, by w 1986 r. wydać swą *Sztukę i informację* – zbierającą teksty tego autora z prawie dwudziestu lat jego naukowej aktywności.

### 3. Z przełomu

Wracając do koncepcji zgłoszonej przez Sontag, należy podkreślić, że nie neguje ona całkowicie potrzeb interpretacji dzieł sztuki, stwierdza tylko, że zależy to od kontekstu kulturowego danego utworu; interpretacja miewa wprowadzić także wartość oczyszczającą, rewidującą i wyzwalającą, ale – jak twierdzi – generalnie prowadzi do niedopuszczalnych uproszczeń, „bowiem jest reakcyjna, zuchwała, tchórzliwa i oportunistyczna”. To obfitość interpretacji zatruwa naszą wrażliwość, bowiem „zjawisko interpretacji jest odwetem intelektu wobec sztuki (...) i wobec świata. Interpretować to znaczy zubażać i wyjaławiać świat (...)” – stwierdziła autorka eseju.

Tekst Sontag „Against Interpretation” został opublikowany w 1966 roku. Był on swoistym sprzeciwem wobec narastającej naonczas „mody” na scjentystyczne podejście do sztuki i do jej wartościowania. Autorka eseju zwyczaj interpretacji dzieła sztuki wiązała z jego potencjałem treściowym. Każde dzieło posiada jakąś treść i to niezależnie od tego, czy ta treść będzie dotyczyć obrazu (dzieła jako obrazu rzeczywistości), zrealizowanego obiektu, czy innej wypowiedzi artystycznej, np. intencjonalnie zamierzonej prezentacji postawy i światopoglądu autora, (np. w konceptualizmie czy performance). W każdym przypadku mamy do czynienia z przekazem o treści godnej różnych interpretacji, jako że każda treść może być różnie odczytywana. Ten zamysł przewidywała zresztą koncepcja tzw. „dzieła otwartego”, którą już w 1962 r. zaproponował Umberto Eco,<sup>4</sup> wskazując na cechę polisemiczną każdego dzieła – co może skłaniać właśnie do jego zróżnicowanego, odbiorczego odczytania i interpretacji.

Sontag nie zakwestionowała koncepcji Eco, bowiem w jego propozycji różnych „odczytań” odbiorczych zakłada się również możliwość odbioru skrajnie emocjonalnego (subiektywnego). Autorce „Przeciw interpretacji” chodzi zatem o ten rodzaj analizy dzieła, dla której wypracowano, w oparciu m.in. o teorie Marksa i Freuda, systemy hermeneutyczne „agresywnej i świętokradczej” interpretacji. Jest to równoznaczne z zamiarem zrozumienia dzieła, a taki odbiór, zdaniem eseistki, jest właśnie „odwetem intelektu wobec sztuki”. „Jaka – pyta więc ona – ma być krytyka, która służy dziełu sztuki, nie uzurpuje sobie prawa do zajęcia jego miejsca”? Wskazania Sontag są tu oczywiste; poprzez rozszerzanie naszych możliwości percepcyjnych starajmy się więcej widzieć, więcej czuć, odcinając się od presji treści dzieła. Skupmy się – sugeruje – na jego formie, tak by go zobaczyć w całości. Tu podaje ona przykłady malarstwa abstrakcyjnego i filmów (wymienia np. niektóre dzieła Bergmana, Godarda czy Antonioniego) – realizacji tak absorbujących swą jednoznaczną formą, iż znika chęć zamętu interpretacyjnego, że – dodajmy – formalna do-słowność wypowiedzi artystycznej działa tak intensywnie i przekonująco na odbiorcę, że utwierdza go tym samym w doświadczeniu obcowania ze skończonym, genialnym utworem. Tu interpretacja zdaje się być już całkiem

zbyteczna. A że nie są to wyłącznie teoretyczne dywagacje, świadczy choćby przykład odbioru prac malarskich przez Józefa Czapskiego. Ten malarz i jednocześnie komentator (krytyk) twórczości innych przyznał w swych tekstach,<sup>5</sup> że wiele z dzieł malarskich, nawet starych mistrzów, odbiera wyłącznie ze względu na ich formę czyli wartości czysto plastyczne; widzi je właśnie tak, jak odbiera się sztukę abstrakcyjną, bez sugestii treściowych, wprost, w zachwycie, w podziwie dla wartości formalnych. Przytaczał on swoje wrażenia z odbioru walorów formalno- plastycznych arcydzieł z wiedeńskich muzeów, kontaktu zupełnie przesłaniającego przedstawiane na nich realistyczne treści. Spostrzeżenia tego rodzaju były także referowane przez innych autorów, wśród których Czapski wymieniał np. Cocteau, Gilsona czy Bazaine'a, potwierdzających ten rodzaj nie-interpretacyjnego odbioru malarstwa, traktowanie go jakby zawsze było rodzajem abstrakcji. W tym sensie jako abstrakcyjne mogły być odbierane także m.in. obrazy Breughla i Vermeera czy Van Eycka. Czapski – za Gilsonem – sądzi więc, że do sztuki abstrakcyjnej można zaliczyć każde dzieło, które nie zawiera w sobie żadnej ewokacji rzeczywistości, i że każde odstępstwo od naśladowania tejże już może być uznane za przykład twórczości abstrakcyjnej – zdominowanej przez wartości plastyczne. A te nie sugerują potrzeby ich odczytywania czy interpretacji możliwych treści takiego dzieła.

#### 4. Przeciw metodzie

Swoiste stanowisko w tej mierze zaprezentowała u nas Alicja Kępińska. Jej opublikowany w 1979 r. mini esej pt. „Przeciwko metodzie”<sup>6</sup> był reakcją na wydaną w 1975 r. przez Paula Feyerabenda książkę zatytułowaną *Against Method*, w której ten filozof nauki optował za zróżnicowaniem badawczym w nauce (mówił on o potrzebie wielu opinii dla uzyskania obiektywnej wiedzy). Kępińska natomiast odniosła swój tekst do współczesnej sztuki, kwestionując możliwość obiektywizacji procedur wyjaśniania dzieł sztuki. Sądziła ona, że ówczesna praktyka tłumaczenia fenomenu sztuki na gruncie cybernetyki, teorii informacji, antropologii strukturalnej, językoznawstwa itd. doprowadziła w rezultacie do opracowań traktujących zawsze o czymś innym niż sama sztuka – ta zaś tak skutecznie wymykała się wszelkim sieciom metodologicznym i była tak nieoczekiwana, że przyczyniła się – stwierdziła Kępińska – do rozpadu krytyki artystycznej. Wobec tego autorka zapytała: „Jak osiągnąć ów stopień przyległości, który pozwoli zbliżyć się do sensów sztuki w stopniu bliskim utożsamienia się z nim?” Jako jedyne rozwiązanie sugeruje ona rodzaj „myślenia o zjawisku sztuki nie prostopadle, lecz równoległe do niej...” Służyć temu powinien nie wysiłek teoretyczny, ale wypowiedanie sensów bliskoznacznych z równoległymi sensami sztuki. „Wypowiedzi równoległe do sztuki nie będą z nią tożsame, ale będą takim rodzajem twórczości, której obecność może mieć w stosunku do sztuki status wyjaśniający”. Tu Kępińska odwołała się do przykładów tekstów filozofii klasycznej (np. Arystotelesa). Refleksja powstająca „równoległe” do sztuki musi zatem sprzeciwić się wszelkim dotychczasowym metodom myślenia. Nie oznacza to jednak zaniechania badań nad sztuką. Ale w tym badaniu, w korzystaniu z różnych metod (sprawdzonych i tych co dopiero będą wynalezione) trzeba wiedzieć czemu one służą, a również to, że każda odsłania tylko część wiedzy o dziele nie wnikając w istotę i całościowy sens dzieła sztuki, które jest wypowiedzią niepodzielną i zamkniętą, o budowie podobnej do „monady” Leibniza. Niepowtarzalność i wyjątkowość monad oznacza ich równoległe wobec siebie „egzystowanie”, jednak oparte na doświadczeniu funkcjonowania innych monad. „Monada zatem może przedstawiać sobie **treści** innej monady tylko na gruncie własnego wewnętrznego doświadczenia” – mówi autorka. „W ten sposób (te monady) potrafią być tożsame i zarazem nie być. Przez tę osobliwą ich strukturę można wyjaśnić różnicę między sztuką a myśleniem równoległym do niej. Jest z nią tożsame i nie jest. Nie będąc nią, może ją objaśnić”.

Alicja Kępińska obok pozycji z historii sztuki ogłosiła nadto kilka interesujących omówień sztuki z końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, zaś jej *Energie sztuki* z 1990 roku są właśnie rodzajem eseju, w którym na planie współczesnych koncepcji kulturowych (końca awangardy i wejścia postmodernizmu), zarysowała ona swe spostrzeżenia dotyczące aktualnej sztuki. Podkreślając „względność miar rozumu” szczególnie w odniesieniu do aktualnej sztuki, autorka *Energii...* zastanawiała się nad przesunięciem akcentu z wymiaru krytycznego dzieła sztuki na jego kontemplacyjny odbiór i raczej stawianie wobec niego pytań, niż poszukiwanie odpowiedzi. Jej postulat „wymknięcia się z kontekstu kultury” oznacza w istocie odrzucenie „nawyku interpretacji” (tu nawiązuje do terminu Sontag)

i będzie „powrotem do źródeł” w sensie próby nawiązania bardziej bezpośredniego, nieuprzedzonego kontaktu ze światem i naszą własną emocjonalnością – jak podkreśla – „**pomimo** kultury”.<sup>7</sup> Kępińska powołując się na Charlesa Newmana – mówi o współczesnej sytuacji kultury jako „kulturze inflacyjnej” (nadmiaru), w której, wobec nieopanowanej kreatywności, braku jednoznacznych teorii wartościowania itd. może być przydatna tylko tzw. „recepja nieosądzająca” – stawiająca nie na interpretację dzieła sztuki, ale jego przeżywanie; nie osądzanie, ale kontemplowanie. Tu autorka sugeruje w obszarze krytyki i teorii towarzyszącej współczesnej sztuce rodzaj skłonności „ku rejonom, wykraczającym poza poznanie racjonalne, ku problemom transcendencji”. Mówi też o innej postaci rozumienia – intuicyjnego, wspomagającego się tzw. „myśleniem nadśłuchującym” (wg. Jeana Gebsera), uczącym bezpośredniego, wczuwającego się odbioru dzieła sztuki. Należy dodać, że Alicja Kępińska jest także autorką swoistych „tekstów równoległych” do sztuki, publikując m.in. w *Zeszytach Artystycznych Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu* krótkie formy literackie (rodzaj mini-opowieści) będące zapisem wrażeń i nastrojów rodzących się obok, albo raczej: wobec sztuki.

## 5. Na „języku”

Związki krytyki artystycznej z tekstami literackimi są więc niejako oczywiste, ponieważ w języku (używanym w charakterystyce sztuki) jest już predylekcja do jego „upoetyzowania”. Krytyka oparta jest na językowej interpretacji dzieł sztuki; bez udziału języka nie jest możliwa pełna prezentacja i ocena dzieła. Jeśli krytyk ograniczałby się w tym wypadku tylko do kontaktu zmysłowego (bez słów), czyli tak jak to metaforycznie postuluje Sontag – mówiąca o erotyzmie w kontaktach ze sztuką (i nie chodzi tu o dosłowność tego aktu?) – to w zasadzie byłby on zbędny, chyba, że w roli indywidualnego odbiorcy, a nie pośrednika wobec osób nie przygotowanych do odbioru sztuki. Takie jednak „zniesienie” krytyki nie służyłoby ani artystom, ani ich dziełom – bowiem sztuka współczesna często wymaga pośrednictwa, a tym bardziej potrzebują jej odbiorcy, oczekujący od krytyki fachowego wsparcia.

O co więc chodzi w postulatcie uaktywnienia odbiorczej wrażliwości i predyspozycji zmysłowej reakcji na dzieło? Sontag stwierdziła, że interpretacja odnosi się zawsze do treści dzieła; to jego zawartość treściowa implikuje chęć i potrzebę interpretacji, która dążąc do lepszego (pełniejszego) zrozumienia znaczenia treści, jednocześnie ją zmienia, dekonstruuje itp. – by dotrzeć do tzw. podtekstów. Temu celowi służą właśnie wyrafinowane systemy hermeneutyczne, agresywnie dobywające „ukryty” sens tych dzieł. Jak już zauważono, Sontag nie neguje całkowicie potrzeby interpretacji, szczególnie, gdy może być ona formalnie i znaczeniowo pogłębiona (w refleksji nadśłuchującej, kontemplatywnej). A takie możliwości tkwią w języku.

O roli języka w praktyce krytycznej dzieł sztuki, już w połowie lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, mówiła Maria Gołaszewska.<sup>8</sup> Zainteresowanie tym problemem podyktowane było aktualną wówczas sytuacją „wyczerpującego się” modernizmu. Wobec komplikacji formalno – językowych sztuki konceptualnej, zaczęto bowiem wtedy zdawać sobie sprawę z niewystarczalności procedur dotychczas racjonalizujących odczytywanie i rozumienie dzieł, tym bardziej że w dookreśleniu obszaru ówczesnej sztuki bezradne były również konwencjonalne jej definicje. Wtedy w sukurs przyszła nominatywna definicja sztuki odnosząca się do intencji artysty, odpowiadająca konceptualnemu gestowi artysty wskazującemu ideę/obiekt jako dzieło sztuki oraz instytucjonalna definicja (np. G. Dickie, z 1971 r.) uzasadniająca nobilitację dzieła przez instytucje „świata sztuki”.

Maria Gołaszewska broniła krytyki – bo ta „potęguje i zwielokrotnia istnienie dzieł” w przestrzeni społecznej. Mówiła przy tym o dwóch językach – języku artystów kreujących dzieło i języku krytyki. Zresztą uważała, że zawsze w każdym osobistym odbiorze – nazywała je „przeżyciem estetycznym dzieła sztuki” – pojawia się słowo wprowadzone przez odbiorcę „w obręb najbardziej intymnych kontaktów z dziełem sztuki”. Jaką rolę pełni zatem słowo – pytała Gołaszewska – w przeżyciu odbiorcy; czy służy zrozumieniu (i wzbogaceniu) dzieła sztuki? Czy – wreszcie – język sprzyja pogłębieniu kontaktów ze sztuką, czy raczej ich osłabieniu? Stanowisko Gołaszewskiej można więc traktować jako przeciwne postulatowi Sontag, ich zderzenie służyć może poszukiwaniu rozwiązań kompromisowych. Jak bowiem poznać, ocenić, nazwać i rozumieć dzieło – a jednocześnie go „nie – rozumieć”? Czy zatem jest możliwe jego spontaniczne i intymne przyswajanie w ramach subiektywnego przeżycia

estetycznego? Czy raczej jest to realne tylko w wypadku zastosowania obiektywnej analizy? A więc racjonalizacja dzieła – czy jego konfesjonalizacja (nazywając tak rodzaj spowiadania się albo „zwierzenia się” sobie z odczuć i wrażeń ze spotkania z dziełem)? Racjonalizacja – stwierdziła Gołaszewska – także może mieć różne odsłony, w zależności od tego czy w przeżyciu estetycznym dominuje jego charakter irracjonalny, uczuciowy i intuicyjny, czy raczej zwraca się w nim uwagę na aspekty rozumowe, na intelektualne rozwiązania w formie i treści. Racjonalizacja implikuje ich interpretację; jeśli dotyczy prostych rozstrzygnięć formalnych to – wg. Gołaszewskiej – będzie zwana racjonalizacją adekwatną. Jeśli jednak krytyk chce zrozumieć i uchwycić głębsze struktury artystyczne dzieła oraz jego ideologiczny i społeczny kontekst – to ten rodzaj interpretacji nazwiemy racjonalizacją problematyczną. Gołaszewska wprowadza jeszcze pojęcie racjonalizacji hipotetycznej, dotyczącej wartości dzieła – wymagającej bardziej skomplikowanych wypowiedzi językowych, wręcz poetyckich.

W istocie, każda wypowiedź (szczególnie krytyka) o dziele, wobec złożonych wymogów racjonalizacji, zaczyna obrastać w sformułowania (językowe) uwypuklające sens wyobraźniowy i uczuciowy dzieła (jako wyraz przeżycia estetycznego) i tym samym przekraczający jego zawartość. Mnożą się skojarzenia sugerowane treścią dzieła, co może służyć wyprowadzeniu interpretacji poza tę treść. Taki język tworzy się na pewnej „nadwyżce” treści nie zawartej wprost w dziele, czy wobec wpływu doznań nie od razu uświadomionych itp. Tym samym treść wypowiedzi może być uzupełniona treściami pozaracjonalnymi. Tym bardziej jest to usprawiedliwione wobec faktu istnienia tzw. „dzieł otwartych” – z założenia (z intencji autora) implikujących wielość interpretacji. Tak więc racjonalizacja (analiza dzieł i słowne sformułowanie spostrzeżeń) może w takim wypadku przekształcić się w nową operację „twórczą” – nadbudowującą na dziele (lub równoległe do niego) wypowiedź o cechach twórczych, co stwarza szczególne możliwości opisu dla krytyki artystycznej, wywiedzionej z literackich źródeł. Uzasadnienie powyższych konstatacji Gołaszewska podała nawiązując do koncepcji językoznawczej Romana Jacobsona. Wyróżnił on sześć funkcji języka, gdzie obok poznawczej, fatycznej (służącej kontaktom z odbiorcą) i metajęzykowej, wymienił funkcję oddziaływania na drugiego odbiorcę, a wreszcie mówił o funkcji emotywniej (uwzględniającej rolę emocji) i poetycznej – te dwie ostatnie mają największy wpływ na język wypowiedzi krytycznej, na jej zdolność uwyrażnienia wartości dzieła. Do tych funkcji Gołaszewska dodała jeszcze jedną – mitologizującą, tj. sprzyjającą stwarzaniu nowej rzeczywistości, co *nota bene* ma niebagatelne znaczenie dla narracji literackich, zarówno tych realistyczno-sprawozdawczych, jak i kreujących nową rzeczywistość (w fikcji literackiej).

## 6. Z literaturą...

Powinowactwa tekstów teoretyczno-krytycznych taktujących o sztukach plastycznych (w tym o architekturze) z tekstami literackimi, operującymi sfabularyzowaną narracją, często fikcyjną, choć także refleksją, osadzoną w równoczesnym kontekście kulturowym – są znane od starożytności. Te związki i zależności miały i mają nadal charakter obustronny; literatura „piękna” potrafi korzystać z inspiracji sztukami, również zwanymi pięknymi, a dzieła realizowane w technikach plastycznych (tzw. wizualne), wiele zawdzięczają motywom zaczerpniętym z literackich inspiracji – z mitów, legend, historii i przekazów werbalnych (opowieści). Do przykładów twórczości autorów starożytnych można dodać kolejne dokonania, już z czasów nowożytnych. Od nawiązań do problemów sztuki w tekstach teologów średniowiecza (myśl proestetyczna np. w tekstach Cennino Cenniniego, Leone B. Albertiego i Marsilio Ficino), niejako wspieranych wówczas twórczością literacką Petrarki i Boccaccia, należy wskazać tu na, przede wszystkim, spinający ten etap refleksji traktat malarski Leonarda da Vinci. Kolejne przykłady są już w twórczości odrodzeniowej, łączącej w sobie teorię sztuki i wartości literackie, co zawdzięczać możemy tekstom Albrechta Dürera, poetyckim wypowiedziom Michała Anioła czy wreszcie słynnym zbeletryzowanym *Żywotom najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgio Vasariego. Równocześnie – co warto pokreślić – powstały znaczące teoretyczne traktaty o rysunku (Federigo Zuccaro), o architekturze (Andrea Palladio nawiązujący do starożytnych nauk Witruwiusza), czy o malarstwie autorstwa Nicolasa Poussina. Wreszcie istotne dla związków sztuki z literaturą okazały się być gloryfikujące klasyczne wzorce teorie osiemnastowiecznych francuskich

„encyklopedystów” – Voltaire’a i Diderota, czy pisane w duchu oświeceniowym prace niemieckiego zwolennika myśli wolteriańskiej – estetyka, pisarza i dramaturga a jednocześnie teoretyka literatury i sztuki – Gotfrieda E. Lessinga. Jego rozprawa *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (z 1766 r.), jest i dzisiaj źródłem odniesień dla teorii sztuki współczesnej, w tym fotografii.

Romantyzm – wobec rangi ówczesnych dzieł integrujących wiedzę przyrodniczą, literaturę i sztukę, szczególnie w pracach Johanna W. Goethe, piszącego m.in. o architekturze, teorii kolorów (optyka), botanice (morfologia roślin), geologii i chemii czy w pracach również wielostronnego poety, dramaturga i estetyka Friedricha Schillera, piszącego m.in. „O estetycznym wychowaniu człowieka”, bądź w tekstach krytyka literatury i filozofa Wilhelma von Humboldta – zbudował podwaliny dla refleksji krytyczno – teoretycznej odnoszonej do sztuki, powiązanej z językiem poetyckim. Stąd szły inspiracje już dla dziewiętnastowiecznej i późniejszej twórczości autorów tej miary co: John Ruskin, Charles Baudelaire, Stephane Mallarme, Guillaume Apollinaire czy Paul Valery. To z ich dzieł niejako „biją” źródła dwudziestowiecznej krytyki i teorii, nasycające literaturę i sztukę również obecnie. Tak zwana „krytyka poetów”, często wzmacniana narracją czysto literacką, jest uprawiana i znacząca również współcześnie. Prace eseistyczne i prozę odnoszoną do problematyki sztuki prezentowali wcześniej m.in. Oskar Wilde, William B. Yeats, Rainer M. Rilke, czy aktualnie tworzący polscy autorzy. Wśród nich nie sposób pominąć wybitnych poetów, z jednej strony – już nie żyjących – Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza, z drugiej – Tadeusza Różewicza i Adama Zagajewskiego. Teksty Herberta o malarzach holenderskich i sztuce włoskiej zaliczają się do kanonicznych przykładów łączących wysmakowaną narrację ze znanstwem twórczości dawnych mistrzów.

Sztuki plastyczne, niezależnie zresztą od zrozumiałej potrzeby ich językowych opracowań historyczno-teoretycznych i krytycznych, często bywały także pre-tekstami twórczości *stricto* literackiej. Chodzi tu o liczne przykłady zbeletryzowanych opowieści o życiu artystów i ich twórczości; książki m.in. J. P. Crespelle (*Utrillo, Uniesienia i niedole cyganerii Montmartre’u*), M. L. Kaschnitza (*Courbet*), P. Courthiona (*Daumier, Gericault, Courbet*), H. Perruchota (*Seurat, Renoir, Gauguin, Czanne, Van Gogh, Manet*), L. Fuchtwangera (*Goya*) czy A. Vallentin (*El Greco, Leonardo da Vinci, Picasso*) są tu znanymi przykładami. Atrakcyjność tej tematyki wiązała się z intensywnymi, wręcz tragicznymi losami twórców, w tym zaliczanych do tzw. dekadencji artystycznej lub awangardy. Istotniejsze dla poznania i odbioru sztuki byłyby jednak dzienniki, manifesty oraz listy twórców prezentujące ich własne poglądy i źródła koncepcji artystycznych, np. listy van Gogha, Paula Gaugina, Paula Cezanne’a i innych postimpresjonistów, manifesty futurystów dadaistów czy konstruktywistów, a także teksty teoretyczne twórców tej miary co Stanisław I. Witkiewicz, Leon Chwistek, Wassily Kandinsky, Kazimir Malewicz, Władysław Strzemiński czy Henry Moore.<sup>9</sup> Podobnie przydatne są obszernie autorskie opracowania monograficzne – biograficzne studia nad twórczością wybranych twórców od czasów renesansu po współczesne postacie świata sztuki. Należy tu dodać, że sami artyści również parali się (równoległe) „czystą” literaturą; stąd znane powieści i dramaty Witkacego (np. *622 upadki Bunga, Pożegnanie jesieni, Nienasycenie, Szewcy*), Leona Chwistka (zrekonstruowane *Pałace Boga*), czy już współczesne eseje-powieści np. Wojciecha Bruszewskiego (*Fotograf, Big Dick*) lub Henryka Wańka, malarza i autora serii książek (od *Dziadów berlińskich* z 1984 r. poprzez książki historyczno – alchemiczne poświęcone dziejom Śląska i jego kulturze). Również malarka i „instalatorka” Ewa Kuryluk wydała kilka znakomitych esejów o sztuce (*Podróż do granicy sztuki, Wiedeńska Apokalipsa* czy *Art mon amour*) oraz całkowicie zbeletryzowane powieści oparte na biograficznych przeżyciach (np. *Goldi, Century 21, Frascati*). „Czystą” literaturą parali się także historycy sztuki i jej teoretycy; tu przykład powieści historyka i teoretyka sztuki Mieczysława Porębskiego zatytułowanej – Z.

Wielu artystów zajmujących się malarstwem bądź innymi mediami, uprawiało również „równoległą” działalność teoretyczno-krytyczną. Listę tę otwiera niewątpliwie eseistyka Józefa Czapskiego (np. *Oko, Patrząc, Wyrwane strony*), a kontynuują chociażby publikacje takich artystów jak: Jerzy Nowosielski, Jacek Sempoliński czy Zbigniew Dłubak, Jan Świdziński, Grzegorz Sztabiński i Sławomir Marzec. Jeżeli książki w/w autorów traktują sztukę (w tym także własną) jako pretekst do wypowiedzi o charakterze teoretyczno-filozoficznym lub jako komentarz do aktualnych problemów kultury i sztuki, to należy tu również zwrócić uwagę na teksty bezpośrednio włączone w „obszar” aktywności twórczej. Tak, dopełniając wobec zamiaru wypowiedzi o charakterze konceptualnym, traktowali

swe utwory artyści awangardy z lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Teksty m. in. Andrzeja Kostołowskiego, Jarosława Kozłowskiego, Zbigniewa Makarewicza czy Zdzisława Jurkiewicza oraz „fotomedialistów”, np. Andrzeja Lachowicza i Natalii LL, stanowiły zwykle integralną część prezentacji artystycznej. Czasami, jak w wypadku wierszy Z. Jurkiewicza i A. Lachowicza, były one traktowane równorzędnie w prezentacji własnej postawy twórczej.

Związki literatury ze sztukami wizualnymi są pogłębiane również obecnie. Współcześni autorzy nie nawiązują już wprawdzie do dekadentckich nastrojów (obecnych np. w *Próchnie* Wacława Berenta), ale z upodobaniem odnoszą się do faktycznych, podróżniczych pasji, prezentowanych wzorcowo przez krytyka sztuki Pawła Muratowa w jego sześciotomowych *Obrazach Włoch* (z lat dwudziestych dwudziestego wieku). Tą „drogą” zmierzało potem wielu znakomitych autorów, jak chociażby poetka i historyczka sztuki Joanna Pollakówna, znana z książek monograficznych, historyczno-krytycznych opracowań (np. *Formiści*, *Czapski*, itd.) oraz eseistyki poświęconej recepcji sztuki (np. *Glina i światło*, *Weneckie tęsknoty*). Podróżny szlak w tropieniu dzieł sztuki przemierzają również Marek Zagańczyk, zafascynowany włoską kulturą i sztuką, szczególnie Toskanii (np. *Droga do Sienny*, *Cyprysy i topole*) oraz inni autorzy *Zeszytów Literackich* np. Adam Szczuciński (*Włoskie miniatury*), Claudio Magris (*Podróż bez końca*), Ewa Bieńkowska (*Spacer po Rzymie*), Roberto Salvadori (*Poszukiwanie nowoczesności*, *Mitologia nowoczesności*, *Sylwetki i portrety*).

W tym kręgu sytuuje się twórczość Wojciecha Karpińskiego, interpretującego (i przypominającego) myśli wielu naszych emigracyjnych autorów. Karpiński w swych zbiorach esejów odnosił się do twórczości i życia wybitnych postaci świata sztuki (np. „Fajka Van Gogha”, „Portret Czapskiego”) a także do twórczości eseistyczno-filozoficznej takich pisarzy jak Konstanty Jeleński, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz czy Gustaw Herling – Grudziński, (por. np. *Książki zbójce*, *Herb wygnania* czy *Twarze W. Karpińskiego*). Redagując i wprowadzając w obieg krajowy pisma Jeleńskiego, Karpiński jednocześnie nawiązał i kontynuował swoją koncepcję krytyki zawartą np. w *Szkicach*. Jeleński przedstawił tu swoją opinię w oparciu o ocenę twórczości m.in. Hansa Bellmera, Jana Lebenstaina, Balthusa i Lenor Fini. „Krytyka w ogóle – pisał Karpiński w kontekście szkiców Jeleńskiego – jest przede wszystkim twórczym dopisywaniem rodowodu człowieka, dzieła, myśli, formacji społecznej, prądów artystycznych.”<sup>10</sup> Jest więc w tym zawarty zamiar pewnej koncepcji krytycznej, zdolnej – dzięki umiejętności syntezy oraz skrótu ogarniającego rozległą historię (np. malarstwa – co czyni np. Jeleński) – do celnej, a jednocześnie intelektualnie przenikliwej i empatycznej z wrażliwością twórcy, interpretacji sprzyjającej przyswojeniu i propagowaniu „cudzego piękna” dzieła.

Autorem, który potrafi zgrabnie łączyć krytykę (esej) z formą literacką (opowieść, wiersz) jest John Berger. Ten angielski pisarz, krytyk sztuki i malarz najpierw opublikował powieść o losach fikcyjnego malarza (*A Painter of Our Time*, 1958), później, w 1972 r., ogłosił wysoko ocenianą lotrzykowską w temacie powieść pt. *G*, by ostatecznie błysnąć krytycznym oglądem sztuki, w 1972 r., w serialu BBC, opowieścią wizualną *Ways of seeing* (polskie: *Sposoby widzenia*). W 1980 roku Berger wydaje zbiór esejów o sztuce *About Looking* (polskie: *O patrzeniu*), by w końcu wrócić do literatury. Jego – tłumaczone na język polski – *Nasze twarze, moje serce, związane jak fotografia* (2006) – jest propozycją z pogranicza poezji, opowieści i eseistyki.

Pozycją literaturową, wzbogaconą o esej krytyczny Marii Poprzęckiej, jest także ostatnio wydana sztuka teatralna Virginii Woolf, odnosząca się do życia sławnej dziewiętnastowiecznej fotografki Julie M. Cameron. *Fakt, fikcja i fotografia albo co się zdarzyło we Freshwater* (wyd. 2013) integruje teksty trzech autorek: M. Heydel (wstęp tłumaczki), V. Woolf (farsa komediowa i esej) oraz tekst o Cameron pióra Marii Poprzęckiej – znanej historyczki sztuki i wnikliwej interpretatorki problemów sztuki (np. m.in. *Uczta bogiń*, 2012; *Inne obrazy*, 2008; *Pochwała malarstwa*, 2000; *Akademizm*, 1977; *O złej sztuce*, 1998). Ten melanz tekstów trojga autorów zogniskowanych wokół życia artystki i jej fotografii jest dobrym przykładem pokazującym szczególną rolę tego medium w konstruowaniu zarówno wątków powieściowych, jak i eseistyczno – krytycznych. Poczynając bowiem od V. Woolf, która w swej powieści *Orlando* (1928) posłużyła się fotografią dla potwierdzenia wiarygodności swego bohatera, wskazać można liczne przykłady twórczości angażującej medium fotografii do swych celów. Tak się dzieje w powieści H. Wańka *Finis Silesiae* (2004) opartej na zdjęciach niemieckiego fotografa K. F. Klose, rejestrującego widoki przedwojennego Śląska, uzupełnione przez współczesnych fotografów (Jerzego Lewczyńskiego i Jacka Jaśko). Inny dowód sprawnego łączenia fabuły

powieści z fotograficznymi artefaktami znaleźć można w powieści Janusza L. Wiśniewskiego *Bikini* (2009). Oczywiście należy tu nadto zauważyć, że prominentni autorzy znaczących książek eseistycznych o fotografii, tacy jak S. Sontag, (np. *O fotografii* z 1977, u nas w 1986), Roland Barthes (np. *Światło obrazu* z 1980, w kraju – 1996) czy Jerzy Busza (*Wobec odbiorców fotografii* z 1988) lub Wojciech Nowicki (*Dno oka* z 2010), łączyli swoje badania nad przekazem fotograficznym z twórczością *stricte* literacką. Uzupełniająco wobec literatury specjalistycznej – i w pewnym sensie – „równolegle” można odbierać np. traktującą o fotografii wojennej pracę Sontag pt. *Widok cudzego cierpienia* (z 2003 w tłumaczeniu na polski wyd. w 2010). Sontag publikowała także polityczno-społeczne eseje („Dlaczego jesteśmy w Kosowie?” i *Choroba jako metafora* z 1978), a także opowiadania, sztuki teatralne i powieści (np. *Zestaw do śmierci* wyd. 1989). Z kolei R. Barthes dopełnia swój esej *Światło obrazu* o późniejsze melancholijne zapiski z żałoby po utracie matki (*Dziennik żałobny*, 2013). Wojciech Nowicki, po sukcesie *Dna oka* – eseju o fotografii, kontynuuje swoje dalsze fascynacje przywracaniem pamięci w książce z 2013 pt. *Salki* – opowieści o Kresach i swoich przodkach.

## 7. Z – milczenie

Rekapitułując, zapytajmy więc: jaka jest albo jaka powinna być kreacyjna krytyka sztuki? Czy akceptująco-wczuwająca się w intencje twórcy, w sensie jego artystycznej wypowiedzi (dzieła), czy również rozumiejąca, dociekająca źródeł dzieła, badająca i analizująca przesłanie treści, formę, kompozycję i walory warsztatowe pracy? Niewątpliwie dzieła plastyczne „oczekują” werbalnego wsparcia i każda próba interpretacji może służyć docieraniu do kolejnych odsłon przekazu, może sięgać do treści skrytych pod warstwami formalnych i warsztatowych rozwiązań. Całkowite odrzucenie interpretacji – tak jak postuluje to Sontag – nie jest możliwe i raczej nie sprzyja sztuce, choć można się zgodzić z tym, że nie zawsze jest ona potrzebna, że powinna być raczej używana w roli dopowiedzenia sensów i znaczeń zawartych w dziele plastycznym, znaczeń zaledwie sugerowanych lub przysłoniętych metaforą, symbolem itd. Odbiór dzieła nie musi być kwestią jego pełnego odczytania i zrozumienia, jego zracjonalizowanego odbioru. Nie wszystko trzeba wiedzieć o wizualno-plastycznym przekazie, by go czuć, przyswajając, utożsamiając się z intencją autora. Być może właśnie jego nieodczytanie – rezygnacja z analizy treściowej i formalnej – może otworzyć naszą percepcję na to, co skryte, tajemnicze i tylko intuicyjnie przeczuwane w kontakcie z dziełem. Taki wgląd w dzieło – budowany na zmysłowym kontakcie – może ułatwić głębszy ogląd świata i odbiorczy udział w nim (poprzez to dzieło). Chodzi o to, by oczywistość przekazu artystycznego (i jego odczytanie) nie przesłoniło tego co jest nieoczywiste, co wnosi sobą dzieło zrodzone przeciwieństwo w głębokich warstwach świadomości i pamięci, ale także emanujące z obszaru nieświadomego, z „niepamięci” – skąd tylko w intensywnym pobudzeniu woli twórczej (może natchnienia?) czerpać może ten, który tego potrzebuje w akcie kreacji.

Alicja Kępińska w swej *Sztuce w kulturze płynności*<sup>11</sup> (ponowoczesnej) proponuje w tej kwestii (za D. Higginsem i I. Hassanem) przejście od pytań poznawczych – o tradycjach sięgających filozofii Platona i Arystotelesa – do pytań postpoznawczych stawianych przez podmiot, indywidualnie interpretujący świat, pytań, które zmierzają do zróżnicowania interpretacyjnego wielu światów (w tym potencjalnych, niemożliwych). Sprowokowałoby to znamienne konsekwencje dla odczytywania dzieł sztuki, ponieważ w sztuce postmodernistycznej nie sposób adekwatnie uobecnić, przedstawić świat, więc można go tylko na różne sposoby metaforyzować (mówi autorka za J. Derridą), bowiem język, jakim się posługujemy, nie przystaje do rzeczywistości, nie pozwala na uobecnienie rzeczy i świata, bo: „jesteśmy zawsze **wewnątrz** języka, a nie wewnątrz świata” – powie Derrida. Tu tkwi sens interpretacji (w duchu poststrukturalnym), mianowicie zahacza ona o pojęcie „nieobecności”, która jest dopełnieniem obecności; „w sercu każdej obecności czai się nieobecność”. Obecność jawi się zatem jako wieczyście odroczone, nieobecna – rekapitułuje Kępińska myśl Derridy. I dlatego, skoro współczesną sztukę wyrażają „obiekty o niepewnej ontologii” (jak nazwała je Kępińska), to ich interpretacja może być także niepewna, co usprawiedliwia jej nie-rozumienie.

Czy – powtórzmy to jeszcze raz – możliwa jest krytyka nieosądzająca, stawiająca na zmysłowy a nie zracjonalizowany odbiór i taką interpretację dzieła sztuki? Czy zatem jest potrzebna taka niepotrzebna krytyka? Te pytania są w istocie nierozstrzygalne; nie

można uciec od języka, ale można w tym języku milczeć. Milczenie jest odpowiedzią na te wątpliwości, o czym przypominał Ludwik Wittgenstein pisząc w *Traktacie o granicach języka a zarazem granicach (naszego) myślenia i świata*. „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”.<sup>12</sup> Przytoczmy na koniec myśl Rainera M. Rilke z jego *Dziennika florenckiego*: „Dopóki krytyka nie stanie się sztuką obok innych sztuk, pozostanie drobiazgowa, jednostronna, niesprawiedliwa i niegodna.”<sup>13</sup>



## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Adam Zagajewski, *W cudzym pięknie* (Kraków: a5, 1998).
- <sup>2</sup> Susan Sontag, „Przeciw interpretacji,” *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979). Jest to tłumaczenie eseju z 1966. Wszystkie cytaty pochodzą ze stron 297 – 298.
- <sup>3</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1. „Estetyka starożytna” (Warszawa: Arkady, 1985).
- <sup>4</sup> Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Lesław Eustachiewicz, et al. (Warszawa: Czytelnik, 1994).
- <sup>5</sup> Józef Czapski, *Patrząc* (Kraków: Znak, 1996).
- <sup>6</sup> Alicja Kępińska, „Przeciw metodzie,” *Odra*, nr 3 (1979): 79-80. Wszystkie cytaty pochodzą z tego samego artykułu.
- <sup>7</sup> ———, *Energie sztuki* (Warszawa: WP, 1990).
- <sup>8</sup> Maria Gołaszewska, „Rola języka w przeżyciu estetycznym dzieła sztuki,” *Studia Filozoficzne*, nr 3 (1967): 181-88. Wszystkie cytaty pochodzą z niniejszego artykułu.
- <sup>9</sup> Zestawienie tych tekstów w: Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, red., *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa: PWN, 1969).
- <sup>10</sup> Wojciech Karpiński, *Książki zbójce* (Warszawa: Zeszyty Literackie, 2009).
- <sup>11</sup> Alicja Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności* (Poznań: Arsenał, 2003).
- <sup>12</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2000), Teza 7.
- <sup>13</sup> Rainer M. Rilke, *Testament*, tłum. Bernard Antochewicz (Wrocław: Wydawnictwo św. Antoniego, 1994), 33.



EMOCJE KRYTYKA. REFLEKSYJNE SPOJRZENIE NA KILKA ASPEKTÓW  
NARRACJI KRYTYCZNEJ

„Otóż Fileb powiada, że dobrem dla wszystkich żywych istot jest rozkosz i radość, i wszystko w tym rodzaju - czy się to tak nazywa, czy podobnie, a z naszej strony istnieje zdanie przeciwne, że nie te rzeczy, ale rozum i myślenie, i pamiętanie, i to, co tym znowu rzeczom pokrewne, a więc słuszny sąd i prawdziwe rozumowanie lepsze są od rozkoszy i więcej warte dla wszystkich istot, które tylko potrafią mieć w sobie coś z tych rzeczy.”  
Platon, Fileb, przeł. W. Witwicki

„Namiętność jest rzeczą główną; to właściwa miara mocy człowieka. Nasze czasy są politowania godne, ponieważ nie ma w nich namiętności.”  
Søren Kierkegaard, Dziennik, przeł. A. Szwed

Długo utrzymywał się w kulturze europejskiej sąd Gustawa Flauberta o krytyku, który „wie wszystko, zna wszystkich, czytał i widział wszystko”.<sup>1</sup> Oczywiście, wie, znał, czytał i widział to, co ważne – to, co trzeba było zobaczyć. Tacy krytycy funkcjonowali w różnych dziedzinach twórczości. Przywołajmy kilka najbardziej znaczących nazwisk: Thomas S. Eliot, Edmund Wilson, Wystan H. Auden, John Berger, Clement Greenberg; na polskim polu artystycznym – Mieczysław Porębski. W kulturze europejskiej krytyk przypisany bywa do akademii, uniwersytetu, szanownej redakcji czy renomowanego pisma. O niektórych krytykach krążą legendy – zwłaszcza o tych, związanych z mediami, jak we Francji o Bernardzie Pivocie, obecnie zasiadającym w szacownym gronie wybrańców Académie Goncourt. Podobno widziano w pociągu relacji Paryż Lion zanego pana wyciągającego z torby kolejne książki, które ten po przejrzeniu kilku stron kolejno wyrzucał przez okno. Kiedy podróż dobiegała końca, ów tajemniczy mężczyzna pozostawał zaledwie z dwoma, trzema egzemplarzami, które później stawały się bazą dywagacji, ocen i krytyk słynnego telewizyjnego programu *Apostrophes*, poświęconego krytyce literackiej i artystycznej, nadawanego przez kilkanaście lat na głównym kanale telewizji France 2, przyciągającego każdorazowo kilka milionów widzów, a symptomatycznym wizerunkiem całego przedsięwzięcia stawał się on – krytyk oceniający, ferujący oceny, budzący podziw, ale wielokrotnie i wzgardę, wpisaną w swój zawód-powołanie.<sup>2</sup> To odnosząc się do Pivota powiadano – „krytyk”! Ta więcej niż społeczna rola, rodzaj misji kreującej mit, uutorowała mu szczególną pozycję prowadząc właśnie do Akademii – najzaszczytniejszego dla twórców tej części Europy miejsca, gdzie zasiadali tacy poprzednicy jak choćby, wówczas, cytowany, komentowany i uznawany za wielkiego krytyka – Paul Valéry.

Poza tym, także w Europie długo była żywa rola krytyka – dyletanta. Tu wybitnym przykładem jest krytyczna twórczość Alberto Savinio, swoistego *grande dilettante*. „Dyletantyzm – czytamy w komentarzu krytycznym do twórczości włoskiego krytyka – to

odrzuć systemów myślowych i wszelkich specjalizacji po to, by odczuwać bezinteresowną radość życia i tworzenia. Trzeba wyrzec się szczęścia materialnego i stworzyć sobie szczęście umysłu, pewniejsze, mniej podległe woli innych i nie wydane na łup przypadku.”<sup>3</sup> W latach osiemdziesiątych polski krytyk literacki Tomasz Burek ubolewał na tym, że odchodzi do przeszłości pewien rodzaj „poezji krytyków” – krytyki „szamanów”, „wróżów”, „intuicjonistów”, „filozofujących dyletantów”, „wiecznych hazardzistów”, rozmaitej maści „uzurpatorów w świecie intelektu”, ogłaszających światu kolejny twórczy przewrót, a w zamian przychodzi epoka – „w milczeniu kłęski” – krytyki „profesorów doktorów habilitowanych”.<sup>4</sup> Dziś jednak sytuacja w krytyce się znacząco zmieniła – krytyk nie jest w stanie ogarnąć wszystkiego co ważne, nawet w obrębie jednej kultury narodowej czy lokalnej. Związana z krytyką rzeczywistość kultury wciąż się rozszerza, różnicuje i – może jest tak jak widzi tę kwestię krytyk kultury Zygmunt Bauman – zostaje zdeterminowana kondycją „płynnej nowoczesności”? Ciekawa rzecz – wywodząca się z podobnych, neolewicowych źródeł – filozofka Agnes Heller podkreśla i akcentuje „przygodność” jako główną kulturową determinantę naszych czasów.<sup>5</sup> W tym kontekście jedno jest pewne – teoria i filozofia w dużym stopniu determinują status współczesnej krytyki, niezależnie od dyskusji na temat tego czy żyjemy w nowoczesności przygodnej, czy nowoczesności jako kulturowym „niedokończonym projekcie”, czy wreszcie „nowoczesności refleksyjnej”?

### **Wątpliwy status emocji w doświadczeniu estetycznym**

Filozofia i teoria będą w istotny sposób determinowały mój poniższy wywód i uwagi na temat związków krytyki, praktyki i doświadczenia krytycznego oraz emocji samego krytyka. Można by zacząć od *Fileba* Platona, dialogu o potrzebie uprawiania kultury rozkoszy, w czym sztuka i krytyka mogą być pomocne – nawet dziś, kiedy życie kulturalne dominuje imperatyw finansowy. Nadal ważne są dziś – i do przeczytania ponownego – *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Fryderyka Schillera z genialną intuicją krytyczną ich autora, który ponad dwieście lat temu zauważył niepokojące zjawisko rozdziału władz poznawczych, które, co obserwujemy dziś, dotyka też i determinuje samą krytykę:

U nas (...) władze umysłu również w doświadczeniu okazują się rozdzielone, jak rozdziela je psycholog w swym wyobrażeniu – i jak widzimy, nie tylko poszczególne przedmioty, lecz całe klasy ludzi jedynie częściowo rozwijają swe zdolności, podczas gdy pozostałe, podobnie jak u skarłowaciałych roślin, okazują zaledwie nikłe ślady istnienia.(...) intelekt spekulatywny oddzielił się od intuicyjnego; obydwie przyjęły wrogą wobec siebie postawę w swych odrębnych dziedzinach, których granic zaczęły teraz pilnować z podejrzliwością i zazdrością; i wraz ze sferą, do której ograniczamy naszą działalność, stworzyliśmy sobie – także w nas samych – pana, który nierzadko kończy na stłumieniu innych zadatków. (...) Człowiek, wiecznie przywiązany do małego fragmentu całości, sam rozwija się jedynie jako fragment; wiecznie słysząc tylko monotony szmer koła, które sam obraca, nigdy nie rozwinię harmonijnie swej istoty, i zamiast odcisnąć w naturze swej piętno człowieczeństwa, sam staje się tylko odbiciem swego zawodu i swej specjalności.<sup>6</sup>

Jest jeszcze kontekst myśli Zygmunta Freuda, *Poza zasadą przyjemności*, o czym mowa będzie dalej w tekście, czy Nelsona Goodmana „Sztuka i poznanie”. W tym szkicu chodzi mi jednak przede wszystkim o losy emocji w przeżyciu estetycznym<sup>7</sup>, jako często lekceważonego fenomenu towarzyszącego odbiorowi sztuki. Wezmę również pod uwagę wpływ emocji na praktykę krytyczną – zwłaszcza w jej fazie ostatniej, czyli krytycznej narracji w tekście. W obrębie uwag tego tekstu koncentruję się nie tyle na procesie odbioru sztuki i towarzyszącym mu emocjom – prostym i złożonym, ile raczej zastanawia mnie przetworzona krytyczna refleksja na temat emocji w dyskursie krytycznym.<sup>8</sup> Chcę mocno zaznaczyć, że doświadczenie krytyczne, silnie wpisane w naszą kulturę, współkształtujące jej poznawcze obszary, jest i powinno być także dostrzeżone jako zjawisko i ludzki obszar przeżywania, a przede wszystkim jako dziedzina artykulacji doznań i bogactwa namiętności. W doświadczeniu krytycznym doskonale współlistnieją komponenty estetyczne, *stricte* teoretyczne (można je także nazwać filozoficznymi). Coraz silniej zaznaczają się w nim

elementy społeczne i socjologiczne, a wciąż słabo są obecne i słabo akcentowane czynniki emocjonalne, i to mimo rozwoju psychologii i mimo niezwyklej popularności oraz społecznej kariery, jaką robi inteligencja emocjonalna. Słowem – krytyka to rzeczywistość poznania, rozumienia, ale także przeżywania i doznawania świata znaków, zjawisk, symptomów, które nie tylko „dają do myślenia”, ale przede wszystkim pozwalają lepiej przeżywać to, co widzialne, zmysłowe, materialne – wszystko to, co może podnieść i lepiej ukształtować kulturę naszego życia. Ważne w tym kontekście okazują się ustalenia przywołanego wcześniej Nelsona Goodmana, zwłaszcza z jego eseju „Sztuka i poznanie”. Pierwsza rzecz, którą trzeba tu przywołać za Goodmanem, to zgubne w skutkach dla krytyki i recepcji sztuki, a ustalone tradycją przekonanie, że odbiór sztuki oraz twórczych działań powinien stać się i staje się praktyce specyficznym działaniem – swoistym „oczyszczającym aktem bezinteresowności”, „pierwotnym oraz dziewiczym spojrzeniem na świat”. Oczywiście na tej postawie wyraźnie ciąży dziedzictwo kantowskiej myśli estetycznej. Poza tym jednak trzeba przyznać, że po drugiej stronie tej postawy można umieścić, równie nietrafione, inne postawy akcentujące „bezpośrednią przyjemność” jako rodzaj „wyższej jakości” poznawczej czy „estetyczne uczucie” wychodzące poza samą wspomnianą bezpośrednią przyjemność. Słowem, Goodman odcina się, także w praktyce odbioru, od przeciwstawiania rozumowi obiektywnemu i bezinteresownemu badaniu „pewnego rodzaju kąpieli czy nawet orgii emocjonalnej”. Dla celów mojego wywodu rozstrzygnięcia Goodman można sprowadzić do kilku tez: pierwsza – że estetyczne doświadczenie krytyczne ma wątpliwy i z gruntu słabo określony status, a zwłaszcza niedookreślony jest status „estetycznych emocji”. Poza tym często bywamy przekonani, że estetyczne doświadczenie krytyczne staje się „jakoś bardziej emotywnie niż kognitywne”. Inna sprawa, jak podkreśla filozof, że rodzą się kolejne wątpliwości: „Emocje, które w doświadczeniu estetycznym odgrywają jakąś rolę, nie tylko bywają przytłumione, lecz także często przekształcone są w swe przeciwieństwo.”<sup>9</sup> I dalej autor zwraca uwagę, iż trudno jest rozdzielić aspekty ematywne od aspektów kognitywnych, bowiem ostatecznie i jedno i drugie konstytuują poznawczy efekt estetyczny i krytyczny, ale zarazem tak je charakteryzuje:

Z jednej strony występują tu uczucia zmysłowe, postrzeżenia, wnioski, domniemania, wszelkie typy wyzuty z emocji dowodów i badań, faktów i prawdy. Z drugiej zaś: przyjemność, ból, zainteresowanie, satysfakcja, rozczarowanie, wszelkiego rodzaju wolne od czynnika intelektualnego efektywne reakcje, upodobania i niechęci. Właśnie to czyni nas, z dość znaczną dozą pewności, ślepych wobec faktu, że emocje pełnią funkcję poznawczą w doświadczeniu estetycznym. Dzieło sztuki pojmujemy tak przez emocje, jak i przez pojęcia. Emocjonalne odrętwienie jest tutaj w tym samym stopniu dyskwalifikujące, co ślepotę lub głuchotę, choć nie jest to dyskwalifikacja tak zupełna. Także nie jedynie uczucia konieczne są dla zdekodowania emocjonalnej treści dzieła.

Zgadzamy się z Goodmanem – emocje nadają doświadczeniu odbioru swoistą pełnię poznawczą i dopełniają całość gamy doznaniowo-poznawczej; idąc dalej – wyprowadzają samo poznanie na szerokie wody przeżywania i rozumienia dzieła czy pracy artystycznej; trzeba też potwierdzić przekonanie amerykańskiego filozofa, że w doświadczeniu sztuki emocje często przyjmują postać nie do końca określoną – „bywają przytłumione” lub „przekształcone są w swe przeciwieństwo”, kiedy przyjmują postać negatywną (gniewu, nienawiści czy strachu). I trzeba dodać, iż trudno jest rozgraniczyć i do końca określić złożony wymiar emotywne doświadczenia krytycznego. Gdzie się zaczyna a gdzie kończy jego obszar czysto emocjonalny, a gdzie poznawczy? I jaki jest ich konkretny status poznawczy czy też własności odbiorcze? Zasiane w pytaniach wątpliwości, które trzeba tu potwierdzić, pojawiają się w ujęciu Goodmana.<sup>10</sup> W praktyce krytycznej, jeśli udaje się zachować i oddać emocje estetyczne w stosownym wyrazie czy formie w tekście krytycznym, to wówczas nie tylko recepcja nie zostaje przekłamana, ale także promieniuje ona żywą energią na kolejnych odbiorców. Niestety, w praktyce krytycznej bywa często odwrotnie – tekst krytyczny jest „suchy”, emocjonalnie wykastrowany i prezentuje się w taki sposób, jak gdyby nigdy nie odnosił się do własnych, wpisanych w odbiór sztuki, bogatych emocjonalnych jakości.

## Refleksyjność krytyczna

Dotykam tym samym kwestii tożsamości krytyki, zastanawiając się gdzieś w głębi nad tym, jaka ona jest? Jaki jest jej status poznawczy/ontologiczny w naszych czasach i w efekcie, dlaczego jest ona, w swojej wyobrażonej hipotetycznej całości taka, jaka jest? W warstwie teorii bliska jest mi ostatnio perspektywa poznawcza, którą za Scottem Lashem, nazywam „refleksyjnością estetyczną”. Czym ona jest? Co ją charakteryzuje? Sam termin „refleksyjność” pojawia się w socjologii, antropologii kulturowej oraz refleksji nad ontogenezą szeroko rozumianego pojęcia nowoczesności.<sup>11</sup> Refleksyjność zakłada skłonność do teoretyzacji, myślowe podążanie za doświadczeniem i wiąże się z odstawianiem jego „auto-antropologicznej świadomości”.

Mnie jednak interesuje fenomen refleksyjności estetycznej na temat której – za Scottem Lashem – mogę ustalić kilka rzeczy. Trzeba powiedzieć, że brytyjski badacz sam najpierw pyta, czy można mówić o refleksyjności estetycznej, czy refleksyjność z istoty swojej nie jest kognitywna? A jednak można – jak to dalej ustala – myśleć o refleksyjności estetycznej wtedy, gdy odnosimy ją do działalności mimetycznej, do doświadczeń związanych ze zmysłami, dotyczących kwestii artystycznych czy funkcji krytyki artystycznej. Badanie historii refleksyjności estetycznej korzeniami sięga początków nowoczesności; może swój rodowód brać z Baudelaire'owskiej refleksji nad sztuką, wywodzić się genetycznie z przesłania i myśli *Malarza życia nowoczesnego* czy z myśli Fryderyka Nietzschego – z wczesnego eseju pt. „O prawdzie i kłamstwie”, w którym filozof wywodzi, że mimetyzm „zapewnia lepszy dostęp do prawdy niż myślenie konceptualne.”<sup>12</sup> Zmiany w sztuce dowodzą, iż przedmiotem konstruktywnej refleksji mogą być także zjawiska łączące elementy wizualnej figuracji i abstrakcji. Ogólnie można dodać, że krytyka artystyczna stanowi poważny obszar doświadczenia praktycznej refleksyjności estetycznej. I dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze krytyka artystyczna, jako obszar refleksji – ostatnio głównie opisowy, ale jednak także będący obszarem wartościowania – wychodzi poza wcześniej zakreślone odniesienia ze względu na refleksyjność działań artystycznych; staje się zarazem działalnością inter- i intradyscyplinarną, czerpiąc z filozofii, estetyki, antropologii czy socjologii. Po drugie krytyka ostatnich lat, zwłaszcza po konceptualizmie, staje się coraz bardziej refleksyjna i teoretyczna (np. między innymi w kontekście sztuki po „końcu sztuki”, jej pogłębiającej się teoretyzacji, wpływowi teorii krytycznej). Wreszcie, wiąże się to także z poszerzaniem się samego pola sztuki w przestrzeni społecznej (daje się zauważyć coraz większe społeczne znaczenie sztuki jako obszaru dyskusji społecznej, a więc i związane z tym potrzeby coraz liczniejszych komentarzy do tychże dyskusji; poza tym w demokracji coraz częściej pada na przykład pytanie: „dlaczego potrzebna jest nam sztuka”). Współczesna praktyka krytyczna dysponuje rozlicznymi taktykami, postaciami krytyki. Wydaje się być aktualna klasyfikacja przygotowana przed laty przez T. S. Eliota w szkicu „O krytyku krytycznym”. Zestawienie powyższe na czoło wysuwa krytyka zawodowego, który według Eliota nie musi być „skrachowanym poetą, dramaturgiem czy powieściopisarzem”. Na drugiej pozycji wymienia on „krytyka z zamiłowania”. Jest to kategoria krytyki nie tylko trudna do opisu, ale także działająca w specyficznych warunkach – głównie są to przyjaciele, rozmaici rzecznicy twórczości zaprzyjaźnionych artystów, „na nich zwraca nam uwagę, pomaga dostrzec ich zalety”. Problem stwarza ona wtedy, co się zdarza, kiedy zawodowiec/specjalista recenzuje pracę twórczą znajomego artysty? Trzeci typ to krytyk akademicki i teoretyk, łączący w swojej pracy kompetencje specjalistyczne i teoretyczne, historyczne oraz ściśle związane z dziedzinami takimi jak: historia sztuki, estetyka, filozofia sztuki i, coraz częściej, z nowymi dyscyplinami: teorią nowych mediów, antropologią sztuki czy antropologią wizualności. Na końcu przywołanej klasyfikacji plasuje się krytyk, „którego działalność może być określona jako produkt uboczny działalności twórczej, a w szczególności do krytyka, który jest również poetą.”<sup>13</sup> Na polskim gruncie świetnie warunki tego kryterium spełnia wybitny poeta Adam Zagajewski, niejako zawodowo recenzujący polskie podwórze poetyckie, ale niestroniący od krytyki innych dziedzin twórczości, zwłaszcza łączącej różne twórcze *métier* – poezję i filozofię czy malarstwo.

Krytyka jednak często budziła sprzeciwu rozmaitych odbiorców: potraktowanych niesprawiedliwie twórców, niekompetentnych teoretycznie lub specjalistycznie miłośników sztuki, których często uwierał i razi nadal na przykład hermetyzm tekstów krytycznych – wszystkie te „post-post-izmy”, „lematy”, „kartusze”, „parergony”. Już Czapski wyrzekł na

krytykę sztuki w Paryżu z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy wiele zjawisk jest ocenianych „stylem wysoce filozoficznym”; kiedy stają się one „ezoteryczne, magiczne, liturgiczne, mityczne i bezgraniczne” oraz reprezentują „*structure postcantorienne et contenu post-Nietzscheen*”.<sup>14</sup> Chodzić tu może także o krytykę dzisiejszą, budzącą sprzeciw nie tylko zaangażowanych odbiorców sztuki, lecz często samych artystów, u których sprzeciw budzi zbytne przeteoretyzowanie recepcji ich pracy twórczej, opatrywanie jej licznymi kontekstami teoretycznymi; mogą, niestety, zniechęcać przywołania, cytaty oraz specyfikacja pojęciowa, jakiś poziom meta – w efekcie wymagający osobnego komentarza i dodatkowych wyjaśnień, których sens może się ledwie rysuje, a dalsza lektura zmusza do studiowania dodatkowych periodyków i specjalistycznego słownika. Otrzymujemy: „iluzjonizm traumatyczny”, „powrót Realnego” czy „substytutywną aktywność obrazu”.<sup>15</sup>

W tym kontekście, ale także i w ujęciu ogólnym, zważywszy na niewdzięczną funkcję krytyki, odwołującej się do ocen, stawiania się ponad pracą artysty, która nie zawsze prowadzi do rezultatów akceptowanych przez krytykę, może powstać pytanie: czy krytyk rzeczywiście może być i jest przyjacielem artysty? Właśnie, dzisiaj może nawet nie chodzić o wartościowanie pracy artystycznej, a bardziej zasadnicza i wyrazistsza wydaje się tu sprawa komentarza krytycznego, przybliżającego odbiorcy twórczość artysty czy też zasłaniającego jego świat przed rzeczywistym widzem, chcącym ów „inny świat” artysty w pełni widzieć, przeżywać, czuć i rozumieć. Rysuje się oto przed nami ambiwalentna rola krytyka, który choć często nie jest bez uczuć, to takim się prezentuje, lub forma jego krytyki wydaje się dziwnie nieludzka. Przerysowanym przykładem takiej formy jest krytyk zobrazowany przez Martina Walsera w książce *Śmierć krytyka*, kreślącej portret jej niemal kultowego przedstawiciela, Marcela Reicha-Ranickiego. Walser niewątpliwie opisuje model ciekawy, intrygujący, budzący wielkie, a nawet skrajne emocje. Jest to jednak wzorzec dziś już przeszły, ale wcześniej silnie współkształtujący wspomniany na początku mit krytyka-twórcy kultury. I jest to także model/typ nieprzyjazny samemu twórcy. Weźmy choćby kilka fragmentów: „Ehrl-König oświetlony ostrym reflektorem wyłania się spoza rzędu siedzeń (...) po dwóch dalszych stopniach na swój fotel. (...) Z pięknym, zawsze serdecznie celebrowanym rytuałem. (...) tego jeszcze nie było. I to na dodatek autor Niedobrej Książki. To przecież wyróżnia GODZINĘ ROZMOWY Ehrl-Königa. Książki są Dobre albo Niedobre. Reszta to korupcja. Tak mówi Ehrl-König (...) potem obowiązkowo gość-niespodzianka, który ma za zadanie potwierdzić diagnozę Ehrl-Königa, stwierdzić, jak dalece jego sąd o Niedobrej i o Dobrej książce jest trafny.”<sup>16</sup> I jeszcze cytata odsłaniający wyjątkowo komicznie narysowaną przez Martina Walsera, wręcz groteskową pozę wyniosłości krytycznej:

Kerytyk jednak, jeśli jest kerytykiem, nie ma ani przyjaciół, ani werogów. Rzeczą kerytyka, dopóki wydaje sądy, jest niemiecka literatura. Gdy on, Ehrl-König, musi przez kilka dni pod rząd czytać niemiecką literaturę współczesną, zazdrości ludziom od wywozu śmieci. (...) a jak długo musi on, kerytyk, dusić się i gdakać, aż taka niemiecka współczesna powieść znajdzie się tam, gdzie powinna: w śmieciach. Aby było miejsce na to, co lepsze. Na to, co Dobre. Na Philipa Rotha, na przykład. W tym momencie Ehrl-König milczał przez chwilę, ponury jak noc. (...) on nie zazedrości sobie swojej pracy. Ale cóż, czuje się odpowiedzialny za litteraturę współczesną. Przede wszystkim właśnie za niemiecką. I milczał. Publiczność milczała. Milczała gwałtownie, milczała patetycznie, milczała solidarnie, milczała razem z nim. Cierpiała razem z nim.

Trzeba dopowiedzieć, że zacytowane fragmenty są w istocie opisem-parodią telewizyjnego wystąpienia przywoływanego krytyka-wroga/nieprzyjaciela artysty-pisarza, będącą swoistą zemstą artysty na jego krytycznym *emploi*.

Przywołany na początku tekstu Flaubert pisał, że krytyk, „gdy wzbudza niechęć”, nazywają go „Arystarchem i eunuchem”.<sup>17</sup> Arystarchem – dlatego, że nazbyt teoretyzuje (imię greckiego filozofa i twórcy początków humanistyki z III w. p.n.e. – to synonim teoretycznej nudy i ucieczki w słowa i językowe dywagacje<sup>18</sup>). Drugie określenie – „eunuch” – trudniej będzie wyjaśnić i uzasadnić. Uzasadnione jest tu przywołanie cytatu z klasyki historii polskiej krytyki – zdanie Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Krytyk i eunuch z jednej są parafii / Obaj wiedzą jak, żaden nie potrafi.” To ulubiony cytat polskich, już chyba z przeszłości, przeciwników krytyki. Niesie on jednak – oprócz ładunku ciętego humoru – niezrozumienie

funkcji i roli krytyka, który nie musi „potrafić” – wystarczy jemu właśnie „wiedzieć jak”. Poza tym w warunkach twórczości postkonceptualnej sytuacja zmienia się diametralnie, także i dla samego artysty, który może stać się twórcą nie tyle wy-twarzającym, ile „artystą-filozofem”.<sup>19</sup> Krytyka wywodząca się z dekonstrukcji znajduje chyba bliższe istoty wyjaśnienie problemu żartobliwie sformułowanego przez autora *Słówek*. Joseph Hillis Miller nazywa krytyka „gospodarzem/żywciolem”, ale także „żywciolem i pasożytem”, odwołując się do jego częstej praktyki „pasożytowania” na twórczości artystów i twórców. Krytyk przetwarza, cytuje, wybiera – tym samym pasożytuje. Strategia dekonstruktywistyczna odsłania tę gęstość znaczeniową i kontekstową praktyki krytycznej – pełnej napięć, dynamiki i nawet destrukcji. Skoro krytyk „gospodarz-żywciolem” jest zarówno zjadaczem, jak i zjadanym, zwierza on w sobie podwójną, antytetyczną relację gospodarza i gościa, gościa w dwojakim sensie: przyjaznej obecności i obcego najścia.<sup>20</sup> Krytyk zawodowy/specjalista może się stać uosobieniem lub symptomem przywołanego wcześniej pasożyta – zwłaszcza w przestrzeni działania Akademii Sztuk Pięknych, gdzie sympatią i uznaniem darzy się krytyka-przyjaciela artysty (to często „krytyk z zamiłowania”). Miarą wartości pracy artystycznej w Akademii są często reakcje *stricte* emocjonalne, dalekie od teoretycznej merytoryki i specjalistycznego języka. Weźmy choćby przykładowe przeżycia artykułowane wyrażeniami: „gęsia skóra” i „ciary na plecach” czy „padanie na kolana”. To obraz lub artystyczna praca mogą i wyzwalać reakcje fizjologiczne jako dowody oddziaływania szczególnej „siły obrazu”.

## Odbiór tekstu krytycznego

Jaka jest recepcja tekstów krytycznych przez studentów Akademii? Zwłaszcza studentów Edukacji Artystycznej, a szczególnie słuchaczy specjalności Krytyka Artystyczna? Ważne w tym miejscu będzie powiedzenie kilku zdań na temat odbioru tekstu krytycznego przez studentów, dla których prowadzę kurs ze wstępu do krytyki artystycznej. Zajęcia mają w dużej swojej części formę konwersatorium i w dużym stopniu, dla równowagi, także charakter teoretyczny – poza ćwiczeniami tworzenia komentarza krytycznego do wybranych zjawisk artystycznych z bieżącego życia i praktyki artystycznej. Całość kursu dotyczy prześledzenia drogi rozwoju krytyki od modernizmu do naszych czasów – w celu poszukiwania jej źródeł (Baudelaire, Benjamin); także, by zwrócić uwagę na tożsamość i główne wątki krytyki artystycznej ostatnich lat. Student magisterskiego seminarium teoretycznego musi i powinien czytać, dyskutować, rozumieć i znać rozmaite: polskie i obce krytyczne i teoretyczne teksty o sztuce, historyczne, klasyczne już z naszej perspektywy, a z czasem coraz bardziej aktualne, oraz artykuły współczesnego spektrum myśli krytycznej o sztuce – weźmy jeden z ważniejszych w ostatnich czasach tekst-manifest artystyczny Artura Żmijewskiego pt. „Stosowane sztuki społeczne”.

Teksty na zajęciach się pojawiają, a wraz z nimi cały bagaż wątpliwości, ale te są na miejscu i *à propos*. Gorzej z idiosynkrazjami, niechęciami, uprzedzeniami studentów wobec samej teorii. Zaczęło się prawdziwe laboratorium egzystencji! Dlaczego te teksty są tak przeteoretyzowane? Dlaczego nie ma w nich emocji, zachwyty nad światem sztuki? Pojawia się w tych reakcjach stary nowożytny problem, który akcentuje klasyk. Mianowicie w *Fauście* Goethego znajdziemy myśl potwierdzającą ów trwały w tradycji i nowoczesności opór wobec teorii. Przywołajmy frazę najbardziej znaną: „Wszelka teoria szara, przyjacielu,/ Zielone tylko złote drzewo życia.”<sup>21</sup> Rzekomo wszystko staje się jasne! Teoria jest „szara” – jakby gorsza od wiecznie „zielonego” potencjału życia! Badacze i uczeni komentatorzy idą tym tropem: „Podważona zostaje wartość poznania czysto intelektualnego – teoria jest »martwa« w porównaniu z wieczną »zielonością« życia, odcina człowieka od jego korzeni, od natury i społeczności ludzkiej. Faust zaczyna teraz wierzyć, że poznać to znaczy doświadczyć, przeżyć.”<sup>22</sup> Padają jednak dalsze zarzuty pod adresem światów zaprezentowanych w tekstach krytycznych. Dlaczego te teksty są takie nudne?! – pytali uczestnicy. Dlaczego niejasne, niezrozumiałe? Dlaczego?? Dlaczego??? Dlaczego???? Nuda to dziś zadziwiający klucz i często wytrych do zjawisk życia codziennego, praktyk kulturalnych i recepcji i udziału w kulturze. Pisząc o studenckich reakcjach – żeby je zrozumieć, można odwołać się do obrazów z Gombrowicza, do egzystencjalnej gry dorosłości i niedojrzałości – „gęby” i „pupy”. Teraz jednak chcę zwrócić uwagę jeszcze na inną rzecz – na brak głębszej komunikacji między światami tekstów krytycznych a światami przeżyć i mentalności studentów. Fenomenolog literacko ujętej nudy – Alberto Moravia odsłania istotną jej cechę. Nuda –



powiada jego bohater – „nie jest niczym innym jak brakiem komunikacji i nieumiejętnością jej przewyciężenia.”<sup>23</sup> Innego klucza interpretacyjnego do rozchodzenia się tych ludzkich światów – tekstualnego i codzienności studenckiej – może dostarczyć koncepcja „psychodynamiki oralności” Waltera Onga. Kanadyjski badacz akcentuje kulturowe różnice i trudną konfrontację dwóch antropologicznych światów „oralności i piśmienności”. „Oralność” – ze swoją dynamiką i artykułującym się coraz to zróżnicowaniem w porządku życia – cechują: „nagromadzenie zamiast analizy”, stylistyczna „obfityść”, „bliskość ludzkiego świata”, „empatia i zaangażowanie” oraz obrazowość, „sytuacje zamiast abstrakcji”. Słowem – to, co najważniejsze – „oralność” sugeruje i zapewnia bycie razem, artykulację bardziej zaawansowanych emocji i ich rozbitą w czasie procesualność. „W tekście – pisał Ong – słowa są samotne. Ponadto podczas komponowania tekstu, podczas »pisania« czegoś, ten, kto pisze, jest także samotny. Pisanie to operacja solipsystyczna. (...) Dystans jako jeden z efektów pisma wytwarza rodzaj precyzji werbalizacji przez oderwanie jej od bogatego, lecz chaotycznego kontekstu egzystencjalnego oralnej ekspresji. (...) Oralnie funkcjonującego języka i myśli nie kojarzy się z analityczną precyzją.”<sup>24</sup>

W kontekście powyższych uwag chcę zwrócić uwagę na znaczenie emocji w recepcji sztuki i w doświadczeniu krytycznym; na miejsce emocji w ciągu powstawania inspiracji i w szkicowaniu narracji krytycznej oraz na znikanie (implozję?) tychże emocji w procesie konstrukcji samego tekstu krytycznego. Interesuje mnie cały obszar odbioru dzieł i zjawisk artystycznych, zainicjowany przeżywaniem i doświadczaniem zjawisk artystycznych, a kończący się konkretyzacją tego procesu recepcji w postaci tekstu. Przyglądam się temu procesowi, począwszy od jego inicjacji – od spotkania z dziełem, od wy-darzenia się energii sztuki, a kończąc na tekście – zapisanym świadectwie pewnej logiki i merytoryki odbioru. W tej analizie procesu recepcji dzieł sztuki biorę pod uwagę rosnącą rolę emocji w kulturze<sup>25</sup> i swoisty proces, charakterystyczny dla krytyki, który nazwę de-emocjonalizacją krytycznego pisania/myślenia.<sup>26</sup> I przy tej okazji pragnę podkreślić kilka spraw: na przykład podnieść kwestię racjonalizacji narracji krytycznych, ale też wskazać na konsekwencje tego fenomenu społeczno-artystycznego; weźmy pod uwagę jego wpływ na zaburzenie równowagi poznawczej – przecenianie rozumu i niedocenywanie emocji, kultury emocji; dotyczy on – wydaje się – także rosnącej społecznej iluzji związanej z racjonalizacją życia, tym także racjonalizacji życia artystycznego (racjonalizacja, której jedno z imion to standaryzacja, klasyfikacja, a często niebezpieczny schemat). Nauczyciele i mistrzowie uczestniczący w procesie kształcenia artystycznego stają się, na wzór innych dyscyplin, profesorami sztuk. A trzeba zauważyć, że natura procesu twórczego wychodzi poza racjonalne ramy życia i doświadczenia. Właśnie chodzi tu o doświadczenie! Coraz bardziej docenianie w humanistyce ostatnich lat doświadczenie odwołuje się w procesie odbioru do tego, co wykracza daleko poza sferę umysłową czy racjonalną. Niedostrzeganie tej złożoności grozi tym, że opis doświadczania sztuki będzie zafałszowany, a co za tym idzie także samo doświadczenie, a tym bardziej jego interpretacja i rozumienie. Właśnie w doświadczeniu artystycznym szczególnie cenny jest ów czynnik poznawczy, ale niesprowadzalny do przekazu tylko racjonalnego czy intelektualnego. Poznawczość tekstu krytycznego musi daleko wykraczać – właśnie poprzez swoją inność – poza poznawczość narracji logiczno-wynikowej tekstu badawczego, być bogatsza w konteksty zmysłowe, sensualne; towarzyszyć jej i zarazem ją naznaczać „aurą dzieła sztuki”. „W każdej dobrej krytyce – pisał Starobinski – ma udział temperament, instynkt, improwizacja, są w niej posunięcia szczęśliwe i momenty wyjątkowe.”<sup>27</sup>

### **To lubię albo „zasada przyjemności w krytyce”**

Proste „To lubię” zaistniało w języku Mickiewicza. Jako ostatni z wielkich użył tej klasycznej i wydaje się uniwersalnej formuły Miłosz. I pierwszy i drugi wiązali „to lubię” z ludzkim wyzwalającym, prostym zachwytem – przywracającym życiu w pełni ludzki wymiar. Obok widzę, wierzę, rozumiem istnieje oczyszczające, przywracające normalny zwykły porządek rzeczy – „to lubię”. Podobnie jest i we współczesnej krytyce, obok wielu zjawisk akcentujących perspektywę racjonalną oraz hołdujących teoretycznym tendencjom, zachowują się w niej zjawiska osobne. Należy do nich krytyka o znaczącym tytule – *Serce rozumiejące* – Alaina Finkelkrauta, który w przedmowie do szkiców z przywołanego tomu pisze lakonicznie i syntetycznie zarazem – „zaufałem emocjom”<sup>28</sup> Jak rozumieć tę szczególnie

rzadką dziś krytyczną deklarację? Deklarację wbrew tendencji, według której krytyk przede wszystkim powinien być wierny kształtowanej „władzy sądenia”? Finkelkraut otworzył podczas lektury swój „rozum krytyczny” na drgnienia serca i pozwolił im „przemówić” z głębi przeżywanego doświadczenia na temat między innymi: *Notatek z podziemia* Fiodora Dostojewskiego, czy *Uczty Babette* Karen Blixen.

Szczególnym fenomenem z pogranicza historii i krytyki są popularyzatorskie gawędy Bożeny Fabiani, które mają początek na sali wykładowej, kontynuację w studiu radiowym a ostatecznie zostają zapisane w formie książkowej. Autorka ze swobodą i osobistym podejściem prezentuje bardzo subiektywnie dobrany zestaw artystów z dziejów historii sztuki od renesansu do współczesności, zyskując duże uznanie odbiorców, owe „to lubię” w ustach studentów, miłośników sztuki, ale także i specjalistów.<sup>29</sup> Fabiani interesuje „żywy człowiek” ze swoimi emocjami, ułomnościami, słabościami, ale i swoście ludzką wielkością twórczego geniuszu; jej narracja zawiera emocjonalne pierwiastki recepcji sztuki (narratorkę coś zachwyca; przeważnie akcentuje ona to, co w sztuce podziwia, co ją do niej przyciąga); cechuje ją często naturalnie emocjonalny języki codziennej mowy (bywa, że przywoływany artysta jest „nieznośny”, a mecenas „odrażający”). Jest to przykład opisu wartościującego, subiektywnego, wręcz osobistego. Spójrzmy na przykład na jej komentarz do osoby i twórczości jednego z polskich rzeźbiarzy:

Pewien proboszcz z kościoła w podhalańskiej wsi przeprowadził w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku ciekawy eksperyment: wypożyczył od rzeźbiarza bardzo nowoczesną, zarazem surową w wyrazie *Pietę*, ustawił ją w kościele, wyłożył obok zeszyt i długopis z prośbą, by parafianie wypowiedzieli się, czy rzeźba ma pozostać w kościele, czy też powrócić do artysty.

A autorem rzeźby był nieżyjący już dziś Antoni Rząsa (1919-1980), uczeń i przyjaciel Antoniego Kenara ze słynnej szkoły zakopiańskiej. Rząsa pochodził z podrzeszowskiej wsi i był niezwykle wyczulony na przyrodę. Kiedy tak się szczęśliwie złożyło, że miałam okazję towarzyszyć mu w spacerach w okolicy Krynicy Górskiej, gdzie przebywał w sanatorium z racji choroby płuc, byłam świadkiem, jak często zatrzymywał się przed jakimś ciekawszym drzewem i mówił na głos, co w nim widzi i co by z niego wyrzeźbił. A rzeźbił cudownie! Wydobywał z drewna głównie postacie Chrystusa i Matki Boskiej. (...) jeszcze za życia zasłynął jako najlepszy rzeźbiarz polski końca ubiegłego wieku. Wykonywał rzeźby niezwykle ekspresyjne, ogromnie ludzkie, oryginalne a zarazem proste (...) Oto kilka głosów parafian ze wspomnianego zeszytu (...): „(...) Ja, panna lat 14, chciałabym, żeby ten wizerunek został w kościele./ (...) Kobieta lat 55, nie widziałam takiego wizerunku śpętnego. (...) Mam 17 lat, jeszcze nie widziałam takiej twarzy niepodobnej do twarzy ludzkiej nie widziałem Matki Boskiej tak wargatej i Pana Jezusa z telą dziurą w brodzie i takiego dużego nosa zrośniętego z wargami.” (...) Ponieważ jednak przeważały opinie negatywne, rzeźba wróciła do artysty.<sup>30</sup>

Co charakteryzuje przywołany powyżej komentarz? Na pewno – poza tym, co powiedziane zostało wcześniej – jest nieoczywisty, żywy, wzbogacony o społeczną recepcję sztuki. Ale charakteryzuje się on cechą, która towarzyszyła krytyce wieków wcześniejszych. Dawni krytycy wyrażali zachwyt przed obrazami: „Jakże to piękne, właściwe, mądre, jakie harmonijne! Jakże wrażliwie potraktowany temat!” Diderot wzdychał przed obrazami Verneta. Dziś w krytyce nie wzdycha się przed obrazami. Dziś obrazy się omawia, analizuje, interpretuje, porównuje, ewentualnie krytycznie się je czyta! Mogą one stanowić materiał antropologicznego namysłu nad siłą ich społecznego oddziaływania; wreszcie mogą posłużyć jako piktoralne obiekty performatywne. „Powinniśmy dziś wiedzieć – pisał Jean-François Lyotard – że wołacz lub wykrzyknik nie są już w modzie, że (...) postępowanie »filozofii« według Diderota, historii według Nietzschego, społeczeństw przemysłowych według Benjamina, tłumi siłę stylu, wyczerpuje energie artystów, zaćmiewa aurę dzieła i że powinniśmy to oplakiwać.”<sup>31</sup>

Wystan H. Auden, filozof wśród poetów, wytrawny i niepokorny krytyk, umięjący i mający ambicje zaskakiwać swoich czytelników – zasłynął jednym z najbardziej intrygujących porównań w światowej krytyce, zestawiając Matkę Boską z prądnicą (jedno

z tłumaczeń oddaje oryginał wyrażeniem „Dynamo i Dziewica”). W krytyce artystycznej pragnął zachować i utrwalić przeżycie sztuki i uważał, że nawet doza „teoretycznej władzy sądenia” powinna lśnić urodą źródła i trzeba, żeby była wyrażona z „urodą języka”. Według niego krytyk musi być stronniczy, musi liczyć na przyjemność, jaką może mu dawać sztuka; i nie powinien się jej wstydzic, a raczej być świadom jej wystarczającej i ostatecznie rozstrzygającej recepcyjnej energii i siły sprawczo-poznawczej – wszak „przyjemność nie jest bynajmniej niezawodnym, lecz tylko najmniej zawodnym przewodnikiem krytycznym.” Słynął z przewrotności, ironicznego ładunku i celności swoich sądów. Było w jego krytyce coś ze stylistycznej elegancji klasycznej krytyki. Pisał, że istnieją „ludzie zbyt inteligentni na to, by zostali pisarzami, lecz ci nie zostają krytykami.”<sup>32</sup> Źródła audenowskiej krytyki trzeba szukać we wczesnej nowoczesności – na przykład w eseistycznej twórczości Charlesa Baudelaire’a, który przewyciężając „nieprzeniknione otchłanie smutku” każe swoim czytelnikom się upijać („Trzeba wciąż być pijanym. To cały sekret: w nim tkwi wszystko. (...) Czym? Winem, poezją albo cnotą, wedle upodobania.”<sup>33</sup>). Jego wiara w wyobraźnię, która ostatecznie powinna zaistnieć ponad obserwacją i w twórczą wolność – głoszoną do końca – umożliwiającą niepoddawanie twórczości systemom poznawczym i pozostawianie na poziomie „myśli nieokreślonej”, wynikała z korespondencji, tj. powszechnej analogii bytów, istnień i wartości. Zjawisko korespondencji przejawia się dwojako: najpierw przedmioty zmysłowe odpowiadają duchowym, następnie w obrębie świata zmysłów zachodzą liczne związki. Żeby ten arcybogaty świat przeniknąć, żeby móc go odczytać, a wreszcie zrozumieć, twórca musi mieć otwarty, czuły umysł oraz zdolność zadziwiania się światem.<sup>34</sup> Dlatego też specjalne wymagania stawiał autor *Paryskiego splinu* krytykom. „A więc po co krytyka?” – pytał w zapiskach do „Salonu 1846”. I odpowiadał: „Wierzę szczerze, że najlepszą krytyką jest ta, która umie być zabawna i pełna poezji, nigdy zaś krytyka zimna i algebraiczna, brak miłości i nienawiści osłaniająca pretekstem, że wszystko tłumaczy, i świadomie wyrzekająca się temperamentu. (...) krytyka, jeśli chce być słuszna, to znaczy mieć rację istnienia, musi być stronnicza, namiętna, polityczna, a więc zakładająca jedyny punkt widzenia, ale taki, który otwiera najwięcej horyzontów.”<sup>35</sup>

W przywołanej tu tradycji, krytyka musi być związana z przyjemnością oglądania, przyjemnością wyrażania się – wręcz „zasadą przyjemności” jak by powiedział Lionel Trilling.<sup>36</sup> Jej źródła trzeba szukać w romantyzmie – według Trillinga – zwłaszcza w twórczości Wordswortha i Keatsa. Dla tego pierwszego stała się ona „wielką elementarną zasadą przyjemności”, która, dlatego, że była zasadą, w konsekwencji swego istnienia tworzyła „przyrodzoną i czystą godność człowieka”. Oczywiście, romantyczny projekt przyjemności istnienia mógł od początku budzić kontrowersje, moralne wątpliwości. Jak to – życie można opierać na przyjemności? Cała tradycja religijna, biblijna i moralna akcentowała życiowy znój, troski, ból oraz egzystencjalne cierpienie. Spójrzmy na greckiego Ikarą, na tragicznego Edypa, na biblijnego Hioba – czy wreszcie na Chrystusa. Gdzie jest miejsce na przyjemność istnienia tych person-symboli kultury? Wątpliwości dotyczyły natury przyjemności związanej głównie z ciałem, z niezdrowym podnieceniem fizycznym, z którym kultura sobie nie radziła i poddawała kontroli. Romantycy odrzucali przyjemność fizyczną, odrzucali „folgowanie żądom” i „gratyfikacje zmysłowe”; im chodziło o przyjemność jako swoiste dobro; szło im o przyjemność konstruującą zdrowe podstawy życia: miała ona być sublimowana – przeradzać się w radość podnoszącą życiowy komfort. Miała ona jednak swoje dominanty u poszczególnych projektodawców – dla Wordswortha była bardziej abstrakcyjna i ascetyczna; dla Keatsa nosiła znamiona bardziej konkretne i zmysłowe; dla wszystkich stawała się przede wszystkim wielką wartością duchową – fenomenem nadającym życiu właściwy tor i bieg. Jednak już dla następców, dla twórców nowoczesności, w szerokim znaczeniu, przyjemność będzie coraz mniej wiązana z duchowością. Zławsza późna nowoczesność coraz bardziej przenosi akcent z przyjemności-duchowości na przyjemność-bogactwo, materialność i satysfakcję z posiadania wszelakich dóbr. Przyznajemy rację Trillingowi – nowoczesność rezygnuje z przyjemności jako zasady życia. To prawo będzie się przenosić na kulturę, na zjawiska artystyczne, ale i w konsekwencji na krytykę artystyczną. Coraz trudniej będzie zaobserwować w życiu artystycznym zjawiska budzące żywą radość i satysfakcję z bycia tu i teraz (przełomowa w tym zakresie okaże się twórczość Fiodora Dostojewskiego). A później w kulturze europejskiej rozmnożą się obrazy – literackie, malarskie, których recepcja będzie wyzwalać coraz większy niepokój widza i czytelnika. Zaroi się w kulturze od antybohaterów, destrukcji, rozpadu, niepokoju.

Europejski instynkt „w poszukiwaniu” przyjemności zostanie przekształcony w swoją odwrotność – instynkt przykrości. Trilling konstatuje: „ideał przyjemności uległ wyczerpaniu, zupełnie jakby został urzeczywistniony i doprowadził do stanu sytości i znużenia. Zamiast niego rozwija się (...) ideał doświadczenia energii psychicznych, które wiążą się z przykrością i służą definicji i afirmacji »ja« ”<sup>37</sup> – i przywołuje Freuda. Wkraczamy tym samym w świat *Poza zasadą przyjemności*. Freudowski tekst budzi i budzi wiele wątpliwości i kontrowersji interpretacyjnych, na których roztrząsanie nie ma tu miejsca. Esej Freuda ujawnił dwie konsekwencje naszego bycia „poza zasadą przyjemności”. Pierwsza – natury ontologicznej/egzystencjalnej – wiąże się z tym, co sam Freud zadał kulturze do przemyślenia. Mianowicie, że „zasada przyjemności” współegzystuje z istniejącym w psychice równie silnie działającym instynktem śmierci. Druga – natury społecznej, socjologicznej – wiąże się z przekonaniem, że społeczeństwu potrzebna jest odpowiednia kultura rozwijająca i pielęgnująca ów zbawienny instynkt, ale i ludzkie prawo – „zasadę przyjemności”. Ta odpowiednia kultura kształtowałaby instynkty współpracy, współbycia, nieagresji, a także bardziej przyjazną atmosferę na ulicy, w domu, w szkole, w instytucjach państwowych i publicznych.<sup>38</sup> W kontekście zanikającej kultury przyjemności, a co za tym idzie i krytyki odwołującej się do przyjemności, także, by rozszerzyć wcześniejsze anglosaskie spojrzenie, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na francuską perspektywę krytyczną, sformułowaną przez Rolanda Barthesa. Nie bez przyjemności zerkam na małą, enigmatyczną wielce, pisaną bardzo osobnym językiem, pełnym hermetycznych wręcz fragmentów, zamkniętych w żargonach – strukturalizmu czy semiotyki, książeczkę pt. *Przyjemność tekstu* (1973). To jest małe arcydziełko autora, który często odczuwał przyjemność, wręcz rozkosz czytania i pisania. Tę przyjemność i rozkosz, które były wyrzucane z oficjalnego obiegu kultury produkującego wiedzę, konstruującego kolejne pokłady sensów i prestiż poznawczy. We wcześniejszej pracy *Krytyka i prawda* (1966) określił on lekturę „miłością i pragnieniem wobec dzieła” – doświadczeniem bardzo intymnym i niesprowadzalnym do jednoznacznego aktu. Barthes, Francuz wychowany w tradycji, wręcz codziennej kulturze zmysłowości, sensualności, w kulturze wiedzy na temat zmysłów i odczuwania, zauważa, że kultura europejska lekceważy przyjemnościowe i intymne kontakty ze sztuką. „Przyjemność – pisze – jest nieustannie pomijana, umniejszana, spychana na rzecz wartości mocnych i szlachetnych, takich jak Prawda, Śmierć, Postęp, Walka, Radość itd. Jej zwycięskim rywalem jest Pożądanie: ciągle się mówi nam o Pożądaniu, nigdy o Przyjemności; Pożądanie ma jakoby wartość poznawczą, Przyjemność nie.”<sup>39</sup> Kultura zachodnia, akcentując Pożądanie, odwleka Przyjemność w czasie, lub odkłada ją na egzystencjalny margines. Barthes zdaje sobie sprawę z nieoczywistości i kłopotów terminologicznych podejmowanej problematyki – „przyjemność tekstu” rodzi „tekst przyjemności”? Waha się: „przyjemność czy rozkosz?”, „jest skazany na dwuznaczności” i „musi pogodzić się z dwuznacznością”; wie, że nigdy nie dotrze do ostatecznych rozstrzygnięć, będąc wrzuconym, ale i wrzucając nas – jego czytelników i odbiorców – w „dialektykę pożądania, nieprzewidywalności rozkoszy”. Ale też nas wynagradza. Obiecuje i coś daje – coś bardzo frapującego: epifanijną wręcz charakterystykę pomijanego przez innych krytyków stanu emocji odbioru, recepcji zderzenia krytyka z dziełem – z tym Czymś absolutnie Innym: „Emocja – dlaczego miałaby być wroga rozkoszy (niesłusznie widziałem ją całkowicie po stronie sentymentalizmu i moralnych aluzji)? Emocja to graniczący z omdleniem niepokój, perwersja pod pozorami prawomyślności; zatrata w emocji jest może nawet bardziej przewrotna, gdyż podważa ogólną zasadę, w myśl której rozkosz ma określony kształt, mocny, gwałtowny i surowy, koniecznie musi być muskularna, wyprężona i falliczna. Wbrew zasadzie ogólnej: »nie dać się omamić nigdy obrazem rozkoszy« , dostrzegać ją wszędzie tam, gdzie do miłosnych przyzwyczajzeń wkracza niepokój (rozkosz przedwczesna, spóźniona, wzburzona itd.). Miłość - cierpienie jako rozkosz? Rozkosz jako mądrość (gdy »wbrew własnym przesądom« zaczyna wreszcie rozumieć siebie)?”

Zastanawiające jest to porównanie rozkoszy/emocji i mądrości. Zastanawiające i zaskakujące – w naszym kręgu kulturowym mądrość utożsamiamy z przywoływanymi wcześniej przez autora *Mitologii* wielkimi wartościami. W Europie, Prawda może być zakładnikiem mądrości, może nim być Piękno, Dobro! Ale rozkosz? Ona może być probierzem wiedzy i mądrości w zaproponowanej perspektywie-przyjemności Barthesa krytyka i artysty, jaką nam konstruuje, zadaje do przeżycio-myślenia. Wydaje się, że zadana tu perspektywa odwołuje się, choć i poza nią wykracza, do starej i wciąż nowej (brzmi po staremu, ale może być i jest wciąż nowa!) kategorii/wartości – smaku! „Potęgi smaku” – jak

zapisuje i ustanawia poeta, i jak dodaje, rozszerza i uzupełnia – „sprawy smaku”, „w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia”. I teraz staje się bardziej jasna wiedza-mądrość wcześniej wypowiedziana przez Barthesa, wprowadza on nas w ludzkie przestrzenie sumienia i duszy – „poza zasadę przyjemności”. I jak dodaje Barthes – „na pastwę sprzeczności”. W przestrzenie moralne, mocno splątane „włókna duszy” i łatwe do uszkodzenia (zmiażdżenia) „chrząstki sumienia”. Wracamy do wcześniejszych ustaleń: tekst przyjemności nigdy nie jest łatwą przyjemnością; sięga w głąb naszych jaźni, bez wątpienia „poza zasadę przyjemności”, a nawet dalej, o czym wspomina fragmentarycznie Filozof: „Choćbyś wszystkie przeszedł drogi, nie dotrzesz do granic duszy.”<sup>40</sup> Byle byśmy nie popadli w kliniczny stan niełaski, przed groźbą którego ostrzega nas sam krytyk: „Jesteśmy naukowcami z braku subtelności.”<sup>41</sup>

Przywołane przeze mnie powyżej liczne przykłady krytyki subiektywnej i hołdującej emocjom są świadectwem dwóch przynajmniej rzeczy. Po pierwsze, przede wszystkim sprawy ogólnej – mamy poważne kulturowe i teoretycznie ważne dowody na to, że taka krytyka jest uzasadniona i wciąż możliwa. Inna kwestia wiąże się z ogólnym zagadnieniem, które wykracza poza ramy tego szkicu, czyli przemianami współczesnej emocjonalności, w tym emocjonalności człowieka późnej nowoczesności. Po drugie, zaprezentowane wyżej przykłady świadczą także o tym, iż krytyka, o którą nam chodzi, choć rzadko, to jest wciąż praktykowana. Wspaniale, że nadal żyją zauważani krytycy, jak choćby Finkelkraut, którym w praktyce krytycznej i estetycznej chodzi o emocje – w dodatku potrafią oni poznać i merytorycznie o nich pisać.

## Erotyka krytyki?

Krytyka odrzuca zmysły, abstrahuje od emocji – staje się ogólna, a nad tym, co było jej dźwignią – wartościowaniem – zdaje się brać górę interpretacja. Kiedy ten proces zachodzi? Dokonuje się on już wystarczająco długo. Możemy powiedzieć, że mamy do czynienia z przyjętym w historii prawem „długiego trwania”. Możemy też wskazać na intelektualne etapy tego procesu. Na pewno krokiem milowym, ale i etapem przełomowym na tej drodze, jest świadomość krytyczna Fryderyka Nietzschego. Na pewno wiążąca, ważna i symptomatyczna jest reakcja Susan Sontag w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku w postaci tekstu „Przeciw interpretacji”. Nietzsche powołał do życia bardzo wizualne określenie. Pisząc o procesie, który jego zdaniem zaczyna dominować w kulturze europejskiej, kreuje bardzo pojemne pojęcie, można rzec metaforę poznawczą – „odmysłowienie” i adresuje je wprost do „wyższej sztuki”. To jego zdaniem „wyższa sztuka” staje się coraz bardziej „odmysłowiona”.<sup>42</sup> Nasze zmysły są poddawane coraz to większemu uintelektualnieniu; nasze uszy stają się coraz bardziej racjonalne, przyzwyczajamy je do nasłuchiwanie znaczeń i sensów – dużo więcej niż to czynili nasi przodkowie. Podobnie dzieje się z innymi zmysłami. Zostaje utracona ich naturalna, cielesno-fizjologiczna wrażliwość – „przede wszystkim pytają o treść, a więc o »to znaczy«, a nie o »to jest« (...).” Dalej już trzeba przywołać dłuższy niezwykle celny *passus* słów filozofa: „Podobnie niektórzy malarze uczynili intelektualniejszym oko i o wiele prześcignęli to, co dawniej nazywano rozkoszowaniem się barwami i formami. I tu także strona świat, pierwotnie uchodząca za szpetną, została zdobyta przez zrozumienie artystyczne. – Jaka jest tego wszystkiego konsekwencja? Im zdolniejszymi do myślenia stają się oko i ucho, tym bardziej zbliżają się do granicy, gdzie przestają być zmysłowymi: przyjemność przenosi się do mózgu, same narzędzia zmysłowe tępieją i słabną, symbolizm coraz bardziej zastępuje rzeczywistość (...).”

Perspektywa Nietzschego wynika z jego spojrzenia na życie i filozofię, która wypełniając misję, powinna być związana z życiem – niezależnie od wieloznaczności jego znaczeń – a więc także nie powinna pomijać jego istotnych aspektów – całej sfery wrażliwości połączonej niemal tajnymi więzami ze zmysłowością, emocjonalnością i sensualnością. Całe to bogactwo życia wiodło filozofa do uznania, że człowiek, pozostając z nim w jakiejś tajemnej więzi, poza tym że jest, kontempluje je (*vita contemplativa*) lub działa (*vita activa*), zabiegając o udział w nim lub o zachowanie go dla siebie, staje się sobą w pełni przez interpretację samego życia (*vita interpretativa*) w kontekście wszystkiego, co ono ze sobą niesie. Słowem – życie to interpretacja wszystkiego, co ono przynosi, stwarza, destrukuje. Dlaczego więc Susan Sontag wystąpiła „przeciw interpretacji”? Oczywiście, Sontag intelektualnie nie była „przeciw interpretacji” w sensie nietzscheańskim, czyli w pewnej zgodzie z jego wersją – „nie ma faktów, są tylko interpretacje”. Sontag krytycznie – i z wrażliwością artystki – zaprotestowała

przeciwko pewnemu typowi interpretacji i zrobiła to w kontekście atmosfery intelektualno-krytycznej czasu w którym żyła, a w którym, jak obserwowała, zachodziła zmiana wymagająca reakcji właśnie krytyka. To jest postawa krytyczna manifestująca się przekonaniem, że właśnie od krytyki i jej przedstawicieli wymaga się więcej, niż tylko obrony wąskiego przyczółka zagadnień *stricte* artystyczno-estetycznych, że krytyka to sprawa kultury, jej procesów, ale i samego życia. Ale także mamy tu do czynienia z krytyką, która „jest wyższą pod względem uświadomienia formą obcowania ze sztuką”, z samym życiem.<sup>43</sup> Poza tym amerykańska krytyczka dostrzega kilka niepokojących ją zjawisk: postępującą intelektualizację krytyki lat sześćdziesiątych, rozwój teoretycznych metod i narzędzi strukturalizmu, ale i samej teorii interpretacji niebezpiecznie – według niej – się rozwijającej i jej nadmiernej racjonalizacji, która w efekcie zastępuje przeżywanie i żywy kontakt z dziełem, ze sztuką. Sontag kieruje pod jej adresem poważne zarzuty: ta krytyka jest nieludzka, bo jest przeciwko dziełom, jest niehumanistyczna, brutalnie upraszczająca złożone aspekty sztuki – najbardziej dotyczące właśnie strony zmysłów czy ludzkiej wrażliwości. Dlatego wydaje się schematyczna w swej zgodzie z tym, co ogólne w teoretycznych systemach odniesienia takich jak: freudyzm czy marksizm, które – jej zdaniem – są najbardziej wpływowe, a ich narzędzi krytyka używa najczęściej. Sontag daje krytyczny upust swojemu sprzeciwowi, posługuje się dyskredytującymi metaforami: „niszczące wykopaliska” – w nawiązaniu do interpretacji jako archeologii lub „spaliny fabryczne”, „zatruwające wyziewy”. „Żyjemy w czasach – pisała – gdy podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym. Niczym spaliny i fabryczne wyziewy zatruwające miejskie powietrze, erupcje interpretacji zatruwają dziś naszą wrażliwość. W kulturze, w której problemem jest nadmierny rozrost intelektu dokonujący się kosztem świeżości i zdolności odczuwania, interpretacja stanowi zemstę intelektu na sztuce.”<sup>44</sup> Dalej zarzuciła interpretacji „filisterską niezgodę” na to, by dzieło pozostało takim, jakim je stwarza twórca – złożonym konstruktem niesprowadzalnym do treści czy siatki pojęć, lub kilku sensów ujednoznaczających jego wieloaspektową siatkę znaków i znaczeń. Tak przeprowadzana interpretacja sprawia, że „sztuka staje się uległa i potulna”. A dalej bywa sprowadzana do myśli, formuł czy tendencji, zapominając o „najróżniejszych smakach, zapachach” – tym wszystkim, co czyni ją żywą i prawdziwie użyteczną. Sontag zakończyła esej bardzo ogólną krytyczną, w tym przypadku niezwykle postulatyczną propozycją, byśmy starali się „nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać”, dalej, by w pisaniu o sztuce bardziej akcentować formę, w jakiej ona jest podana lub istnieje, a także, że właśnie tak istnieje, a nie koncentrować się na tym, co ona znaczy. Ważne tu jest rozumienie – a nie tłumaczenie dzieła. I ważne jest, i trzeba je tu zacytować, ostatnie zdanie tego przełomowego eseju: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”. I za Sontag można by, idąc dalej, rzec: potrzebujemy erotyki krytyki.<sup>45</sup>

### „Krytyka po końcu sztuki”

Nastała nieczuła epoka. Dlaczego, skoro wydawałoby się, że żyjemy w czasach, w których jak nigdy przedtem przywiązuje się coraz większą wagę do pielęgnacji i wzrostu kultury emocji? Ciekawe wyjaśnienie tego fenomenu - i nie do pominięcia - konstruuje Fredric Jameson, w książce *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, w której wskazuje, między innymi ważkimi zjawiskami, że zasadnicza zmiana emocjonalności ostatnich lat w naszej kulturze jest związana z rozpadem podmiotu (filozof używa określenia „zdecentralizowanie wcześniej scentralizowanego podmiotu czy psyche”). Zdekonstruował się, lub jak kto woli uległ kulturowemu rozpadowi, „odczarowaniu”, mówiąc językiem Webera. Nowoczesny podmiot, utożsamiany z silną twórczą osobowością, „niepodzielną monadą”, zdolną do intensywnych przeżyć, znajdujących odbicie w obrazach Muncha, wyróżniający się niepowtarzalnym stylem przekształcił się w postnowoczesne „ja” „wyzwolone od każdego w ogóle rodzaju uczucia” – „ja” naznaczone „zanikiem afektu”.<sup>46</sup> Tę sytuację zmiany późnonowoczesnego podmiotu, potwierdza w dziedzinie krytyki, przywoływany w tym szkicu Clement Greenberg, admirator sztuki modernistycznej, związany z krytyką wokół Szkoły Nowojorskiej, a zwłaszcza dziełem Jacksona Pollocka. Otóż to właśnie autor „Stanu krytyki” wskazuje na daleko wzrastającą racjonalizację współczesnej mu krytyki: „(...) przechodząc do bieżącej, najnowszej sztuki, krytyka przestaje być właściwą krytyką, przestaje osądzać i oceniać. Spójrzcie na czasopisma poświęcone współczesnej sztuce wizualnej, a zobaczycie, jak zamieszczone tam artykuły stają się coraz bardziej naukowe

czy też quasi-naukowe, na sposób akademicki: wyjaśniające i opisujące, ale prawie nigdy nie osądzające ani nie oceniające. Zauważcie, jak rozrastają się dołączone do nich przypisy, jak utrudniają lekturę i jak niewiele mają wspólnego ze sztuką jako sztuką. Wartościowanie zostało zepchnięte do krótkich recenzji (...) Zjedliśmy owoc z Drzewa Wiedzy.<sup>47</sup>

Racjonalizacja krytyki – zdaniem Greenberga – jest silnie powiązana z pogłębiającą się autonomizacją samej sztuki i nie bez udziału samej sztuki, czemu dopomogła „sztuka dla sztuki” i estetyka. Czynnikiem zdecydowanie także mocno ją determinującymi są postępujący od osiemnastego wieku racjonalizm i transcendentalizm poznawczy rodem z Kanta i Hegla, przenoszący się na estetykę i samą krytykę. Kładzie się na niej cieniem kantowska estetyka, w której założeniem się staje przekonanie, że sądy smaku nie podlegają dyskusji, że są one niejako zawieszane ponad doświadczeniem odczuwania, przeżywania i emocji. Po prostu, według filozofa są one bezinteresowne: mają wartość „czysto kontemplatywną”, a więc nie mogą stanowić podstawy do tworzenia pojęć, nie są wobec tego sędami poznawczymi, teoretycznymi ani praktycznymi.<sup>48</sup> Ten, kto nie jest wobec sztuki/wobec dzieła bezinteresowny, nie może na jej/jego temat się wypowiadać. Silna perspektywa Kanta przyniosła społeczne skutki i zarazem mogła i uzasadniała: oderwanie sztuki od życia i sankcjonowanie autonomii nowoczesnej sztuki.

Dużo więcej jednak komplikacji i konsekwencji dla sztuki nowoczesnej i krytyki wynikało z koncepcji „końca sztuki” Hegla. Trzeba mocno zaznaczyć, iż refleksja autora *Wykładów o estetyce* była raczej z gruntu filozofią historii sztuki, czy sztuki samej, niż krytyką jako taką. Według Hegla dotychczasowa sztuka przestała zaspokajać i wyrażać najważniejsze potrzeby człowieka; wyczerpała się jej twórcza energia, jeśli chodzi o ludzkie potrzeby refleksji. Sztuka była bardzo długo rodzajem poznania, ale w historii coraz bardziej traciła na znaczeniu w stosunku do religii i filozofii. „Myśl i refleksja – pisał Hegel – prześcignęły sztukę piękną.”<sup>49</sup> I dalej: „Straciła ona [sztuka] dla nas swą autentyczną prawdę i prawdziwe życie. Przeniosła się za bardzo w sferę naszej wyobraźni, by miała zachować w sferze rzeczywistości swą dawną konieczność i utrzymać swe wysokie dostojeństwo.” Jakie były i są konsekwencje przywołanych procesów? Wynikały z nich dwie najważniejsze kwestie: pierwsza dotyczyła narastania w kulturze coraz większej potrzeby wiedzy o sztuce, a druga otwierała konieczność powstania nauki o sztuce. Niezależnie od tego, czy zgadzamy się z Heglem, czy – jak Arthur Danto, który nie sądził, że „wyrośliśmy ze sztuki”<sup>50</sup> – mamy sąd przeciwny, to przywołane konsekwencje są ważne i dziś, także dla krytyki, która, będąc właśnie krytyką po „końcu sztuki”, staje się krytyką uzbrojoną w bagaż teorii – niektórzy sądzą, iż jest dziedziną za bardzo teoretyczną. Poza tym krytyka „po końcu sztuki” kształtuje nowy rodzaj praktyki krytycznej i nowy styl, a nawet język myślenia i pisania o sztuce, język uwzględniający teoretyczne komplikowanie sensów w krytyce artystycznej i uwzględniający rozwój nauk oraz metod badań nad sztuką. Tak właśnie powstał postulat „metakrytyki”, która – według Mieczysława Porębskiego – otwierając nowy etap rozwoju krytyki, postulowała: „studium semantyzacji i mitologizacji dzieła wizualnego” oraz „studium waloryzacji dzieła wizualnego, systematyczne studium pewnej gry, dosyć skomplikowanej, studium socjologiczne lub lepiej antropologiczne gry, która stanowi jeden z charakterystycznych aspektów naszej cywilizacji masowego przekazu.”<sup>51</sup> I tak też zamknęła się epoka „krytyki poetów”, a zapoczątkowała i trwa epoka „krytyki ekspertów” – hołdujących teorii, nauce, dla których wzorem narracji krytycznej staje się unaukowiona rozprawa akademicka.

## Zamknięcie

Co robić? Użyję na zakończenie tego bardzo starego kulturowego pytania. Z krytyki zniknęły emocje, uczucia i zachwyty. To jest fakt, który zauważył, co wyjątkowe i niezwykle, w ostatniej fazie swojej twórczości, uchodzący w wielu kręgach za ultraracjonalistę, pragmatysta – Richard Rorty! Jednak zwrócimy uwagę, że, jeżeli pragmatyzm polega głównie na „trzymaniu się faktów”, to nie będzie odejściem od niego myślenie autora tekstu „Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji”. A zarazem jego myśli będą uzupełnieniem i rozwinięciem dotychczasowych myśli i uwag tego tekstu. Rorty uważa, że z kultury anglosaskiej zniknęły takie jakości jak: namiętność, geniusz, charyzma, indywidualny styl czy prorocy, a stan kultury naszych czasów określa mianem stanu „wszechwiedzy”. Cóż złego w naszej wszechwiedzy, w jej różnych odstonach, różnych poziomach przejawiania się? Wszechwiedza, co wiedzieli i uznają klasycy tacy jak: Wolfgang Goethe, William Blake czy

żyjący Harold Bloom, zasłania i wypiera największą ludzką zdolność – „zdolność odczuwania zachwyty.” Ten jednak stan generuje i dalsze, poważne konsekwencje: pierwsza to ta, że nie potrafimy już, jak nasi kulturowi przodkowie, przeżywać zachwyty; druga, że uodporniamy się na romantyczny entuzjazm czy ludzkie porywy ducha. I jest jeszcze jedna konsekwencja – wyjątkowo dobrze wyrażona przez amerykańskiego filozofa, który pożyczył ją od Harolda Blooma, związana z tym, że w naszym świecie rośnie pokolenie, a może są to już pokolenia ludzi, krytyków, którzy „umieją wprawdzie wszystko wydrwić, ale nie potrafią już żywić nadziei, umieją wszystko wyjaśnić, ale nie potrafią niczego wielbić.”<sup>52</sup> A co w zamian? I tu Rorty ma trafną odpowiedź, którą pozostawiam na koniec: „zastępują słuszny gniew i nadzieję społeczną stoicką wytrwałością, podziw – teoretyzowaniem, a wizje lepszej przyszłości – urazą wobec minionych niepowodzeń.”



## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Gustaw Flaubert, *Słownik komunałów*, tłum. Jan Gondowicz (Warszawa: Fundacja „Brulionu”, 1993), 62.
- <sup>2</sup> Program był prowadzony od roku 1975 do roku 1990. Ostatnia emisja miała miejsce 22 czerwca 1990, <http://www.youtube.com/watch?v=oWlBlNw95Gs>.
- <sup>3</sup> Cyt. za: Alberto Savinio, *Wyjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943-1952*, tłum. Stanisław Kasprzyski (Warszawa: Czytelnik, 2001), 182.
- <sup>4</sup> Cyt. za: Marek Zaleski, „Przygody myśli krytycznoliterackiej,” w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. Alina Brodzka i Lidia Burska (Warszawa: IBL PAN, 1998), 209.
- <sup>5</sup> Agnes Heller, *Eseje o nowoczesności* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012), 43-92.
- <sup>6</sup> Fryderyk Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1972), 58-60.
- <sup>7</sup> Zob. Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931-1949)* (Warszawa: WL, 1972) oraz por. Bohdan Dziemidok, „O wartościowaniu i przeżywaniu dzieła sztuki. Czy przeżycie jest koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego?,” w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, (Warszawa: PWN, 2009), 261-77.
- <sup>8</sup> Oczywiście, muszę zaznaczyć, że jestem daleki od rozumienia sztuki jako języka emocji, a według mnie emocje stanowią tylko małą, acz ważką i niedocenianą część, procesu powstawania narracji krytycznej; Por. Bohdan Dziemidok, „Emocjonalistyczne teorie sztuki,” w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, (Warszawa: PWN, 2009), 36-53. („To, jak istotne i intensywne są związki sztuki z emocjami człowieka, zależy od wielu czynników, m.in. od dziedziny sztuki, od kierunku i gatunku artystycznego, od osobowości twórcy i odbiorcy, a także od epoki historycznej i typu kultury, w którym funkcjonuje sztuka. Generalnie rzecz biorąc, związki sztuki ze sferą uczuć są faktem.” Dziemidok, „Emocjonalistyczne teorie sztuki,” 36.
- <sup>9</sup> Nelson Goodman, „Sztuka i poznanie,” w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 2, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Wydawnictwo UJ, 1986), 138. Kolejny cytat pochodzi ze strony 140.
- <sup>10</sup> Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że na wagę emocji w działalności badawczej wskazuje np. wybitny fizyk w książce: Richard Feynman, *Przyjemność poznania. Zbiór najciekawszych krótkich wypowiedzi Richarda Feynmana*, tłum. Katarzyna Karpińska (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999).
- <sup>11</sup> Por. Anthony Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008); Ulrich Beck, Anthony Giddens i Scott Lash, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku nowoczesności*, tłum. Jacek Konieczny (Warszawa: PWN, 2009).
- <sup>12</sup> Scott Lash, „Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota,” w: *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku nowoczesności*, red. Ulrich Beck, Anthony Giddens i Scott Lash (Warszawa: PWN, 2009), 179.
- <sup>13</sup> Thomas Stearns Eliot, „O krytyku krytycznie,” w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, (Kraków: Znak, 1998), 6-8.
- <sup>14</sup> Józef Czapski, *Patrząc* (Kraków: Znak, 1996), 257-58.
- <sup>15</sup> Znakomity przykład stanowi rodzaj krytyki zaprezentowanej w katalogu do wystawy współczesnej artystki, Magdaleny Moskwy; dostajemy tam imponujący erudycyjnie, i niezwykle ciekawy – jednak chyba dla specjalistów – i zarazem niezwykle hermetyczny w odbiorze tekst Marty Smolińskiej Marta Smolińska, „Dotkliwie (zranienie). Cieleśność obrazu w twórczości Magdaleny Moskwy,” w: *Magdalena Moskwa, Cieleśność obrazu*, (Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2013). Kat. wyst.
- <sup>16</sup> Martin Walser, *Śmierć krytyka*, tłum. Krystyna Wierzbicka (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002), 28-31. Kolejny cytat pochodzi ze stron 35-36.
- <sup>17</sup> Flaubert, *Słownik komunałów*, 62.
- <sup>18</sup> Anna Świderkówna, red., *Słownik pisarzy antycznych*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990), 87.
- <sup>19</sup> Por. Jean-Noël Vuarnet, *Filozof-artysta*, tłum. Krzysztof Matuszewski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000).
- <sup>20</sup> Joseph Hillis Miller, „Krytyk jako gospodarz żywicieli,” w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, red. Henryk Markiewicz (Kraków: WL, 1996), 238. Szkoła Genewska w praktyce krytycznej widziała więcej strategii współpracy, por. Jean Starobinski, „Relacja krytyczna,” w: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, (Warszawa: PWN, 1998), 306-22.
- <sup>21</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, tłum. Adam Pomorski (Warszawa: Świat Książki, 1999), 82.
- <sup>22</sup> Maria Janion i Maria Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004), 124-25.
- <sup>23</sup> Alberto Moravia, *Nuda*, tłum. Monika Woźniak (Warszawa: W.A.B., 2010), 21.
- <sup>24</sup> Walter Ong, „Pismo a struktura świadomości,” w: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel i Roch Sulima (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2004), 377-78.
- <sup>25</sup> Zwracam uwagę na przykład rozwój socjologii emocji i społecznych przejawów życia emocjonalnego; por. Eva Ilouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Zygmunt Simbierowicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012)
- <sup>26</sup> Moja perspektywa jest szeroka: spojrzenie na krytykę adresuję do zjawisk poza jedną dziedziną i odwołuję się do narracji krytycznej, która dotyczy teorii i historii; nie tylko, jak się przyjmuje, że krytyka dotyczy bieżącej produkcji i twórczości artystycznej.
- <sup>27</sup> Starobinski, „Relacja krytyczna,” 308.
- <sup>28</sup> Alain Finkielkraut, *Serce rozumiejące. Z lektur*, tłum. Jan Maria Kłoczowski (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2012) Książka nagrodzona przez Akademię Francuską w dziedzinie eseju. Źródła takiej krytyki można szukać u Waltera Patera (krytyka wiąże się tu ze „zdolnością odczucia głębokiego poruszenia w obecności pięknych rzeczy”), Por. Walter Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. Piotr Kopszak (Warszawa: Aletheia, 1998), 8.
- <sup>29</sup> Por. Bożena Fabiani, *Gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenasi* (Warszawa: PWN, 2010); ———, *Dalsze gawędy o sztuce. VI-XX wiek* (Warszawa: PWN, 2013).
- <sup>30</sup> Fabiani, *Dalsze gawędy o sztuce*, 286-88.
- <sup>31</sup> Jean-François Lyotard, „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu,” w: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 63-64.
- <sup>32</sup> Wystan Hugh Auden, *Ręka farbiera i inne eseje*, red. Michał Sprusiński i Jan Zieliński (Warszawa: PIW, 1988), 21.
- <sup>33</sup> Charles Baudelaire, *Sztuczne raje*, tłum. Ryszard Engelking (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 237.
- <sup>34</sup> Philippe Van Thiegen, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tłum. Maria Wodzyńska i Ewa Maszewska (Warszawa: PIW, 1971), 267.
- <sup>35</sup> Charles Baudelaire, „Salon 1846,” w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka (Warszawa: PWN, 1971), 432.
- <sup>36</sup> Lionel Trilling, „Przyjemność i jej losy,” *Literatura na Świecie*, nr 9-10 (2012): 45-69.

- <sup>37</sup> Ibid.: 68.
- <sup>38</sup> Por. dyskusję na temat kształtu kultury liberalizmu – tu zwłaszcza ideowy spór Agaty Bielik- Robson (zwolenniczki liberalizmu partycypacyjnego, akcentującego właśnie przyjemność życia) z liberałami orientacji benthamowskiej, strictly utylitarnej i racjonalnej; Agata Bielik-Robson, „Życie: utracony skarb liberalizmu,” w: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, (Kraków: UNIVERSITAS, 2008), 313-30.
- <sup>39</sup> Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Ariadna Lewańska (Warszawa: KR, 1997), 69.
- <sup>40</sup> Cyt. za: Nicola Chiaromonte, *Granice duszy*, tłum. Stanisław Kasprzysiak (Warszawa: Czytelnik, 1996), 133. Oraz inny fragment z Heraklita w przekł. Ireny Krońskiej: „W duszy nie znajdziesz niczego prócz duszy, na pewno nie natrafisz w niej na granice tego, co nosi nazwę rzeczywistości, gdyż one wraz z każdym drgnieniem duszy przesuwają się coraz dalej;”, Cyt. za: Chiaromonte, *Granice duszy*, 134.
- <sup>41</sup> Barthes, *Przyjemność tekstu*, 57.
- <sup>42</sup> Fryderyk Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, tłum. Konrad Drzewiecki, t. 1 (Warszawa: „bis”, 1991), 210. Kolejny cytat pochodzi ze strony 211. Z obszaru zarysowanego przez autora *Tako rzecze Zaratustra* bardzo niedaleko do rejonów, które określa formuła użyta przez Maxa Webera – „odczarowanie” – jedna z najbardziej pojemnych znaczeniowo i produktywnych kulturowo poznawczych metafor.
- <sup>43</sup> Stanisław Brzozowski, „Sztuka i krytyka,” w: *Stanisław Brzozowski, Eseje i studia o literaturze*, t. 1, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1990), 508.
- <sup>44</sup> Susan Sontag, „Przeciw interpretacji,” w: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, (Kraków: Karakter, 2012), 15. Kolejny cytat pochodzi ze strony 26.
- <sup>45</sup> Z uwagi na rozmiary szkice z konieczności tylko na marginesie trzeba dodać, że komentarz za Januszem Sławińskim. Interpretacja, według niego, obok Encyklopedii i Teorii, stanowi bazę humanistyki, ale też przypisane są jej ściśle określone funkcje: bywa ona często związana z określoną teorią, o czym pisze S. Sontag, a wówczas staje się z konieczności „spartularyzowaną prawdą teorii”, czyli w małym stopniu reprezentuje dzieło. Tekst Sławińskiego przynosi wiele cennych uwag, będących w ścisłej korespondencji z koncepcją S. Sontag. Por. Janusz Sławiński, „Wszystko od początku,” w: *Miejsce interpretacji*, (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006).
- <sup>46</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Marcin Płaza (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011), 14-15.
- <sup>47</sup> Clement Greenberg, „Stan krytyki,” w: *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, (Kraków: Universitas, 2006), 110.
- <sup>48</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. Jerzy Gałecki, t. 73, Biblioteka Klasyków Filozofii (Warszawa: PWN, 2004), 71.
- <sup>49</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. Adam Landman, Biblioteka Klasyków Filozofii (Warszawa: PWN, 1964), 19. Kolejny cytat pochodzi ze strony 21.
- <sup>50</sup> Arthur Danto, „Posłowie. Krytyka sztuki po końcu sztuki,” w: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006), 235.
- <sup>51</sup> Mieczysław Porębski, *Krytycy i sztuka*, red. Krystyna Czerni (Kraków: WL, 2004), 14.
- <sup>52</sup> Richard Rorty, „Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji,” *Literatura na Świecie*, nr 9-10 (2003): 326. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.

JĘZYK KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ  
W KONTEKŚCIE SZTUKI NOWYCH MEDIÓW

Schyłek czy też koniec krytyki głoszony obecnie, podobnie jak wieszczona wcześniej „śmierć malarstwa”, dla sztuki wydaje się nie mieć większego znaczenia. Wywołuje jednak do odpowiedzi tych, którzy krytykę uprawiają. Wbrew podejmowanym dyskusjom na temat jej kondycji, obojętności wobec niej odbiorców i innych krytyków oraz bezradności wobec artystycznego obiegu, instytucji i rynku, chciałabym zwrócić uwagę na kwestię sztuki nowych mediów i sposób jej „krytykowania”. Tekst nie jest jednak wnikliwą interpretacją aktywności krytyków, polemik i dyskusji prowadzonych przez praktyków i teoretyków (te, zwłaszcza za granicą są intensywne), ani dogłębną analizą języka krytyki, lecz szkicem do problemów, wspartym kilkoma przykładami, które w moim przekonaniu dowodzą, że w obszarze krytyki, jak i teorii sztuki współczesnej oraz nowych mediów, jest jeszcze sporo do zrobienia.

W 1996 roku Lev Manovich pisał o „sztuce komputerowej” (computer art) i „sztukach pięknych” (fine arts) przyporządkowując je do różnych światów: pierwszą do „świata Turinga”, drugie do „świata Duchampa”.<sup>1</sup> Manovich scharakteryzował „świat Turinga” jako świat, w którym technologię traktuje się poważnie oraz taki, w którym podstawowe znaczenie odgrywa eksperymentalny proces badawczy. Z kolei „świat Duchampa” określił jako zapatrzony w konkretne, skończone dzieło o określonej zawartości, która raczej drwi z nowości technologicznych. Swój tekst Manovich zakończył stwierdzeniem, że od „świata Turinga” nie powinniśmy oczekiwać sztuki, którą zaakceptuje „świat Duchampa” (spotkanie nie jest możliwe z uwagi na odmienne własności obu światów), bowiem ten pragnie sztuki, a nie poszukiwania nowych estetycznych możliwości tkwiących w nowych mediach, tak więc ich „spotkanie nigdy nie nastąpi”. Po kilkunastu latach Beryl Graham i Sarah Cook w publikacji *Rethinking curating. Art after New Media*, wydanej w 2010 roku powrócili do dokonanego przez Manovicha rozróżnienia wskazując jednak, że przepaść pomiędzy tymi światami sukcesywnie wypełniają działania artystyczne o charakterze procesualnym – environment, performance, sztuka konceptualna. Ale „świat Turinga”, który w pierwszym rzędzie, jak pisał Manovich, zorientowany jest na odkrywanie możliwości tkwiących w technologiach komputerowych niż na „zawartość”, tak istotną w przypadku sztuki „świata Duchampa”, także przechodzi intensywne zmiany z uwagi na przesunięcia, jakie dokonały się w obszarze technologii, nauki i samej sztuki. Grafika komputerowa i interaktywność musiały ustąpić nieco miejsca innym przestrzeniom komunikacji, a „świat Turinga” poszerzył się o obszar określony odkryciami Gregora Mendla. Konteksty: polityczny, społeczny, moralny i etyczny odgrywają w nim również ważną rolę, co wiedza i technologia. Sztuka nie wraca jednak do „świata Duchampa”, lecz ustanawia zupełnie nowy obszar, który, posługując się tropem Manovicha możemy nazwać „światem Darwina”.

Pytanie, czy sztuka należąca do tak różnych światów powinna, jak sugeruje badacz, zachować własną odrębność, czy raczej należałoby poszukać sposobu, by dzieła z obszaru mediów tradycyjnych i nowych, traktowane w ten sam sposób, zachowały właściwą

sobie tożsamość i siłę. Zwrócili na to uwagę autorzy *Rethinking Curating* Beryl Graham i Sarah Cook, pisząc, że posługując się procedurami kuratorskimi i instytucjonalnymi, oraz językiem właściwym sztuce współczesnej: „nowe media cierpiały w przeszłości, z powodu rozpatrywania ich w kategoriach (metaforach), które tylko częściowo do nich pasowały”<sup>2</sup> W projektach wykorzystujących najnowsze technologie widziano, jak piszą dalej Graham i Cook, zupełnie odmienne formuły, (co być może nie jest niczym złym, a wręcz przeciwnie, może być ożywcze i inspirujące), ale faktem jest, że w mniejszym stopniu, lub w ogóle nie zwracano uwagi na kwestie roli i znaczenia technologii oraz ignorowano sposób i rodzaj kontaktu dzieła z odbiorcą. Przykładem jest choćby Lisa Jevbrad (profesor matematyki oraz absolwentka Art University of California, Santa Barbara), której praca 1:1 (1999-2002) bywa przez krytykę identyfikowana jako „sztuka abstrakcyjna”. Tymczasem, jak pisze Manovich, jest ona jak najbardziej przedstawiająca (representational), reprezentuje bowiem bazy danych i kody. W takiej sytuacji nieporozumienie wynika prawdopodobnie z braku doświadczenia i narzędzi, by rozpoznać i opisać tego typu projekt, lub braku chęci, by wgłębić się w jego skomplikowaną strukturę, która będąc wykresem kolorów i pikseli, wizualnie przypomina awangardowe kompozycje, ale na pewno nie prezentuje tego, co w geometrycznych kompozycjach zaklinali awangardowi artyści.

Jak zauważa wielu krytyków i kuratorów, sztuka, która posługuje się technologią, lub jest efektem wspólnej pracy artystów i naukowców różnych dyscyplin, w zderzeniu ze sztuką współczesną, np. podczas wystaw i festiwali, wiele traci, przegrywając z narracją i estetyką. „Bezmaterialne” dzieła z obszaru nowych mediów potrzebują jednak nieco innego przygotowania, oraz innego sposobu zachowania i zaangażowania odbiorcy, a co za tym idzie – obecności krytyka i jego pomocy w momencie spotkania widza z dziełem. Czy w tym momencie obecność krytyka nie byłaby pomocna w kontakcie odbiorcy z dziełem? Pytanie tylko jakiego rodzaju krytyka potrzebujemy, skoro zakresy sztuki nowych mediów: technologiczny, tematyczny, a w szczególności percepcyjny, są odmienne od sztuki realizowanej za pomocą nie-technologicznych mediów.

Obszar sztuki nowych mediów generuje nieustannie wiele pytań i wątpliwości. To teren płynny i zmienny. Samo pojęcie „nowe media” ma rozległą i otwartą definicję. Wystarczy sięgnąć do przekładów polskich: Manovicha czy Siegfrieda Zielinskiego i dołączyć do tego teksty Ryszarda Kluszczyńskiego czy Grzegorza Dziamskiego, żeby zauważyć różnice i przesunięcia w jego definiowaniu i charakterystyce. Pisząc o nowych mediach autorzy zazwyczaj rozpoczynają swoje rozważania od określenia specyfiki i definicji pojęć jakimi będą się posługiwać, a i wówczas czasami trudno uniknąć wątpliwości. Wydaje się jednak, że problem nie dotyczy wyłącznie „nowych mediów”, ale mediów w ogóle. Media w obszarze sztuk wizualnych, wcześniej „bezpieczne” w ramach ustalonych i przyjętych granic, dzięki coraz śmielej podejmowanym eksperymentom, łącząc się i dzieląc, w przeszłości starły się ze sobą tworząc multimedia i intermedia, następnie tworząc różnego rodzaju fuzje, m.in. pod postacią sztuki digitalnej, czy computer art, aż do medialnych hybryd, z których najbardziej aktualną jest BioArt – połączenie sztuki, biologii i techniki. „Bezpieczne” media się skończyły. Mówimy już o epoce post-mediów (mówi się również o „epoce zachowań”, a nie mediów), w której klasyczne media również poszukują dla siebie nowych wyzwań i sięgają do obszarów w historii sztuki do tej pory w niej nieobecnych.

Przykładem może być malarstwo Alexa Rockmana, które określa się jako „interdyscyplinarne” bowiem lista inspiracji i dyscyplin do których artysta się odnosi jest długa. Z ważniejszych wymienić można: film, animację, literaturę, malarstwo, historię naturalną oraz inżynierię genetyczną. Rockman zainteresowany jest ewolucją, zmianami klimatu, podąża za odkryciami biologii molekularnej w zakresie genetyki i sztucznej selekcji. O wizji jego malarstwa Thomas Lovejoy pisał, że bazuje na prawdziwym zrozumieniu tego, co się dzieje, i że jest to „surrealizm, który na poważnie zakotwiczony jest w rzeczywistości”<sup>3</sup> Bio-alegoryczne *tableau* mówią o sposobie w jaki człowiek zmienił swój krajobraz i otoczenie, o tym jaka jest nasza teraźniejszość, i jaka może być nasza przyszłość. Oglądając obrazy Rockmana łatwo można ulec czarowi przebogatych, wypełnionych detalami kompozycji. Nie da się jednak pozostać pod ich wpływem zbyt długo bez zwrócenia uwagi na zawarte w nich przesłanie. Monumentalne malarstwo ukrywa przykre prawdy i konsekwencje ludzkiego postępowania, wizje świata, który wydaje się bajecznie tajemniczy, fascynujący, ale równocześnie groźny i odpychający. Niezaprzeczalnie obrazy Rockmana niosą w sobie przesłanie „dydaktyczne” i etyczne. W dyskusjach nad sztuką Rockmana większość stanowią



BioLab, *New Views of Humankind*, Ars Electronica Center Linz, 2012. Fot. Małgorzata Jankowska

jednak te poświęcone podejmowanej przez artystę tematyce (on sam zresztą wyraźnie podkreśla swoje zainteresowania). Pojawiają się jednak głosy upominające się o kwestie warsztatu i medium. Jeff Regensburg zauważył, że zaangażowany temat usuwa w cień istotną część twórczości Rockmana, a mianowicie kwestię malarstwa. Paradoksalnie mamy więc do czynienia z sytuacją opisaną przez Grahama i Cook, w tym jednak przypadku usunięcie w cień kwestii medium stawia na pierwszym miejscu obszar techniki i nauki, do których odwołuje się Rockman. Tekst Regensburga skoncentrowany jest na kwestiach malarskich tradycji: holenderskich martwych natur, krajobrazów ze sztafażem, studiów owadów i zwierząt oraz dziewiętnastowiecznym malarstwie amerykańskim spod znaku the Hudson River School, z których każdą po trosze rozpoznajemy w malarstwie Rockmana. Regensburg upomina się o nasze spojrzenie pisząc, że rozpoznanie tematu i historii nie powinno nas zadowolić, bowiem „poza wszystkim innym, to jest malarstwo, i to bardzo dobre. One (obrazy) są eleganckie, natchnione, wyrafinowane i zbudowane na fundamencie, który łączy nas z najwspanialszymi tradycjami sztuki. Podziwiamy malarstwo Rockmana, nie zapominając by spojrzeć na nie z bliska, doceniając sposób w jaki historie zostały opowiedziane”<sup>4</sup>. Kompromisowo można uznać, że malarstwo Rockmana jest zarówno technicznym „cackiem” i kunsztowną kontynuacją malarstwa realistycznego, jak i sposobem wejścia w świat nauki „bocznymi drzwiami”, o czym pisał Mitchell, zaliczając jedno z najbardziej chyba znanych prac Rockmana *The Farm* (2000) do tzw. „prophylactic work”, które wskazują na potencjalnie szkodliwe efekty biotechnologii za pośrednictwem innych mediów.<sup>5</sup> Jak powinien wyglądać idealny tekst krytyczny malarstwa Rockmana? Czy taki jest w ogóle możliwy? Odpowiedzi nie znajdziemy chyba w kultowych książkach poświęconych krytyce, choćby u Jamesa Elkinsa, a zestawianie ze sobą kilku tekstów, by w rezultacie uzyskać krytykę wiarygodną, i jakby chciał Elkins istotną, „na tyle by liczyła się jako historia”, także nie jest rozwiązaniem.

W polskiej sztuce podobnego rodzaju „spięciem” klasycznego medium z obszarem nauki są malarskie serie Julii Curyło pt. *Wielki Zderzacz Hadronów* (2011-2012) oraz *Boska Cząstka* (2013) roku. W obu pojawiają się m.in. motywy LHC (Large Hadron Collider), który artystka widziała osobiście podczas pobytu w Europejskim Laboratorium Cząstek Elementarnych pod Genewą, zderzenie elektronów i pozytonów oraz odpryski w postaci chmur cząstek elementarnych. Oba cykle są wizjami fantastycznymi, łącząc elementy świata naukowej racjonalności z motywami i problematyką wiary. Poszukiwanie „Boskiej Cząstki”, której Curyło poszukuje w „ludzkim świecie” odbywa się na dwa sposoby: pierwszy

związany jest z wizją budowania, drugi niszczenia. Jak mówi artystka: „Miłość utożsamiałam z symbolem budowania, a niszczące siły są różne, mogą nimi być zagrożenia wynikające z nauki, która chociaż działa na rozwój to też stwarza niebezpieczeństwa i może być wykorzystana w sposób negatywny”.<sup>6</sup> W pracach Curyło wyczuwa się również ironię i humor. Krzysztof Jurecki odnośnie wcześniejszych cykli pisał nawet o „tworzeniu zabawy”, bowiem „wykorzystując rytuał religijny a nawet ukazując zmierzch religii, ponieważ wszystko jest śmieszne i puste w formie”.<sup>7</sup> Mniej śmieszny, a bardziej groźny i niepokojący, jest Wielki Zderzacz Hadronów odmalowany z wielką dbałością o szczegóły. Oderwany od laboratoryjnego środowiska, „fragment” potężnego urządzenia, kompozycyjnie przyjmuje miejsce, które w malarstwie rezerwowane było zazwyczaj dla „najważniejszego”. Ewa Sułek kształt wielkiego akceleratora utożsamia z mandalą lub chrześcijańską rozetą, podkreślając, iż „struktura okręgu, będąca strukturą LHC jest więc w swojej istocie doskonała i stanowiąca perfekcyjną całość – tak jak Bóg w religiach monoteistycznych”.<sup>8</sup> Myśli artystki, jak i krytyczki, krążą więc wokół sfery duchowości, stosunku człowieka do religii i wiary, a wykorzystanie naukowego kontekstu stanowi w tym przypadku istotny, ale tylko kolejny po wcześniejszych i następnych, obszarów odniesienia. Zainteresowania artystki naukowymi badaniami nie da się więc porównać z niemal „genetycznie” uwarunkowaną fascynacją światem nauki Rockmana. „Wejście” artystki do świata nowych mediów nastąpiło jakby przypadkiem i tylko na chwilę, ale podjęty „po malarsku” temat jest intrygującym wątkiem, który zasługuje na uwagę.<sup>9</sup>

Przekornie zapytam, czy w Polsce, w której sztuka lokuje się wciąż bardziej w „świecie Duchampa”, ta powstająca w wyniku procesów technologicznych lub jako efekt tego typu procesów, czy też taka, która odnosi się i wykorzystuje najnowsze odkrycia nauk różnych dziedzin, ma szansę na uwagę krytyki, polemiczne dyskusje i konstruktywną wymianę zdań, chociażby w części tak zorganizowaną, jak jest w przypadku CRUMB (Curatorial Resource for Upstart Media Bliss), platformy i mailingowej listy założonej przez Beryla Grahama i Sarę Cook w 2000 roku, której celem jest dyskusja wokół zagadnień nowych mediów (zob. <http://www.crumbweb.org>). Zainteresowanie polskich teoretyków i kuratorów sztuką nowych mediów jest coraz wyraźniejsze. Jednak krytyka i szeroko rozumiana polityka kulturalna (i instytucjonalna) wydają się pozostawać daleko za nimi. Pokazały to dobitnie wielkie spotkania dedykowane kulturze: Kongres Kultury Polskiej (2009) i Europejski Kongres Kultury (2011). Programy obu spotkań różniły się od siebie w sposób zasadniczy. Kongres Kultury Polskiej skoncentrowany był wokół pytań o kulturę ostatnich dwudziestu lat w Polsce (a więc kultury już odchodzącej) oraz kwestii w jaki sposób rozwiązywać trudności i kwestie finansowania obszaru kultury. Podsumowanie, zakrojone na taką skalę miało jak rozumiem wskazać kierunki dalszego działania, być może podpowiedzieć nowe rozwiązania i strategie. Dedykowane sztukom wizualnym sympozjum pt. „Nowe konteksty sztuk wizualnych” (już sam tytuł wywołuje wątpliwości) w opinii jego uczestników wniosło niewiele nowego, a próba jaką podjął Piotr Krajewski, zaproszony do panelu dyskusyjnego, podnosząc kwestię mediów i technologii nie została rozwinięta, na co zwrócił uwagę w swojej recenzji Artur Tajber.<sup>10</sup> Inaczej było we Wrocławiu. Program Europejskiego Kongresu Kultury, który odbył się pod hasłem *Art for social change*, został szczególnie ukierunkowany na komparystykę różnych obszarów kultury i nauki, widząc kulturę i sztukę, „jako wartości sprawcze, zakorzenione w realnym świecie i podejmujące z nim dyskusje”.<sup>11</sup>

Interesujące panele, dyskusje moderowane przez polskich oraz zagranicznych naukowców, badaczy, ludzi mediów oraz samych artystów koncentrowały się na zagadnieniach m.in. „potężnego tematu” jakim jest obszar sztuki i technologii. Wyodrębniono kilka osobno prowadzonych zakresów problemowych, z których wymienić należy chociażby dwa: *Bajki robotów. Nowa kultura, nowe media, nowa estetyka* oraz *Laboratorium ryzyka. sztuka i nauka*, podczas których dyskutowano nad najnowszymi badaniami i fascynacjami artystów i naukowców przekonując, jakby wbrew temu, co mówi Manovich, oba światy: Duchampa i Turinga znajdują się jednak blisko siebie. Czy w rzeczywistości, poza „czasem kongresu”, który był czymś w rodzaju bachtinowskiego „karnawału”, w codziennej praktyce krytyka i kuratora jest to możliwe? Autorzy książki *Rethinking curating* wierzą, że zmniejszenie dystansu (dziury) pomiędzy światami Duchampa i Turinga nastąpi w momencie równoległego poznawania historii techniki/technologii (oraz innych obszarów nauki) i historii sztuki.

Mimo wielu głosów, nie da się ustalić jednoznacznej pozycji wobec miejsca, jakie powinna zajmować sztuka nowych mediów. Jedyne co na pewno wiadomo to to, że

domagają się one dla siebie właściwego ich naturze traktowania. Nie da się bowiem udawać, że dzieło sztuki nowych mediów może swobodnie funkcjonować w „white boxie”, kiedy jego konstrukcja domaga się raczej „wired boxu”, a dyskusja na poziomie estetyki usuwa w cień inne istotne wątki. W jaki sposób sztuka obu światów może więc funkcjonować we wspólnym obszarze i czy zakres i kompetencje krytyków sztuki spełniają ich oczekiwania, czy raczej potrzebni są krytycy-specjaliści, których wiedza powinna obejmować wiele różnych obszarów, m.in.: nauk ścisłych, poszerzonej estetyki i humanistyki oraz wiedzy o sztuce? W przypadku krytyków model uprawianej przez nich praktyki nie zawsze uwzględnia znajomość kontekstu teoretycznego, a sami artyści, jak pisze Piotr Zawojski, w sposób naturalny (zgodny z charakterem cyberkultury) z powodzeniem łączą bycie artystą i teoretykiem, przekraczając tym samym granice oddzielające obie formy aktywności.<sup>12</sup> Pytanie, czy w takiej sytuacji krytyka jest potrzebna? Czy nie wystarczą publikacje z zakresu teorii mediów i teksty artystów-teoretyków oraz nasza wiara w to, że będą one na bieżąco zaspokajać nasz głód wiedzy z obszaru sztuki nowych mediów i że ich specjalistyczny język pozwoli nam właściwie odczytywać jej intencje i założenia. Co jednak zrobić z wystawami i wydarzeniami, których nawet w Polsce przybywa, a prezentowane na nich projekty zasługują na dyskusje i debaty, a jednak, jak pisała Ewa Wójtowicz często są niedostrzegane.

W Polsce powszechne jest włączanie sztuki nowych mediów w festiwale i imprezy o charakterze interdyscyplinarnym, podczas których, chcąc nie chcąc, pełnią one rolę imprez towarzyszących i programów dodatkowych. W roku 2012 krakowskie Reminiscencje Teatralne gościły program poświęcony bio-artowi (specyfiką i tradycją festiwalu jest zainteresowanie wszelkimi formami, które poszerzają definicyjny obszar teatru, dlatego w ramach festiwalu prezentowane są działania symbiotyczne i hybrydyczne łączące ze sobą różne media i dyscypliny). Kuratorka programu Monika Bakke, autorka książki *Bio-transfiguracje* zaprosiła m.in. Stelarcę i Jae Rhim Lee, a sama wystąpiła także w roli „artystki” przygotowując wspólnie z **Johnem O’Shea** performatywną, transgatunkową „kolację”, która była okazją do rozważań m.in. nad „granicami gościnności, bowiem jedzenie nieodłącznie wiąże się z zabijaniem”.<sup>13</sup>

Z kolei w ramach programu Nowych Sytuacji na tegorocznym Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym MALTA w Poznaniu, zespół kuratorów Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego Humanities/Art/Technology (HAT) prezentował wystawę *Transnature Is Here*, podejmując zagadnienia technologii i transhumanizmu. Chyba jedyną recenzją z festiwalu, jaka ukazała się w prasie codziennej, był tekst Doroty Jareckiej. W moim przekonaniu pokazuje to, że miejsce jakie w środowisku zajmuje sztuka nowych mediów wymaga rewizji, a ona sama zasługuje na osobne procedury i stosowny do jej własności języka opisu. Podczas oglądania wystawy towarzyszącej festiwalowi, który odbywał się pod hasłem „Człowiek-Maszyna”, jak pisała Jarecka, odczuwała ona „tępy i nie wiadomo czym spowodowany opór” i można mieć wrażenie, że jego powodem była niechęć do „nagromadzenia maszyn” i sztuki „podpiętej do prądu”. Jarecka – świetna i oddana sztuce krytyczka, większość prac prezentowanych na wystawie uznała za nieprzekonujące, pisząc, że ich problem „polega na tym, że fetyszyzują technikę. Utopia powinna zostać skonfrontowana z rzeczywistością, wtedy ukazuje się jakaś głębia”.<sup>14</sup> Głębnię odkryła Jarecka w performance Tino Sehgala (prezentowanego w ramach festiwalu), który odwrócił sytuację, dokonując „wskrzeszenia” Ann Lee – mangowej bohaterki, którą podczas performance grała kilkunastoletnia „żywa” dziewczynka i właśnie ten spektakl według krytyczki wykroczył poza „banalne konstatacje na temat przesycenia rzeczywistości nadmiarem technologii oraz romantyczną utopią o uniwersalnym porozumieniu wszystkich organizmów i rzeczy”. Pytania jakie stawia bohaterka, która z rzeczywistości wirtualnej przenosi się do realu, są dla krytyczki znacznie ważniejsze niż próby zwrócenia uwagi na problemy „technologicznego” świata, czy miejsca jakie w ludzkim świecie zajmują zwierzęta i rośliny. Ludzkie sprawy stanęły ponownie w centrum uwagi, nawet jeżeli przywoływane przez „ożywioną” wirtualną istotę. Jarecka zapewniła nam kolejną porcję krytyki, i to dobrze, szkoda tylko, że jej głos pozostał odosobniony, a z wysiłku kuratorów wystawy pozostanie jedynie „nieprzekonana” Jarecka, która uznała większość prac za banalne. W tym wypadku, jestem prawie pewna, że potrzebni są krytycy-specjaliści, krytycy, którzy posiadają chęci, przekonanie i narzędzia konieczne do wejścia w obszar sztuki nowych mediów.

Nieporozumienia wywołuje jednak większość prac z „obszaru nowych mediów” i dlatego mówienie czym różni się sztuka „nowych mediów” od sztuki współczesnej, i czego potrzebuje od instytucji, kuratorów i krytyków jest jednym z podstawowych wyzwań, jakie postawili przed sobą autorzy *Rethinking curating*. Dobrym przykładem przesunięć,

jakie pojawiają się w przypadku sztuki, która pozornie wydaje się być podobna, pokazuje chociażby projekt Natalie Jeremijenko *One Trees* (od 2000), który można zestawić z akcją Beuysa *7000 Oaks*, zapoczątkowaną podczas Documenta 7 w Kassel (1982).

Jeremijenko określając to czym się zajmuje, mówi o chęci przekształcenia i przededefiniowania naszego stosunku i relacji do natury. W zależności od potrzeby nazywa siebie artystką/techno-artystką (techno-artist) lub inżynierem (z wykształcenia jest biochemiczką i fizyczką, ale także artystką sztuk wizualnych, a obecnie pełni funkcję dyrektora The xDesign Environmental Health Clinic NYU, oraz jest profesorem Visual Art Department na tej samej uczelni). Oba projekty różnią się od siebie w zasadniczy sposób: projekt Bueysa można uznać za gloryfikację ludzkiego działania, jego „trwałości” i kreatywności, czego symbolem był dąb; w projekcie Jeremijenko natomiast, zrealizowanym ponad 18 lat po akcji Beuysa, sadzone parami drzewa mają zwrócić naszą uwagę na ich niepowtarzalność i wyjątkowość, mimo wspólnego (identycznego) kodu genetycznego. Sadzonki wyhodowane w laboratorium z genu pobranego od drzewa-matki, zaczęto rozsadzać (po wielu problemach organizacyjnych) od 2003 roku wokół San Francisco (The Bay Area). Genetycznie identyczne klony (*paradox clones*), po krótkim czasie zaczynają nabierać cech indywidualnych, sobie tylko właściwych w zależności od otoczenia w jakim rosną.<sup>15</sup> Różnice w znaczeniach tych działań przez krytyków nie są w ogóle brane pod rozwagę. Dla większości z nich, mówi artystka, wszystkie drzewa są „takie same”. Projekt artystki, Robert E. Mitchell autor książki *BioArt and the Vitality of Media*, klasyfikuje jako „vitalist”, czyli sztukę, która powstaje w wyniku biotechnologicznych procesów.<sup>16</sup>

Sztukę nowych mediów uprawiają artyści, których jednym z podstawowych elementów wyposażenia intelektualnego, jak pisał Zawojski jest znajomość kontekstu teoretycznego. Artyści są zarazem naukowcami różnych dziedzin, inżynierami, lub programistami, wystawiając na próbę pojęcie, które podobnie jak „medium” w nowym, technologiczno-wilgotnym środowisku sztuki, przekształca się w coraz bardziej odległe od pierwowzoru hybrydy. Z drugiej jednak strony, to właśnie oni wskazują na odległe pierwowzory i modele wybitnych osobowości, tak jak to zrobił podczas wystąpienia na festiwalu Ars Electronica (Linz) Jo Davis, zwycięzca w kategorii Hybrid Art (2012), który jako przykład wszechstronnego naukowca wymienił Mikołaja Kopernika umieszczając na długiej liście jego zawodów również pozycję: artysta.<sup>17</sup>

Kwestia artysty jest zresztą kolejnym, intrygującym obszarem do rozpoznania. Skoro bowiem mówimy o sztuce nowych mediów, czyli takiej, która powstaje w wyniku procesów technologicznych, lub jako efekt tego typu procesów, to znaczy, że artysta, musi posiadać inny typ wiedzy, niż „sztuki piękne”. Już sama nieadekwatność pojęć wskazuje na konsekwencje, jakie mogą one generować w obszarze teorii i krytyki. Czy oznacza to, że zgodnie ze specyfiką dzieł/projektów potrzebny im jest nowy typ kuratora i krytyka? Skoro artysta porusza się w obszarze nauki, posiada więc wiedzę specjalistyczną z różnych jej obszarów, to jakie kompetencje i wiedzę powinien posiadać krytyk chcąc sprostać wciąż poszerzającym się obszarom artystycznej działalności? Na razie brak jednoznacznej odpowiedzi na te pytania. Zdania krytyki są podzielone, ale wiadomo już od dość dawna, że konieczne jest spojrzenie na nowe media z innej perspektywy, sięgnięcie po nowe metody, wyjście poza tradycyjne ramy humanistyki, oraz estetykę chociażby w takim sposób, jak to uczynił Wolfgang Iser proponując teorię „estetyki po estetyce”, a dalej – zrozumienia, że nowe i „stare media”, podobnie jak i my, funkcjonują w technologicznie zorientowanej epoce i zgodnie z jej rytmem powinniśmy wiedzieć o niej jak najwięcej.



## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Lev Manovich, „The Death of Computer Art,” <http://www.manovich.net/TEXT/death.html>.
- <sup>2</sup> Beryl Graham i Sarah Cook, *Rethinking Curating. Art after New Media* (Cambridge MA-London: MIT Press, 2010), 1.
- <sup>3</sup> Thomas Lovejoy, cyt. za Cathleen McGuigan, „Painter Alexis Rockman Pictures Tomorrow,” w: *Smithsonian Magazine* (December 2010), <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/painter-alexis-rockman-pictures-tomorrow-70495400/>.
- <sup>4</sup> Ibid.
- <sup>5</sup> Media krzyżują się ze sobą na wiele różnych sposobów, co na poziomie fotografii można prześledzić na przykładzie twórczości Jeffa Walla, który nazywa swoje cyfrowe, inscenizowane fotografie „malarstwem współczesności”, czy hiper-rzeczywistych, hybrydycznych w swojej naturze fotografiach Daniela Lee.
- <sup>6</sup> „Nauka inspiruje sztukę. Rozmowa z Julią Curyło,” w: *Kurier365.pl* (2013), <http://www.kurier365.pl/nauka-kurier365-pl-najnowsze-nowinki-ze-swiatea-naukowcow/nauka-inspiruje-sztuke.html>.
- <sup>7</sup> Krzysztof Jurecki, „Halucynacje pamięci,” w: *Najnowsze wersje fotorealizmu w Polsce*, red. Krzysztof Jurecki (Piotrków Trybunalski: ODA, 2013), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- <sup>8</sup> Ewa Sułek, „Galeria Miejska BWA Bydgoszcz,” <http://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/info-ver.php?idm=1&id=921>.
- <sup>9</sup> Powtarzający się motyw wielkiego akceleratora prawdopodobnie wykonany był na podstawie zdjęć, których setki krążą w Internecie. Artystka podkreśla jednak, że Wielki Zderzacz Hadronów widziała osobiście podczas pobytu w Ośrodku Badań Jądrowych. Obrazy Curyło Krzysztof Jurecki włączył do wystawy *Halucynacje pamięci. Najnowsze wersje fotorealizmu w Polsce* (Piotrków Trybunalski, 2013) dedykowanej malarstwu, w którym artyści korzystają z różnego rodzaju zapisów fotograficznych.
- <sup>10</sup> Artur Tajber, „Raport po KKP” w: *Obieg* (2009), <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14142#1>. A. Tajber był jednym z osób, które z powodów ideowych zbojkotowały kongres.
- <sup>11</sup> Michał Merczyński, „Uwaga na kulturę,” [http://www.culturecongress.eu/whycongress/why\\_congress\\_merczynski](http://www.culturecongress.eu/whycongress/why_congress_merczynski).
- <sup>12</sup> Piotr Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012), 145.
- <sup>13</sup> „Krakowskie Reminiscencje Teatralne,” <http://krt-festival.pl/program-2/bioart/john-o%E2%80%99shea-monika-bakke-menu-for-companion-species-kolacja-performatywna/?lang=pl>.
- <sup>14</sup> Dorota Jarecka, „Żywa płyta wiórowa, dukający fortepian i dziewczynka z mangi [MALTA FESTIVAL],” *Gazeta Wyborcza* nr (29.06.2013), [http://wyborcza.pl/1,75475,14188469,Zywa\\_plyta\\_wiorowa\\_\\_dukajacy\\_fortepian\\_i\\_dziewczynka.html](http://wyborcza.pl/1,75475,14188469,Zywa_plyta_wiorowa__dukajacy_fortepian_i_dziewczynka.html). Kolejny cytat z Doroty Jareckiej pochodzi z tego samego artykułu.
- <sup>15</sup> Gen z których powstały klony One Tree(s) pochodzą od krzyżówki gatunku Juglans hindsii, zob. <http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/> (10.08.2013)
- <sup>16</sup> Opozycją do „vitalism” jest „prophylactic” za które Mitchell uznał m.in. dzieło A. Rockmana *The Farm*.
- <sup>17</sup> Na pytania, dlaczego to czym zajmuje się Davis, który z wykształcenia jest biologiem nazywa się sztuką, naukowiec nie odpowiadał, nie mając wątpliwości co do faktu, że pracując „umysłem i ręką” oraz bezustannie poruszając się w obszarze koncepcji i idei mamy do czynienia z aktem tworzenia.



„A pisanie? Dzisiaj nie pisze się wszystko jedno gdzie. Pisze się w **swoim** dzienniku, pisze się dla **swojego** wydawcy. Tylko to się liczy. Publiczność orientuje się na dziennik, a nie na krytyka, który w nim pisze i może być zastąpiony przez kogoś innego. Utracić swój dziennik, to utracić swoją publiczność. Nie będzie nas szukała gdzie indziej.”<sup>1</sup> Tak w 1977 roku pisał Mieczysław Porębski, prawie czterdzieści lat później „swój dziennik” nabrał zupełnie innego znaczenia. Obecnie wiele osób zajmujących się krytyką nie szuka „swojego dziennika”, lecz zakłada **blog**.

„Internet stanowi tkankę naszego życia.” – pisał jeden z pierwszych badaczy internetu – Manuel Castells. Powstał on jako narzędzie komunikacji, pozwalające łatwiej i szybciej, większej liczbie osób porozumieć się między sobą. Dlatego podstawową jego cechą jest otwartość i to zarówno w sensie technicznym, architektonicznym, jak i społeczno-instytucjonalnym.<sup>2</sup> Internet od początku zakładał aktywność uczestników, a co więcej stymulował ją. Korzystanie z sieci wyzwalało chęć uczestnictwa, zachęcało do wypowiedzi i odszukania najbardziej przyjaznego dla siebie obszaru, współkreowania swojego miejsca. W ten sposób powoli tworzą się wirtualne społeczności. Zacytuję Castellsa: „Społeczności te funkcjonują jednak, opierając się na dwóch zasadniczych, powszechnie występujących i cenionych wartościach, które stanowią zarazem ich charakterystyczne cechy kulturowe. Pierwszą jest pozioma, swobodna komunikacja. Zachowania wirtualnych społeczności uosabiają globalną wolność słowa w epoce zdominowanej przez wielkie koncerty medialne i cenzorskie zapędy administracji państwowej. Drugą wartością, jaka ukształtowała się w społeczeństwach wirtualnych, jest coś, co nazwałbym usieciowieniem skierowanym na »ja«. Jest to zdolność do znalezienia sobie własnego miejsca w sieci, a jeśli się go nie znajdzie, do stworzenia i umieszczenia w niej własnych informacji i w ten sposób organizowania sobie sieci wokół siebie.”<sup>3</sup>

Istnieje wiele aktywności internetowych. Czasami przenoszone są do internetu wzorce z realnego świata, z istniejących sposobów komunikowania. Ale wykształciły się również nowe formy, charakterystyczne dla aktywności internetowej, właściwie możliwe jedynie dzięki niemu. Jedną z nich jest weblog – blogowanie, czy szerzej cała blogosfera. Uważa się, że to jedno z najciekawszych socjologicznych zjawisk internetu, obok list dyskusyjnych i forów.<sup>4</sup> W sieci istnieje również wiele blogów o sztuce.

## **Początki**

Wszyscy wiemy co to jest blog, każdy z nas co najmniej raz jakiś czytał, a zapewne niektórzy z nas mają swoje ulubione. Historia blogowania rozpoczęła się w 1997 roku.

„Scripting News was started in 1997, by me, Dave Winer. / It's the longest continuously running blog on the Internet. Natural-born blogger / Some people were born

to play country music, or baseball. I was born to blog.”<sup>5</sup> Są to słowa z pierwszego bloga – politycznego, anarchizującego i działającego do teraz. Sama nazwa powstała także w 1997 roku, John Barger użył po raz pierwszy słowa weblog, które następnie zostało skrócone do blog. Obecnie mamy miliony blogów, trudno podać dokładną liczbę, nieustannie pojawiają się nowe, a działające zostają zawieszane, „jednak można zauważyć, że epoka erupcji blogów jest już chyba za nami i dynamika zjawiska zdaje się powoli wyczerpywać czy też stabilizować na rozsądnym poziomie. Na blogowej scenie pozostają jedynie najlepsi i najbardziej wytrwali, chętnie czytani, których wysiłki zostały nagrodzone częstymi odwiedzinami. Inni likwidują swoje strony lub – najczęściej – porzucają je. Takim blogom pozostało tyle wirtualnego życia, ile przewiduje operator serwisu dla »martwych« blogów, po czym prędzej czy później zostaną usunięte.”<sup>6</sup>

Mówiąc o polskiej sytuacji Leszek Olszański zauważył: „Co ciekawe, wśród weblogowej awangardy znalazły się środowiska... artystyczne. Już od pierwszych miesięcy 2003 roku humanistyczny świątek śledzi plotkarskie wpisy w »brukowcu literackim online« (<http://kumple.blog.pl>) (...) Nieco później uroki blogowania o środowisku odkryli plastycy, zakładając webloga (*Graster* – (<http://www.raster.blog.pl/>) – szmaciasto-informacyjny dodatek do *Rastra* redagowany przez grupę anonimowych informatorów.”<sup>7</sup> *Graster* wg *Tekstyliów bis*, „blog zawierający plotki z artystycznego półświatka”<sup>8</sup> – to pierwszy blog wokół sztuki, a jednocześnie jeden z pierwszych w ogóle. Bywał on zawieszany, powracał, w tym momencie nie jest prowadzony. Rok 2006 to wysyp blogów, pojawiły się: Straszna sztuka Izabeli Kowalczyk, Krytyk na skraju załamania nerwowego Magdaleny Ujmy, Flaneria! Agaty Araszkiewicz, Pink not dead! Maurycego Gomulickiego, Art Bazaar Krzysztofa Masiewicza i Piotra Bazylko, później powstał Krytykant Kuby Banasiaka, Notes krytyczny Piotra Bernatowicza. Hiperrealizm Wojciecha Wilczyka z 2009 roku wpisuje się w „drugą falę”, w której prym wiodą blogi literackie. Nie sposób wymienić wszystkich blogów, piszą bowiem: krytycy, kuratorzy, kolekcjonerzy, właściciele galerii, artyści, naukowcy, muzealnicy, odbiorcy...

W poniższym tekście interesuje mnie jedynie wąska grupa autorów/autorek, zajmująca się krytyką artystyczną. Trudno ją jednoznacznie określić, jednak na potrzeby tekstu zdefiniuję ją negatywnie. Nie są to artyści, którzy przy okazji zajmują się pisaniem, nie są kuratorzy, chociaż zdarza się im robić wystawę, nie są to kolekcjonerzy czy galerzyści, co nie znaczy, że nigdy w życiu nie zakupili żadnej pracy i nie pracowali w galerii. To osoby, których główną aktywnością jest krytyka. Krytyczne blogi o sztuce – to zakres moich zainteresowań.

„Melancholiczka”: Oto trochę poprawiony wpis z listopada 2006, który napisałam, kiedy postanowiłam założyć bloga. A postanowiłam założyć, bo w tym wszystkim, co się w Polsce pisze o krytykach i co oni wypisują o sobie, brakuje podejścia od środka. (...) Jakiś czas temu prowadziłam stronę Bunkra Sztuki, na której publikowałam felieton „Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego”. Wcześniej jeszcze miałam doświadczenie z pisaniem i publikowaniem na stronie *spamu* słownika (mojego osobistego, składającego się z haseł). (...) Pisanie skończyło się (...) Wracając jednak do felietonów z Bunkra. Wiem, że były czytane i że dawały ludziom do myślenia. Wydaje mi się, że mimo stosunkowo dobrego stanu, w jakim znajduje się krytyka artystyczna w Polsce, brak jednak jej zaplecza w postaci autorefleksji. Moje felietony, w formie pewnie nieśmiało-zgryźliwej (zawsze zarzucano mi brak wyrazistości), usiłowały wejść w tę lukę. Skąd tytuł felietonów, który postanowiłam kontynuować – z niezdrowym upodobaniem – w blogu? Odpowiem wykrętnie: lubię czarnowidztwo i defetyzm. (...) Postanowiłam siać defetyzm, wlać kroplę dziegciu w morze optymizmu czy raczej bezmyślności polskiej krytyki.

Skąd tytuł wpisu – „Melancholiczka”? To jest mój model uprawiania krytyki. Melancholia. Pamiętam, kiedyś rozmawiałam z Agatą Jakubowską. I Agata powiedziała o sobie, że jest melancholiczką. Tak, ja też jestem. To tłumaczy wszystko. Moje uciekanie od ludzi i moje czasowe włączanie się w rozmaite wydarzenia...<sup>9</sup>

W przywołanych słowach widać, że celem założenia bloga jest chęć oddania autorskiego punktu widzenia, pokazania, co „moim zdaniem” jest ważne, co mnie interesuje. Podobne deklaracje odnajdziemy w większości pierwszych wpisów. Każda osoba chce wprowadzić czytelników w swój świat, bardzo często zachęcając ich do dyskusji. Ważne jest również pewne niezadowolenie ze stanu obecnego – brak autorefleksji, czy niewystarczające oddziaływanie krytyki. Niezadowolenie ciągle się utrzymuje, a krytyka artystyczna jest

oceniana coraz gorzej. W 2010 roku rozpoczęła działalność kolejna inicjatywa – Gablota Krytyki (<http://gablota Krytyki.pl/>).

Pomysł na zbudowanie Gabloty Krytyki wziął się przede wszystkim z niedosytu związanego z funkcjonowaniem współczesnej, aktualnej krytyki artystycznej. Z jednej strony jest i ciągle pojawia się wiele osób, mających własne zdanie, ciekawie piszących i dobrze znających się na rzeczy. Z drugiej strony dyskusja jest rozproszona, fragmentaryczna i chaotyczna. (...) Z blogami podpiętymi pod swoją stronę eksperymentował już portal Obieg. My chcielibyśmy pójść jednak dalej. Oparliśmy się na technologii blogowej niemal w całości. Struktura ta jest bardzo otwarta i ma wielki potencjał. Stanowi chyba w tym momencie najbardziej adekwatną formułę, mogącą służyć do uchwycenia niezwykle zróżnicowanej pod każdym względem sceny artystycznej. (...) Naszym zadaniem jest pobudzić szerszą wymianę zdań i poglądów wykraczającą poza hermetyczne środowisko i język, którym zwykło się opisywać to, co widzimy w galeriach. Nie promujemy jednego zdania ani języka, promujemy różne postawy, głosy autorskie i indywidualne. Nie interesuje nas jeden sposób myślenia. Gablota w swej idei ma na celu zderzenie prywatnych, personalnych, podpisanych imieniem i nazwiskiem poglądów.

Niestety po szumnie złożonych deklaracjach Gablota wydaje się zamierać, jej stronę otwiera nieustannie aktualny tekst ze stycznia 2013 roku, a tylko część autorów pisze na własnych blogach.

Blogi możemy traktować jako próbę zbudowania platformy krytycznej, gdzie znalazłoby się miejsce dla różnorodności, rzeczowej dyskusji, a nawet sporów. Ich autorzy nie są anonimowi, znamy ich wcześniejszą działalność, rozpoznajemy nazwiska. Nawet dziś w przeważającej liczbie nie są to dyletanci, lecz profesjonalnie wykształceni uczestnicy kultury.

## Pisanie

Czy blog ma swoją charakterystyczną formę? Naturalnie trudno powiedzieć o jednym, wspólnym dla wszystkich stylu, jednakże można podać kilka charakterystycznych cech. Nie istnieją tu ograniczenia ilościowe, teksty mogą mieć dowolną długość, od kilku zdań po rozbudowane eseje (choć dyskutuje się o odpowiedniej długości tekstu, czy nakazuje, że nie mogą być długie, ponieważ internauci takich nie czytają). Język jest mniej naukowy, swobodniejszy, zdarzają się kolokwializmy i luźne uwagi. To relacja z codzienności, połączona z indywidualnym komentarzem, pełna subiektywizmu i osobistych odniesień. Wojciech Majcherek napisał: „Blog daje mi swobodę pisania o czym chcę, kiedy chcę i jak chcę, bez profesjonalnych zobowiązań.”<sup>10</sup>

Blog to rodzaj dziennika czy pamiętnika internetowego. Oba te rodzaje pisarstwa są zakorzenione w tradycji literackiej. „Pamiętnik – relacja prozatorska o zdarzeniach, których autor był uczestnikiem bądź naocznym świadkiem. (...) Pamiętnik w przeciwieństwie do dziennika opowiada o zdarzeniach z pewnego dystansu czasowego, w związku z czym kształtuje się dwupłaszczyznowość narracji: autor pamiętnika opowiadać może nie tylko o tym, jak zdarzenia przebiegały, może ujawniać również swoje stanowisko wobec nich w momencie pisania.”<sup>11</sup> Odbywa się wiele konkursów na przeróżne pamiętniki, cenimy codzienne dotykane rzeczywistości i paraliteracki, ale bardzo indywidualny sposób jej relacjonowania. „Dziennik – zespół prowadzonych z dnia na dzień zapisów, od ściśle dokumentacyjnych, których zadaniem jest utrwalenie bieżących wydarzeń, do takich, które zbliżają się do wypowiedzi literackich. D. nie stanowi z góry założonej konstrukcji, o jego układzie (z zasady chronologicznym) decyduje nie zamiar kompozycyjny, ale bieg wypadków, które autor utrwała. Składające się nań zapisy mogą być zróżnicowane tak pod względem kompozycyjnym, jak tematycznym.”<sup>12</sup>

Gdy połączymy te dwa rodzaje pisarstwa i dodamy jeszcze charakterystyczny dla internetu sposób bezpośredniej komunikacji, wiemy sporo o stylu blogowym. Naturalnie musimy również pamiętać, że autorzy chcą kreować swój własny, oryginalny styl. I osoby, którym się to udaje są nagradzane większą liczbą wejść. Blogi krytyczne podpadają pod te reguły również. Odnajdziemy tu wielką różnorodność. Możemy spotkać teksty naukowe (Kowalczyk o Katarzynie Kobro), ale także wpisy o sentymentalnych podróżach (wiele przykładów), relacje z codziennych zdarzeń, czy aktualnych tematów – Biennale Weneckie, sytuacja Galerii Arsenau w Poznaniu. Dla profesjonalnych blogerek nawet informacja

o nartach, może być pretekstem do rozważań o kondycji krytyki i osób zajmujących się nią.

Lajfstajl. A gdyby tak zająć się stylem życia krytyczki i krytyka? Wpadły mi w oko uwagi Izy Kowalczyk o wyprawach na biegówki. (...) Oczami wyobraźni widziałam autorkę bloga prowadzącą zdrowy styl życia a troska o kondycję fizyczną sprawiła, że w innym świetle ujrzałam także i jej pisanie. Jako świadome poświęcenie jakiejś ilości swojego czasu, po prostu, bez nadmiernego angażowania się (oczywiście, nie odmawiam Izie emocjonalnego podejścia czy pasji), ale jednak jako efekt profesjonalizmu i kontroli nad tym, co się robi. (...) Pojawia się za to jakże cenna umiejętność dzielenia czasu na pracę i życie prywatne. Nie wszystkie krytyczki i nie wszyscy krytycy tak potrafią. (...) Z jednej strony, zaangażowane postawy dyktują pasję i zaangażowanie, specyfika dyscypliny, która jest pracą twórczą, humanistyczną, z drugiej jednak taki sposób działalności najmocniej wypala, ponieważ nie potrafisz postawić granicy i powiedzieć „koniec, teraz mam czas dla siebie”. (...) Często w pracy spotykamy się wszak z takim postawieniem sprawy: z poczuciem nieustannego wymieszania, przyjaźnienia się z ludźmi, którymi się zajmujesz zawodowo, z łączeniem wyjazdów na wakacje z Biennale Weneckim (tradycyjny cel masowych pielgrzymek polskiego świata sztuki) i nieustanne poczucie bycia w pracy, niosące ze sobą w efekcie zmęczenie, zmęczenie i jeszcze raz zmęczenie.

Widoczne w tym cytacie odniesienie do innej autorki jest często spotykaną strategią. Osoby piszące odpowiadają na postawione w innym blogu pytania, komentują wypowiedzi, przekazują ciekawsze informacje czy wpisy, prowadząc w ten sposób swoisty dialog. Podpowiadają sobie, krytykują się, zawsze wzajemnie „linkując się”, co sprzyja budowaniu wspólnoty.

Zarówno w dzienniku, jak i w pamiętniku, ważna jest częstotliwość wpisów. W przypadku internetu regularność zyskuje na znaczeniu. Regularnie prowadzony blog ma szansę na większą liczbę czytelników. Sporadyczne, nieuregulowane wypowiedzi szybko zniechęca. Możliwość natychmiastowego reagowania na dziejące się wydarzenia jest ściśle związana z „żywołnością” tekstu. Wpis z przed tygodnia jest już przestarzałą informacją, co dodatkowo wymusza uregulowaną i częstą pracę blogerów i blogerek.

## Komentarze

Działalność autora nie jest jedyną aktywnością, którą implikują blogi. Umożliwiają one zaangażowanie odbiorców, każdy z nas może dodać coś, podpowiedzieć, uzupełnić, czy skomentować. Komentarz to jedna z cech esencjalnych blogów.<sup>13</sup> Jeżeli rolą krytyki jest przybliżanie sztuki nieprofesjonalnemu odbiorcy, informowanie go, to blog poprzez swobodny dostęp i zachętę do współuczestnictwa jest dobrym narzędziem. Jednak możliwość bezpośredniego oceniania ma swoją ciemną stronę. Zawsze narzekano na anonimowość wpisów, zjadliwy język i personalne, nie merytoryczne zarzuty. Wcześniej jednak dość często pojawiała się dyskusja, rzeczowe argumenty, obecnie uwagi rzadko są treściwe, najczęściej są wulgarnie i obraźliwe i nie zachęcają do rozmowy. Pisze Kuba Banasiak:

Kiedyś narzekałem na poziom dyskusji pod wpisami na moim Krytykancie, ale dziś wspominam je z rozrzewnieniem: trwające wiele dni dyskusje liczące po kilkadziesiąt rozbudowanych komentarzy, udział artystów i innych krytyków, merytoryczny – mimo „gorącej” zazwyczaj frazy – poziom... Czy to ja się starzeję, czy jednak kiedyś było lepiej? Rzut oka na komentarze dzisiejszych blogów pokazuje, że chyba jednak to drugie. I tu dochodzimy do kolejnej obserwacji: otóż ten stan rzeczy również jest pokłosiem nowej, „archipelagowej” struktury pola krytyki artystycznej. Dziś spędzamy w sieci masę czasu, załatwiamy tu dziesiątki spraw, więc mamy mało czasu na delektowanie się blogami i godzinne dyskusje – i jako autorzy, i odbiorcy.<sup>14</sup>

Może także dlatego pojawiają się komentarze, które od razu „podsumowują” kilka blogów. „Ksiezniczka Dorota bawiła na zamku. / Ksiezniczka Magda bawiła w Gruzji. / Ksiezniczka Izabela bawiła nad jeziorami. / Jak twierdzi ksiezniczka Anna, liczy się misja, a nie produkt.”<sup>15</sup>

Żeby rozpoznać poszczególne osoby musimy być uczestnikami blogosfery i posiadać rozeznanie w świecie sztuki. Przy jednorazowym wejściu nie odczytamy tego zapisu. Śledząc blogosferę zauważymy, że komentujący powtarzają się, przy każdym blogu wytwarza się grupa z liderami, czasami te same aktywne osoby ujawniają się na kilku blogach. To rodzaj społeczności o jakiej pisał teoretycy Internetu. Bardzo pozytywną ocenę takich społeczności,

z podkreśleniem ich wspólnotowości i rozszerzeniem jej na realność, możemy dzisiaj usłyszeć od blogerów prowadzących blogi literackie czy muzyczne, niektórzy wręcz zaprzyjaźniają się ze swoimi czytelnikami-komentatorami.<sup>16</sup> Żeby zachęcić innych do aktywności nie tylko rozmawiają z nimi, ale także organizują konkursy i spotkania. Czasami wspierają przy zakładaniu własnego bloga.

## Odwiedziny i rankingi

„Blog oczywiście daje różne korzyści, przede wszystkim szybkość komunikacji, łatwość dostępu do odbiorcy. Zaryzykowałbym twierdzenie, że moje teksty drukowane w miesięczniku *Teatr* nigdy nie miały tak dobrego kontaktu z czytelnikami jak te ogłaszane na blogu.”<sup>17</sup>

Jedną ze znaczących funkcji krytyki jest propagowanie sztuki, przy jednoczesnym jej ocenianiu. Blog stanowi dobry sposób, aby to czynić. Szczególnie gdy mówimy o liczbie osób do których dociera. Wydaje się być stworzony do krytyki utożsamianej z recenzowaniem. Możliwość reagowania na dziejące się wydarzenia, bycie na bieżąco, to plusy, szczególnie w porównaniu z czasopismami branżowymi. Internet jest bardzo demokratyczny, każdy może tam wejść, dlatego też tak ważna jest liczba odwiedzin. Wszystkie blogi mają liczniki. Obserwujemy liczbę komentarzy, „lajków” i oznak „hejtowania”. To namacalne znaki zainteresowania lub jego braku. Ważne jest również dostrzeżenie poza środowiskiem. I. Kowalczyk w pewnym momencie napisała: „Muszę pisać tu częściej, bo gdy przejrzałam częstotliwość wpisów, to ze wstydem stwierdziłam, że notki na blogu pojawiają się mniej więcej raz w miesiącu... Mobilizują jednak komentatorzy na blogu oraz facebooku. (...) Mobilizują też wzmianki o moim blogu w tekstach innych. Z przyjemnością przeczytałam, że *Straszna Sztuka* znalazła się w Top 10 polskich blogów o sztuce autorstwa Patryka Chylewicz.”<sup>18</sup>

Ranking ten jest o tyle interesujący, że gromadzi blogi tematyczne, wąsko określone, a także został stworzony przez osobę poniekąd z zewnątrz. Ukazał się we wrześniu 2012 na platformie NaTemat.pl, w zakładce „Styl życia”.

Top 10 polskich blogów o sztuce: Subiektywny wybór 10 blogów o kulturze wizualnej, na które warto zwrócić uwagę. Trupy, średniaki, liderzy, artyści, kuratorzy, malkontenci i entuzjaści.

W ostatnim sezonie najmłodniejsze są blogerki modowe. (...) Od kilku sezonów powodzeniem cieszą się również blogi poświęcone muzyce, nowościom z wybranych dziedzin czy krajów. (...) Blogi kulturalne i te o sztuce nie dostały jeszcze swojej szansy. Nasze opinie wciąż kreują te same osoby od lat obecne w światku kulturalnym, a ich liczne uwikłania towarzysko-biznesowe nierzadko nie dają szansy na promocję młodych talentów. Mimo wszystko można wyróżnić kilka blogów, które oferują możliwość świeżego spojrzenia na zakurzone muzealne gabloty. Część z nich jest zaniedbana, część w agonii i niestety brak wśród nich jednoznacznego lidera. Sprawdźmy wyselekcjonowaną dziesiątkę, a zacznijmy od dwóch trupów, które jednak warte są wspomnienia.<sup>19</sup>

Autor ma na myśli blogi: *Kumple i Zrób to w Wawie*, następnie wymienia i krótko charakteryzuje: *Blog o sztuce*, *The Krasnals*, *Sztuka Polska*, *Straszna sztuka*, *vlep[v]net*, *hiperrealizm*, *art bla-bla*, *ArtBazaar*. Na zakończenie jeszcze zamieszcza „uwagę dodatkową: Powyższe blogi dzieli bardzo dużo – rejony zainteresowania, podejście do kultury, poglądy oraz sposoby prezentowania treści, ale łączy niestety jedno – fatalna strona graficzna. To dziwne, biorąc pod uwagę, że treści tam prezentowane są w dużej mierze treściami o sztukach wizualnych i plastycznych. Szablony blogów, mnogość licznych kolumn, okien i obrazków może przyprawić o ból głowy, a z innowacyjną estetyką ma bardzo niewiele wspólnego. Jeśli blogerzy od sztuki mają przegonić rozmaite »szafiarki«, powinni przemyśleć wygląd swoich stron.”<sup>20</sup>

Ranking wywołał 11 komentarzy, w których głównie przekazywano adresy innych blogów. Przywołuję go nie dlatego, że zgadzam się z wyborem autora, jest to nieistotne, robię to dla zobrazowania problemu.

Portal Onet.pl od 2005 roku organizuje Konkurs na blog roku, są w nim różne kategorie, między innymi kultura. W 2010 roku zwyciężył w niej blog Justyny Napiórkowskiej O sztuce. Bardzo często pośród zgłoszonych i laureatów są blogi krytyczno-literackie. Co ciekawe w środowisku ich autorów mówi się o realnym wpływie blogów na obieg czytelniczy,

zabiega się o recenzje książek, prosi o patronat, czy też ostro polemizuje z recenzentem a nawet pozywa się go do sądu, będąc niezadowolonym autorem książki.<sup>21</sup> Czy możemy równie optymistycznie mówić o blogach krytycznych dotyczących sztuki, podać przejawy realnego wpływu na świat sztuki i samych czytelników? A co więcej „Tylko uniwersyteccy specjaliści czytają wszystko, nawet jeśli czytają spis rzeczy i przypisy. Gdyż pisze się za dużo. A pisać za dużo albo nie pisać wcale – to wychodzi na jedno.”<sup>22</sup> Tym słowem Porębskiego wtóruje James Elkins który pisał, że z jednej strony krytyka umiera, a z drugiej ma się świetnie. Umiera, bo nikt jej nie czyta, a ma się dobrze ponieważ jest produkowana w masowych ilościach, dlatego mówi, że jest to: „Duchowa praca dla duchów, ale w dobrym stylu.”<sup>23</sup>

To od nas zależy co stanie się z krytyką. I wcale nie tylko z blogów o sztuce. I. Kowalczyk stwierdziła: „Mi samej, zamiast pisać kolejną notkę, jest łatwiej dać na facebooku jakiś link, zamieścić fotkę, napisać tam krótki komentarz. Nawet czytelnicy Strasznej sztuki, częściej wpisują komentarze odnośnie moich wpisów zamiast na blogu, na facebooku. Z pewnością facebook rozleniwia i psuje krytykę.”<sup>24</sup> Banasiak zauważył:

Wydawało się, że Internet to potęga komunikacji, jednak masa krytyczna została już chyba przekroczona i teraz mamy do czynienia z potęgą alienacji – separacji zarówno bytów wirtualnych, jak i realnych. I tak, jak ułudą jest posiadanie 765 „przyjaciół” na Facebooku, tak ułudą jest „dyskusja” o sztuce zredukowana do zdań pojedynczych, epitetów i monosylab. Bo po archipelagizacji i linkoizacji dodajmy w końcu trollizację, czyli fenomen tyleż banalnego, co bezwstydnego komentowania wszystkiego co się rusza. Tu świetnym przykładem jest portal NaTemat.pl, gdzie komentarze zsynchronizowane są z Facebookiem, więc użytkownicy występują pod imieniem i nazwiskiem, a każdy może kliknąć ich profil i zobaczyć kto zacz. I co? I nic. Okazuje się, że – znowu: wbrew podstawowej intuicji – ludzie są w stanie napisać każdy kretynizm na każdy (*nomen omen*) temat i bynajmniej się tego nie wstydzą. Byle wcisnąć słowo czy dwa, zjadliwy bądź „błyskotliwy” komentarz, „złapać za słowo” autora, choćby dać „lajka”. (...) Bo to nie jest tak, że nie ma tekstów. Teksty są, jest nawet potok tekstów, tyle że migotliwych, pulsujących przez moment i zaraz znikających w otchłani Internetu. Jak memy, jak wpisy na Facebooku. Mamy więc archipelag wysp krytyki artystycznej, gdzie każdy linkuje na potęgę, ale nikt ze sobą nie rozmawia – co najwyżej wstuka coś szybko między oglądaniem jednej strony a aktualizowaniem Facebooka. Archipelag – iluzja wielogłosu, trolle – iluzja dyskusji, sieć linków – iluzja dyskursu.<sup>25</sup>

og jest nową formą krytyki, czy nie? – to nie jest dobrze postawione pytanie. W tekście, który jest zachętą do dyskusji, zwracam uwagę na krytykę w ogóle i zmiany jakie wymuszają przeobrażenia całej kultury, między innymi pod wpływem internetu. Blogi jedynie pokazują szerszy problem krytyki artystycznej. Refleksja nad nimi, to refleksja nad językiem, tematami, wpływem na innych.



## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Mieczysław Porębski, „Krytyka i metoda,” w: *Krytycy i sztuka*, (Kraków: WL, 2004), 22.
- <sup>2</sup> Manuel Castells, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. Tomasz Hornowski (Poznań: Rebis, 2003), 37-nast.
- <sup>3</sup> Ibid., 68. Istnieje spora literatura dotycząca Internetu, do której odsyłam.
- <sup>4</sup> Leszek Olszański, *Dziennikarstwo internetowe* (Warszawa: WAIp, 2006), 35. Autor analizuje różne formy dziennikarstwa, zwraca uwagę na internetowe wydania czasopism, czyniąc przy tym ciekawą uwagę: „U podstaw decyzji wydawania periodyku internetowego zamiast drukowanego magazynu w wielu przypadkach jest szczupły budżet. Nieprzypadkowo wśród internetowych czasopism tak wiele jest tytułów poświęconych sztuce i kulturze, często w dużym stopniu egzystujących dzięki dotacjom państwowym i pomocy fundacji wspierających życie kulturalne.” Olszański, *Dziennikarstwo internetowe*, 31.
- <sup>5</sup> „Scripting News pojawił się w 1997 roku, byłem jego twórcą – Dave Winer. Jest to najdłuższy aktywny blog w internecie. Jestem naturalnym/urodzonym blogerem. Niektórzy ludzie rodzą się żeby grać muzykę country, inni żeby grać w baseball. Ja urodziłem się żeby blogować. <http://scripting.com/2013/08/04/aboutScriptingNews>.”
- <sup>6</sup> Krzysztof Olechnicki, *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej* (Warszawa: WAIp, 2009), 180.
- <sup>7</sup> Olszański, *Dziennikarstwo internetowe*, 47.
- <sup>8</sup> Piotr Marecki, red., *Tekstyliabis. Słownik młodej polskiej kultury*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2007), 640.
- <sup>9</sup> Magdalena Ujma, Melancholiczka, w: *Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego*, 2006, <http://magdalena-ujma.blogspot.com>. Zachęcam do przeczytania całego wpisu, z konieczności zamieszczam jedynie skrót. Wszystkie cytaty z M. Ujmy pochodzą z jej bloga.
- <sup>10</sup> Wojciech Majcherek, w: Nie tylko o teatrze, <http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2013/01/>.
- <sup>11</sup> Janusz Sławiński et al., red., *Słownik terminów literackich, Vademecum Polnisty*, Wrocław: Ossolineum, 1998), 369.
- <sup>12</sup> Ibid., 118.
- <sup>13</sup> Chociaż warto pamiętać, że istnieją blogi z zablokowaną opcją dodawania komentarza, tzw. blogi zamknięte.
- <sup>14</sup> Kuba Banasiak, „Archipelag, link, troll. Krytyka artystyczna dzisiaj,” w: *Dwutygodnik*, nr 92 (2012), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3996-archipelag-link-troll--krytyka-dzisiaj.html>.
- <sup>15</sup> Gość: schodydonieba, 142.243.254.22\*, autor jest bardzo aktywnym komentującym, często z jego opiniami trudno się zgodzić. Pisownia oryginalna. [www.strasznasztuka2.blox.pl](http://www.strasznasztuka2.blox.pl). Celowo nie podaję nazwisk.
- <sup>16</sup> Rozmowa w II programie, Polskiego Radia, audycja *Rozmowy o zmroku*, 24.01.2013. Rozmawiali Katarzyna Zaniewska oraz blogerzy: Danuta Awolusi (Książki zbójcekie), Jarosław Czechowicz (Krytycznym okiem), Dorota Szwarzman (Co w duszy gra). Wojciech Majcherek (Nie tylko o teatrze), prowadzenie Bartek Panek. <http://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/767716,Blogi-wypra-profesjonalna-krytyke> Audycja nosiła tytuł *Rozmowy o blogach kulturalnych* i co ciekawe nie było nikogo zajmującego się sztukami wizualnymi. Inna w nastroju rozmowa wyłącznie w gronie osób ze sztuk wizualnych odbyła się w tym samym radiu kilka miesięcy później. *Co się stało z krytyką sztuki*. Rozmawiali: Waldemar Baraniewski, Dorota Łagodźka, Dawid Radziszewski, prowadzenie Marta Strzelecka. [www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/864822,Co-sie-stalo-z-krytyka-sztuki](http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/864822,Co-sie-stalo-z-krytyka-sztuki)
- <sup>17</sup> Majcherek, w: Nie tylko o teatrze.
- <sup>18</sup> Iza Kowalczyk, w: *Straszna sztuka. Blog o sztuce i kulturze popularnej*, [www.strasznasztuka2.blox.pl](http://www.strasznasztuka2.blox.pl).
- <sup>19</sup> Patryk Chilewicz, „NaTemat.pl,” <http://natemat.pl/29807,top-10-polskich-blogow-o-sztuce>.
- <sup>20</sup> Ibid.
- <sup>21</sup> <http://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/767716,Blogi-wypra-profesjonalna-krytyke>.
- <sup>22</sup> Porębski, „Krytyka i metoda,” 23.
- <sup>23</sup> James Elkins, *What happened to art criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 10.
- <sup>24</sup> Kowalczyk, w: *Straszna sztuka*.
- <sup>25</sup> Banasiak, „Archipelag, link, troll. Krytyka artystyczna dzisiaj.”



## **Pytania**

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie czy krytyka artystyczna – a szczególnie krytyka architektury miasta<sup>1</sup> – może coś wzbogacającego pozyskać od antropologii kulturowej i jej metod badawczych? Zadanie tego pytania z miejsca rodzi kolejne: skąd pomysł na zestawianie ze sobą dwóch tak odrębnych dyscyplin? Odpowiedzi są co najmniej dwie. Po pierwsze, jest to zawodowo bliskie mi połączenie, gdy – jako urbanistka i antropolożka – piszę o mieście i o miejskich realizacjach architektonicznych. Po drugie, zarówno antropologia kulturowa, jak i krytyka artystyczna, mogą być uprawiane jako rodzaj szerokiego namysłu nad wspólną kondycją ludzką, dyskursu wytwarzanego na kształt rozmowy, jako sens komunikowalnych znaczeń – jak pisze Paul Ricoeur: „Doświadczenie jako doznane przeze mnie, jako przeżyte, pozostaje czymś prywatnym, jednakże jego sens, jego znaczenie staje się publiczne. Z tej perspektywy komunikacja stanowi przewyciężenie niekomunikowalności żywego doświadczenia jako takiego”.<sup>2</sup> Patrząc z perspektywy hermeneutyki filozoficznej, antropolog i krytyk to osoby pracujące z ważnymi niemal dla każdego treściami, których odbiór nie jest jednak dla każdego zrozumiały i wymaga wyjaśnień ze strony pośredników-tłumaczy. Jeśli przyjąć za Cliffordem Geertzem, jednym z twórców współczesnej antropologii interpretacyjnej, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieci znaczeń, którą sam utkał,<sup>3</sup> to sądzę, że dla lepszego pochwycenia owych egzystencjalnych sensów, obie profesje mogą wymieniać między sobą doświadczenia translatorskie, zgromadzone w czasie kroczenia swymi osobnymi ścieżkami.

## **Ścieżka antropologów**

Pośród różnych sposobów przyjmowanych przez antropologów do poznawania i opisywania spotkań z innymi kulturami istnieją dwie strategie, współcześnie stosowane równolegle, określane jako *etic* oraz *emic*. Obie nazwy są skrótami wyrazów *phonetic* i *phonemic*, które w 1954 roku Kenneth Lee Pike użył w obszarze fonologii<sup>4</sup> na opisanie dwóch sposobów analizy dźwięków. Pojęcie *etic*<sup>5</sup> antropologowie zapożyczyli na określenie obcości za pomocą kategorii charakterystycznych dla kultury i profesji badacza. Strategia ta jest rodzajem spojrzenia na badaną kulturę z zewnątrz, które skupia się na uniwersalnych – czyli możliwych do zaobserwowania w różnych kulturach i w tym znaczeniu powszechnych – faktach oraz dąży do wypracowania narzędzi do szerokich, porównawczych badań transkulturowych. Natomiast perspektywa *emic* jest próbą spojrzenia na badaną rzeczywistość od wewnątrz, z pozycji jej użytkowników. Odnosi się ona do konkretnej kultury i dąży do poznania lokalnych znaczeń przypisywanych badanej rzeczywistości przez samych jej twórców. Jeśli w badaniu znacząco przeważa optyka *etic*, to analiza zamiast przynosić

nowe odkrycia jest rodzajem reprodukcji posiadanej już wiedzy; gdy dominuje w nim model *emic*, to kategorie poznawcze badacza są narażone na odkształcenia poprzez kontakt z inną rzeczywistością. Pike był zdania, że podejście *etic* musi przeważać w początkowych etapach, natomiast z upływem czasu badanie powinno nabierać perspektywę *emic*. Analizując rozwój metodologii badań nie trudno dostrzec, że antropologia w początkowej fazie swego istnienia<sup>6</sup> oficjalnie dysponowała jedynie narzędziami zewnętrznymi a perspektywa *emic*, nawet jeżeli przydarzała się badaczowi, była skrupulatnie skrywana. Świetnym przykładem takiej „schizofrenii antropologa” jest historia *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego, którego, *nota bene*, uznaje się za twórcę metody „obserwacji uczestniczącej”<sup>7</sup>.

Jednym z ważniejszych przełomów w historii istnienia antropologii kulturowej był przewrót ponowoczesny, który nieomal doprowadził do dekonstrukcji dyscypliny, a następnie spowodował jej odrodzenie w postaci „antropologii interpretatywnej”. Nowa antropologia dowartościowuje subiektywność badacza oraz gani próby zacierania jego obecności w tekście, dlatego raport antropologiczny – podstawowy efekt badań, który w historii istnienia dyscypliny przyjmował przeróżne postaci – staje się dziś rodzajem świadectwa uczestnictwa badacza w obcych światach. Antropologii poststrukturalnej nie da się obecnie uprawiać bez używania modelu *emic*, czyli bez zaangażowanej postawy, której przyjęcie może wymagać odrzucenia w czasie badań terenowych systematycznej metodologii oraz aparatu badawczego (czyli antropologicznego *etic*). Razem z nimi badacz pozbywa się ochronnego pancerza i wystawia na heideggerowski stan „nie bycia w domu”, gdy w kontakcie z innym sposobem egzystencji, jego własne podwaliny myślenia i bycia tracą dotychczasową stabilność. Osłabiony tym gestem, będzie poszukiwał innego oparcia, dzięki czemu może otworzyć się na to, co nowe. Jest to zarazem stan twórczy oraz niebezpieczny, którego śladem w tekście jest zwiększona obecność narratora oraz malejąca ilość faktów i danych.<sup>8</sup> Takie doświadczenia w czasie prowadzenia badań przekraczają tradycyjne podejście naukowe i są przeżyciami o strukturalnych cechach inicjacji – głębokimi, często nieprzyjemnymi doznaniem, o których jednak marzymy, aby stały się naszym udziałem, gdy wyruszamy w teren. To o tym przeżyciu pisze antropolożka: „Prawdziwe doświadczenie (*Erfahrung*) to rzecz niebezpieczna, bo może nas odmienić naprawdę. A wówczas kto będzie kontynuował badanie?”<sup>9</sup> W wyniku wyłonienia się paradygmatu ponowoczesnego metodologia antropologiczna zwróciła się przeciw królującej przez kilka dekad i korzystającej głównie ze strategii *etic* analizie strukturalnej, w kierunku badania zmysłowo dostępnej rzeczywistości. Ważną rolę na powrót zaczął odgrywać precyzyjny, pogłębiony zapis pola badawczego i antropolog po ponad stu latach znów stał się *etnografem*, czyli naukowcem, który żmudnie opisuje inność. Wielką rolę w tym przywróceniu wagi zapisowi etnograficznemu odegrał „gęsty opis” (*Thick Description*), wprowadzony do pisarstwa antropologicznego przez Clifforda Geertza,<sup>10</sup> na oznaczenie tekstu, który obok zdarzeń, uwzględnia także ich konteksty oraz zawiera elementy interpretatywne. „Gęsty opis” jest dziś niezbędnym wyposażeniem antropologa do wyrażenia doświadczeń zebranych w fazie obserwacji uczestniczącej.

Joanna Tokarska-Bakir – wybitna współczesna antropolożka kulturowa – wypracowując własną metodologię uprawiania antropologii interpretacyjnej, podstawę badań terenowych buduje na myśli Hansa-Georga Gadamera, nazywając jego hermeneutykę filozoficzną „najbardziej optymistyczną wizją” poznawania obcości w zewnętrznym świecie i sobie samym.<sup>11</sup> Nawiązując do postulatów Paula Rabinowa – twierzącego, że nie istnieją przezroczyście badania antropologiczne<sup>12</sup> – Tokarska-Bakir przedstawia projekt „etnografii nieprzezroczyściej” i opisuje trzy sposoby radzenia sobie z obcością przez badacza. Pierwszy sposób – nazwany „wiwisekcją” – określa badania, w których obcość traktowana jest jak przedmiot badawczy, w potocznym rozumieniu tego słowa. Ten typ badań nie wymaga zbyt dużego zaangażowania od badającego, który w zachowaniach innego szuka głównie regularności, by je następnie klasyfikować i móc skutecznie przewidywać. W drugiej sytuacji – zwanej „raportem” – badacz dopuszcza odmienność innego, ale z ukrytym założeniem o uprzywilejowanej pozycji własnej; celem badania nie jest tu uprzedmiotowienie i znalezienie przydatnych reguł, lecz poznanie nowych, oryginalnych zachowań, by poszerzyć naukową wiedzę o świecie. „Rozmowa prawdziwa” to trzecie – rzadko osiągane, niemal utopijne w realizacji, lecz fundamentalnie ważne jako horyzont badań – podejście, opisujące sytuację, gdy inny jest partnerem w dokonującej się w spotkaniu wymianie. Przyjmuje on wówczas

funkcję świadka składającego zeznanie o inności, bez którego poświadczenia badacz nie jest w stanie przyjąć odmienności rozumianej jako szansy na wewnętrzną przemianę. Cel takiego spotkania nie może być z góry określony, ale wykracza on zdecydowanie poza poznanie naukowe.<sup>13</sup>

Wydaje się, że współczesna antropologia kulturowa próbuje pogodzić ze sobą dwa odmienne pragnienia: pozostając przedsięwzięciem naukowym, pragnie przeniknąć życie innego człowieka: „Ważną cechą etnografii ponowoczesnej jest pragnienie doświadczenia obcości na własnej skórze. (...) I ujawnienie przed swoimi tego doświadczenia, choćby za cenę śmieszności – ryzykując”.<sup>14</sup> Realizacją pragnienia prowadzenia badań w sposób, który ujawnia ich wpływ na osobę badacza jest „antropologia konfesyjna” – projekt, będący próbą wcielenia do praktyki antropologicznej hermeneutycznych postulatów.

## Dzieło sztuki jako Inny

W dalszej części artykułu przechodzę z obszaru antropologii kultury do pola krytyki artystycznej, by spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy współcześnie ważne dla antropologii narzędzia badawcze – podwójność modelu *etic/emic*, „gęsty opis” czy wzory badania obcości – mogą być zastosowane do krytyki dzieł sztuki. Jednak, aby próba ta mogła być w ogóle przeprowadzona, należy najpierw założyć, że na antropologiczną „inną kulturę” spojrzymy jak na „dzieło sztuki wizualnej” a proces „badania obcości” przyrównamy do „analizy krytycznej dzieła”.

Przygotowania do antropologicznych badań terenowych trwają bardzo długo – jest to czas poświęcony pracy nad własną perspektywę *etic*. Silny *etic* zakłada operowanie aktualnymi teoriami i metodologią badań oraz posiadanie sprecyzowanych narzędzi, których badacz używa w czasie analizy. Jest to etap badań gabinetowych, dla którego kluczowe jest określenie granicy pola badawczego i charakteru badanej obcości oraz dokładne poznanie jej języka, zwyczajów i rytuałów. W wypadku krytyka sztuki tworzenie podejścia *etic* wygląda podobnie: także i tu dojście do specjalizacji to żmudny proces. Jednak krytyk zazwyczaj prowadzi badanie wewnątrz znanego sobie kręgu kulturowego – gdzie *gros* z analizowanych kodów jest używana przez niego samego – gdy dla antropologa praktycznie każdy wyjazd wymaga odrębnych przygotowań. Praca we własnej kulturze sprawia, że krytyk może mieć dość sprecyzowane, uzgodnione społecznie, oczekiwania dotyczące estetyki oraz jakości dzieł, gdyż wszyscy działający lokalnie w polu sztuki gracze mają mniej więcej uwspólniony (w porównaniu do dwóch różnych kultur) system wartości i aparat pojęciowy. Pomimo tego, postulat ujawniania w tekstach krytycznych własnej perspektywy *etic* – czynienie badacza mniej przejrzystym – wydaje się być ważny także w kręgu kulturowym krytyka. Jest to szczególnie istotne w wypadku krytyki dzieł wizualnych, gdyż komunikat, który dzieła generują nie jest werbalny, a praca nad jego odczytaniem wiedzie przez dekonstruowanie mnogich kodów wizualnych.

Można w tym miejscu przywołać archetypową figurę krytyka, który był postrachem artystów, i którego styl określają metafory zwarcia, pojedynku, a nawet walki. Miażdżąca krytyka jego autorstwa i równie ostre odpowiedzi innych krytyków, bądź samych krytykowanych – zazwyczaj miały miejsce między osobami znającymi doskonale „konwencje” takich zachowań. Do pewnego stopnia strony traktowały swoje wzajemne wystąpienia jako rodzaj gry – podobnie jak pojedynek – obwarowanej regułami jasnymi dla wszystkich zainteresowanych. Gdyby któryś z graczy użył innej, nieregulaminowej broni – mogłoby dojść do masakry. Warto się zastanowić, czy w dzisiejszej wielokulturowej – zwłaszcza jeśli chodzi o sztukę wizualną – rzeczywistości, ten sposób uprawiania „rytualnej” krytyki pozostaje nadal czytelny.

Ukształtowana optyka *etic* to podstawowe wyposażenie, z którym antropolog rusza „w teren”. Terenem krytyka jest muzeum czy galeria sztuki – przestrzeń, w której możliwy jest bezpośredni kontakt z interesującym go dziełem. To w tym miejscu uruchamia się w krytyku strategia *emic*, gdy obcując z dziełem, otwiera się on na jego auratyczność i, używając siebie jako żywego narzędzia, odczytuje jego komunikaty. W momencie kontaktu z innością trudnym zadaniem, zarówno dla antropologa jak i dla krytyka, jest ustanowienie proporcji pomiędzy skorzystaniem z dotychczasowego naukowego wyposażenia, z którym przystępuje do badania, a otwarciem się na odmienną perspektywę – na to, co nowe, które poprzez ludzi czy poprzez dzieła przychodzi do niego z zewnątrz.

W czasie pracy nad artykułem trafiłam na teksty Irit Rogoff, badaczki kultury wizualnej, krytyczki i teoretyczki sztuki, a szczególnie na esej „From Criticism To Critique To Criticality”. Rogoff opisuje w nim trzy modele obrazujące postawę krytyka sztuki w stosunku do dzieł, które bada i jednocześnie umiejscawia owe postawy – na co wskazuje sam tytuł – na osi ewolucji artystycznej myśli krytycznej. Pierwszy model to „krytycyzm” (*Criticism*), który autorka definiuje jako akt osądzania oraz funkcjonowanie ukierunkowane na tropienie w dziele błędów i niekonsekwencji. Kolejny model to „krytyka” (*Critique*), czyli badanie doktryn, będących fundamentami dzieł oraz sprawdzanie podstaw ich roszczeń do prawdy. Trzeci z modeli – „krytyczność” (*Criticality*) – kładzie nacisk na doświadczenie oraz na szukanie możliwości aktywowania potencjałów dzieła, zamiast ujawniania jego wad. Tą ostatnią postawę Rogoff nazywa podwaliną współczesnych badań kultury wizualnej, twierdząc, że „krytyczność” charakteryzuje cenna i twórcza dualność, w której posiadamy jednoczesny dostęp do własnego trybu analitycznego, jak i do tworzenia nowych podmiotowości, które krytycznie badamy.<sup>15</sup> Jako antropolożce, dużą radość sprawiło mi odkrycie wyraźnego powinowactwa pomiędzy postawami krytyków sztuki przedstawionych przez Rogoff, a przytoczonymi wcześniej wzorami uprawiania antropologii, opisanymi przez Tokarską-Bakir.

## Rozmawiając z miastem

Z szerokiego pola sztuk wizualnych przechodzę finalnie na terytorium „architektury miasta”,<sup>16</sup> gdyż dziedzina ta jest najlepiej mi znanym obszarem działalności artystycznej. Pomimo, że od końca osiemnastego wieku tworzenie miasta i jego architektury, stopniowo traciło status sztuki, to w ostatnich latach zagadnienia miejskie z impetem wracają do przestrzeni galerii, do teorii sztuki oraz do debaty publicznej.

Przystępując do analizy krytycznej, na początku należy określić granice badawcze, co w przypadku miast – tych dziwnych i złożonych fenomenów – nie jest prostym zadaniem. Dobrym przykładem źle ustanowionych granic w badaniach miejskości są studia przeprowadzone na przełomie wieków przez jednego z najbardziej rozpoznawalnych dziś architektów – a właściwie „starchitektów”<sup>17</sup> – świata, Rema Koolhaasa. Koolhaas, jako profesor Uniwersytetu Harwarda, razem ze swoimi studentami, analizował obszar kilkunastomilionowego Lagos, stolicy Nigerii. Przyciągnięty żywiołowością i niegasnącym dynamizmem miasta, Koolhaas studiował osobliwą elastyczność lokalnej architektury, a samoorganizujące się mechanizmy przestrzenne, społeczne czy handlowe, obwołał wzorem dla innych światowych metropolii. Efektem prac jego grupy badawczej jest film i zarazem wydawnictwo *Lagos, Wide And Close* ilustrowane setkami efektownych obrazów o wysokich walorach estetycznych. Antropolodzy specjalizujący się w kulturach państw Afryki Zachodniej ze zdumieniem przyjęli rezultaty prac Koolhaasa, wskazując na zupełnie mylne i bezkrytyczne odczytanie praktyk funkcjonujących w nigeryjskiej stolicy.<sup>18</sup> Pułapka naiwnego poznania, w którą wpadł Koolhaas – znakomity skądinąd architekt oraz krytyk architektury, autor kultowej książki *Delirious New York* – nie okazała się być lekcją wystarczającą, gdyż po opuszczeniu Nigerii przeniósł on swoją aktywność do Chin, gdzie zrealizował wybitny formalnie, choć kontrowersyjny kulturowo i etycznie budynek siedziby chińskiej telewizji publicznej. Patrząc z perspektywy antropologicznej, Rem Koolhaas padł ofiarą niezwykle popularnego w teorii planowania przestrzennego pojęcia „miasta globalnego” – stworzonego pod koniec dwudziestego wieku do opisanie sieci światowych metropolii. Stosowanie tego pojęcia w szerokim kontekście bywa sporym nadużyciem, gdyż uwzględnia ono zaledwie niektóre warstwy funkcjonowania miast, takie jak komunikacja, wymiana walutowa, transport, a całkowicie pomija obszary zakorzenione w lokalnych tradycjach, które diametralnie różnicują poszczególne miasta czy grupy miast od siebie nawzajem. Wydaje się, że bardziej precyzyjnym dla uchwycenia fenomenu metropolii jest pojęcie „glokalizacji”, wprowadzone w tym samym czasie do badań tożsamości regionów przez Rolanda Robertsona.

Jako teoretyczka miasta znająca współczesne postulaty antropologiczne – i ucząca się na potknięciach Koolhaasa – od ponad dekady specjalizuję się w badaniach miast o formie urbanistycznej typu europejskiego, których idea sięga antyku i które powstawały w całej Europie od średniowiecza oraz w stosunkowo niezmiennionej formie istniały do początku



Wnętrze miejskie o utrzymanej lokalnej tożsamości formy; ulica Czopowa w Gdańsku.  
fot. Monika Zawadzka.



Stare i nowe fasady w południowej pierzei ulicy Czopowej w Gdańsku.  
Fot. Monika Zawadzka

dwudziestego wieku.<sup>19</sup> Realizację ideałów modernistycznych – tak życiodajnych w obszarze architektury – w teorii miasta poniosły klęskę. Jednak po czasach niepodzielnego panowania jednostki mieszkaniowej, osiedli wielkopłytowych oraz chaotycznych, rozlewających się przedmieść, przedmodernistyczna tkanka miejska stopniowo wraca do teorii i do praktyki urbanistycznej poprzez procesy rewitalizacyjne czy poprzez idee zwartego miasta. Od lat dziewięćdziesiątych zmiany te sukcesywnie obejmują Europę, a w tym także Polskę. W myśleniu o miastach i ich formie coraz więcej znaczy kategoria „lokalnej tożsamości”, którą zdecydowanie promują lokalne instytucje samorządowe i obywatelskie, troszczące się coraz skuteczniej o przestrzenie swoich miast. Po latach stagnacji na polskim rynku wydawniczym stale rośnie dostępność światowej literatury urbanistycznej, a rodzime oficyny konsekwentnie wprowadzają teorię miasta do swojej oferty (m. in. Bęc Zmiana, Krytyka Polityczna, Karakter). Portale społecznościowe oraz fora internetowe chętnie organizują się wokół problemów miejskich, stając się błyskawicznie wpływowymi lokalnymi „aktorami”. W obliczu tych zmian, krytyczne pisanie o mieście, o nowych miejskich inwestycjach i zamierzeniach okazuje się dziś niezwykle potrzebne oraz – co ważne – modne. W takich warunkach praca na rzecz dobrych jakości przestrzennych staje się łatwiejsza dla wszystkich uczestników „gry w miasto”: zarówno krytyk, jak i architekt czytają te same książki, znają bieżące zagadnienia, razem biorą udział w akcjach miejskich. Można zaryzykować tezę, że jesteśmy obecnie świadkami formowania się nowego miejskiego dyskursu, w którym pozycja aktywnego krytyka jest nie do przecenienia.

Uzbrojeni w uaktualnioną i silną perspektywę *etic*, krytyk i krytyczka – teraz jako *flaneur* i *flaneuse* – ruszają w miasto, by spotkać się z nowopowstałym dziełem architektonicznym. Co wpłynie na charakter tego spotkania? Czy kontakt z dziełem przyniesie, w wariacie negatywnym, wykaz braków i niekonsekwencji, a w wariacie pozytywnym, ciąg skojarzeń z dziełami innych autorów (model „wiwisekcja-krytycyzm”)? Czy nowopowstałe obiekty okażą się trafioną propozycją dla miejsca, choć pozostawią krytyka w bezpiecznym analitycznym dystansie (model „raport-krytyka”)? Czy może w procesie odbioru wydarzy się coś więcej: krytyk spojrzy inaczej na otoczenie, otworzy się na coś nieznanego, czego wcześniej nie uwzględniał, bądź nie doświadczał (model „rozmowa-krytyczność”)? Oczywiście efekt spotkania w dużej mierze zależy od jakości dzieła. Z praktyki wynika też, że im dzieło jest lepsze, tym łatwiej wydobyć z siebie postawę „krytyczności” niż „krytycyzmu”. Ale jednocześnie ważna tu będzie sama osoba krytyka: jego kompetencje zawodowe i osobiste, przygotowanie do konkretnego badania, postawa ciekawości, bądź jej brak, stopień otwartości w stosunku do inności – by, nie wyczerpując listy, wymienić sprawy podstawowe.

Nigdy nie sprawdzimy tego, co naprawdę przydarzyło się antropologowi w terenie oraz krytykowi w czasie kontaktu z dziełem. To, co do nas dotrze, to tekst, który obaj napiszą, gdy po powrocie do domów siądą przed ekranem swych komputerów. Abyśmy jak najwięcej skorzystali z ich badań, „antropologia interpretacyjna” zareklamuje im użycie do tego celu „gęstego opisu”, dzięki któremu, z jednej strony, będą w stanie przedstawić użyte przez siebie teorie i metody badawcze, z drugiej zaś, będą mogli opowiedzieć słuchającym o własnym doświadczeniu z innością.

## Ćwiczenia w patrzeniu

Ponieważ sednem poznania antropologii jest człowiek i to co myśli on o świecie – fakt ten nieodwracalnie zmienił określenie „przedmiot badania antropologicznego” na „podmiot badania antropologicznego”. Prawdopodobnie wymusił także wyraźne wydzielenie fazy indywidualnych badań gabinetowych od pracy w terenie, gdzie badacz rzeczywiście wnika w badaną grupę ludzi. Antropologia – po niemal dwustu latach trudnych doświadczeń z sobą samą – nie toleruje w swoich szeregach ocennego stosunku do inności oraz okopywania się w teoriach, bez okresowego poddawania ich próbie terenowej. Bezpośredni kontakt z człowiekiem różni się zdecydowanie od bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki – który jest „przedmiotem badania krytycznego”. Jednak za każdym poważnym dziełem stoją ludzkie sprawy oraz sami ludzie – nie tylko twórcy, ale często grupy osób, które miały wpływ na jego powstanie. Widzenie całego kontekstu dzieła a przez to, w pewnym sensie, jego upodmiotowienie, znacząco skraca dystans pomiędzy dwiema zestawianymi dyscyplinami. Analiza uwzględniająca zarówno niepewności, jak i pytania, czyni postawę krytyka nieostrą



oraz komplikuje proces poznania, wywołując jednocześnie mniej efektowne wrażenie niż szybka, błyskotliwa diagnoza. Dodatkowo, patrzyenie „rozumiejącym okiem” – które nie chce być już „okiem oceniającym” – naraża krytyka na rozmaite ograniczenia własnej wolności. Dla antropologa istnienie granic do których wolno mu zbliżyć się jedynie z najwyższą delikatnością jest codziennością pracy w terenie – właściwie dopiero ich respektowanie czyni zeń zawodowca. Czy można podobnie pomyśleć o krytyku sztuki? W raportach z terenu wcale nierzadko trafiają się opisy głębokiego doświadczania odmienności, które powoduje, że badacz wraca przemieniony i inaczej odbiera znaną mu rzeczywistość. Zgodnie ze świadectwami antropologów, kluczem do takich formujących doświadczeń jest postawa zaufania i ciekawości, wygrywająca z niewygodami, bez których nie ma mowy o prawdziwym uczestnictwie w obcości. Czy tą uciążliwą lekcją inności – często o charakterze rytu inicjacyjnego – można przyrównać do katartycznej funkcji dzieła sztuki, która, choć dokuczliwa, może otworzyć odbiorcę na nowe sposoby doświadczania świata? Jeśli tak, to mamy do czynienia z postacią „krytyka konfesyjnego”, który, wchodząc w zażyły kontakt z istotnym dla siebie dziełem sztuki, każdym kolejnym tekstem krytycznym zdaje skrupulatną relację z obszarów, na które sztuka go wywiodła.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> „Architektura miasta” to pojęcie wprowadzone do teorii miasta przez Aldo Rossiego w 1966 roku jako próba ponownego połączenia dwóch obszarów, brutalnie rozdzielonych w okresie trwania dwudziestowiecznego modernizmu.
- <sup>2</sup> Paul Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja* (Warszawa: PIW, 1989), 85.
- <sup>3</sup> Clifford Geertz, *Interpretacja kultur* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2005), 19.
- <sup>4</sup> Fonologia, to dział językoznawstwa zajmujący się nauką o dźwiękach i ich artykulacji w różnych ludzkich językach. Więcej informacji na temat obu sposobów analiz fonologicznych choćby w: Bartłomiej Walczak, *Antropolog jako Inny* (Warszawa: SCHOLAR, 2009), 66-67.
- <sup>5</sup> W całym artykule używam określenia *etic* (a co za tym idzie także *emic*), zamiast rozpowszechnionego w polskim piśmiennictwie antropologicznym słowa „etyczny” (i odpowiednio „emiczny”), gdyż niniejsza publikacja nie powstaje w środowisku antropologicznym i określenie „etyczny” mogłyby być mylnie odnoszone do perspektywy moralnej.
- <sup>6</sup> Antropologia kulturowa jako istotnie zagadnienie pojawia się wraz z odkryciami geograficznymi, korzeniami swymi sięga epoki oświecenia, lecz jako dyscyplina naukowa istnieje dopiero od połowy dziewiętnastego wieku.
- <sup>7</sup> Obserwacja uczestnicząca to metoda badań polegająca na wejściu badacza w określone środowisko społeczne i poznawaniu zbiorowości od wewnątrz, jako jej członek.
- <sup>8</sup> Walczak, *Antropolog jako Inny*, 70-74.
- <sup>9</sup> Joanna Tokarska-Bakir, „Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej,” *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (1995): 14.
- <sup>10</sup> Clifford Geertz zapożyczył określenie *gęsty opis* od brytyjskiego filozofa analitycznego Gillberta Ryle.
- <sup>11</sup> Joanna Tokarska-Bakir, „Hermeneutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości,” *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (1992): 3-17..
- <sup>12</sup> Paul Rabinow, „Discourse and Power: On the Limits of Ethnographic Texts,” *Dialectical Anthpology* 10, (1985): 3-12..
- <sup>13</sup> Tokarska-Bakir, „Dalsze losy syna marnotrawnego” 14-15.
- <sup>14</sup> *Ibid.*: 18.
- <sup>15</sup> Irit Rogoff, „From Criticism to Critique to Criticality,” w: *EIPCP* (2003), <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>.
- <sup>16</sup> Pojęcia *architektura miasta* używam także na określenie europejskiej formy urbanistycznej, jako miejskiego elementu, który zachował najsilniejszą więź ze sztuką.
- <sup>17</sup> *Starchitekt* to polszczone odpowiednik angielskiego słowa *Starchitect*, określający popularnych architektów, którym sława dała szeroką rozpoznawalność, a co za tym idzie – status gwiazdy.
- <sup>18</sup> Por. Kacper Pobłocki, „Antropologia miasta – urbanizacja, przestrzeń i relacje społeczne,” *Lud* 95, (2011): 69-90.
- <sup>19</sup> Ze względu na przeszłość kolonialną Europejczyków miasta o podobnej strukturze można znaleźć na całym świecie, ale ich kolebką jest cywilizacja europejska.

Wydarzenia lat trzydziestych i czterdziestych dwudziestego wieku zmieniły nasz świat. Nic nie było już tak piękne i niewinne jak przedtem. Trudno było zachwycać się pięknem kwiatów, kiedy pamięć przywoływała ciągle obrazy krematoriów Auschwitz. Sytuację tę najlepiej ujął chyba Adorno zadając słynne pytanie o to, „czy jest jeszcze możliwa sztuka po Oświeceniściu?”<sup>1</sup> Sztuka musiała się zmienić i musiało się zmienić myślenie o sztuce. Sztuka została zmuszona do podjęcia tematów istotnych dla współczesnego odbiorcy i zająć się problematyką społeczno-polityczną.

Truizmem jest stwierdzenie, iż odbiór dzieła sztuki zawsze wymagał od widza pewnego poziomu wiedzy. O ile jednak w przeszłości sztuka nie oczekiwała od odbiorcy zbytniego zaangażowania, o tyle dzisiaj wymaga odpowiedniego komentarza, bez którego staje się często niezrozumiała. Istnieje zatem potrzeba kształcenia krytyków sztuki, którzy podjęliby się zadania odczytywania warstwy semantycznej sztuki współczesnej. Problem takiej „konieczności słowa” w sztuce świetnie ilustruje twórczość Andresa Serrano.

Serrano jest artystą, którego najczęściej kojarzymy z *Piss Christ*,<sup>2</sup> pracą, która swego czasu, wraz z fotografią autorstwa Roberta Mapplethorpe’a *Jim and Tom, Sausalito* (przedstawiającej mężczyznę oddającego mocz do ust drugiego mężczyzny<sup>3</sup>), stała się powodem wielkiego skandalu.<sup>4</sup> Zamieszanie powstałe wówczas wokół artysty, z jednej strony, uczyniło go sławnym; z drugiej zaś odsunęło na plan dalszy konstruktywną dyskusję na temat jego prac. Wydaje się, że dzisiaj, gdy prace Serrano nie budzą już takich emocji,<sup>5</sup> możliwa jest w miarę obiektywna ocena twórczości tego jednego z najciekawszych współczesnych artystów.

Powstałe w 1983 roku zdjęcie zatytułowane *Memory (Pamięć)* uznawane jest za pierwsze znaczące osiągnięcie w twórczości tego artysty. Mając za punkt wyjścia fascynacje obrazami z pogranicza jawy i snu, zdaje się ono ilustrować wiele z jego młodzieńczych lęków. Fotografia przedstawia zaskakującą dość scenę. Po lewej stronie widzimy, ustawione jedna nad drugą, dwie postaci o zakrytych twarzach. Stojąca powyżej trzyma w rękach ciało obdartego ze skóry i pozbawionego głowy kozła.<sup>6</sup> W prawym dolnym rogu kompozycji widzimy postać małego chłopca o ciemnej karnacji skóry i kruczo czarnych włosach, który odwracając głowę, ucieka swym wzrokiem poza opisaną scenę.<sup>7</sup> Ten wyraźnie teatralny układ, mający na celu przeniesienie fotografii w sferę fikcji, odnosi się z jednej strony do obsesji artysty dotyczącej znaczenia chrześcijańskiej ofiary, z drugiej zaś niewątpliwie nawiązuje do motywu dziecka jako kozła ofiarnego.<sup>8</sup> Mimo zdawałoby się tak uniwersalnego przesłania, niewykluczone jest jednak i to, że owa praca zawiera pewne implikacje biograficzne. Świadczyć o tym może fakt, iż początkowo nosiła ona tytuł *I Remember Honduras*. Pierwotny tytuł, zdaniem artysty, generował jednak zbyt wiele nieporozumień interpretacyjnych.<sup>9</sup> Dlatego Serrano postanowił zmienić go na bardziej otwarty – *Memory*.

Inną pracą, w której artysta draży problem przemocy, dotykając coraz mocniej sfery polityki, jest wykonana w 1984 fotografia obdarzona zagadkowym na pozór tytułem *Cabeza da Vaca*. W dosłownym tłumaczeniu to *Głowa krowy*. Jednak w tej kompozycji Serrano zongluje odniesieniami do przezwiska działającego w szesnastym wieku na południu Stanów Zjednoczonych hiszpańskiego konkwistadora Alvareza Núñez Cabeza de Vaca.<sup>10</sup> Stąd też, wykorzystując dosłowność ilustracyjną tego przydomku, na pomalowanym we wzór imitujący strukturę marmuru piedestale,<sup>11</sup> umieszczona została odcięta głowa krowy. Sfotografowane zwierzę sprawia wrażenie absurdalnego swoim natręctwem i niestosowności. Często spotykamy się z sytuacją, w której artysta dostępnymi sobie środkami potęguje wizualny efekt grozy. W tym jednak przypadku, na co Serrano zwraca uwagę, nie widział on potrzeby uwydatniania krwi na krowiej głowie, a jedynym rodzajem ingerencji z jego strony było, o ironio, wyczyszczenie zwierzęciu rzęs.<sup>12</sup> Na marginesie zauważyć należy, iż zdaniem artysty, krew, podobnie jak pigment, jest substancją niezwykle mocno działającą na zmysły. Stąd też całkiem naturalnie stała się ona motywem wielu jego prac.

Działania zarówno Artists' Call Against U.S. Intervention in Central America jak i Group Material sprawiły, że w owym czasie opinia publiczna była dostatecznie przygotowana do zwrócenia uwagi na konteksty polityczne omawianej pracy. Mimo tego analiza *Cabeza de Vaca* nie powinna ograniczać się do jednej warstwy interpretacyjnej. Wydaje się bowiem, iż można ją również odczytywać w kontekście religijnym, jako swoistego rodzaju parafrazę motywu ścięcia świętego Jana Chrzciciela. Zastąpienie ściętej głowy Pierwszego Męczennika produktem rzeźni, na co trafnie zwraca uwagę Tobey Crockett,<sup>13</sup> może moim zdaniem być również odczytywane jako protest w obronie zabijanych zwierząt. Kompozycja ta nasuwa jeszcze inne, moim zdaniem bliższe prawdy (w potocznym tego słowa rozumieniu), rozszyfrowanie tego „rebusu”. Otóż jak wiemy głowę świętego Jana Chrzciciela podano Salome na misie,<sup>14</sup> zaś na zdjęciu Serrano sfotografowana została ona na swoistego rodzaju piedestale, wyeksponowana tak, jakby była rodzajem trofeum. Myślę, iż właściwszym niż historia świętego Jana Chrzciciela jest tu odniesienie do walki Dawida z Goliatem, w szczególności zaś do samego jej zakończenia, kiedy to „Dawid podbiegł i stanął nad Filistynem, chwycił jego miecz, i dobywszy z pochwy, dobił go; odrąbał mu głowę. Gdy spostrzegli Filistyni, że ich wojownik zginął, rzucili się do ucieczki. Powstali mężowie Izraela i Judy, wydali okrzyk wojenny i ścigali Filistynów aż do Gat i bram Ekranu; a trupy filistyńskie leżały na drodze z Szaaraim aż do Gat i Ekranu. Izraelici wracając potem z pościgu za Filistynami, złupili ich obóz. Dawid zaś zabrał głowę Filistyna i przeniósł ją do Jerozolimy, a zbroję umieścił w przybytku.”<sup>15</sup> Jeżeli w *Cabeza de Vaca* możemy doszukiwać się pewnych aluzji politycznych, nawiązujących do sytuacji w Ameryce Środkowej, to przytoczony fragment tekstu Pierwszej Księgi Samuela, wydaje się być o wiele bardziej właściwy, niż opowieść o ścięciu świętego Jana Chrzciciela. Artysta jednak, we właściwy sobie sposób, komplikuje jednoznaczne odczytywanie tej pracy tylko w kontekście dywagacji politycznych lub doszukiwania się relacji *sacrum – profanum*. Wysoki połysk tej cibachromowej odbitki sprawia wrażenie tyleż parodii, co wytrącającego z równowagi surrealistycznego snu, czy też osobliwego doznania, iż fotografia ta sama w sobie jest dziwną, komercyjną ikoną śmierci.<sup>16</sup> Wydarzenia sprzed kilku lat dopisały tej pracy straszliwy epilog. W świecie muzułmańskim ścięcie głowy jest śmiercią haniebną; w cywilizacji Zachodu to śmierć okrutna. W jednym i drugim przypadku jest barbarzyństwem. I o tym moim zdaniem traktuje ten obraz.

Kontynuację tej samej problematyki odnajdujemy w zdjęciu *Heaven and Hell (Niebo i piekło)*. Wykonana w 1984 roku fotografia przedstawia na ciemnym, prążkowanym tle dwoje odwróconych do siebie plecami ludzi. Z lewej strony widzimy nagą kobietę oblaną strugami krwi,<sup>17</sup> która z uniesionymi, skrępowanymi w przegubach dłoni rękoma i odchyloną do tyłu głową, sprawia wrażenie torturowanej. Po prawej zaś sportretowany został mężczyzna w nienagannym, epatującym swą czerwieńią stroju kardynała. Do sceny tej pozowało Andresowi Serrano dwoje ludzi: Lisa Pukalski (kuzynka Julie Ault – żony artysty) oraz znany ze swoich niezwykle drastycznych obrazów malarz Leon Golub.<sup>18</sup> Pragnąc uczynić narrację otwartą, Serrano stale odmawia odpowiedzi na pytanie, czy jego intencją było, by kobietę tę postrzegać jako ofiarę, czy też traktować ją jako zwykłą figurę. Zauważyć należy, iż artysta nie zachowuje się w tym wypadku konsekwentnie, bowiem z niektórych informacji fotografa wynika, iż praca ta podejmuje problematykę przedmiotowego traktowania kobiet w Kościele Katolickim. Dowodem tego jest tu chociażby wypowiedź, jakiej Serrano udzielił Chrystianowi Walkerowi w której mówi, iż „ta fotografia odnosi się do relacji Kościół – kobieta”, dodając

przy tym, iż „faktycznie, kardynał wydaje się całkiem niezwracający uwagi na cierpienie kobiety.”<sup>19</sup> Tropem tym podąża Piotr Piotrowski, który w pracy poświęconej Serrano, tak oto komentuje: „Artysta odwołał się tu do polityki Kościoła Katolickiego dyskryminującego kobiety, traktującego je instrumentalnie, jako płeć drugiej kategorii, czyniąc w efekcie z nich ofiary swej doktryny względem m. in. prawa do przerywania ciąży, modelu rodziny, pozycji na rynku pracy, niedopuszczania do święceń kapłańskich, etc. Sterroryzowane nagie ciało kobiety ma też jednak bardziej konkretne znaczenie – jest symbolem panującej w krajach Ameryki Łacińskiej przemocy (sam artysta wywodzi się z hiszpańskiej mniejszości USA) oraz przyzwalania hierarchii tamtejszych kościołów (także Watykanu) na panujący w tym rejonie świata terror. Zdaniem artysty koronnym tego dowodem jest potępienie przez Watykan tzw. teologii wyzwolenia.”<sup>20</sup> W tym kontekście, na co również zwraca uwagę Baruch Kirschenbaum, pracę „*Heaven and Hell*” należy uznać za wypowiedź tyleż polityczną, co religijną, zadającą nam pytanie: które z dwóch terminów – cierpienie, czy oficjalna obojętność – jest niebem, który zaś piekłem.”<sup>21</sup> Zgodzić się w pełni należy z wywodami Kirschenbauma, który w swojej interpretacji prac Serrano zwraca uwagę, iż wspomniana praca zwraca naszą uwagę na obojętność Kościoła wobec problemów z jakimi borykają się kobiety.<sup>22</sup> Interesujące są tu również uwagi krytyka dotyczące wątków politycznych w pracach Serrano. Analizując jego twórczość Kirschenbaum zauważa, że latynoskiego pochodzenia artysta nie mógł nie zauważyć politycznego zaangażowania się Kościoła Katolickiego w Ameryce Łacińskiej, szczególnie poparcia jakiego swego czasu Kościół udzielił wojskowej prawicy w Nikaragui, Hondurasie, Salwadorze i innych krajach.

Mimo, iż wnikliwość analiz prac Serrano zasługuje na podziw, to jednak zadziwiającym jest fakt, iż nikt nie zwrócił uwagi na symboliczną tu obecność Leona Goluba. Zastanawiając się dochodzę do wniosku, iż przyczyn jego obecności na interesującym nas zdjęciu może być kilka. Ponieważ Golub znany jest ze swoich obrazów przedstawiających ofiary i ich ciemiężców, jego pojawienie się w roli kardynała w pracy *Heaven and Hell*, z jednej strony, czyni odwołania do problemu przemocy jeszcze bardziej wyrazistymi, z drugiej podnosi teatralność i sztuczność przedstawionej sceny. Ta teatralność wzmocniona zostaje jeszcze „środkami malarskimi”: prążkowane, wykonane sprayami tło przywodzi na myśl malarstwo Rogera Browna z jego teatralnością przedstawianych scen. Wydaje się również, iż sztuczność backgroundu pomaga artyście zakwestionować powszechnie przyjętą „prawdę fotografii”. Co więcej, cała kompozycja wydaje się jednym, wielkim pastiszem, i to zarówno pastiszem filmów Luisa Buñuela, jak również kontrreformacyjnych dzieł sztuki baroku.<sup>23</sup>

Kobieta z *Heaven and Hell* stanowi łącznik z inną pracą Serrano, *Stigmata (Stygmaty)*, jaka w 1985 roku pojawiła się w witrynie jednego z nowojorskich sklepów z materiałami papierniczymi. O jej zrobienie poprosiła Serrano i Ault krytyk sztuki, Lucy Lippard.<sup>24</sup> Obok fotografii przedstawiającej nagiego mężczyznę niosącego martwe, obdarte ze skóry zwierzę, pojawiła się fotografia nagiej kobiety z zakrwawionymi rękoma związanymi białym rzemieniem. Według Lippard, elementy stygmatyzmu stanowią w tej pracy odniesienie do menstruacji.<sup>25</sup> Wydaje się, że praca ta odnosi się również do przekonania, „iż kobiety są znacznie częściej i jakby „naturalnie” narażone na piętnowanie, niż mężczyźni.”<sup>26</sup> Ponieważ mieszkańcy i właściciele sąsiednich sklepów mieli zastrzeżenia co do zaprezentowanej tematyki, fotografia ta została odwrócona tak, by mogła być oglądana jedynie z wnętrza sklepu, zaś na zewnątrz w witrynie pojawiło się oświadczenie odnoszące się do zaistniałej sytuacji i potępiające zjawisko publicznej cenzury.

W roku 1984 Serrano stworzył pracę wyjątkowo drażniącą opinię publiczną, której nadał tytuł *Passion (Pasja)*. Była to fotografia gipsowej figurki, przedstawiającej Chrystusa w ociekającej krwią koronie cierniowej, spoglądającego ponad odartym ze skóry ciałem dużego zwierzęcia. Jej kontynuacją, z pogranicza ironii i absurdu, była wykonana w następnym roku *Pietà*. Sposobem myślenia kompozycja ta nasuwa skojarzenia z twórczością filmową Buñuela. Fotografia przedstawia kobietę trzymającą w rękach wielką rybę.<sup>27</sup> Zdjęciem tym, artysta wprowadza nas w przestrzeń groteski. Bohaterka Serrano trzyma w rękach, tak jak Najświętsza Maria Panna ciało zmarłego Chrystusa, dosłownie odczytany Jego symbol – rybę, grając prostym, banalnym wręcz rebusem: ICHTHYS. Chociaż zaaranżowana przez Serrano scena swoją sztucznością i ironią wyśmiewa powagę religijnej ikony, to jednak nie pozbawia zupełnie poruszającej siły tego obrazu. Odczuwający potrzebę uwolnienia się spod wpływów instytucji Kościoła Serrano atakuje chrześcijańską ikonę, w czym podobny jest do Buñuela. Zwraca na to uwagę Anna Blume, która napisała o nim, iż odnosił się do

religii w sposób niezwykle wywrotowy; był zupełnie świętokradzki, będąc przy tym na swój sposób człowiekiem wierzącym, nawet jeśli ta wiara nie we wszystkim była zgodna z katolicyzmem.<sup>28</sup>

Jak podaje sam artysta, w Wielki Piątek 1985 roku, w pracowni Leona Goluba, Serrano zrobił zdjęcie, które znane jest pod nazwą *Blood Cross* (*Krwawiący krzyż*). Obraz ten, przedstawiający krwawiący krzyż sfotografowany w ujęciu od dołu, na tle pomalowanej sprayem kurtyny, zdaje się swoim klimatem nawiązywać do apokaliptycznych wizji hollywoodzkiej twórczości z gatunku science fiction. Zbudowany w formie łańciskowego krzyża, wykonany z pleksi zbiornik, po wypełnieniu go krwią, zaczął przeciekać. Artysta sfotografował go, dzięki czemu powstały niezwykle silny w swoim wyrazie obraz. Chociaż ciemniejące niebo i jasny wschód, jakie pojawiają się za krzyżem, mogą wydać się banalne, to dostrzegamy w tym inspirację religijnymi pejzażami z krzyżem po dziś dzień sprzedawane w sklepach z dewocjonaliami.<sup>29</sup> Użycie krwi, zarówno w tej jak i innych pracach Serrano, ma bardzo konkretny wymiar symboliczny. W jednej ze swoich wypowiedzi artysta zauważa, iż „Kościół mając obsesję na punkcie ciała i krwi Chrystusa, równocześnie stara się tłumić i zaprzeczać fizycznej naturze Kościoła. Widać w tym wyraźną ambiwalencję, czymś jednym jest idealizować ciało, a innym, mieć z nim rzeczywiście do czynienia. Przez rewidowanie sposobu, w jaki płynny ciała są idealizowane, moimi działaniami staram się uosobić to napięcie w instytucjonalnej religii.”<sup>30</sup> *Blood Cross* jest pracą stanowiącą ważny element przejściowy w twórczości artysty. Dzięki niej w polu zainteresowań Serrano znalazły również i „inne” płyny fizjologiczne, a powstałe z ich użyciem prace zachwycają swoją abstrakcyjną prostotą.

Pierwszą w tej serii była powstała w sylwestra 1986 roku fotografia zatytułowana: *Milk, Blood* (*Mleko, Krew*). Wydaje się, że abstrakcyjność *Milk, Blood* uutorowała drogę wielu eksperymentom, jakie artysta przeprowadził w 1987 roku. Zresztą, rok ten (1987) okazał się jednym z najważniejszych w jego rozwoju artystycznym. To właśnie wtedy zrobił takie prace jak: *Bloodstream* (*Struga krwi*),<sup>31</sup> *Milk Cross* (*Mleczny krzyż*),<sup>32</sup> *Circle of Blood* (*Krąg Krewi*)<sup>33</sup>, *Blood and Soil* (*Krew i ziemia*).<sup>34</sup> W każdym z tych przypadków, główne działanie sprowadza się do spłaszczenia płaszczyzny obrazu w taki sposób, iż naśladuje on dzieła Mondriana czy Malewicza.<sup>35</sup> Większość badaczy zajmujących się twórczością Serrano pomija aspekt estetyczny jego prac, skupiając się głównie na sferze semantycznej. A przecież nieprzypadkowo te zdjęcia zachwycają swoim pięknem, nawet jeśli przedstawiają „płyny ustrojowe”, tak drażniące i wywołujące u wielu uczucie odrazy. Realizując fotografie tych substancji, artysta ukazuje ich abstrakcyjne piękno. Oglądając *Milk, Blood* czy *Piss*, odnoszę wrażenie, że poprzez zabieg estetyzacji artysta namawia nas do zweryfikowania oceny tych „płynów ustrojowych”.<sup>36</sup> Sam zresztą zwraca na to uwagę, mówiąc: „Całkowicie zestetyzowałem ten niezwykle podstawowy materiał, i w moich obrazach mocz nie jest czymś odrażającym, to jest coś bardzo pięknego, to jest piękne jarzące się światło.”<sup>37</sup> Fotografując zbiornik wypełniony mlekiem i krwią, czy też uryną, artysta uzyskał niezwykle estetyczny efekt czystego, płasko kładzonego koloru. Bylibyśmy jednak niesprawiedliwi analizując te prace tylko z perspektywy ikonograficznej. Jak zauważa Lucy Lippard, na „*Milk, Blood*, pierwszą w pełni abstrakcyjną pracę, wpływ miał zarówno symbolizm sztuki jak i symbolizm religijny.”<sup>38</sup> Idąc tym tropem, Baruch Kirschenbaum twierdzi, iż podane przez artystę tytuły, takie jak *Milk, Blood* czy *Circle of Blood*, zmuszają odbiorcę do baczniejszego przyjrzenia się ludzkiemu ciału. Odnosząc się do sfery symboliki, Kirschenbaum odczytuje „mleko” w kontekście czystości Najświętszej Marii Panny, zaś „krew” w kontekście ofiary Chrystusa.<sup>39</sup> Tłumaczenie takie wydaje się niezwykle banalnym i zapewne dlatego autor dorzuca zaraz uwagę, iż krew kojarzona może być również z problemami związanymi z AIDS,<sup>40</sup> co moim zdaniem kieruje nas na właściwy tor interpretacyjny.

Użycie krwi Serrano traktuje tu jako naturalną konsekwencję swoich wcześniejszych działań. Należy jednak pamiętać, iż substancja ta została mocno „upolityczniona” w połowie lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku. W 1984 roku po raz pierwszy do publicznej wiadomości dotarła informacja mówiąca o tym, iż krew jest środkiem przenoszenia wirusa HIV. Kulminacja dyskusji poświęconej AIDS miała jednak miejsce w lipcu 1987 roku, kiedy to naukowcy potwierdzili, iż komary spożywające zakażoną krew nosiciela mogą przechowywać wirusa HIV w swoich ciałach przez dwa lub trzy dni, nawet jeśli nie ma żadnego dowodu, że mogą przenosić wirus na innych. Oczywiście, powszechne obawy związane z krwią jako środkiem przenoszenia AIDS oraz wielka debata dotycząca przeprowadzenia testów na części populacji sprawia, że zupełnie apolityczny odbiór prac

Serrano jest właściwie niemożliwy. Z perspektywy czasu całkowicie oczywistym wydają się odniesienia wspomnianych prac do trapiących nas lęków związanych z tą straszną chorobą. Kiedy jednak przyjrzymy się ówczesnym recenzjom, przyjąć musimy ze zdziwieniem fakt, iż większość z komentarzy dotyczących prac Serrano (w których artysta wykorzystał mleko oraz inne płyny fizjologiczne), idzie w kierunku powściągliwych wniosków sformułowanych przez Michaela Brensona. Autor ten pisze, że „użycie przez Serrano, płynów ustrojowych nie wynika z zamiaru sprowokowania uczucia odrazy, ale z tego, by wywołać pojęcie wstrętu tam, gdzie ludzkie ciało wzbudza niepokój.”<sup>41</sup> W tej sytuacji mniej już dziwi fakt, iż pierwszym w literaturze przedmiotu odniesieniem łączącym użycie przez Serrano *bodily fluids* z tą chorobą, jest niezwykle subtelna aluzja Elizabeth Hess: „Jeżeli Serrano jest adwokatem diabła, to nie wykonuje on właściwie swojej pracy; artysta nie popiera tej czy innej opcji, co sprawia, że jego praca przemawia do głównego nurtu odbiorców. Co więcej, nawet jego najbardziej abstrakcyjne obrazy są w stanie stawiać pytania: Co się dzieje, kiedy kruszą się religijne ikony? Dlaczego nasze płyny ustrojowe są toksyczne?”<sup>42</sup> Jest to o tyle zadziwiające, gdyż kilka miesięcy wcześniej, w czasie, kiedy Serrano pracował już nad serią fotografii przedstawiających wytrysk nasienia *Untitled (Ejaculate in Trajectory)*, w wywiadzie Dereka Guthrie, zasugerował łączenie jego prac bezpośrednio z AIDS mówiąc, iż: „zdjęcia nasienia – podkreśla Serrano – w wieku AIDS mogą się odnosić zarówno do sfery seksualnej jak i AIDS.”<sup>43</sup>

Wydaje się, że dopiero G. Roger Denson w pełni odczytał przesłanie tych prac zauważając, iż w tym wieku AIDS, „bioprodukty”<sup>44</sup> Serrano podświadomie ukazują zagrożenie ze strony obcego, niewidzialnego wroga, jakim jest przenoszony drogą intymnych kontaktów ludzkiego ciała HIV. Dzisiaj to zagrożenie jest wszechobecne, wkracza nawet do klinik medycznych. O krwi, nasieniu, urynie i kale nie myśli się już jako substancjach „niedelikatnych” czy „perwersyjnych”. Są one oznaczone etykietą „biohazardu” i trzeba się z nimi obchodzić ostrożnie, nawet w najbardziej dbającym o higienę środowisku.<sup>45</sup> W tej sytuacji, wydaje się uprawomocnione odczytywanie znaczeń takich prac jak *Blood*, czy też *Circle of Blood* w kontekście epidemii AIDS. Kiedy spojrzymy na fotografie Serrano przez pryzmat tej straszliwej choroby, obrazy owe nabierają niezwykle groźnego zabarwienia i przestają działać tylko prostotą geometrii czy czystością koloru. Szczególnie ponurym staje się *Circle of Blood*. Przyglądając się uważnie tej fotografii, zaczynamy dostrzegać kształt naczynia wypełnionego krwią przypominające to, jakie znamy z medycznych laboratoriów w których pobiera nam się krew. Piękno zaczyna tchnąć grozą.

Chociaż w historii sztuki współczesnej jest pewna liczba precedensów użycia uryny, by wymienić tylko Jacksona Pollocka, Roberta Smithsona czy Andy Warhola, to zauważyć jednak należy, że użycie tego płynu przez Serrano, miało jednak mimo wszystko całkowicie inny charakter i wymowę. Zważywszy na wcześniejsze uzależnienie Serrano i kontrowersje, jakie budzą w Stanach testy na obecność narkotyków, użycie przez niego uryny w pracach, które pojawiły się wkrótce po senackiej debacie poświęconej temu problemowi, niewątpliwie było deliberacją z tą dyskusją, a nie tylko czystą prowokacją.

Prace wykorzystujące „płyny ustrojowe” stanowią pewnego rodzaju etap na drodze artystycznego rozwoju Serrano, której kolejny próg wyznacza niewątpliwie najbardziej znana i najbardziej drażniąca ogół społeczeństwa, zrealizowana w 1987 roku *Piss Christ*. Praca o wymiarach sześćdziesiąt na czterdzieści cali (152.4 cm x 101.6cm), utrzymana w kolorystyce czerwieni i żółcienia, przedstawia lekko zamazaną postać ukrzyżowanego Chrystusa. Ta cibachromowa fotografia, niezwykle skądinąd estetyczna, i to zarówno ze względów kompozycyjnych jak i technicznych, nie wzbudzałyby zapewne większych emocji, gdyby nie niebywale prowokujący tytuł *Piss Christ* i obrosłe legendą szczegóły jej powstania. Otóż, by wykonać wspomniane zdjęcie artysta zanurzył w wypełnionym własną uryną<sup>46</sup> pleksiglasowym zbiorniku (o pojemności czterech galonów i wymiarach osiemnaście na dwanaście cali) drewniany krucyfiks (o wysokości trzynastu cali) z plastikową postacią Chrystusa, po czym całą tę kompozycję sfotografował.<sup>47</sup> Zarówno temat, walory estetyczne jak i rozmiary interesującej nas pracy sprawiają wrażenie dzieła o charakterze *stricte* sakralnym; obrazu dla którego najlepszym miejscem ekspozycyjnym byłaby przestrzeń kościoła lub kaplicy. Na taki kontekst wyraźnie zwraca uwagę sam artysta: „Zawsze czułem, że moja praca jest religijna, nie zaś świętokradcza (...). Najlepszym miejscem dla *Piss Christ* jest kościół. W rzeczy samej, ostatnio pokazywałem ją w jednym z kościołów w Marsylii, który pełni równocześnie funkcję galerii i ta fotografia, zawieszona na ścianie wyglądała wspaniale.

Myślę, że władze Kościoła (Watykan) zmagają się i któregoś dnia zaczną kolekcjonować moje prace.<sup>48</sup> Zresztą na ten aspekt zwracają uwagę liczni krytycy twierdząc, iż „ta fotografia [*Piss Christ* – RN] powinna być oglądana w »ołtarzowej skali«, zawieszona na ścianie.”<sup>49</sup>

Zgodzić się należy z twierdzeniem, iż nadany przez artystę tytuł pracy jest bezsprzecznie niezwykle prowokującym. *Piss Christ*, jakkolwiek byśmy tego nie tłumaczyli, jest dla pewnej grupy ludzi sformułowaniem jednoznacznie obraźliwym. Ponieważ angielskie słowo „piss” jest uważane za wulgarne i powszechnie używane by wskazać niezadowolone, to jego połączenie z postacią Chrystusa musiało okazać się niezwykle drażliwe.

Lucy R. Lippard jednoznacznie stwierdza, iż w tym przypadku to właśnie tytuł całkowicie zmienia kontekst prezentowanej fotografii: „Jednak tytuł pracy, który ma dla tego przedsięwzięcia znaczenie kluczowe, przeobraża tę łatwo przyswajalną ikonę kultury w znak buntu lub przedmiot odrazy dzięki zwykłej zmianie kontekstu w jakim jest ona postrzegana.”<sup>50</sup> Pozbawiona tego tytułu praca, jak to zauważa Baruch Kirschenbaum, świetnie wpisywałaby się w nurt sztuki sakralnej.<sup>51</sup> W dalszym ciągu swojego wywodu Kirschenbaum dochodzi do stwierdzenia, iż „akt zbezczeszczenia zawiera się w tekście a nie w samym obrazie.” Otóż, o zbezczeszczeniu mowy raczej być tu nie może, bowiem „zbezczeszczenie, to niestosowne obchodzenie się z rzeczą świętą (konsekrowaną), przez co rzecz ta traci swój charakter sakralny.”<sup>52</sup> W tym przypadku mamy raczej do czynienia z „zachowaniem pozbawionym należytego szacunku”<sup>53</sup> do postaci Chrystusa. Warto w tym miejscu przytoczyć uwagę Stanisława Cichowicza, który podkreśla fakt, iż „ambiwalencja tego angielskiego określenia była przez artystę zamierzona jako informacja o zabiegu technicznym, a zarazem ideologicznym.”<sup>54</sup> Moim zdaniem, bez tego skandalizującego dopowiedzenia praca, której walory estetyczne lokują ją na pograniczu kiczu, mogłaby z łatwością stać się popularnym motywem dewocyjnym na rozdawanych przez kler kościelnych obrazkach. Zresztą, sam artysta przyznaje się do motywów swojego działania mówiąc: „Gdybym tytułem tej pracy nie dał wskazówki, że to była uryna, większość ludzi byłaby tą pracą zauroczona.”<sup>55</sup> Tym samym Serrano wpisuje się w długi ciąg „bluźnierców” znanych w historii sztuki, poczynając od Praksytelesa, przez Caravaggia, Goyę, Grosza i Buñuela, po całą plejadę skandalistów czasów dzisiejszych z Elizabeth Olsson, Bettiną Rheims i Serge Bramlym oraz Barbarą Krüger na czele. Jak trafnie zauważa Piotr Piotrowski, „wszystkim im chodzi w gruncie rzeczy o dotarcie do istoty kondycji człowieka, do punktu, który określa wagę człowieczeństwa skrytego w powszedniej praktyce wizualnej, w zinstytucjonalizowanych konwencjach obrazowych. Prowokacja, zdaniem (niektórych) artystów, jest w stanie wyzwolić bardziej prawdziwą reakcję widza i skierować jego uwagę na pytania, które władza (w tym Kościół) stara się eliminować, gdyż mogą prowadzić do naruszenia jej autorytetu.”<sup>56</sup> Tak więc z wielorakich powodów, artysta był zmuszony przesunąć akcent ze sfery ikonicznej na semantyczną. W konsekwencji, jak trafnie zauważa Cynthia Freeland, Serrano wprowadza odbiorcę w specyficzny stan rozdarcia, zmuszając go do swoistego rodzaju kontemplacji obrazu.<sup>57</sup> W ten oto sposób dochodzimy do podstawowego dla tej pracy pytania o zawarty w niej komunikat. We fragmencie książki poświęconym Serrano,<sup>58</sup> Cynthia Freeland pisze, iż: „artysta chciał potępić sposób, w jaki kultura składa jedynie gołosłowne deklaracje dotyczące religii, nie wyznając tak naprawdę głoszonych przez nią wartości.”<sup>59</sup> Kontynuując, Freeland dochodzi do wniosku wedle którego *Piss Christ* nie tyle piętnuje religię samą w sobie, co jej instytucje; zauważa, że praca ta pokazuje w jaki sposób nasza współczesna kultura komercjalizuje i dewaluuje chrześcijaństwo oraz jego symbole.<sup>60</sup> Kirschenbaum zinterpretował tę pracę w kontekście „władzy i buntu, wiary i zbezczeszczenia,”<sup>61</sup> tak ten problem definiując: „Przedstawić można rzecz w inny jeszcze sposób: jeśli krzyż jest władzą katolicyzmu, to szczytnymi szczytnymi korupcji i cierpienia świata, przez które obraz (znak) ukrzyżowanego Chrystusa prześwieca jako obietnica ostatecznego odkupienia.”<sup>62</sup> Niezwykle interesującym jest ten fragment jego wywodu, który umieszcza fotografię Serrano w długim ciągu przedstawieniowym ukazującym Chrystusa jako Męża Bolesciwego, w którym znajduje się między innymi miejsce zarówno dla ołtarza z Isenheim autorstwa Grünewalda jak i sztychu Rembrandta *Trzy krzyże*.<sup>63</sup>

W poświęconej *Piss Christ* dyskusji, rzeczą niezwykłą wydaje się być fakt, iż początkowo odbiór tej fotografii był dość zycyliwy. Świadczyć o tym może chociażby zdarzenie przedstawione w wywiadzie udzielonym Joyce Hanson, w którym artysta wspominając czasy, kiedy po raz pierwszy pokazano tę pracę w Stux Galery w Nowym Jorku, opisuje sytuację, w której żona jednego z ministrów podeszła do niego i powiedziała: „Kiedy



dochodzi do kwestii religijnych, mój mąż i ja w niczym się nie zgadzamy, ale oboje byliśmy niezwykle poruszeni pana obrazem.”<sup>64</sup>

W 1988 roku Serrano wysłał swoje zgłoszenie na Awards In The Visual Arts 7, który organizowany był przez Southeastern Center for Contemporary Art, w Winston-Salem, North Carolina (SECCA). Centrum to wyznaczyło jury,<sup>65</sup> które wybrało Andresa Serrano i dziewięciu innych artystów spośród pięciuset dziewięćdziesięciu dziewięciu ubiegających się o główną nagrodę.<sup>66</sup> Zgodnie z warunkami konkursu, SECCA zorganizowała wystawę objazdową prezentującą prace wyróżnionych artystów, przy czym z założenia pokazywano prace wybrane osobiście przez nagrodzonych artystów. Jedną z wytypowanych przez Serrano prac była właśnie *Piss Christ*. Wystawa ta, która pokazana była między innymi w The Los Angeles County Museum of Art oraz w The Carnegie-Mellon University Art Gallery w Pittsburghu, nie wzbudziła żadnych kontrowersji w tych miejscowościach.<sup>67</sup> Fotografie Serrano stały się obiektem ataku dopiero wtedy, gdy w styczniu 1989 roku zostały pokazane w Virginia Museum of Fine Arts w Richmond.<sup>68</sup> Pierwsze oznaki negatywnego odbioru prac Serrano pojawiły się już dwa dni po zamknięciu wystawy, kiedy to do redakcji lokalnej gazety przyszedł krótki list od Philipa L. Smitha, który obejrawszy wystawę postanowił wyrazić swoje oburzenie pokazaną *Piss Christ*.<sup>69</sup> Nie wiadomo jednak z jakich powodów list ten został opublikowany dopiero w dwa miesiące po zamknięciu rzeczonyj wystawy. W datowanym na Niedzielę Palmową wydaniu *Richmond Times-Dispatch*, w swoim krytycznym liście do redakcji, jego autor pisze: „W interesie Virginia Museum of Fine Arts nie powinno leżeć promowanie i subwencjonowanie nienawiści i nietolerancji. Czy Muzeum zapłaciłoby Ku Klux Klanowi za wykonanie prac szkalujących czarnych? Czy pokazaliby symbole żydowskie zanurzone w urynie? Czy chrześcijaństwo, za sprawą wszelakiego rodzaju bluźnierstwa i różnego rodzaju zniesławianiu, nie staje się zwierzyną łowną w naszym społeczeństwie?”<sup>70</sup> Tekst ten rozpętał istną burzę. Gazeta trafiła w ręce Donalda Wildmona (lidera konserwatywnego Amerykańskiego Stowarzyszenia Rodzin Chrześcijańskich), który rozesłał 178 000 kopi tekstu Smitha do swoich wyborców, namawiając ich do pisania listów krytycznych wobec działań National Endowment for the Arts (NEA) do swoich kongresmanów.<sup>71</sup> Działania te, wykorzystujące pojawiające się kontrowersje związane z pracami takich artystów jak Serrano czy Mapplethorpe, uruchomiły atak środowisk konserwatywnych skierowany przeciw NEA. Kulminacja tej kampanii przypadła na 18 maja 1989 roku. Wtedy to senator z Nowego Jorku, Alphonse M. D’Amato, senator z Północnej Karoliny, Jesse Helms, Pat Robertson i Oliver North zaatakowali artystę. By całemu temu wydarzeniu nadać bardziej dramatyczny charakter, w trakcie swojego wystąpienia na forum Senatu D’Amato podarł katalog z wystawy zawierający prace Serrano, zaś senator Jesse Helms stwierdził, że Serrano „nie jest artystą. On jest draniem, który sztydzi z amerykańskiego społeczeństwa ze względu na jego [społeczeństwa – RN] przywiązanie do chrześcijaństwa.”<sup>72</sup> Mimo iż artysta poczuł się dotknięty całą tą akcją,<sup>73</sup> to trzeba zauważyć, że działania te przydały pracy sławy, osadzając ją jednak jednocześnie „w kontekście splotu problematyki wolności artysty, cenzury sztuki, moralnej retoryki i politycznej taktyki władzy.”<sup>74</sup>

Wypowiedzi artysty o *Piss Christ* wydają się być podzielone i uzależnione od burzliwego przebiegu debaty poświęconej temu obrazowi. Publiczna wrzawa była w owym czasie tak wielka,<sup>75</sup> że w konsekwencji Serrano bał się pokazywać publicznie, unikał fotografów, odmawiał udziału w programach telewizyjnych i co w tej sytuacji wydaje się reakcją całkowicie naturalną, nie wyraził zgody na opublikowanie swojego adresu w jakichkolwiek publikacjach z książką telefoniczną łącznie. W pewnym momencie podkreślał nawet, iż *Piss Christ* „absolutnie nie była obliczona na to, by obrażać, ale była normalnym, całkowicie naturalnym efektem rozwoju jego sztuki.”<sup>76</sup> Co więcej, Serrano, jak pisze Piotrowski „wielokrotnie podkreśla, że jego zamiarem nie jest rzucanie obelg wobec chrześcijaństwa, lecz odwrotnie – obrona wiary, jej czystości w niewątpliwym prawie każdego z nas do stawiania pytań: chce raczej wierzyć, niż burzyć, nie oponuje przeciw swej chrześcijańskiej identyfikacji – oponuje przeciw nazywaniu go heretykiem. Co więcej, można sadzić, iż jest usatysfakcjonowany gwałtowną reakcją na swą sztukę. Potwierdza ona bowiem jego strategię, strategię prowokacji właśnie – umożliwia dialog i jednocześnie zabezpiecza dzieło przed jego zignorowaniem, a więc tym, co dla artysty najważniejsze.”<sup>77</sup>

W drugiej połowie 1991, lub w pierwszej 1992 roku, Serrano spędził trzy miesiące na robieniu zdjęć w kostnicy. Jak sam przyznaje, sfotografował wówczas 95% ciał, które przez to miejsce przeszły. Zastrzega się przy tym, iż mając na uwadze ochronę identyfikacji

nieboszczyków nigdy nie wyjawi miejsca z którego te zdjęcia pochodzą. Stąd też różnego rodzaju domysły wskazujące raz na Francję, innym razem zaś na Nowy Jork.<sup>78</sup> Ten szacunek do nieżyjących miał wpływ na sposób kadrowania poszczególnych fragmentów – nie spotykamy w żadnym ze zrobionych przez artystę zdjęć cech szczególnych, dzięki którym byłaby możliwa identyfikacja zmarłego. Ze zrobionego wówczas materiału fotograficznego stworzył cykl noszący tytuł *The Morgue (Causa of Death)*, który po raz pierwszy pokazany został w 1992 roku w Galerie Yvon Lambert w Paryżu (rok później, w 1993, pokazano ją w Paula Cooper Gallery w Nowym Jorku). Na cykl ten składają się wielkoformatowe, kolorowe fotografie przedstawiające fragmenty martwych ciał. Każda z prac opatrzona jest oddzielnym tytułem, który informuje równocześnie o przyczynach zgonu. Wśród tych lakonicznych podpisów odnajdujemy: zapalenie płuc, infekcyjne zapalenie płuc, zapalenie opon mózgowych, AIDS, uduszenie, utopienie, spalenie, zasztyletowanie etc. Przerażający katalog śmierci. Szanując anonimowość denata, artysta, jak to zauważył Piotr Piotrowski, „zwraca uwagę na ambiwalencję w odczytywaniu fotografii; nie wiemy kim była ofiara, jakie miała przekonania polityczne, jakiego była wyznania, jaka była jej sytuacja materialna oraz rodzinna. Widzimy po prostu tylko fragment martwego ciała, które niedawno było żywe, było człowiekiem funkcjonującym w określonych sytuacjach, mającym swe punkty odniesienia, które go – jako jednostkę identyfikowały. Co więcej, zauważa Serrano, fragmentyzacja fotografii powoduje, iż czasem nie jesteśmy pewni płci, koloru skóry zmarłego (zwęglone, a więc czarne ciało białego człowieka), a często także wieku.”<sup>79</sup> Marcin Giżycki zwraca uwagę na to, iż niektóre rany przywodzą na myśl męczenników religijnych albo stygmaty świętych.<sup>80</sup> Otóż trzeba powiedzieć, iż w trakcie pracy Serrano był świadomy potencjalnych, religijnych implikacji kilku wizerunków. Co więcej, w przypadku *Knifed to Death* tak ułożył ręce zmarłego, by były podobne do *Stworzenie Adama* z fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej. Odkrył również, że chirurgiczne sondy lekarzy, które pojawiają się w wielu przypadkach, były podobne do ran Chrystusa,<sup>81</sup> zaś pewna liczba prac, takich jak *Pneumonia Death*, podobna jest do renesansowych i barokowych obrazów ukazujących leżącego Chrystusa.<sup>82</sup> Giżycki zwraca również uwagę na to, że „część jednak prace te kojarzą się z fotografią dokumentalną: medyczną i policyjną”. Recenzent *New York Timesa* uznał te fotografie za „sztuczne i manieryczne, w kilku przypadkach wręcz dekoracyjne, a w całości mniej poruszające niż ich temat”. „Wystawa – pisze Michael Kimmelman – każe zastanowić się, czy gdyby senator Jesse Helms nie poczuł się tak znieważony twórczością Serrano, warto byłoby poświęcać jej aż tyle uwagi?”<sup>83</sup> Do tych głosów dorzucić by można jeszcze było wypowiedzi Petera Schjeldahla, który zarzuca artyście trywializowanie i estetyzowanie śmierci, nazywając Serrano „wyrachowanym w koncepcjach i nic więcej, jak tylko subtelnym w znaczeniach”<sup>84</sup> Wydaje się jednak, że Schjeldahl nie odczytuje wieloznaczeniowego wymiaru prac Serrano, który tak wyraziście zauważa Susan Morgan: „Początkowo oglądający dają się tym pracom oczarować, ale kiedy spojrzą z boku i dostrzegą swe uwiedzenie, wtedy czują się oszukani. Dla mnie, prace te ratuje ich wdzięk – to, że nie można ich w pełni odrzucić, zawdzięczając faktowi, że odczytywać je trzeba na więcej niż jednym poziomie.”<sup>85</sup> Nie dostrzegając tego, Schjeldahl uważa, że Serrano wykorzystał walkę z „domniemanym tabu” jako swoistego rodzaju kampanię reklamową.<sup>86</sup>

W swoim eseju *Les Transis*, napisanym do katalogu paryskiej wystawy, Daniel Arasse wskazuje, że *The Morgue* Serrano jest ważnym antidotum na rozprzestrzenione zaprzeczenia śmierci, które charakteryzuje kulturę schyłku dwudziestego wieku. W tym medialnym, czarującym świecie ma się wrażenie, że już więcej nie umrzesz; obrazy ciała przygniatają nas swoimi wiecznie młodymi modelami i wspaniałym, wyjąłowym pięknem – a tymczasem, wynalazca amerykańskiej utopii, Walt Disney, czeka zamrożony na swój powrót do życia. Serią tą Serrano zdaje się patrzeć śmierci w oczy, przywraca twarz martwym ludziom.<sup>87</sup>

Kiedy przyglądam się fotografii przedstawiającej zebra ofiary pożaru dostrzegam w niej obraz, który jest zarówno realistyczny jak i abstrakcyjny, a na dodatek porażający w swym uwodzicielskim pięknie. By jednak wyjść poza odbiór estetyczny, trzeba zdać sobie sprawę z jeszcze jednej rzeczy. U schyłku dwudziestego wieku w Stanach Zjednoczonych temat śmierci powrócił we wstrząsający sposób w debacie dotyczącej legalności eutanazji. W czerwcu roku 1990 „prawo do dobrej śmierci” stało się przedmiotem rozprawy Sądu Najwyższego, który powołując się na Czternastą Poprawkę do Konstytucji, uznał konstytucyjne prawo obywatela do odmowy opieki medycznej, nawet wtedy, jeżeli ta odmowa oznaczałaby śmierć. W listopadzie 1990 roku, Patient Self-Determination Act wszedł w życie.<sup>88</sup> Wydaje się,

że *The Morgue* stanowi swoistego rodzaju wypowiedź na ten właśnie temat.

W burzliwych dniach 2001 roku, zszokowani wydarzeniami z 11 września, ludzie w całych Stanach Zjednoczonych zastanawiali się nad rolą i miejscem swojego kraju w świecie współczesnym. W powstałej pod wpływem tych wydarzeń pracy *America* Serrano stara się odpowiedzieć na kilka nurtujących go pytań. Pośród nich znalazły się między innymi i te dotyczące heterogeniczności narodu amerykańskiego. Stąd też w serii *America* widzimy przedstawicieli różnych ras i grup etnicznych, przedstawicieli różnych zawodów i klas społecznych, ludzi znanych i nieznanymi, widzimy wielokulturowość Stanów Zjednoczonych.<sup>89</sup>

Kiedy w 1988 roku obrazem *Piss Christ* Andres Serrano wywołał w Stanach Zjednoczonych skandal, republikański senator z Nowego Jorku, Alphonse M. D'Amato powiedział, że sztuka Serrano nie tylko zhańbiła Boga, ale zhańbiła też „naród amerykański”. Jak pisze Sue Hubbard w swojej recenzji z *American Pieties*, punktem wyjścia londyńskiej wystawy prac Serrano w Gimpel Fils w 2002 roku, stało się właśnie to określenie „narodu amerykańskiego.”<sup>90</sup> Artysta w dość niezwykły sposób realizuje to zadanie. Tuż za wejściem do galerii, zwiedzający stawał przed fotografią skauta o blond włosach i niebieskich oczach, z małymi dołeczkami w puciołowatych policzkach. Mimo tego, iż na zdjęciu tym chłopiec wygląda jak okaz zdrowia, jest coś niepokojącego w tej postaci o dobrze odżywionym uśmiechu i obliczu pełnym niewinności. Ta fotografia może niektórym widzom przywoływać w pamięci obrazy innych chłopców w innych uniformach. Przywołuje porównania z ponurej przeszłości – organizację Hitler Jugend. Podobny niepokój towarzyszy nam przed fotografią aktorki Chloe Sevigny, słodkiej blondynki w białej koronce, która może przywołać na myśl obraz typowej aryjskiej Heidi. To niewygodna pamięć.<sup>91</sup> Na szczęście, jakby dla przeciwwagi, pojawiają się obok zdjęcia dzisiejszej Ameryki: wielki portret rapera Snoop Dogga, ilustrujący prawdę, która mówi o tym, iż ksenofobia, nietolerancja, a czasami i nienawiść nie respektują żadnej rasy. Fotografia chińskiego kucharza Yi Honga Zhenga, przedstawionego w białym uniformie z tanią, papierową czapką kucharską na głowie, którego postać ewidentnie kontrastuje z różowo-żółtym zachodem słońca, przypomina postać z obrazów Kaspra Davida Fridricha. Przedstawienie to zdaje się pokazywać, jak głęboko utrzymuje się jeszcze wiara w to, że Ameryka jest krajem mlekiem i miodem płynącym, krajem w którym każdy może śnić o byciu prezydentem. Być może takie są właśnie myśli bezdomnego Lucasa Suareza, który, z nagim torsem i amerykańską flagą zawiązana wokół gardła, spogląda spoza szarych, spiętrzonych włosów.<sup>92</sup> To zwraca naszą uwagę na jeszcze jeden trop. Otóż w swojej przemowie w Sioux Falls we wrześniu 1919 roku prezydent Woodrow Wilson powiedział: „Czasami ludzie mówią o mnie: idealista. Niech tak będzie, w ten sposób wiem, że jestem Amerykaninem... Amerykanie są jedynym idealistycznym narodem na świecie.” Jak zauważa Sue Hubbard, „prawie dziewięćdziesiąt lat później, 11 września 2001 roku, całkowicie inna grupa idealistów wleciała samolotami w wieże World Trade Center w Nowym Jorku, kończąc tym zuchwałym aktem terroryzmu erę amerykańskiego wyobrażenia o nietykalności. Z kraju, który otworzył swoje podwoje dla biednych i prześladowanych, z kraju który był dumny z bycia etnicznym tygłem, Stany Zjednoczone stały się dziś krajem przesiąkniętym paranoją, nieufnym narodem przeżywającym kryzys tożsamości. Pokazując te fotografie, artysta pokazuje wielorodność i zarazem indywidualizm dzisiejszej Ameryki. Stawia fundamentalne dla Stanów pytanie o to, co to znaczy być obywatelem największego na świecie supermocarstwa.”

Jako artysta, Serrano zaistniał dość późno. Miał trzydzieści trzy lata, kiedy w 1983 roku wykonał swoją pierwszą znaczącą pracę *Memory*. W ciągu następnych lat, swojej dojrzałej działalności, artysta badał zarówno osobiste,<sup>93</sup> jak i społeczne granice. W kontekście jego twórczości, użycie płynów ciała może być potraktowane jako metafora ludzkiego stanu, kondycji ludzkiej. Jego prace zawsze dotyczyły niezwykle ważkich problemów, takich jak AIDS, śmierć, tolerancja, wolność jednostki, samotność, etc. Nie uchylał się od zajęcia stanowiska w takich sprawach jak: debata pro-life and pro-choice, wzrastająca liczba ludzi bezdomnych, rozkwit Ku Klux Klanu, legalność eutanazji, uprzedzeń rasowych i wyznaniowych. Serrano wykorzystując wizualny język reklamy i fotografii artystycznej tworzy prowokujące obrazy, które nie tylko odmawiają rozwiązywania tych problemów, ale wprowadzają nawet do nich dodatkowe elementy czyniące je jeszcze trudniejszymi i zmuszają odbiorcę do myślenia. Dzięki temu, ciągle jeszcze, Serrano unika pokusy by być dydaktyczny.<sup>94</sup>

W przeciwieństwie do Cynti Freeland,<sup>95</sup> uważam, że prace Serrano są piękne

i to zarówno w sferze estetycznej jak i semantycznej. Serrano potraktował ikonografię fotografii jako dokumentację pojęciową. Piękno koloru i bogactwo obrazu uwodzą nas i są w niezgodności z literalną wyrazistością ich treści.<sup>96</sup> Kolor w tych fotografiach jest niezwykle teatralny, czasami jest taki, jak z wyświetlanych w kinie filmów, czasami zaś przypomina barwnie podkolorowane, sentymentalne obrazy religijne. Ogólnie mamy wrażenie, jak to zauważył Read, że jest to połączenie Man Raya, Normana Rockwella i studentów The Black Velvet Jesus Painting Institute.<sup>97</sup> To, że czasem szokują, jest moim zdaniem wynikiem braku wiedzy, czasami brakiem tolerancji, często brakiem widzenia. Niezaprzeczalnie Serrano łamie różnego rodzaju tabu, co może być powodem określonych reakcji.<sup>98</sup> Moim zdaniem, fotografie Serrano drażnią nie tyle ze względu na swój bluźnierczy kontekst,<sup>99</sup> lecz dlatego, że zdają się być nieznośne odnajdując piękno w przestrzeni ludzkiego dyskomfortu.<sup>100</sup> Myślę, że chodzi tu o paradoksy człowieczeństwa. Te fotografie drażną nam duszę, wizualizując wszystkie uśpione w naszej psychice kontrasty kulturowe. Ale bez teoretycznej refleksji, bez świadomości treści, jakie te prace niosą, mogą stać się przeciętnym produktem popkultury.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Chodzi tu oczywiście o Adornowskie „nach Auschwitz ein Gedichte zu schreiben, ist barbarisch“, które odnosiło się pierwotnie do poezji, później zaś rozciągnięte zostało również i na sztuki piękne. Por. Alvin H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*, tłum. Barbara Krawcovicz (Warszawa: Cyklady, 2003), 27-nast.
- <sup>2</sup> W tym przypadku używam tylko angielskiego tytułu, bowiem uważam, iż nazwa: Szczać na Chrystusa wprowadzona przez Marcina Giżyckiego w tłumaczeniu artykułu Barucha Kirschenbauma. Por. Baruch Kirschenbaum, „Szczyzny i światło (tłum. Marcin Giżycki)”, *Obieg*, nr 49-50 (1993), nota bene świetnie wpisująca się w tekst Kirschenbauma, nie w pełni oddaje istotę tej pracy, zaś pojawiający się okazjonalnie na stronach tłumaczonej przez Roberta Bartoła książki Cynthi Freeland tytuł Sikający Chrystus, jest moim zdaniem określeniem zbyt infantylnym. Por.: Cynthia Freeland, *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*, tłum. Robert Bartoła (Poznań: Rebis, 2004), 39.
- <sup>3</sup> Inspirując się Mapplethorpem w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku Serrano wykonał pracę przedstawiającą kobietę oddającą moc w usta mężczyzny. Kiedy seria *History of Sex* do której wspomniana fotografia należała, miała w 1997 r. swoją premierę w Holandii Muzeum Groningen postanowiło umieścić owe zdjęcie na plakacie reklamującym wystawę prac Andresa Serrano. W wyniku protestu licznych organizacji Muzeum musiało wycofać się z tego pomysłu w efekcie czego wystawę reklamował prosty, czarno-biały poster opatrzony napisem: Muzeum Groningen: Ty decydujesz, zaś wycofany plakat zrobił niezwykłą furorę jako kolekcjonerski rarytas: muzeum sprzedało 90 000 jego egzemplarzy. Por. Dian Hanson, „Biography”, w: *Andres Serrano. America and Other Work*, (Köln: Taschen, 2004), strony nienumerowane.
- <sup>4</sup> Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 29.
- <sup>5</sup> Konsekwentnie krytyczne stanowisko wobec twórczości Serrano prezentuje na gruncie polskim Zbigniew Treppa. Por. Zbigniew Treppa, „»Sacrum« i »profanum« w fotografii”, *Camera obscura*, nr 3-4 (2009):3-7; ———, „Andres Serrano, czyli artysta w wucecie”, w: *Myślenie obrazem w fotografii*, (Gdańsk: CZYSTYWARSTWAT, 2012), 198-205.
- <sup>6</sup> W rzeczywistości, postacią tą jest kobieta, pani Cougar, którą Serrano znał jeszcze z czasów, kiedy brał narkotyki. Jednak dłoń, która podtrzymuje ciało zwierzęcia, nie należy do niej, lecz do przyjaciela artysty, Michaela. Do postaci sfotografowanej poniżej, skrytej za zasłoną drucianej maski, pozowała żona artysty, Julie Ault.
- <sup>7</sup> Jest nim jedenastoletni wówczas Wanaki, syn Cougar.
- <sup>8</sup> Robert Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, w: *Andres Serrano: Works 1983-1993*, (Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994), 19.
- <sup>9</sup> Związane jest to z tym, iż część ludzi sądziła, że pracą tą artysta nawiązać chciał do aktualnych problemów politycznych dotyczących Ameryki Środkowej. Inni zaś uważali, że ma to bezpośredni związek z Hondurasem, jako krajem jego urodzenia. W rzeczywistości zaś, artysta urodził się w Nowym Jorku, w Williamsburgu, włoskiej części Brooklynu. Nieporozumienia te mają zapewne swoje źródło w fakcie, że jego matką była nieznaną języka angielskiego Kubanka, ojcem zaś honduraski marynarz, który porzucił rodzinę, tuż po urodzeniu się (w 1950 roku) Andresa. W 1978 roku, Serrano odbył krótką podróż do Hondurasu, by odnaleźć swojego ojca. Wówczas to, ojciec z synem spotkali się po raz ostatni.
- <sup>10</sup> Urodzony w 1507 roku, Alvarez Núñez, w roku 1528 uczestniczył w wyprawie Panfila de Narvaeza, który wraz z 400 osadnikami, po wylądowaniu na zachodnim brzegu Florydy, wędrował pobrzeżem Zatoki Meksykańskiej w poszukiwaniu złota. Po śmierci Panfila i części uczestników, Alvarez Núñez wraz z ocalałymi członkami wyprawy przemierzył w czasie ośmioletniej wędrowki rozległe obszary południowej części. Ameryki Północnej. Przywiezione przez niego pierwsze wiadomości o Indianach Pueblo i wieści o rzekomych bogactwach tzw. Siedmiu Złotych Miastach Cibola przyczyniły się do podjęcia następnych wypraw hiszpańskich na te tereny – m. in. Francisco Vasquez de Coronado w latach 1540-1542 i Hernando de Sota w latach 1539-1543. W roku 1541 Alvarez Núñez został mianowany namiestnikiem kolonii La Plata. Z tego stanowiska został usunięty przez „zbuntowanych poddanych” i odesłany do Hiszpanii. Na stare lata osiadł w Sewillii, w której zmarł w 1559 roku. Por. Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 23; Piotr Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki”, w: *Andres Serrano. Prace z lat 1986-1992*, (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1994), 10-11; ———, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* (Poznań: Obserwator, 1996), 117-18. Jako, że w obu przypadkach jest to ten sam tekst, dalsze odwołania odnoszą się będą do tekstu z roku 1994.
- <sup>11</sup> Na przedmiot ten artysta natknął się w apartamencie Tima Rollinsa i Kate Pierson, który Serrano i Ault wtedy zajmowali.
- <sup>12</sup> Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 23.
- <sup>13</sup> Tobey Crockett, „Andres Serrano”, *Splash*, (April 1989); Lucy Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter”, *Art in America*, (April 1990): 241.
- <sup>14</sup> Mt 14. 1-12; Mk 6. 17-29. Cytaty biblijne podaję według Augustyn Jankowski, red., *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań: Pallotinum, 1980).
- <sup>15</sup> 1 Sm 17, 51-54.
- <sup>16</sup> Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 24.
- <sup>17</sup> Serrano wykorzystał tu, podobnie jak i w innych przypadkach, krew wołową, którą kupował w rzeźni znajdującej się w pobliżu jego miejsca zamieszkania.
- <sup>18</sup> Obrazy Goluba podejmują głównie niezwykle drażliwy politycznie temat tortur i przesłuchań, co nabiera szczególnego znaczenia w kontekście łamania praw człowieka przez żołnierzy amerykańskich wobec członków Al. Kaidy. Andres Serrano poznał Leona Goluba dzięki swojej żonie, Julie Ault, która podobnie jak Golub była zaangażowana w działalność the Artists’ Call Against U.S. Intervention in Central America.
- <sup>19</sup> Christian Walker, „Andres Serrano”, *Art Papers*, (September/October 1990): 39. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 22. Por. Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter”, 238-45.
- <sup>20</sup> Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki”, 11.
- <sup>21</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło”, 13-14.
- <sup>22</sup> Ibid. Podobne stanowisk prezentuje również Piotr Piotrowski, por. Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki”, 11-nast.
- <sup>23</sup> Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 23.
- <sup>24</sup> Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter”, 241. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 22-23.
- <sup>25</sup> Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter”, 241. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic”, 23.

- <sup>26</sup> Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki” 10.
- <sup>27</sup> Kobieta jest żoną artysty, Julie Ault. Serrano lubujący się w szczegółach, podaje nam informację, iż rybę tę nabył za pięć dolarów w chińskiej dzielnicy. Por. Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 24.
- <sup>28</sup> Anna Blume, „Andres Serrano,” *BOMB*, (Spring 1993): 39. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 24.
- <sup>29</sup> Sam Serrano jest kolekcjonerem dewocjonaliów. Jego mieszkanie wypełnione jest ogromną ilością krzyży, figur świętych i innych sprzętów kościelnych. Por. Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 18-19.
- <sup>30</sup> Patrick Finnegan, „Bearing the Cross,” *Contemporanea*, (November 1990): 32-nast. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 25.
- <sup>31</sup> Było to zdjęcie zbiornika wykonanego z pleksiglasu, wypełnionego mlekiem, do którego następnie artysta wlewał krew, równocześnie fotografując zachodzące procesy.
- <sup>32</sup> Fotografia ta pokazuje wypełniony mlekiem zbiornik w kształcie krzyża, zanurzony w innym, wypełnionym krwią.
- <sup>33</sup> Było to zdjęcie prostokątnego zbiornika wypełnionego moczem, w którego środku znajdował się drugi, okrągły pojemnik wypełniony krwią. Tytuł ten można by było również przetłumaczyć jako *Koło krwi*, ale ze względu na swoją dwuznaczność, *Krąg* zdaje się być właściwszym.
- <sup>34</sup> Było to zdjęcie zainspirowane pracami Anzelma Kiefera i jego odniesieniami do nadmiaru niemieckiego patriotyzmu. By stworzyć ten obraz, Serrano zbiornik z pleksiglasu, wypełniony częściowo ziemią zalał krwią, a następnie sfotografował
- <sup>35</sup> Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 25; Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter,” 242.
- <sup>36</sup> Kiedy myślę o tym, nieodparcie pojawiają się u mnie skojarzenia z pierwszą awangardą i jej manifestacją koloru, w szczególności zaś z Aleksandrem Rodczenko ze swoim Tryptykiem w trzech kolorach podstawowych.
- <sup>37</sup> Derek Guthrie, „Taboo Artist: Serrano Speaks,” *New Art Examiner*, (September 1989): 45. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 30.
- <sup>38</sup> Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter,” 242.
- <sup>39</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 14. Cynthia Freeland, odnosząc się to „problemu krwi” w kulturze wspomina przy okazji między innymi o Przymierzu Jahwe z Izraelitami, podaje przykład Agamemnona i Abrahama, etc. Por. Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 25.
- <sup>40</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 14.
- <sup>41</sup> Michael Brenson, „Andres Serrano: Provocation and Spirituality,” *The New York Times*, (December 8, 1989): C1. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 28.
- <sup>42</sup> Elizabeth Hess, „The Last Temptation of Jesse Helms,” *The Village Voice*, (December 1989): 125. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 28.
- <sup>43</sup> Guthrie, „Taboo Artist: Serrano Speaks,” 45. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 28.
- <sup>44</sup> Określenie wyraźnie akcentowane przez Serrano.
- <sup>45</sup> Roger G. Denson, „Bad Boy Sublimations,” *Contemporanea*, (November 1990): 38. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 28.
- <sup>46</sup> Brenson, „Andres Serrano: Provocation and Spirituality,” C1. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 29.
- <sup>47</sup> Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 37.
- <sup>48</sup> Coco Fusco, „Andres Serrano Shoots the Klan,” *High Performance*, (Fall 1991): 42.
- <sup>49</sup> Brenson, „Andres Serrano: Provocation and Spirituality,” C1. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 29, przyp. 46. Por. Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki” 8. ———, *W cieniu Duchampa*, 8.
- <sup>50</sup> Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter,” 239. Tłumaczenie polskie Roberta Bartoła zamieszczone w: Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 40.
- <sup>51</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 12. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.
- <sup>52</sup> Marian Kowalewski, red., *Mafy słownik teologiczny*, Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1959), 421.
- <sup>53</sup> Ibid.
- <sup>54</sup> Stanisław Cichowicz, „A.S. – obraz i podpis,” w: *Andres Serrano. Prace z lat 1986-1992*, (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1994), 5.
- <sup>55</sup> Guthrie, „Taboo Artist: Serrano Speaks,” 45. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 30.
- <sup>56</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 15-nast; Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 9.
- <sup>57</sup> Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 39-nast.
- <sup>58</sup> Ibid., rozdział 1, Krew i piękno. Przy okazji należy zauważyć, iż mimo ukazania problemu w szerokim spektrum, w zasadniczych kwestiach dotyczących omawianej pracy, autorka powtarza wnioski sformułowane przez Lippard, w: Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter”
- <sup>59</sup> Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 39-nast.
- <sup>60</sup> Ibid., 42. Lippard, „Andres Serrano: The Spirit and the Letter,” 244-nast.
- <sup>61</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 11-nast.
- <sup>62</sup> Ibid., 15; Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 12.
- <sup>63</sup> Kirschenbaum, „Szczyzny i światło,” 15.
- <sup>64</sup> Joyce Hanson, „Interview: Andres Serrano,” *CAC News - Chicago Artist's Coalition*, (October, 1989). Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 31.
- <sup>65</sup> Składającą się z: Howarda Foxa, Donaldą Kuspita, Howardem Pindell, Neda Rifkina i Toma Sokolowskiego, por. Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 31.
- <sup>66</sup> Nagrodą był czek na kwotę piętnastu tysięcy dolarów dla każdego „finalisty”, co jak na warunki amerykańskie, nie było sumą zbyt wielką.
- <sup>67</sup> Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 31.
- <sup>68</sup> Wystawa trwała do 29 stycznia 1989 r., por. Hanson, „Biography,” strony nienumerowane.
- <sup>69</sup> Ibid.,
- <sup>70</sup> Philip L Smith, „Appalled by Photography on Display at Museum,” *Richmond Times-Dispatch*, (March 19, 1989). Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: The Body Politic,” 31.
- <sup>71</sup> Hanson, „Biography,” strony nienumerowane.
- <sup>72</sup> Ibid.
- <sup>73</sup> Szczególnie dotknęło go „niezrozumienie jego intencji”, Por. Ibid.
- <sup>74</sup> Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 8.
- <sup>75</sup> Serrano wspominając ten okres, zwierza się, iż zdarzało się mu wtedy dość często otrzymywać wiadomości z pogrozkami śmierci ze strony religijnych fundamentalistów, por. William Honan, „Artist Who Outrages Congress Lives Amid Christian Symbols,” *The New York Times*, (August 16, 1989): C20. Cyt. za: Hobbs, „Andres

- Serrano: *The Body Politic*” 30.
- <sup>76</sup> Honan, „Artist Who Outrages Congress Lives Amid Christian Symbols.” Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 30.
- <sup>77</sup> Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 9.
- <sup>78</sup> Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 42.
- <sup>79</sup> Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 14. Por. Blume, „Andres Serrano,” 37.
- <sup>80</sup> Marcin Giżycki, „Od tłumacza,” w: Kirschenbaum, „Szczyńny i światło,” 16.
- <sup>81</sup> Terry Gross, „Irreverent Images,” *Applause*, (May 1993): 13. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 42.
- <sup>82</sup> Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 42.
- <sup>83</sup> Marcin Giżycki, „Od tłumacza,” w: Kirschenbaum, „Szczyńny i światło,” 16. Por. Michael Kimmelman, „Serrano Focuses on Death,” *The New York Times*, (February 5, 1993): C3.
- <sup>84</sup> Peter Schjeldahl, „Art after Death,” *The Village Voice*, (February 16, 1993): 91. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 21.
- <sup>85</sup> Susan Morgan, „An Interview with Andres Serrano,” *Artpaper*, (September 1989): 14-15. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 21.
- <sup>86</sup> Schjeldahl, „Art after Death,” 91. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 21.
- <sup>87</sup> Daniel Arasse, „Les Transis,” w: Andres Serrano: *The Morgue*, (Paris: Galerie Yvon Lambert, 1993), strony nienumerowane. Kat. wyst. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 40.
- <sup>88</sup> Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 41.
- <sup>89</sup> Eleanor Heartney, „Looking for America,” w: *Andres Serrano. America and Other Work*, (Köln: Taschen, 2004), strony nienumerowane.
- <sup>90</sup> Sue Hubbard, „American Pieties, Andres Serrano at Gimpel Fils,” *ArtReview International* 54, (December 2002): 125.
- <sup>91</sup> Ibid
- <sup>92</sup> Ibid. Kolejny cytat z Sue Hubbard pochodzi z tego samego artykułu.
- <sup>93</sup> Mam wrażenie, iż w kilka jego pierwszych pracach, takich jak *Heaven and Hell*, *Blood Cross* czy też *Piss Christ*, mogą być odczytywane, jak to zauważa Baruch Kirschenbaum, w kontekście „nierozwiązanego konfliktu Serrano z jego własnym katolicyzmem. Obraz ten jest czymś więcej niż tylko prostą opozycją władzy i buntu. Jest, jak to zostało zasugerowane na początku tego tekstu, potwierdzeniem wiary, którą zdaje się atakować w tak nieprzyjemny sposób.” Por. Kirschenbaum, „Szczyńny i światło,” 15.
- <sup>94</sup> Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 43.
- <sup>95</sup> Freeland, *Czy to jest sztuka?*, 49-50. Cyt. za: Cichowicz, „A.S. - obraz i podpis,” 4.
- <sup>96</sup> Crockett, „Andres Serrano.” Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 21.
- <sup>97</sup> Cornelia Read, „Plundering the Sacred and Profane. Photographers Serrano and Salcedo Use Familiar Images To ChW and Satirize,” *The New York Times*, (February 18, 1987): 9. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 23.
- <sup>98</sup> Reakcji, których artysta czasami wręcz oczekuje. Por. Piotrowski, „Z bluźnierczej historii sztuki,” 14; —, *W cieniu Duchampa*, 121-22.
- <sup>99</sup> Który tak naprawdę dotyczy tylko kilku jego prac.
- <sup>100</sup> Cyt. za: David Deitcher, „Cumulus from America,” *Parkett* 21, (1989): 142. Cyt. za: Hobbs, „Andres Serrano: *The Body Politic*,” 20.





## JAK STWORZYĆ KORPUS TEKSTÓW KRYTYKI SZTUKI?

Polska sztuka współczesna, tak jak sztuka w całej swej historii, jest częścią prądów sztuki światowej, rozwijanych w centrach kultury europejskiej i światowej. Krytycy w Polsce nie wierzyli, że w Polsce powstają idee i dzieła pionierskie, które wnoszą coś w ewolucję sztuki współczesnej *in statu nascendi*.<sup>1</sup> Takich zjawisk nie było oczywiście wiele. Niemniej były. Wymieńmy: Warsztat Formy Filmowej (WFF), kontekstualizm Świdzińskiego, ruch galerii konceptualnych, sztuka performance i szerzej formy sztuki akcji a więc zjawiska związane ze sztuką konceptualną, dominującą w dekadzie lat siedemdziesiątych i mającą kluczowe znaczenie dla dalszego rozwoju sztuki po modernistycznej czy sztuki krytycznej w latach dziewięćdziesiątych, a generalizując sztuki postkonceptualnej, mającej konsekwencje artystyczne także dziś.

Podkreślenia w otwierającym tekście cytacie są moje i wskazują na to, co w tekstach krytycznych ma szczególne znaczenie dla uchwycenia historycznego obrazu sztuki polskiej, ale i dla interpretacji współczesnych, kreślących bardziej ogólny, syntetyczny obraz sztuki czytanej i pisanej z perspektywy dekad. Porębski wskazał w ten sposób zadania dla krytyki sztuki polskiej: osadzenie zjawisk w najszerszych, globalnych ramach oraz poszukiwanie w owych ramach bazy metodologicznej, fundamentu funkcjonowania sztuki.

Celem tego tekstu jest przemyślenie metod tworzenia antologii tekstów z zakresu krytyki sztuki. Rozmowa na temat jej stworzenia toczy się w środowisku już od jakiegoś czasu. Zapewne takie wydawnictwo będzie wypadkową wielu propozycji. Zasadniczo powinno ono spełniać dwa cele (grupy celów): odzwierciedlać ewolucję idei, sądów i opinii nt. sztuki i artystów, a zarazem stanowić pozycję źródłową dla badaczy sztuki oraz być dostosowane do indywidualnych programów dydaktycznych.

Pytanie „jak?” dotyczy ram. A ramowanie dotyczy całości, którą stworzymy z wielu osobnych elementów, tak jak tu z tekstów pisanych w różnym czasie i przez różnych autorów. Tak jak powiedział Ankersmit o pisaniu historii – tworzymy całość której nie widzieli, ba nie mieli szans zobaczyć ci, którzy ją tworzyli. Tu autorzy, którzy owe teksty krytyczne pisali, nie mieli szans zobaczyć całości sztuki, tak jak my ją widzimy z dystansu historycznego. Całość jest czymś innym niż zbiór części – zbiór tekstów jako całość znaczy coś więcej niż elementy tego zbioru. Antologia, lub też korpus, jest historią (narracją historyczną) bardziej całościową i opisuje przebiegające diachronicznie linie myślenia o sztuce. Jak pisze Ankersmit – „sens jest ważniejszy od rekonstrukcji i genezy” (faktów)<sup>2</sup> – tu faktów w postaci opisów i przybliżeń jakich dostarczają teksty z historii krytyki i kieruje nas, ich dzisiejszych czytelników, poza te teksty, ku spojrzeniu (narracji) bardziej całościowej, która wskazuje nowe perspektywy badawcze, które z kolei pozwalają podejść do zjawisk sztuki i uchwycić je w tekstach krytycznych. W krytyce, funkcjonującej z natury w sytuacji braku dystansu historycznego i deficycie ugruntowanej wiedzy, owa dialektyka części i całości odgrywa szczególnie ważną rolę, gdyż w ten sposób, że tak powiem trochę metaforycznie, napędzane są obroty koła

hermeneutycznego, czyli kreatywność interpretacji. Teksty – fakty zestawiane w antologii i czytane raz jeszcze przybliżają historię a zarazem (re)konstruuja i (re)aktualizują ją na nowo w nowej postaci. Sztuka to zjawisko dynamiczne. Powstanie zbioru jest potrzebą momentu historycznego i toczącego się dyskursu krytyki sztuki. Dlatego istniejące zbiory (wybory) tekstów krytycznych nie wystarczają do uchwycenia całości. Ponadto wiele tekstów pozostaje rozproszonych w czasopiśmie i wydawnictwach okazjonalnych (katalogach wystaw) a po roku 2000 dochodzą do tego powstające i znikające strony internetowe.

Przesunięcie ze zbioru faktów na sens pozwala (re)aktualizować przeszłość, to cel pisarstwa historycznego („narracji” historycznej), jaki widzi Ankersmit. Historia krytyki, czytana jako historia interpretacji, pokazuje, że sztuka oferuje możliwości odnawiania sposobu myślenia, poprzez przekraczanie ram jakie narzuca dyscyplina pracy naukowej; że spojrzenie od strony sztuki czy poprzez sztukę, może otwierać nowe perspektywy badawcze i interpretacje wyników. W sztuce pojawiająca się sprzeczność czy niezgodność nie unieważnia eksperymentu; nowe fakty nie podważają przeszłych dokonań i postawionych problemów; język metafory i obrazu może lepiej wyjaśnić rzeczywistość niż język naukowy; wreszcie, że społeczne oddziaływanie sztuki, obrazu jest większe niż prawdy naukowej. Można powiedzieć, że dlatego właśnie sztuka nie jest nauką, ale też dlatego może wnieść coś do nauki, co zresztą dzieje się we współczesnych badaniach interdyscyplinarnych (przykładem może być współpraca nawiązana przez Klamana z naukowcami z Uniwersytetu Gdańskiego, współpraca artystów i archiwistów czy muzealników, lub też sztuka socjologiczna). A to właśnie umożliwia całościowe (narracyjne) spojrzenie na sens. Taki reaktualizujący historię sposób jej pisania Ankersmit nazywa „grą z pamięcią”. W historii krytyki metafora gry jest często używana przez Porębskiego, który w tekście „Krytycy i metoda” określił funkcje krytyka, do czego wróć. Uściślijmy tu tylko, że Porębski mówiąc o grze miał na myśli taktyczne i strategiczne poczynania współczesnych „ekspertów”, które sam obserwował, a które nie zawsze, czy nie do końca, mają coś wspólnego z wartościami artystycznymi dzieł. Tak więc już samo posłużenie się przez niego tym określeniem ma sens krytyczny. Później zostało ono ugruntowane w teorii informacji (*Sztuka a informacja*). Jednak najpierw Porębski dokonał ramowego podziału na dwa typy krytyki: „krytykę poetów” i „krytykę ekspertów”.<sup>3</sup> Funkcjonowanie tych typów można rozpatrywać historycznie: „krytyka poetów” trwałaby wtedy od Diderota, przez Zolę, po Appolinaire’a i Bretona, a „krytyka ekspertów” pojawia się wraz z Kanweilerem i trwa do dziś. Oczywiście, zapewne oba typy można rozpatrywać ahistorycznie – dziś też znajdziemy poetów w krytyce. Podkreślmy jednak na użytek tych rozważań, że typ eksperta pojawia się wraz ze sztuką neoawangardy i możliwie bezpośrednim powiązaniem sztuki z kontekstem.

Cechą eksperta jest gra, w sensie semantycznym, ale i socjologicznym (antropologicznym) – tu Porębski postępował za Huizingą i Caillois.<sup>4</sup> Przypomnijmy, że opis poprzez porównanie do gry („logiki gry”), służył przybliżeniu sytuacji cechującej podejmowanie decyzji we współczesnym świecie, a będącą także cechą sztuki, w książce Świdzińskiego *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Porębski porównał mechanizm krytyki do gry. Na tym polega ekspercka ocena. Cechy gry wyróżnione przez Porębskiego i Świdzińskiego są komplementarne. Ujęte razem składają się na coś, co można by nazwać wzorcem (paradygmatem) obowiązującym w świecie sztuki, a uzgodnionym ze „światem w którym żyjemy” (określenie Świdzińskiego). Obaj opisywali ten sam świat sztuki – neoawangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Porębski wyróżnił następujące funkcje krytyki: widzieć, słuchać, czytać, sprawiać by widziano, sprawiać by słuchano, sprawiać by czytano – czyli: pokazywać, mówić, pisać.<sup>5</sup> Jednak te funkcje łączą się z pracą krytyka na poziomie relacji artystycznych i społecznych, a więc relacji, które można określić jako „zewnętrzne” (kontekstualne, czy prospołeczne), a które odpowiadają potocznemu postrzeganiu funkcji krytyki i roli krytyka. Dopiero trzecia, „trzeciego stopnia” jak ją nazywał, lokuje pracę krytyka na poziomie meta (metodologicznym), mówi więc o warunkach wewnętrznych krytyki i to one czynią z krytyki instytucję, a także tworzą podstawy do naukowego jej uprawiania, co też czynił Porębski, a co pokazuje jego szczególne miejsce wśród krytyków; Porębski był blisko artystów i ich sztuki, ale też był naukowcem – w ten sposób krytyka stawała się metakrytyką, mającą swoją metametodologię (teorię), którą budował czerpiąc przede wszystkim z antropologii, strukturalizmu czy teorii informacji. Nie jest to łatwe, zważywszy brak dystansu czasowego, ale też pokazuje metodę – łączenie bieżącej krytyki z kategoryzacjami na poziomie meta (tak pracowali także Morawski, Kępińska

czy Turowski). Ich teksty, czytane dziś, pokazują, że dokonane przez nich przybliżenia i oceny sztuki, mimo iż nie zawsze są pełne i trafne w szczegółach, z dzisiejszego punktu widzenia przekazują ogólny pogląd na sztukę swojego czasu, na którym można się oprzeć rozwijając współczesne narracje sztuki. Funkcja trzeciego stopnia to gra na poziomie meta, a zarazem metoda pracy „eksperta”. Funkcję „trzeciego stopnia” opisuje tak:

„sprawiać, by sprawiano że się widzi, sprawiać, by sprawiano, że się słucha, sprawiać, by sprawiano, że się czyta”, przy czym czerpie tu wzór z gramatyki francuskiej – *faire faire voir, faire faire écouter, faire faire lire*.<sup>6</sup> Porębski napisał cytowany wyżej tekst w 1977 roku, w czasie pierwszych podsumowań zmian jakie dokonały się w sztuce pod wpływem sztuki konceptualnej. Porębski wtedy, wraz z rozwojem nurtów neoawangardy, co prawda „żegna” się z krytyką, ale jednocześnie napisał tekst „Sztuka a informacja”, w ostatecznej wersji opublikowany w książce *Sztuka a informacja*.<sup>7</sup> Wskazał w nim na teorię informacji jako wzorzec (paradygmat) badawczy i źródło metod oraz języka sztuki. Nawiązał więc na poziomie meta do wzorca naukowego (paranaukowego), a więc *par excellence* modernistycznego, którym posługiwała się od lat sześćdziesiątych sztuka oparta na „naukowianiu” czy „stechnicyzowaniu” procedur twórczych celem „obiektywizacji”, a po który potem sięga sztuka konceptualna i sztuka mediów, a którym operuje także sztuka współczesna (pokonceptualna). Poprzez teorię informacji Porębski tworzy ramy ujmujące bardzo rozległą „narrację” historyczną, która obejmuje kluczowy dla sztuki moment – przejście między modernizmem i postmodernizmem. Można więc powiedzieć, że „pożegnał” się z krytyką pełniącą funkcje pierwszego i drugiego stopnia, ale nadal pracował na trzecim, meta metodologicznym, starając się dostarczyć krytyce podstaw teoretycznych.

Od tych ogólnych uwag co do charakteru pracy krytyka współczesnego, przejdźmy od przeglądu stanowisk metodologicznych.

## 1. Strukturalizm i semiologia

Porębski posługiwał się pojęciem „metakrytyki” za Barthes’em.<sup>8</sup> Dotyczy ono relacji języka krytyki wobec jej przedmiotu (to „język przedmiotowy” jak mówi). Podobnie jak Barthes wobec literatury, Porębski także szukał metajęzyka, czyli języka „drugiego stopnia”, języka wyspecjalizowanego, nadającego się do zastosowania wobec sztuki. Właśnie w wyniku tych poszukiwań, obok metod semiologicznych (opartych na relacji znaczące/znaczone), wprowadza do sztuki język zaczerpnięty z teorii informacji. Przykładem poszukiwań semiologicznych w krytyce, a więc poszukiwania języka na tyle specjalistycznego, by ująć nowe, jeszcze nie opisane (w języku polskim) zjawiska artystyczne, mogą być zmagania językowe Ludwińskiego, który próbował odzwierciedlić w języku, przybliżyć w słowach, zmiany zachodzące w sztuce od drugiej połowy lat sześćdziesiątych a zmierzających ku sztuce konceptualnej. Takim przykładem byłyby też zmagania ze słowem artystów, którzy poszukiwali adekwatnych określeń dla swojej sztuki, jak np. Kantor czy Bereś.

Wraz z recepcją Barthesa, Porębski wprowadza do krytyki artystycznej strukturalizm. Pewna trudność, na jaką chce tu zwrócić uwagę, polega na tym, że słowo „strukturalizm” jest używane także w odniesieniu do plastyki, głównie malarstwa abstrakcyjnego typu informel, bazującego na efekcie artystycznym czerpanym z zastosowanych środków malarskich mieszanych z nie-malarskimi i wynikającym ze stosowania materiałów nietradycyjnych. Od lat pięćdziesiątych uzyskane w ten sposób malarskie materie nazywano strukturami. Odnosiły się one do obrazu jako przedmiotu (a nie reprezentacji).

Strukturalizm znajduje zastosowanie tam, gdzie ma on opisać wewnętrzną budowę dzieła. Barthes pisze o pracy krytyka-strukturalisty, że polega ona na dopasowywaniu części (dzieła) – „tak jak czyni to stolarz, który, próbując, z »wycuciem« przykłada do siebie dwie części jakiegoś skomplikowanego mebla”. Wprowadza więc dialektykę części i całości. Zarazem strukturalizm, wraz z pojawieniem się „kina strukturalnego” i „kina rozszerzonego”, został powiązany się ze sztuką mediów, gdzie oznaczał przesunięcie z treści „literackiej” na analizę samego medium, a więc języka kina i fotografii. Zaznaczmy, iż tego rodzaju poszukiwania trwają w sztuce od lat dwudziestych, jednak o ile wtedy odkrywano możliwości nowego medium jako formy wizualnej, to od lat sześćdziesiątych/siedemdziesiątych badano jego możliwość jako języka przekazu, zgodnie z hasłem „the medium is the message”. Właśnie położenie akcentu na wewnętrzną budowę dzieła akcentuje w swoich manifestach WFF

(w pierwszym poprzez zwrócenie uwagi na sposoby użycia mediów, w drugim *expressis verbis*).<sup>9</sup> Tak rozumiany strukturalizm zapewnia dziełom opartym na mediach autonomię artystyczną. Zarazem analiza dzieła od strony użycia mediów wiąże się z szerokim nurtem sztuki intermedialnej. Dokładniej chodzi o oparcie budowy dzieł na zasadzie opisanej w „karcie intermediów”, zwanej „esejem wizualnym”, opracowanym przez Higginsa na podstawie obserwacji sztuki po połowie lat sześćdziesiątych. Wskazał on także źródła dzieła intermedialnego w sztuce awangard. Intermedia ujmują więc historyczną ciągłość sztuki od awangard sprzed II wojny światowej (pierwszej awangardy) po konsekwencje artystyczne wyciągane z tej sztuki przez neoawangardę po II wojnie światowej. Zasadę rządzącą budową formalno-artystyczną dzieła intermedialnego można nazwać „dialektyką mediów”: media łączą się ze sobą w nowe całości, istniejące media scalają się tworząc nowe media, przy czym jest to proces wielokierunkowy oraz dynamiczny (performatywny). Zwróćmy uwagę, że Higgins podkreśla, iż nie chodzi tu o występowanie wielu mediów w jednym dziele (jak w podawanym przez niego przykładzie dzieła operowego), ale właśnie o tworzenie nowych dzieł. Intermedialną zasadę strukturalną „dialektyki mediów” można rozszerzyć na wszelkie rodzaje dzieł neoawangardowych i postkonceptualnych (z zastrzeżeniem, iż następuje tu pewne przesunięcie o charakterze powiedzmy „aksjologicznym”, o czym poniżej). W latach dziewięćdziesiątych określenie „projekt” było tak powszechnie stosowane, że *de facto* zastąpiło „dzieło”, przy czym, owe pokonceptualne i pomodernistyczne projekty funkcjonują **tak jak** badania naukowe, o ile uwzględnimy ich artystyczną specyfikę w sposobie prezentacji i interpretacji wyników. Strukturalistyczna metoda służy więc do opisu dzieł, w których występuje ukształtowana w sztuce konceptualnej (i dalej funkcjonująca w dziełach współczesnych) relacja artefakt/znaczenie, czyli zasady Kosutha, że sztuka to tworzenie znaczeń (a nie artefaktów). Jednak tu nastąpiło owo przesunięcie „aksjologiczne” – we współczesnych dziełach postkonceptualnych (projektach) relacja artefakt/znaczenie nie ma charakteru wartościującego, inaczej niż w sztuce konceptualnej (wczesnej), co ma konsekwencje artystyczne, o czym piszę w części dotyczącej dokumentacji.

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* wykorzystał wzorzec relacji strukturalnej, *signifiant/signifie*, do przybliżenia zjawisk polskiej sztuki konceptualnej i postkonceptualnej. Ten wzorzec metodologiczny posłużył mu do pokazania ciągłości sztuki i jedności jej problematyki. Owa relacja, jak pisał, jest oparta na tożsamości *signifiant* i *signifie*.<sup>10</sup> Pozwoliło mu to powiązać sztukę tak różnych artystów jak W. Borowski, Matuszewski, Kantor, realizacje z Sympozjum Wrocław'70; Rosołowicz, Wodiczko, Kozłowski, ale i Klaman. Pokazał więc użyteczność tej metody w praktyce krytyki sztuki. Podobnie jak Porębski, tak tu P. Piotrowski pokazuje jak szukać metod krytyki sztuki.

## 2. Ikonologia

Metoda ikonologiczna (analiza ikonograficzna/interpretacja ikonologiczna) jest słusznie uważana za metodę naukową historii sztuki, ale raczej dowolnie odległej, niż zjawisk aktualnych (choć Panofski sam pokazał analizując wygląd chłodnicy Rolls-Royce'a, że takie przybliżenie do współczesności jest możliwe). Białostocki analizując możliwe zastosowania ikonologii przestrzegał przed, jak to nazywał, „przeciąganiem interpretacji”, czyli wyinterpretowaniem z obrazu czegoś całkowicie nieadekwatnego. Na takie niebezpieczeństwo jesteśmy narażeni wtedy, gdy w interpretacji nie bierzemy pod uwagę kontekstu historycznego w jakim powstało dzieło i zmian znaczeń obrazów czy składników budujących jego narrację. To pierwsza uwaga, z której może skorzystać krytyka. Druga, znacznie ważniejsza, to znaczenie opisu dla rozpoznania sensu dzieła. Właściwie sporządzony opis, odpowiednio szczegółowy i logicznie skonstruowany, dokonany przed interpretacją, niewątpliwie tę interpretację wspomaga, a zarazem ugruntowuje ją w dziele, co pomaga ustrzec się „przeciągania interpretacji”; otwiera możliwości narracyjne, ale zarazem może uchronić przed tekstem będącym grą czysto słowną, która nic nie wnosi do wiedzy i rozumienia dzieła. Zastosowanie schematu jaki oferuje ikonologia może pomóc wskazać to, co w dziełach jest kontynuacją, zapożyczeniem, a tym samym to, co jest oryginalnym wkładem artysty. Przed wszystkim jednak, co ważne z punktu widzenia krytyki artystycznej, pozwala zajmować się sztuką jako dyskursem *par excellence* artystycznym.

Dyskurs sztuki zastępuje tradycyjną relację forma/treść (przy której *de facto* pozostawał strukturalizm). Białostocki, niewątpliwie znawca metody ikonologicznej,

zapropował jej rozszerzenie o czwarty stopień analizy – nazwany przez niego „umowa społeczna”. Ikonologia staje się wtedy socjologią sztuki, albo inaczej „ikonologią społeczną”.<sup>11</sup> Jej celem jest badanie „wymiaru społecznego zjawisk artystycznych”<sup>12</sup>. Ten „schemat metodologiczny” można powiązać z „dyskursywizacją” sztuki, czyli przemianą sztuki w dyskurs w późnym konceptualizmie, który Kosutha nazywa „antropologizacją”, a Świdziński „kontekstualizmem”. Do tego przełomu nawiązuje zresztą Białostocki (posługuje się przykładem konceptualnej pracy Morrisa i przywołuje Levi-Straussa). Także słowo „kontekst” jest kluczowe dla „historii recepcji” dzieł sztuki, gdy rozpatrujemy ich „wymiar społeczny”. Historia sztuki staje się wtedy częścią szeroko rozumianej humanistyki. Z jednej strony dla ikonologa to niejako konieczność, tak pracował Panofski. Z drugiej pojawia się pytanie: czy autonomia (dyscypliny) czy integracja (multidyscyplinarny, humanistyka)? Odpowiada: i autonomia i integracja – społeczne usytuowanie specyficznych zjawisk (artystycznych).<sup>13</sup> Co ważne dla naszych rozważań – prospołeczne, humanistyczne usytuowanie dzieła jako przedmiotu badań i interpretacji pozwala łączyć krytykę i historię sztuki, a szerzej – sztukę i naukę.

Jeszcze jeden cytat z Białostockiego na temat „umowy społecznej” w sztuce:

„Suma wiedzy niezbędna historykowi sztuki staje się nie do przyswojenia. Konieczność jej posiadania musiałaby dzielić z przedstawicielami wszystkich nauk humanistycznych.”

To konsekwencja multidyscyplinarności. W sztuce konsekwencją jest zastąpienie dzieł projektami, które mają charakter dyskursywny, czyli są kontekstualne, a więc usytuowane społecznie, raz: poprzez powiązanie projektu z naukami społecznymi, humanistyką, ale i np. naukami biomedycznymi, a dwa: poprzez formę, która musi zaprezentować wyniki i dostosować się do warunków otoczenia (*environment*) i odbiorców. A usytuowanie w relacjach społecznych prowadzi w interpretacjach do prospołecznych idei. Tak funkcjonuje w praktyce sztuki owa „umowa społeczna”.

„Kontekst” to słowo–klucz dla Kosutha i Świdzińskiego. Jednak nie ograniczają się oni do autorefleksji, ale dokonują uogólnień na temat sztuki. A mówiąc o sztuce w ogóle, rozszerzają refleksję na całość kultury. Świdziński za pomocą kategorii „kontekstu” sytował sztukę w sieci relacji społecznych i kulturowych, ujętych historycznie (jako kolejne „logiki” rządzące rzeczywistością opisane w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*). Jego opis współczesnej „cywilizacji szybkich zmian” jest zadziwiająco zgodny z krytycznym opisem Horkheimera z 1937 roku. Różnice i podobieństwa w rozumieniu i sposobach zastosowaniach kontekstu przez Kosutha i Świdzińskiego poddałem analizie w innym miejscu.<sup>14</sup> Generalizując, „kontekst” pojawia się w ich teorii/praktyce (teorio-praktyce) jako kategoria służąca krytyce modernizmu i to cel przekroczenia modernizmu jest tym, co łączy ich postawy artystyczne. „Kontekst” jest też kluczem do rozumienia i interpretacji całej sztuki neoawangardowej, a także sztuki późniejszej i dzisiejszej opartej na wzorcu konceptualnym (postkonceptualnym), jednak takiej, która deklaruje (deklaruje) jakiś rodzaj zaangażowania pozaartystycznego. Od sytuacjonistów począwszy w sztuce neoawangardowej możemy wskazać przykłady sztuki, która wiązała się z praktyką społeczną. Podstawą myślenia o zaangażowanej, prospołecznej sztuce był Marksizm, ale właściwie sprowadzony do jednego zdania – 11 „Tezy o Feuerbachu” – głoszącej, że trzeba zmieniać świat a nie tylko filozofować na jego temat. Za postmodernistyczną wersję tej tezy można uznać hasło Sontag z „Against Interpretation” głoszące, że potrzebujemy erotyki a nie hermeneutyki, czego wyrazem był *camp*, który można rozpatrywać jako przede wszystkim postawę społeczną, gdyż w sferze wizualnej i teoretyzowaniu cechowała go przede wszystkim sprzeczność, nie postrzegane jako fałsz a różnorodność i zmienność naturalne dla ludzkich emocji. Odejście od „sztuki dla sztuki” na rzecz praktyki społecznej, życiowej, zwrot od dzieła (artefaktu) ku człowiekowi, było osią przemiany modernizm/postmodernizm.

W tym punkcie naszych rozważań ważne jest to, iż prospołeczny (czyli krytyczny) charakter kontekstualizmu prowadzi do tego, co później zostanie nazwane sztuką krytyczną. To, co społeczne okazuje się nieuchronnie polityczne. To usytuowanie w kontekście, czy uwzględnienie kontekstu nadaje sztuce wymiar polityczny. Na tej podstawie kontekstualizm lat siedemdziesiątych i sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych oraz współczesne kontekstowe metody interpretacji dzieł (projektów) tworzą jedną linię dyskursu sztuki. Teoria krytyczna, w rozumieniu tzw. Szkoły Frankfurckiej (a dokładniej w jednym z jej nurtów), oznacza powiązanie praktyki artystycznej (estetyki) z rzeczywistością społeczną.<sup>15</sup> Max Horkheimer przybliżył sposób rozumienia teorii krytycznej przez porównanie

z teorią tradycyjną.<sup>16</sup> Tradycyjna, czyli kartezjańska, metodologia nauki zakłada oddzielenie podmiotu i przedmiotu, jaźni i rzeczywistości, natomiast teoria krytyczna włącza podmiot w rzeczywistość społeczną, „świat w którym żyjemy”. Jest to więc, w innych terminach, opis przesunięcia modernizm/postmodernizm ze sztuki opartej na tautologii (wczesny konceptualizm) na sztukę zantropologizowaną czy kontekstualną (późny konceptualizm).

Kosuth i Świdziński w swojej praktyce artystycznej odpowiadają na dylemat Białostockiego, który pojawia się wraz ze zwrotem ku temu co społeczne: autonomia czy integracja – i odpowiadają podobnie: i jedno i drugie. Dla obu sztuka to projekt multidyscyplinarny. Dla Kosutha cała historia idei jest materiałem, używanym na zasadzie duchampowskiego ready made. Takim materiałem jest też hermeneutyka, pisze Kosuth.<sup>17</sup> W jego teorio-praktyce hermeneutyka znajduje zastosowanie jako metoda krytyczna (metoda tworzenia znaczeń), która wiąże się z zasadami teorii krytycznej, zakładającej przecież nie oddzielanie części i całości, podmiotu i przedmiotu, jednostki od społeczeństwa. W sztuce zantropologizowanej i kontekstualnej następuje ściśle powiązanie praktyki artystycznej i praktyki społecznej. A tak rozumiane dzieło (projekt) ma budowę kolistą – oddziałuje zwrotnie na całość sztuki i kultury.

Dla Kosutha, krytyka dawnej wielkiej filozofii systemów, metafizyki, jaką znajduje np. u Habermasa odpowiada wprost jego krytyce dawnej sztuki, dokonywanej właśnie na gruncie zwrotu od konceptualizmu tautologicznego ku sztuce zantropologizowanej, będącej „praktyką krytyczną”.<sup>18</sup> Świdziński w całym swoim piśarstwie podkreśla inne *principium* należące do filozofii krytycznej (uwzględniającej to, co społeczne) – brak założeń wstępnych (niemożliwych wobec dynamiki, performatywności „świata w którym żyjemy”). Te przykłady pokazują, jak w kluczowym dla sztuki momencie przełomu modernizm/postmodernizm sztuka konceptualna zmienia się w sztukę krytyczną i korzysta z teorii krytycznej w różnych opracowaniach.

Kosuth i Świdziński mówili o ogólnie rozumianym kontekście społecznym i kulturowym sztuki zachodniej, w którym tworzyli. Do niego też odnosili swoją wiedzę i obserwacje, powiedzmy, globalne (obaj dużo podróżowali a Kosuth studiował antropologię i prowadził badania terenowe). Dziś kontekstualizm uległ specjalizacji w szczegółowych metodach kontekstowych i nadal ten proces różnicowania trwa w rozmaicie sprofilowanych badaniach kontekstowych. Takich ogólnych metod kontekstowych jest kilka, wymieńmy: postmarksizm, postkolonializm, queer i gender, czy feminizm.<sup>19</sup> Wszystkie one produkują dyskurs (to m.in. owa dyskursywykacja sztuki, o czym wspominałem wyżej), a powstała w jego wyniku sztuka można nazwać dyskursywną, albo za Brylem „polemiczną” (produkującą polemikę), bądź – „umową społeczną”. Feminizm jest tu szczególnie ważny, gdyż w ogólnym założeniu oferuje krytyczną reinterpretację całości sztuki. Feminizm nie jest więc jednym z nurtów czy wzorców krytyki i historii sztuki, ale źródłowo, u podstaw innym. Lynda Nead zakwestionowała dotychczasowe interpretacje *en globe* jako patriarchalne (wynikające z kultury patriarchalnej), co powoduje konieczność spojrzenia z innej, biegunowo odmiennej perspektywy na historię sztuki, ale i na sztukę dzisiejszą. Takie rewidujące polską historię sztuki stanowisko zajęła np. Maria Hussakowska w tekście „Czy polska sztuka konceptualna ma płęć?”<sup>20</sup> Już samo postawienie tego pytania przesuwają dyskurs na inną płaszczyznę, genderową i otwiera nową perspektywę interpretacyjną przed krytyką sztuki. Jest to więc zmiana u samych podstaw procesu interpretacji, podobnie jak u Nead. Zauważmy jednak, że generalizujące stanowisko Nead jest częścią przemian jakie dzieją się w zglobalizowanym świecie, i z tego punktu widzenia rewizje, reinterpretacje, przewartościowania, nowe narracje przybliżają ów „świat w którym żyjemy”.

W swoim omówieniu metod historii sztuki Bryl wskazuje podsumowanie Harris'a jako ujmujące w całość rozmaite metody kontekstowe (dyskursywne, polemiczne). Pojęcie kontekstu jest zgodne z formułą sztuki kontekstualnej Świdzińskiego. Harris uwzględnia stanowiska kontekstualne związane z bezpośrednim zaangażowaniem politycznym na rzecz *social change*, a więc zgodne z ową „11 Tezą o Feuerbachu”. Kosuth i Świdziński pokazywali jak połączyć zaangażowanie społeczne z praktyką sztuki tak, by stała się przyczynkiem *social change*. I tak: Kosuth tworzy alternatywną galerię (Normal Gallery) i uczestniczy w ruchu AWC; Świdziński daje podstawy teoretyczne projektów sztuki kontekstualnej, ale i realizuje je w praktyce (*Działania lokalne*) oraz uczestniczy w ruchu galerii konceptualnych. Według Bryla, Harris, który podsumował rozwój metodologiczny badań sztuki po roku 1968 wywodzących się z wiodących idei napędzających rewolucje tego czasu, być może słusznie

uznał, że ich oddziaływanie polityczne i społeczne należy do przeszłości, gdyż uległy one rekonstrukcji (zakademizowaniu czy nawiązując do języka tego tekstu można powiedzieć, że zostały pozbawione kontekstu), ale ich konsekwencje trwają nadal, zapewniając *consensus* dyscypliny, spójność metodologiczną badań i interpretacji w historii sztuki.<sup>21</sup> Dodajmy – i krytyce oraz pracach kuratorskich i muzealnych, co powoduje, że mają one prospołeczny charakter, co zapewnia owym ideom (nadal) przełożenie społeczne. Stwierdzenie możliwości współczesnej kontynuacji kontekstowych (prospołecznych) stanowisk metodologicznych rozszerza zakres przedmiotowy badań i refleksji krytycznej, inaczej – poszerza dyskurs czy pole polemiczne, czyli zapewnia, jak mówi Bryl, większą „inkluzywność”, ale też „uwalnia” język i otwiera możliwość sięgania po przybliżenia i kategorie opisowe inne niż wynikające z języka marksistowskiego.<sup>22</sup> To ostatnie jest istotne też dlatego, że to pojawienie się adekwatnego języka sygnalizuje moment powstania świadomości (nowych) zjawisk.

W omówieniu krytyki prospołecznie nastawionych metodologii Harrisa znalazłem uwagę, iż – „powodują fragmentaryzację badań – jej [historii sztuki] „bałkanizację”.<sup>23</sup> Czemu, kontynuując to myślenie Harrisa i Bryla odpowiada fragmentaryzacja („bałkanizacja”) refleksji krytycznej i kuratorskiej. Sztuka jako sztuka kontekstualna, sztuka zaangażowana w *social change*, sztuka jako sztuka krytyczna, w swojej praktyce różnie kształtują relacje artefakt/znaczenie, które mogą być oparte na wzorcu postkonceptualnym, ale też obrazie medialnym czy malarskim. I tu nasuwa się refleksja bardziej ogólna o skutkach uprawiania owej zdyskursywizowanej, polemicznej historii sztuki, a także krytyki i kuratorstwa. Czy w ten sposób nie tracimy z oczu tego, co było podstawą wzorca awangard modernistycznych – definiowania całości sztuki, natury sztuki, a idąc dalej – sztukę jako podstawowy przedmiot rozważań, a zajmujemy przede wszystkim kwestiami pozaartystycznymi, dyskursem pozaartystycznym a nie artystycznym, do czego obliuguje historia sztuki i powiązana z nią metodologicznie krytyka sztuki. Zajmujemy się interpretacjami dzieł a nie samymi dziełami (formami), czyli nie uwzględniając, albo w niedostatecznym stopniu, podstawowego postulatu historii sztuki i powiązanej z nią krytyki, który można by nazwać hasłowo „powrotem do dzieła”. „Umowa społeczna” Białostockiego, dzięki temu, że wynika z ikonologii i jest jej częścią, powoduje, że w interpretacjach nie „zapominamy” tak łatwo o sztuce. Czy jednak we współczesnym dyskursie sztuki nie zapomniano już o sztuce? I czy nie za szybko na fali postmodernizmu odrzuciliśmy awangardę? To jedne z owych „dobrych pytań” jakie stają dziś przed krytykami, kuratorami i historykami sztuki, zwłaszcza wtedy, gdy sytuują swoją pracę w bliskości dzieł.

### 3. Krytyka instytucjonalna

Rozważmy dwie odmiany spojrzenia na sztukę przez pryzmat instytucji, czyli dwa sposoby instytucjonalizowania sztuki. Łączy je rozumienie instytucjonalizacji jako polityzacji sztuki, nadawania dziełom znaczenia politycznego. Krytyka instytucjonalna została dość dobrze zdefiniowana przez Danto, któremu ta kategoria posłużyła do opisu funkcjonowania „świata sztuki” na przykładzie analizy *Brillo Box* Warhola za pomocą duchampowskiej kategorii *ready made*. Co prawda *Brillo Box* nie jest przedmiotem *ready made* a obrazem, reprezentacją, odbiciem przedmiotu, ale Danto rozpatruje ten przykład nie na poziomie definicji sztuki (jak Duchamp), ale estetyki przedmiotu identycznego z rzeczywistym (czyli wrażenia), co powoduje, że nie ma tu błędu. Dla tych rozważań ważne jest to, że posłużenie się kategorią *ready made* źródłowo osadza krytykę instytucjonalną we wzorcu konceptualnym. Generalizując, instytucjonalizacja polega na tym, że świat sztuki wytwarza podstawy teoretyczne, które decydują o wartości dzieła, czyli, *de facto* mówi on co jest sztuką (a co nie), a więc ją definiuje.<sup>24</sup> Jednak wypracowanie teorii (definicji) dzieła niekoniecznie jest głównym celem owych zabiegów krytycznych. Krytyka instytucjonalna zawsze będzie podejrzana o PR i marketing, a nie próbę dodania czegoś do definicji sztuki (według formuły kosuthowskiego konceptualizmu).

Po pierwsze więc, krytyka instytucjonalna to spojrzenie na sztukę od strony instytucji. Mechanizm instytucjonalizacji działa tu niejako od zewnątrz; to instytucjonalizacja jako polityzacja narzucana sztuce, nawet z pominięciem jej znaczeń. Ale, po drugie, mechanizm instytucjonalizacji działa także wewnątrz świata sztuki. W tym przypadku polityzacja wynika z samej sztuki, jej znaczeń, ale i relacji funkcjonujących w świecie sztuki, a szerzej powiązania ze „światem, w którym żyjemy” (inaczej mówiąc: znaczeń żyjących użyciu, posługując się formułą Wittgensteina, często przywoływaną w konceptualizmie). Ramowo, dość łatwo

więc wyobrazić sobie podział świata sztuki na instytucjonalny i antyinstytucjonalny, oficjalny i niezależny, alternatywny, autonomiczny, bo takimi określeniami go opisywano (np. Dziamski omawiając konsekwencje przełomu konceptualnego, pisał o „sporze dwóch światów sztuki”).<sup>25</sup> Ów spór jest wpisany w historię awangard i z niej wynika. Jest też *par excellence* polityczny. Zarazem wytyczenie granicy i uchwycenie różnicy między nimi w praktyce sztuki, funkcjonowaniu świata sztuki, jest niezwykle trudne. To światy, które się przenikają, współwystępują, dopełniają.

Świadczy o tym trudność, jaką napotykają wszyscy próbujący zdefiniować „niezależność” ruchu galerii konceptualnych w Polsce. Owo przenikanie światów sztuki odzwierciedla „Lista osób sprzyjających” (w domyśle sztuce) publikowana w piśmie ruchu *Żywej Galerii* (6 numerów od 1997), jako lista kontaktowa obejmująca osoby działające w ruchu od lat sześćdziesiątych.<sup>26</sup> Jest to też zwyczaj wyrosły ze sztuki konceptualnej (mail art). Publikowanie list adresów kontaktowych służyło budowaniu sieci osób podobnie myślących i wymianie idei. Na liście *Żywej Galerii* były osoby pracujące w instytucjach oficjalnych, które same w sobie nie były uznawane za „sprzyjające”. Na gruncie sztuki konceptualnej, owe galerie były traktowane **tak jak** działania artystyczne, a funkcjonowanie w sieci było rozumiane jako udział w projekcie artystycznym, ba tak była traktowana sama sieć. Jednak, zarazem funkcjonowanie sieci instytucjonalizowało uprawianą w jej ramach sztukę, a ruch galeryjny stawał się instytucją sztuki. Lista pokazuje skalę zjawiska pod względem ilościowym, ale też skalę zagnieżdżenia ruchu w oficjalnych instytucjach. To m.in. jest źródłem komplikacji w zdefiniowaniu owego ruchu.

Sztuka kontekstualna Świdzińskiego, która opisywała artystyczne, społeczne i kulturowe podstawy i warunki możliwości funkcjonowania owego „niezależnego” świata sztuki i *de facto* była jego teorią, w momencie powstania (1976) była traktowana **tak jak** projekt Świdzińskiego (lub wspólny projekt grupy artystów, np. *Działania lokalne*) i dopiero współcześnie może służyć do wyjaśniania szerszych zjawisk sztuki. Przykładem praktyki owego „niezależnego” świata sztuki jest ruch galeryjny, rozwijający się w Polsce od końca lat sześćdziesiątych, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych. Miał on zawsze charakter całkowicie oddolny i wynikał z potrzeb artystycznych i kulturowych, których nie realizowały instytucje oficjalne. To nadawało mu wymiar polityczny (krytyczny) i zmieniało w instytucję (antyinstytucję), albo mówiąc inaczej „instytucję krytyczną”, gdyż skala ruchu – ogólnopolska, a po połowie lat siedemdziesiątych nawet międzynarodowa – pozwala rozpatrywać go w kategoriach społecznych. W stosowanych tu terminach, było to „tworzenie znaczeń”, a zarazem tworzenie dyskursu, polemiki zakorzenionej w kontekstualnej praktyce artystycznej. Istnienie galerii-miejsc ruchu było mniej lub bardziej efemeryczne. Ruch galerii konceptualnych, wraz z systemem plenerów, sympozjów, zlotów, zjazdów, etc. stworzył alternatywną sieć, która sama w sobie była instytucją sztuki (i tak też jest badana i opracowywana).<sup>27</sup> To przykład instytucjonalizacji sztuki wewnątrz świata sztuki. Ich relacje z instytucjami oficjalnymi polegały na zagnieżdżaniu się w tych instytucjach. Przykładów całkowicie prywatnych jest w latach siedemdziesiątych zaledwie kilka, trochę więcej w latach osiemdziesiątych, gdy stan wojenny zablokował działalność w sferze publicznej (szczegóły można znaleźć we wskazanych wyżej opracowaniach).

Podobnie także artyści AWC (Art Workers' Coalition) zagnieżdżali się w MoMA. AWC to przykład działania grupowego, nie tylko artystów, ale chodzi tu o szeroki front wielu zaangażowanych działań trwających wiele lat (tego dotyczy wspomniane wyżej podsumowanie Harrisa). Ale AWC funkcjonowało w systemie demokratycznym i artyści stopniowo uzyskali realizację swoich postulatów; zmiana się dokonała, co widzimy dziś, po czterdziestu ponad latach, choćby porównując politykę instytucji, ich „poprawność polityczną” z postulatami zawartymi w „13 Demands” – deklaracji ruchu. Wydaje się więc, że Harris nie do końca ma rację mówiąc o porażce formacji intelektualnej „roku 68” (to raczej porażka metody zakotwiczonej w marksizmie, ale to rozważania na inny artykuł). Konflikt dwóch światów sztuki, które instytucjonalizują „swoją” sztukę jest nieusuwalny, ale w systemie demokratycznym można nim zarządzać. Natomiast w Polsce (i innych krajach regionu), w systemie totalitarnym, nastąpiło zamrożenie konfliktu – antagonistyczne „światy sztuki” trwały na swoich pozycjach, co *nota bene* spowodowało, że ruch alternatywny wykształcił silną tożsamość (samoświadomość i autonomię), która przekładała się na praktykę sztuki, na bazie możliwości sztuki konceptualnej i pokonceptualnej. Dopiero powolna demokratyzacja systemu społeczno-politycznego spowodowała, że w świecie sztuki może



toczyć się gra, taka jaką opisywał Porębski (a jej niemożność była chyba głębszym powodem jego „pożegnania z krytyką”) między krytyką odinstytucjonalną, kompleksem muzealno – galeryjno-rynkowym, a spojrzeniem od strony innych form instytucjonalizacji – działalności prywatnych stowarzyszeń i fundacji organizujących imprezy artystyczne, ruchu freelancerów – kuratorów, którzy nie będąc etatowcami nie muszą działać na rzecz instytucji, w których się ewentualnie zagnieżdżają. Wszyscy oni pracują w zdemokratyzowanej domenie publicznej (od poziomu lokalnego do europejskiego i światowego) i na rzecz jej demokratyzacji, bo jak wiadomo demokracja to nie stan a proces. To gra ekspertów w sferze społecznej, w której teraz mamy swój udział. To współczesna praktyka instytucjonalna.

Wróćmy do teorii instytucjonalnej, tym razem rozpatrywanej od strony muzeum. Na tym polu krytyczna refleksja metodologiczna (teoretyczna) jest jeszcze skromna, gdyż muzea sztuki współczesnej mamy od niedawna i w takiej ilości, aby móc wyodrębnić problem. Wcześniej przykładem muzealnego opracowania sztuki współczesnej była prezentacja kolekcji sztuki polskiej przygotowana przez Porębskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, nie tak dawno przebudowana. Więcej wypowiedzi można znaleźć na temat poczynań Stanisławskiego w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Jean Clair, w książce *Kryzys muzeów*, pisze o sposobie prezentacji sztuki w „Muzeum Wyobraźni” Malraux. Co prawda, książka dotyczy refleksji bardziej ogólnej, nad statusem muzeum i kolekcji oraz zagubieniem ich źródłowego sensu w procesie komercjalizacji. Jednak metoda Malraux jest przykładem instytucjonalnego postępowania ze sztuką. Clair ironicznie pisze o Malraux, który męczył się wynajdywaniem często dziwacznych porównań wszystkiego ze wszystkim, co miał do dyspozycji w muzeum, a za pośrednictwem fotografii, w całym świecie („Muzeum without walls”, tak została przetłumaczona jego koncepcja). Malraux tworzył więc narracje, fabularyzował historię sztuki.<sup>28</sup>

Douglas Crimp, w *On the Museum's Ruins*, próbując zdefiniować „naturę” fotografii również przywołuje koncepcję muzeum Malraux, zwracając uwagę, iż popełnia on błąd w sposobie budowania narracji, gdyż uznaje homogeniczność fotografii, czyli nie zwraca uwagi na medium i jego specyfikę. Buduje narrację, traktując reprezentację (reprodukcje) tak jak oryginał. Błąd Malraux, wskazany przez Crimpa, wydaje się bardziej generalny – to błąd, można powiedzieć – instytucjonalny, polegający na tym, że narracja muzealna powoduje homogenizację sztuki, a nawet homogenizację można uznać za immanentną cechę muzealizacji sztuki. „And the history of museology is a history of various attempts to deny the heterogeneity of the museum, to reduce it to a homogeneous system or series.”<sup>29</sup> Uwagi Claire’a dotyczą metody zestawiania sztuki różnych kultur z zamiarem tworzenia „dialogu cywilizacji”, ale zamiast dialogu wychodzi Wieża Babel, a to nie dialog. Do dialogu potrzebna jest, zaznacza, wspólna kwestia, a inaczej pytanie, czy też wstępne ustanowienie wspólnej płaszczyzny. Ponadto, dialog krąży między tym co ogólne, a tym co szczególne; ogólnymi cechami cywilizacyjnymi a szczególnymi znaczeniami reprezentowanymi w ich wytworach – artefaktach. Metodą dialogu jest hermeneutyka. Levi-Strauss uczy nas z pozycji antropologa, że nie to, co podobne w formach kultur innych od naszej, zachodniej, jest ważne i pouczające, a to co różne.<sup>30</sup> Homogenizacja byłaby tu błędem (to błąd „kolonialny”). To właśnie błąd Malraux, który wskazał Clair, a w odniesieniu jego sposobu użycia fotografii Crimp. Ten błąd homogenizacji w metodologii muzealnej, tu odniesiony do porównań międzykulturowych i między epokami, można odnieść do narracji muzeów sztuki współczesnej. Także tu następuje homogenizacja w narracjach, a zapomina się o „naturalnej” heterogeniczności sztuki, o różnicach. Przykładem może być Preciozi, który mówi o „fabularyzacji” sztuki w muzeum i łączy to z dość wątpliwym przekonaniem o jego centralnej roli w nadawaniu sztuce znaczenia.<sup>31</sup> Jest to podobny sposób myślenia jakim posługiwał się Malraux. Muzea fabularyzują, czytaj „kolonializują” sztukę, a jeszcze inaczej homogenizują sztukę, snując własne narracje wyobraźni, bez zwracania uwagi na samą sztukę, na to, co artystycznie szczególne, na różnice. Choć w tym akapicie mówimy o muzeach sztuki, jednak problem dotyczy także części „kreacji” kuratorskich, o czym wspomniałem powyżej. A mówiąc jeszcze inaczej: to już słyszeliśmy, to stara śpiewka awangard modernistycznych. Czy więc – powtórzmy – nie za szybko odrzuciliśmy awangardy?

W tych kategoriach można też opisać różnicę między wysiłkami krytyki instytucjonalnej dokonującej homogenizacji sztuki, a wysiłkami krytyki uwzględniającej heterogeniczność sztuki, a mówiąc inaczej autonomię jej dzieł i podmiotowość twórców. Zapewne owa homogenizacja sztuki w muzeach ma różne nazwy i byłaby rozmaicie

interpretowana (krytycznie), według różnych metodologii i z różnych punktów widzenia, ale nie powinno to przysłańać kwestii źródłowej (metametodologicznej), samego zjawiska homogenizacji „instytucjonalnej”. Krytyka krytyki instytucjonalnej powinna pokazywać różnice, szczególnie artystyczną, medialną, wskazywać płaszczyznę dialogu.

#### 4. Krytyka wobec dzieł efemerycznych

„Some of us will probably become famous. It will be an ironic fame fashioned largely by those who have never seen our work.”

Allan Kaprow

Rzeczywiście, tak jak powiedział Kaprow w tym cytacie, znaczna część, a nawet większość badań tego typu sztuki opiera się na dokumentacji a nie bezpośrednim kontakcie z dziełem; na dokumentacji pracuje też współczesny krytyk sztuki, jak i kurator, czy inny „ekspert”. Zagadnienie dokumentacji wiąże się ściśle z zagadnieniem sztuki o formach efemerycznych, a nawet stanowi jego integralną część. Przy czym „efemeryczność” jest tu kategorią szeroką i obejmuje zarówno o dzieła o formach akcyjnych, procesualnych i dzieła konceptualne, postkonceptualne oraz współczesną sztukę realizowaną przez projekty. Dokumentacja pełni w nich rolę samodzielną. Jednak są to inne rodzaje samodzielności i ta różnica będzie kluczowa dla zrozumienia roli dokumentacji wobec dzieł efemerycznych.

Dokumentacja występuje w związku z dziełami efemerycznymi jako dość oczywista konieczność ich utrwalenia i przekazu informacji. To konsekwencja konceptualnej i postkonceptualnej ontologii dzieła sztuki – przesunięcia istoty sztuki poza artefakt, z form wizualnych na znaczenia. O tyle też dokumentacja odgrywa rolę samodzielną. Zachowana zostaje jednak w nich tradycyjna relacja hierarchiczna artefakt/dokumentacja (odpowiadająca relacji dzieło/reprodukcja), czyli jej status jest wtórny wobec dzieła. Wcześniej pisałem o dziele intermedialnym, które powstaje w oparciu o zasadę „dialektyki mediów”, co tłumaczy ich strukturalną dynamikę, performatywność. Jednak nadal w sensie ontologicznym są to pojedyncze całości. Natomiast intermedialność nie wystarcza do wytłumaczenia (zdefiniowania) „natury”, czy budowy dzieł – projektów. Wracamy tu do różnicy „aksjologicznej”, o której pisałem w części dotyczącej funkcjonowania metodologii strukturalnej. Sztukę realizowaną poprzez projekty można uznać za postkonceptualną, w takim sensie, że zachowuje bazową relację dzieło/znaczenie definiującą sztukę konceptualną (pierwszeństwo znaczenia), ale już bez towarzyszącej jej (krytycznej) hierarchii wartości (artefakt jako „znak pusty”). Ponadto, z konceptualizmem wiąże ją posługiwanie się wzorcem naukowym prowadzenia badań i interpretowania ich wyników. Projekty artystyczne są więc oparte na zasadach paranaukowych – wizualne realizacje poprzedzają badania, kwerendy, gromadzenie informacji, tworzenie baz danych; mają kontekstualny, prospołeczny charakter; są realizowane z uwzględnieniem czynnika komunikacji społecznej (relacjonalności); formy prezentacji są dynamiczne, dopasowywane do warunków (przestrzeni). W sensie ontologicznym mamy więc już do czynienia nie tylko i nie tyle z dziełem wewnątrznie zróżnicowanym strukturalnie, medialnie (dialektycznie), ale z dziełem, którego jedność, całość staje się nieuchwytna. Intermedialna dialektyka, która tłumaczyła pojedyncze dzieło, nie wystarczy już dla wytłumaczenia relacji między formami prezentacji projektu. Poszczególne prezentacje w ramach projektu mogą być całkowicie niekoherentne (niedialektyczne) pod względem użytych mediów sztuki. Na tym polega jego efemeryczność, a mówiąc inaczej performatywność. Realizacja artystyczna zasadniczo dokumentuje projekt (badania). Jednak rola dokumentacji w projekcie jest inna, inny jest jej status. Dokumentacja staje się środkiem artystycznym. Kategorię „środka artystycznego” zaczerpnąłem od Bürgera (*Teoria awangardy*).<sup>32</sup> Jest to kategoria najbardziej ogólna z możliwych, za pomocą której można opisać charakter produkcji artystycznej, wobec niemożności ustalenia takich tradycyjnych kategorii ogólnych jak styl. O powiązaniu dokumentacji z kategorią środka artystycznego pisałem w artykule „Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej” (*Sztuka i Dokumentacja* nr.3).<sup>33</sup> Dokumentacja jako środek artystyczny nie ma charakteru wtórnego; jest jednym ze środków artystycznych będących do dyspozycji artysty i tak też jest używana. Realizacje projektów mają charakter transmedialny. Transmedialne dzieła składają się z ciągów transformacji międzymedialnych, gdzie realizacje prowadzą do realizacji, dzieła wynikają dzieł, wreszcie: dokumentacja produkuje dokumentację. Prezentacja wyniku

projektu, a więc jego zdokumentowanie, wymaga jej transmedialnego użycia jako środka artystycznego.

Na zjawisko transmedialności zwrócił uwagę Tomasz Załuski.<sup>34</sup> We wstępie do zbioru *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* wskazuje źródłowe opisy przybliżające pojęcie „transmedialności”. Jednak pojęcie zarówno pojęcie „konwergencji” Henry Jenkinsa (*Kultura konwergencji*), podobnie jak pojęcie „remediacji” Lva Manovicha (*Język nowych mediów*), nie wykracza poza „dialektykę mediów” dzieła intermedialnego, opisaną przez Higginsa. Także gdy pojęcie „konwergencji” spróbujemy zastosować do multidyscyplinarności projektów artystycznych (przez analogię do multidyscyplinarnych badań), pozostaniemy przy rozszerzaniu bazowej zasady dialektycznej intermedialności, tylko że „dialektyka mediów” staje się wtedy „dialektyką dyscyplin”. Pojęcia te nie wyjaśniają więc funkcjonowania projektów, prezentowania ich wyników, czyli nie uwzględniają ich dynamiki (performatywności). Transmedialność wydaje się tu lepszą kategorią opisową współczesnej sztuki efemerycznej (postkonceptualnej).

W tym tekście jest miejsce tylko na przegląd ogólnych ram metodologicznych, w których autorzy konstruują szczegółowe, często hybrydalne metodologie, dopasowane do przedmiotu badań, opisu i interpretacji oraz wskazanie głównych zakresów tematycznych i wyznaczenie obszarów występowania zjawisk artystycznych jakie powinien obejmować zestaw tekstów krytycznych tak, aby dał on możliwie całościowy obraz problematyki występującej w polskiej sztuce współczesnej.

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Np. Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej* (Warszawa: PWN, 1981), 7-8.
- <sup>2</sup> Franklin R. Ankersmit, „Historiografia i postmodernizm,” w: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1996), 170.
- <sup>3</sup> Mieczysław Porębski, „Jeszcze raz o krytyce,” w: *Pożegnanie z krytyką*, (Kraków-Wrocław: WL, 1983), 154.
- <sup>4</sup> ———, „Krytyka jako gra,” w: *Pożegnanie z krytyką*, (Kraków: WL, 1983), 137.
- <sup>5</sup> ———, „Krytycy i metoda,” w: *Pożegnanie z krytyką*, (Kraków: WL, 1983), 204.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, 205.
- <sup>7</sup> ———, „Sztuka a informacja,” w: *Sztuka a informacja*, (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986), 7.
- <sup>8</sup> Roland Barthes, „Czym jest krytyka?,” w: *Mit i znak*, (Warszawa: PIW, 1970), 281. Następny cytat pochodzi z tej samej strony.
- <sup>9</sup> Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 35, 162.
- <sup>10</sup> Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 160.
- <sup>11</sup> Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (Wrocław: Ossolineum, 1980), 111-12.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, 117.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, 130. Następny cytat pochodzi ze strony 111.
- <sup>14</sup> Łukasz Guzek, „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński, (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009), 10-22
- <sup>15</sup> Janusz Maciejewski, „Teoria krytyczna, i świadomość. Wokół nurtu estetyzującego Szkoły Frankfurckiej,” w: *Światłocienie świadomości*, red. Piotr Orlik (Poznań: Instytut Filozofii UAM, 2002), 241, 42.
- <sup>16</sup> Max Horkheimer, „Teoria tradycyjna a teoria krytyczna,” *Colloquia Communia*, nr 2 (1983): 39.
- <sup>17</sup> Joseph Kosuth, „Within the Context: Modernism and Critical Practice,” w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA-London: MIT Press, 1991), 154-57.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, 159-61.
- <sup>19</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki po 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008), 262.
- <sup>20</sup> Maria Hussakowska, „Czy polska sztuka konceptualna ma pleć?,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 29-39.
- <sup>21</sup> Bryl, *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki po 1970 roku*, 63.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 64.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, 638.
- <sup>24</sup> Leszek Sosnowski, „Wstęp. Filozoficzny świat Arthura Danto,” w: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, red. Arthur C. Danto (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006), 23-26, 28.
- <sup>25</sup> Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Filozofia i Logika (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 268.
- <sup>26</sup> Łukasz Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012): 28.
- <sup>27</sup> Zob. na ten temat: ———, „Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 123-31; Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” 13-30.
- <sup>28</sup> Jean Clair, *Kryzys muzeów*, tłum. Jan Maria Kłoczowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 77.
- <sup>29</sup> Douglas Crimp, *On the Museums' Ruins* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 56.
- <sup>30</sup> Claude Levi-Strauss, *Antropologia wobec problemów współczesnego świata* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2013), 34, 46.
- <sup>31</sup> Donald Preziosi, „Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu,” w: *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa Tatar (Kraków: Universitas, 2012), 28.
- <sup>32</sup> Peter Bürger, *Teoria awangardy* (Kraków: Universitas, 2006), 22, 24.
- <sup>33</sup> Łukasz Guzek, „Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 5.
- <sup>34</sup> Tomasz Załuski, red., *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, Łódź: ASP, 2010).





TOMASZ GRYGLEWICZ

### **A Few Comments on Art Criticism in the Past and Present Day Dedicated to the Memory of Prof. Mieczysław Porębski, the Last Critic of the (Good) Old Style**

The article consists of three parts. The first part deals with the role of art criticism in the twentieth century and characterises theoretical views of Prof. Mieczysław Porębski, who died in 2012. Particularly important are his views upon the distinction between the art criticism by poets and the art criticism by experts. The peak of criticism by poets, which has its roots in the nineteenth century, took place at the time of the first avant-garde, particularly during Cubism and Surrealism (Guillaume Apollinaire, André Salmon, André Breton et al.), when art criticism was practiced by writers engaged in journalism. With time, a second category of art critics comes into importance, recruited from a panel of experts: managers, curators, collectors, art lovers, art museum directors, gallery owners, founders of art foundations, etc. Porębski defines the phenomenon of the criticism by experts from the position of the 60s and 70s, combining them, among other things, with the emergence of new forms of communication. He, however, remained faithful to the written word, and therefore to the end of his life practiced criticism of outstanding literary value, typical for the category of poetic criticism, despite the use of the modern art historian's terminology.

In the second part of the article I discuss, in abbreviated form, the dichotomy between the criticism by poets and the criticism by experts in relation to the history of Polish art of the interwar period and after 1945, until the present. The postwar period was dominated by various forms of literary expression on art. Art criticism practiced both by poets like Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, and later Adam Zagajewski, or art historians - again Mieczysław Porębski and Janusz Bogucki, Aleksander Wojciechowski, Jacek Woźniakowski, or from generation of the Arsenał Gallery show: Andrzej Osęka, Maciej Gutowski, Elżbieta Grabska and Joanna Guze. They appeared as critics (experts), among which the most typical example was Ryszard Stanisławski, a longtime director of the Art Museum in Łódź and animator of the artistic movement in postwar Poland. He was also an organiser of many major exhibitions both in the country and abroad, where he showcased Polish constructivism and the contemporary art tendencies of the Polish avant-garde conceptual circle.

The last part of the article concerns the characteristics of the current situation faced by art critics in Poland since the political transformation of 1989. As in earlier periods, critics cultivating traditional forms of literary expression continue to work, published in magazines or exhibition catalogues. However the predominant impression is that at present the prediction of Mieczysław Porębski has finally materialised and there exists a total domination art expert criticism. This phenomenon is associated from the one side, with the replacement of the written and printed word by internet communication. On the other side, it is associated with the fact that the development of contemporary art has now started to be decided by various bodies associated with the state and transnational or private organizations. These bodies distribute funds to individual projects and art exhibitions and are also a decisive element in the purchase of works to museums and private collections. The increasing phenomenon of institutionalisation and even bureaucratisation of art and its commercialization is spreading, while the semblance of liberty and the freedom of artistic expression is maintained. The values of art is negotiated and determined by the gallery and museum curators, ministry officials and commissions of the EU or big corporation managers who designate a group of experts, unlike traditionally – an independent art critic.

ANDRZEJ SAJ

### **Art Criticism – Between Art Theory and Literature. (An Introduction to the Problem)**

The article raises questions about the state of art criticism and its creative possibilities to meet a basic task which is the interpretation and promotion of artistic creativity. These questions also relate to the relationship between criticism (and theory of art) and literature, including the essay, novel and poetry.

This problem (which is difficult in the context of the achievements of many generations of authors) has been placed here in reference to Susan Sontag's famous postulate which rejected the interpretation of works of art ("Against interpretation"). It is a problem that has been addressed within our national journalism, among others, by Alicja Kępińska. However, contact with art unmediated by language is in fact impossible, as the language sets the boundaries of our thinking. This conclusion appears at the end of this text, which is justified by reference to the remarks of Maria Gołaszewska on the role of language in the description and interpretation of works of art. Moreover, art criticism always remained in close affiliation with literary texts. This trend of inter-relationships and dependencies between word and image (visual arts) is presented here with reference to specific examples, from ancient Greece to the current situation with reference to art characterised by the so-called "Liquidity culture" (A. Kępińska).

In my article I opt for a form of criticism which, not resigning from rational methodology, refers to "listening" thinking and a creative approach to the interpretation of works of art; for criticism which is based on the so-called "parallel" literary creativity by theorists of art and artists. The examples of books and essays, literary and philosophical, mentioned previously clearly confirm this. Thus, can the criticism of art be creative – or is it rather only immersed in the interpretation of "someone else's beauty" and so only reconstructive, or supporting art via its own creativity? This is the fundamental problem, which organizes the course of reasoning here and allows for questions to be raised that suggest rather a lack of response, or its suspension - which is also relevant to the specifics of contemporary, unidentified art of the postmodernism era.

ZBIGNIEW MAŃKOWSKI

### **The Emotions of the Art Critic. A Reflective Look at Few Aspects of Critical Narration**

The theory and philosophy to a large extent determine the status of contemporary criticism, regardless of the discussion about whether we live in a "modern contingency" or modernity as a cultural "lost cause", or finally "reflexive modernity"?

Art criticism is a major area for experiencing aesthetic reflexivity in practice. In this



essay I mean, above all, the emotions of the art critic as a phenomenon accompanying the reception of art. In this text I concentrate not so much on the process of the perception of art and the accompanying emotions - simple or complex ones, but rather what puzzles me is the processed critical reflection of emotion (and passions?) in critical discourse. I want to firmly indicate that critical experience is strongly inscribed in our culture, co-shaping the cognitive areas and that it should also be recognized as a human phenomenon especially with regard to the articulation of experience and wealth of passion. Amongst others of importance in this context appear to be the theoretical findings of Lionel Trilling, Nelson Goodman, Roland Barthes, Susan Sontag and Arthur Danto.

On this occasion, I would like to emphasise a few things: for example, raise the issue of rationalization of the critical narrative, but also point out the consequences of the socio-artistic phenomenon, let us consider its impact on cognitive imbalance - overestimation of reason, and the underestimation of emotion, the "culture of emotions"; it seems that it also refers to an increasing social illusion associated with the rationalisation of life, including the rationalisation of artistic life (rationalisation, which may mean the standardization, classification, and an often dangerous schematisation). Finally it should be noted that the nature of the creative process goes beyond the rational framework of life and experience. The nature of the creative process is about experience and the experience of emotions in art.

MAŁGORZATA JANKOWSKA

### **The Language of Art Criticism in the Context of New Media Arts**

Despite discussions on the condition of art criticism and its inability to affect institutions and the art market, I suggest focusing on the problem of new media arts and their method of critique. Following the publication of *Rethinking curating. Art after New Media* by Beryl Graham and Sarah Cook, I continue to question the place of new media arts in the context of modern art and whether they require particular curating methods or a different critical language which would need a new type of curator and critic. Using a few examples, e.g. works by A. Rockman, N. Jeremijenko and J. Curyło, as well as selected criticism, I point out problems resulting from a lack of separate procedures, which often lead to misunderstanding and ignoring of works of art created with the use of new technologies. An increasing number of festivals and events organised in Poland and dedicated – completely or partially – to art and technology show that rethinking certain problems seems to be necessary and a "specialist" critique can not only help with regard to the reception of such art, but also enables a still "empty" field of criticism to be filled.

JUSTYNA RYCZEK

### **Blogs About Art - the Impact of the Internet on Art Criticism**

The Internet was created as a communication tool allowing people to communicate easier and faster with each other. It is now one of the most important elements in the transformation of culture as a whole, including art criticism. It is therefore important to look at the characteristic form of online activity of blogs and blogging. I am particularly interested in the critical blogs and their characteristics. There is no one style common to all, but here there are no quantitative restrictions, texts can be of any length, from a few sentences to complex essays. Language is less scientific, more liberal and there are colloquialisms and loose comments. These are accounts of everyday life, combined with individual commentaries. A blog is a type of online diary or journal and both of these types of writing are rooted in the literary tradition.

One of the most significant functions of criticism is art promotion and also its evaluation. A blog is a good way to do so, especially when we talk about the number of persons to whom it reaches. It also gives them the opportunity to comment. The Internet is very democratic, anyone can go in there and therefore the number of page visits is so important.

Is a blog a new form of criticism, or not? - This is not a correct question. In the

text, which is an invitation to the discussion, I'm referring to criticism in general and the changes under the influence of the Internet that have necessitated a transformation of the entire culture. Blogs also show a broader problem of art criticism. Reflection over them is a reflection on language, subjects, influence on others. Therefore, is it worth writing blogs about art? Yes. And more importantly: Does it make sense to read these blogs? Yes, although certainly not all and not always.

MONIKA ZAWADZKA

### **Critical Participation. Artistic Criticism from the Perspective of Cultural Anthropology**

The postmodern turn has been one of the most groundbreaking moments in the history of cultural anthropology. Although initially it had nearly deconstructed the discipline, it finally contributed significantly to the rebirth of the area in the form of "an interpretive anthropology". The aim of this article is to examine the influence of postmodern cultural anthropology and its methodology with relation to the development of artistic criticism. To achieve this goal, it appears to be necessary to compare the anthropological "other culture" to "visual artwork" and "the process of studying the otherness to the critical analysis of artwork." The author presents anthropological procedures and tools such as "etic/emic" dual model, "thick description" or patterns of the study of the otherness and discusses their relevance in the field of artistic criticism with particular emphasis on "urban criticality". Interpretive anthropology clearly recognises the researcher subjectivity and emphasises their presence in an anthropological report (i.e. the document that summarizes the studies), which nowadays takes the form of a evidence of the researcher's presence in the other cultural worlds. The study rounds up with the outline of "a critic making a confession" who, by means of her/his critical study – when getting into an intimate relationship with an important artwork – gives an account of the areas that study had led her/him towards.

ROMAN NIECZYPOROWSKI

### **Andres Serrano or the Need to Study Art Criticism**

The reality of the modern world necessitates more and more specialization in all areas of knowledge. This applies also to the art world, hence the necessity of training art critics to explain the principles and meaning of various artistic activities. However necessary and challenging the task is, there may also be complications associated with the reception and interpretation of work by Andres Serrano. This applies not only to such an iconoclastic photograph as *Piss Christ* or works from the series: *A History of Sex* or *The Interpretation of Dreams* but also "less innocent" images, such as portraits from the series *The Klan and Nomads* or *America*. The work by Andres Serrano is the example of the interpretative problems and challenges faced by students of art criticism.

ŁUKASZ GUZEK

### **How to Create a Body of Art Criticism Texts?**

The objective of this text is the rethinking of methods to create an anthology of art criticism texts.

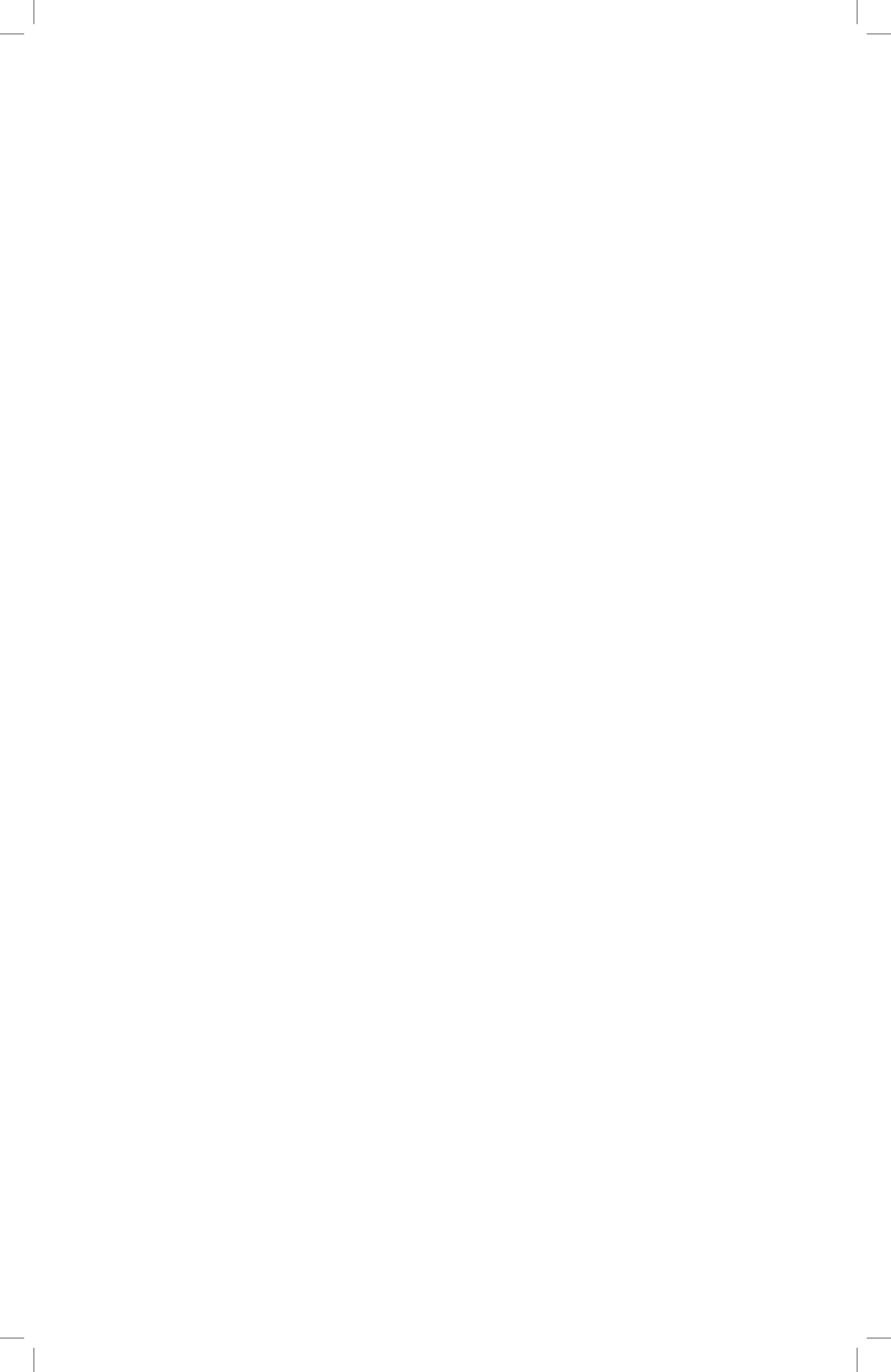
Mieczysław Porębski said that "Polish art history will not be the history of separate languages but the history of separate languages shaped throughout centuries of using a language of universal character." When answering the question "How should Polish art history be written?" Porębski pointed towards a way for Polish art criticism: to anchor art phenomena into the broadest global frame and to search within this methodological base frame for the foundations of the function of art.

Porębski was both an art critic, a scholar and an art historian. He worked directly with the artists and in parallel he conducted reflections on the meta level. He tried to provide methods which would enable the understanding and interpretation of contemporary works of art, i.e. with regard to ones from which we don't have the distance of time, i.e. historical. The question is "Where to find them?" Everywhere. And he pointed towards structuralism, anthropology, and information theory.

In the text I point towards general methodological frames in which one is able to build particular, hybrid research methodologies adjusted to the subject matter, that is the meaning of the artwork and its formal and artistic features. I have mentioned four such fields:

**Structuralism**, as a method for examining the inner structure of the work. **Iconology**, a methodology typical for art history, but here I point to supplementing it to the "fourth level analysis" (according to Białostocki, i.e. what he called a "social contract"). Today, it comprises a number of the contextual methodological approaches (or pro-social), which together change art into discourse, or polemic (as Bryl says). **Institutional criticism** (and its anti-institutional counterpart), i.e. making meaning out of the works of art beyond the artworks and capturing the process of institutionalisation which is one of the key challenges for the methodology of art criticism. And, last but not least, the specifics of the **methods of art criticism in relation to ephemeral works of art**, performances, actions, as well conceptual works, installations, temporal projects and relational practices. These kind of artworks have a shared methodological task, ie to find a way of elaborating the issue of the autonomy of documentation and its understanding as an means of artistic expression.

These four methodological frames enable the marking out of research fields with regard to the methods of description and interpretation of artworks and as a consequence enable the capture of as complete as possible a picture of contemporary art issues in Poland.



## BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- „Krakowskie Reminiscencje Teatralne.” <http://krt-festival.pl/program-2/bioart/john-o%E2%80%99shea-monika-bakke-menu-for-companion-species-kolacja-performatywna/?lang=pl>.
- „Nauka inspiruje sztukę. Rozmowa z Julią Curyło.” w: *Kurier365.pl* (2013). <http://www.kurier365.pl/nauka-kurier365-pl-najnowsze-nowinki-ze-swiata-naukowcow/nauka-inspiruje-sztuke.html>.
- Ankersmit, Franklin R. „Historiografia i postmodernizm.” Tłum. Ewa Domańska. W: *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 145-72. Kraków: Baran i Suszczyński, 1996.
- Auden, Wystan Hugh. *Ręka farbiera i inne eseje*. red. Michał Sprusiński i Jan Zieliński. Warszawa: PIW, 1988.
- Banasiak, Kuba. „Archipelag, link, troll. Krytyka artystyczna dzisiaj.” W: *Dwutygodnik* nr 92 (2012). <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3996-archipelag-link-troll-krytyka-dzisiaj.html>.
- Barthes, Roland. „Czym jest krytyka?”. W: *Mit i znak*, 281-88. Warszawa: PIW, 1970.
- . *Przyjemność tekstu*. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa: KR, 1997.
- Baudelaire, Charles. „Salon 1846.” W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, 429-50. Warszawa: PWN, 1971.
- . *Sztuczne raje*. Tłum. Ryszard Engelking. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens i Scott Lash. *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku nowoczesności*. Tłum. Jacek Konieczny. Warszawa: PWN, 2009.
- Białostocki, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław: Ossolineum, 1980.
- Bielik-Robson, Agata. „Życie: utracony skarb liberalizmu.” W: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, 313-30. Kraków: UNIVERSITAS, 2008.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki po 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Brzozowski, Stanisław. „Sztuka i krytyka.” W: *Stanisław Brzozowski, Eseje i studia o literaturze*, t. 1, red. Henryk Markiewicz, 508-12. Wrocław: Ossolineum, 1990.
- Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Kraków: Universitas, 2006.
- Castells, Manuel. *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*. Tłum. Tomasz Hornowski. Poznań: Rebis, 2003.
- Chiaromonte, Nicola. *Granice duszy*. Tłum. Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czytelnik, 1996.
- Chilewicz, Patryk. „NaTemat.pl.” <http://natemat.pl/29807,top-10-polskich-blogow-o-sztuce>.
- Cichowicz, Stanisław. „A.S. - obraz i podpis.” W: *Andres Serrano. Prace z lat 1986-1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1994.
- Clair, Jean. *Kryzys muzeów*. Tłum. Jan Maria Kłoczowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Crimp, Douglas. *On the Museums' Ruins*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Czapski, Józef. *Patrząc*. Kraków: Znak, 1996.
- Danto, Arthur. „Posłowie. Krytyka sztuki po końcu sztuki.” Tłum. Leszek Sosnowski. W: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, 233-43. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.
- Dziamski, Grzegorz. *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Filozofia i Logika. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- Dziemidok, Bohdan. „Emocjonalistyczne teorie sztuki.” W: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, 36-53. Warszawa: PWN, 2009.
- Dziemidok, Bohdan. „O wartościowaniu i przeżywaniu dzieła sztuki. Czy przeżycie jest koniecznym warunkiem wartościowania estetycznego?”. W: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, 261-77. Warszawa: PWN, 2009.
- Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Lesław Eustachiewicz, Jadwiga Gałuszka, Alina Kreisberg i Michał Oleksiuk. Warszawa: Czytelnik, 1994.
- Eliot, Thomas Stearns. „O krytyku krytycznie.” Tłum. Magdalena Niemojowska. W: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, 5-23. Kraków: Znak, 1998.
- Elkins, James. *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Fabiani, Bożena. *Dalsze gawędy o sztuce. VI-XX wiek*. Warszawa: PWN, 2013.
- . *Gawędy o sztuce. Dzieła, twórcy, mecenas*. Warszawa: PWN, 2010.
- Feynman, Richard. *Przyjemność poznania. Zbiór najciekawszych krótkich wypowiedzi Richarda Feynmana*. Tłum.

- Katarzyna Karpińska. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Finkielkraut, Alain. *Serce rozumiejące. Z lektur*. Tłum. Jan Maria Kłoczowski. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2012.
- Flaubert, Gustaw. *Słownik komunałów*. Tłum. Jan Gondowicz. Warszawa: Fundacja „Brulionu”, 1993.
- Freeland, Cynthia. *Czy to jest sztuka? Wprowadzenie do teorii sztuki*. Tłum. Robert Bartold. Poznań: Rebis, 2004.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2005.
- Giddens, Anthony. *Konsekwencje nowoczesności*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Tłum. Adam Pomorski. Warszawa: Świat Książki, 1999.
- Gołaszewska, Maria. „Rola języka w przeżyciu estetycznym dzieła sztuki.” *Studia Filozoficzne*, nr 3 (1967): 181-88.
- Goodman, Nelson. „Sztuka i poznanie.” W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 2, red. Maria Gołaszewska, 135-51. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1986.
- Grabska, Elżbieta i Hanna Morawska, red. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Warszawa: PWN, 1969.
- Graham, Beryl i Sarah Cook. *Rethinking Curating. Art after New Media*. Cambridge MA-London: MIT Press, 2010.
- Greenberg, Clement. „Stan krytyki.” Tłum. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska. W: *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, 105-11. Kraków: Universitas, 2006.
- Guzek, Łukasz. „Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 3 (2010): 5-15.
- . „Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 123-31.
- . „Ruch galerijny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012): 13-30.
- . „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński, 10-22 (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009).
- Hanson, Dian. „Biography.” W: *Andres Serrano. America and Other Work*, strony nienumerowane. Köln: Taschen, 2004.
- Heartney, Eleanor. „Looking for America.” W: *Andres Serrano. America and Other Work*, strony nienumerowane. Köln: Taschen, 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wykłady o estetyce*. Tłum. Adam Landman. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: PWN, 1964.
- Heller, Ágnes. *Eseje o nowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012.
- Hobbs, Robert. „Andres Serrano: The Body Politic.” W: *Andres Serrano: Works 1983-1993*, 17-43. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1994.
- Horkheimer, Max. „Teoria tradycyjna a teoria krytyczna.” *Colloquia Communia*, nr 2 (1983): 39-63.
- Hubbard, Sue. „American Pieties, Andres Serrano at Gimpel Fils.” *ArtReview International* 54, (December 2002): 125.
- Hussakowska, Maria. „Czy polska sztuka konceptualna ma płęć?” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 29-39.
- Ilouz, Eva. *Uczucia w dobie kapitalizmu*. Tłum. Zygmunt Simbierowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Marcin Płaza. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.
- Janion, Maria i Maria Żmigrodzka. *Romantyzm i egzystencja*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2004.
- Jarecka, Dorota. „Żywa płyta wiórowa, dukający fortepian i dziewczynka z mangi [MALTA FESTIVAL].” *Gazeta Wyborcza*, nr (29.06.2013), [http://wyborcza.pl/1,75475,14188469,Zywa\\_plyta\\_wiorowa\\_dukajacy\\_fortepian\\_i\\_dziewczynka.html](http://wyborcza.pl/1,75475,14188469,Zywa_plyta_wiorowa_dukajacy_fortepian_i_dziewczynka.html).
- Jurecki, Krzysztof. „Halucynacje pamięci.” W: *Najnowsze wersje fotorealizmu w Polsce*, red. Krzysztof Jurecki, strony nienumerowane. Piotrków Trybunalski: ODA, 2013. Kat. wyst.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądowniej*. Tłum. Jerzy Gątecki. Biblioteka Klasyków Filozofii. t. 73. Warszawa: PWN, 2004.
- Karpiński, Wojciech. *Książki zbójcekie*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2009.
- Kępińska, Alicja. „Przeciw metodzie” *Odra*, nr 3 (1979): 79-80.
- . *Energie sztuki*. Warszawa: WP, 1990.
- . *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań: Arsenał, 2003.
- Kirschenbaum, Baruch. „Szczytny i światło (tłum. Marcin Giżycki).” *Obieg*, nr 49-50 (1993): 10-16.
- Kosuth, Joseph. „Within the Context: Modernism and Critical Practice.” W: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio, 154-67. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1991.
- Kowalczyk, Iza, w: *Straszna sztuka. Blog o sztuce i kulturze popularnej*, [www.strasznasztuka2.blox.pl](http://www.strasznasztuka2.blox.pl).
- Krakowski, Piotr. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa: PWN, 1981.
- Lash, Scott. „Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota.” W: *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku nowoczesności*, red. Ulrich Beck, Anthony Giddens i Scott Lash, 145-221. Warszawa: PWN, 2009.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropologia wobec problemów współczesnego świata*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2013.
- Lytard, Jean-François. „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu.” Tłum. Michał Paweł Markowski. W: *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 62-80. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.
- Maciejewski, Janusz. „Teoria krytyczna, i świadomość. Wokół nurtu estetyzującego Szkoły Frankfurckiej.” W: *Światłocienie świadomości*, red. Piotr Orlik, 235-50. Poznań: Instytut Filozofii UAM, 2002.
- Majcherek, Wojciech, w: *Nie tylko o teatrze*, <http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2013/01/>.
- Manovich, Lev. „The Death of Computer Art.” <http://www.manovich.net/TEXT/death.html>.
- Marecki, Piotr, red. *Tekstyła bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.
- McGuigan, Cathleen. „Painter Alexis Rockman Pictures Tomorrow.” w: *Smithsonian Magazine* (December 2010). <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/painter-alexis-rockman-pictures-tomorrow-70495400/>.
- Merczyński, Michał. „Uwaga na kulturę.” [http://www.culturecongress.eu/whycongress/why\\_congress\\_merczynski](http://www.culturecongress.eu/whycongress/why_congress_merczynski).
- Miller, Joseph Hillis. „Krytyk jako gospodarz żywicieli.” Tłum. Wojciech Kalaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, red. Henryk Markiewicz, 233-46. Kraków: WL, 1996.
- Moravia, Alberto. *Nuda*. Tłum. Monika Woźniak. Warszawa: W.A.B., 2010.
- Nietzsche, Fryderyk. *Ludzkie, arcyłudzkie*. Tłum. Konrad Drzewiecki. t. 1. Warszawa: „bis”, 1991.
- Olechnicki, Krzysztof. *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*. Warszawa: WAIp, 2009.
- Olszański, Leszek. *Dziennikarstwo internetowe*. Warszawa: WAIp, 2006.
- Ong, Walter. „Pismo a struktura świadomości.” Tłum. Mirosław Pęczak. W: *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel i Roch Sulima, 368-80. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2004.

- Pater, Walter. *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*. Tłum. Piotr Kopszak. Warszawa: Aletheia, 1998.
- Piotrowski, Piotr. „Z bluźnierczej historii sztuki.” W: *Andres Serrano. Prace z lat 1986-1992*, 7-18. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1994.
- . *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*. Poznań: Obserwator, 1996.
- . *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*. Poznań: Rebis, 1999.
- Plinta, Karolina. „Formuły rozczarowania. Realizacje modelu krytyki towarzyszącej w Polsce po 1989 roku na przykładzie działalności Łukasza Gorczyca i Michała Kaczyńskiego.” Praca magisterska, UJ, 2012.
- Pobłocki, Kacper. „Antropologia miasta - urbanizacja, przestrzeń i relacje społeczne.” *Lud* 95, (2011): 69-90.
- Porębski, Mieczysław. „Jak pisać historię sztuki polskiej?” W: *Pożegnanie z krytyką*, 209-14. Kraków: WL, 1983.
- . „Jeszcze raz o krytyce.” *Pożegnanie z krytyką*, 154-60. Kraków-Wrocław: WL, 1983.
- . „Krytycy i metoda.” W: *Pożegnanie z krytyką*, 201-06. Kraków: WL, 1983.
- . „Krytyka jako gra.” W: *Pożegnanie z krytyką*, 136-39. Kraków: WL, 1983.
- . „Sztuka a informacja.” W: *Sztuka a informacja*, 7-80. Kraków-Wrocław: WL, 1986.
- . *Krytycy i sztuka*. red. Krystyna Czerni. Kraków: WL, 2004.
- . *Spotkanie z Ablem*. red. Krystyna Czerni. Kraków: WL, 2011.
- Preziosi, Donald. „Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu.” W: *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska i Ewa Tatar, 15-36. Kraków: Universitas, 2012.
- Rabinow, Paul. „Discourse and Power: On the Limits of Ethnographic Texts.” *Dialectical Anthpology* 10, (1985): 3-12.
- Ricoeur, Paul. *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa: PIW, 1989.
- Rilke, Rainer M. *Testament*. Tłum. Bernard Antochewicz. Wrocław: Wydawnictwo św. Antoniego, 1994.
- Robakowski, Józef, red. *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. t. 1 (1969-1981). Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000.
- Rogoff, Irit. „From Criticism to Critique to Criticality.” w: *EIPCP* (2003). <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en>.
- Rorty, Richard. „Wielkie dzieła literackie jako źródło inspiracji.” *Literatura na Świecie*, nr 9-10 (2003): 325-35.
- Rosenfeld, Alvin H. *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Tłum. Barbara Krawcowicz. Warszawa: Cyklady, 2003.
- Savinio, Alberto. *Wyjście z labiryntu. Szkice rozproszone z lat 1943-1952*. Tłum. Stanisław Kasprysiak. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Schiller, Fryderyk. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Sławiński, Janusz, Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa i Aleksandra Okopień-Sławińska, red. *Słownik terminów literackich*. Vademecum Polnisty. Wrocław: Ossolineum, 1998.
- Sławiński, Janusz. „Wszystko od początku.” W: *Miejsce interpretacji*, 109-19. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Smolińska, Marta. „Dotkliwie (z)ranienie. Cieleśność obrazu w twórczości Magdaleny Moskwy.” W: *Magdalena Moskwa, Cieleśność obrazu*, 3-10. Toruń: Galeria Sztuki Wozownia, 2013. Kat. wyst.
- Sontag, Susan. „Przeciw interpretacji.” *Literatura na Świecie*, nr 9 (1979): 291-305.
- . „Przeciw interpretacji.” Tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski. W: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, 11-26. Kraków: Karakter, 2012.
- Sosnowski, Leszek. „Wstęp. Filozoficzny świat Arthura Danto.” Tłum. Leszek Sosnowski. W: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, red. Arthur C. Danto, 7-32. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.
- Starobinski, Jean. „Relacja krytyczna.” Tłum. Joanna Żurowska. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, 306-22. Warszawa: PWN, 1998.
- Sułek, Ewa. „Galeria Miejska BWA Bydgoszcz.” <http://www.galeriabwa.bydgoszcz.pl/info-ver.php?idm=1&id=921>.
- Świderkówna, Anna, red. *Słownik pisarzy antycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990.
- Tajber, Artur. „Raport po KKP.” w: *Obieg* (2009). <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14142#1>.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia estetyki*. t. 1. „Estetyka starożytna”. Warszawa: Arkady, 1985.
- Thiegen, Philippe Van. *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Tłum. Maria Wodzyńska i Ewa Maszewska. Warszawa: PIW, 1971.
- Tokarska-Bakir, Joanna. „Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej.” *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (1995): 13-22.
- . „Hermeneutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości.” *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, nr 1 (1992): 3-17.
- Treppa, Zbigniew. „»Sacrum« i »profanum« w fotografii.” *Camera obscura*, nr 3-4 (2009): 3-7.
- . „Andres Serrano, czyli artysta w wucecie.” W: *Myslenie obrazem w fotografii*. 198-205. Gdańsk: CZYSTYWARSTWAT, 2012.
- Trilling, Lionel. „Przyjemność i jej losy.” *Literatura na Świecie*, nr 9-10 (2012): 45-69.
- Ujma, Magdalena, Melancholiczka, 2006, w: Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego, <http://magdalena-ujma.blogspot.com>.
- Vuarnet, Jean-Noël. *Filozof-artysta*. Tłum. Krzysztof Matuszewski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Walczak, Bartłomiej. *Antropolog jako Inny*. Warszawa: SCHOLAR, 2009.
- Wallis, Mieczysław. *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931-1949)*. Warszawa: WL, 1972
- Walsler, Martin. *Śmierć krytyka*. Tłum. Krystyna Wierzbicka. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2002.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 2000.
- Zagajewski, Adam. *W cudzym pięknie*. Kraków: a5, 1998.
- Zaleski, Marek. „Przygody myśli krytycznoliterackiej.” W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. Alina Brodzka i Lidia Burska, 209-40. Warszawa: IBL PAN, 1998.
- Żałuski, Tomasz, red. *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Łódź: ASP, 2010.
- Zawojski, Piotr. *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Seria: *Historia i krytyka sztuki*. Tom III.

Redaktor serii: Roman Niecyporowski

Seria wydawnicza *Historia i krytyka sztuki* jest poświęcona prezentowaniu wyników studiów prowadzonych w tych dwóch obszarach. We współczesnej praktyce naukowo-badawczej często się one przenikają. Ponadto problematyka sztuki łączy się z refleksją prowadzoną w innych dziedzinach nauki. Publikowane prace ukazują miejsce sztuki w dyskursach wiedzy.

Tom I: Roman Niecyporowski, *Visingsō – zapomniana wyspa królów. Próba rekonstrukcji założenia architektonicznego średniowiecznego zamku królewskiego*.

Tom II: Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*.

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku & Autorzy, 2013.

Recenzenci: Aleksandra Pawliszyn, Piotr J. Przybysz

Redaktor tomu: Łukasz Guzek

Projekt graficzny okładki: Grzegorz Radecki

Projekt graficzny i skład: Norbert Trzeciak  
<http://www.norberttrzeciak.com>

Korekta: Małgorzata Kaźmierczak  
Korekta anglojęzyczna: Anne Seagrave

Książka sfinansowana z funduszu na zadania kulturalne w 2013 roku.

ISBN 978-83-62759-46-0

ASP w Gdańsku, Gdańsk 2013

Wydawca:  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce  
Targ Węglowy 6  
80-836 Gdańsk

<http://www.asp.gda.pl>

Dystrybucja: [minos@asp.gda.pl](mailto:minos@asp.gda.pl)

Druk:  
Drukarnia B3 Project, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk - Wrzeszcz  
<http://www.b3project.com>