

STOSOWANE  
SZTUKI  
SPOŁECZNE

ARTUR  
ŻMIJEWSKI

/ FOT. JOANNA RAJKOWSKA



Czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek? Czy efekt działania artysty można ujrzyć, zweryfikować? Czy sztuka ma polityczne znaczenie – inne niż bycie chłopcem do bicia dla populistów? Czy ze sztuką da się dyskutować i czy jeszcze warto? A przede wszystkim, co spowodowało, że zadawanie takich pytań jest dziś traktowane jako równoznaczne z zamachem na samą jej istotę?

#### ŻEGNAJ, SKUTKU

Sztuka od dawna usiłowała zdobyć autonomię, uwolnić się od zawłaszczających ją dla swoich celów: polityki, religii, władzy. Wolność od tej służby miała podnieść jej znaczenie. Marzeniem każdej awangardy była równorzędna pozycja sztuki wobec takich dyskursów stwarzających rzeczywistość jak: nauka, wiedza, polityka, religia. Aleksander Lipski pisze: „Sztuka niefiguratywna podważyła nienaruszalny rdzeń tradycyjnego figuratywnego paradygmatu artystycznego nakazującego przedstawianie figur. Artystyczna rewolucja globalna była więc zwieńczeniem procesu emancypacji sztuki. Jego logika zrywania wszelkich więzi i zależności sztuki od zewnętrznych wobec niej dziedzin, takich jak polityka, religia, filozofia, technika, obyczajowość dopełniła się znosząc zasadę ostateczną i generalną zarazem – zasadę oznaczania”<sup>1</sup>. Pragnienie bycia aktywnym podmiotem kreującym świat społeczny i polityczny miało jednak ukrytego przeciwnika. Był nim – i jest do dzisiaj – wstyd. Zaangażowanie polityczne sztuki wielokrotnie przyniosło tragiczne efekty. Artyści wspierający totalitarne reżimy np. nazistowscy rzeźbiarze Josef Thorak i Arno Breker czy reżyserka Leni Reifenstahl przyczynili się do skompromitowania samej możliwości uczynienia z niej narzędzia politycznego. Polski wstyd został zbudowany również przez socrealizm.

Wina i wstyd za taką przeszłość, a z drugiej strony pragnienie aktywnej, kształtującej obecności sztuki w życiu publicznym, przyniosły paradoksalny efekt. Wszelki skutek, wszelka widoczna zmiana wywołana zaangażowaniem sztuki stała się podejrzana. Zanegowano nawet tę niewidoczną władzę, jaką jest udział w stwarzaniu porządków symbolicznych. Porządków, które – czy tego chcemy czy nie – strukturują nasz wspólny świat. Efektem splotu wstydu i lęku przed kolejnym zawłaszczeniem oraz pragnienia posiadania wpływu stała się alienacja. Wstyd uruchomił mechanizmy wyparcia. Zamiast satysfakcji ze skutku sztuka, film, teatr czerpią satysfakcję z marzenia o nim – fantazja zajęła miejsce rzeczywistości.

Autonomia sztuki zrealizowała się więc jako „brak skutku”. Działania sztuki nie mają odtąd możliwego do zweryfikowania czy ujżenia efektu. Brak, o którym pisał Peter Bürger w odniesieniu do sztuki mieszczańskiej, rozlał się na kulturę wysoką: „charakterystyczne dla statusu dzieła sztuki w społeczeństwie mieszczańskim [jest] wyniesienie dzieła sztuki ponad praktykę życiową. [...] W estetyzmie manifestuje się również właściwy sztuce brak następstw społecznych”<sup>2</sup>. Następstwa społeczne oczywiście miały miejsce, ale niekoniecznie te najbardziej pożądane. W ciągu ostatnich kilkunastu lat były to:

1. wprowadzenie do debaty publicznej tematów „zaproporzonych” przez sztukę w drodze skandali;
2. gwałtowny język sztuki lat 90. i gwałtowne reakcje na niego w mediach, miały swój udział, jak twierdzi dziennikarka „Gazety Wyborczej” Anna Zawadzka, w brutalizacji debat publicznych ostatnich lat;
3. „nauczenie” świata polityki wykorzystywania zadomowionych w sztuce strategii subwersywnych. Strategie subwer-

<sup>1</sup> A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław 2001.

<sup>2</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

sywne „są najlepszą realizacją postulatów Benjamina o przeniesieniu akcentu z «treści» na «aparaty produkcji», wykorzystujące «cudze» reprezentacje czy materiały w ramach własnych realizacji»<sup>3</sup>. Takim subwersywnym działaniem była np. interwencja posłów Witolda Tomczaka i Haliny Nowiny-Konopczyny, którzy zdjęli kamień (meteor) z leżącej figury papieża pokazywanej podczas wystawy w Zachęcie w grudniu 2000 roku (Maurizio Catellan „La Nona Ora”). Tomczak i Konopczyna pokazali, że strategie sztuki „czytają ze zrozumieniem” i mogą ich używać. Są w stanie dokonać transgresji i złamać tabu galerii. Tomczak i Konopczyna zrozumieli lekcję i podjęli wyzwanie, odpowiadając „tym samym językiem” gestów i działań plastycznych, językiem performansu. W 1997 roku Katarzyna Kozyra filmuje ukrytą kamerą kobiety w budapeszteńskiej łaźni, działanie to powtarza w 1999 w łaźni męskiej. Film pokazuje na biennale w Wenecji – kolejna awantura w polskiej prasie – poprzez powtórzenie i nagłośnienie tego działania strategia „denuncjacji” naturalizuje się. W 2002 roku Adam Michnik nagrywa swoją rozmowę z Rywinem, a w 2006 Renata Beger filmuje ukrytą kamerą swoje rozmowy z innymi politykami i ujawnia je. Kozyra, Michnik i Beger podjęli podobnie dwuznaczne etycznie działanie przy jednoczesnej ekspozycji szlachetnego celu, usprawiedliwiającego dokonane faktycznie przekroczenie. Transgresja weszła do repertuaru politycznych strategii. Całego ciągu „negatywnych” transgresji – złamania wolnościowego, demokratycznego tabu – dokonał jako minister edukacji Roman Giertych.

4. naruszenie jednych tabu, powoduje powstanie innych tabu (Joanna Tokarska-

-Bakir); sztuka być może przyczyniła się do takiej właśnie zmiany mapy; do nadwątlenia jednych i stabilizowania innych fragmentów ciała społecznego.

Sztuka zatem walczyła o zachowanie mocy działania, ale pozycja, z której uruchamiałoby się tę siłę, winna zostać już na zawsze neutralna jak Szwajcaria. A co dopuszczono jako skutek działania owej siły? Zacytujmy fragment rozsyłanej internetowo zapowiedzi wystawy: „Głębokie zainteresowanie fizycznymi i psychicznymi ograniczeniami człowieka stało się dla Żmijewskiego głównym źródłem artystycznych poszukiwań, pytań wobec których zakłopotany odbiorca bezskutecznie próbuje znaleźć odpowiedzi”. To prosta instrukcja, kim artysta ma uczynić widza: zakłopotanym odbiorcą bezskutecznie próbującym znaleźć odpowiedzi. Widać już, że sztuka produkuje stany bezradności i pytania bez odpowiedzi. Obecność słówka „bezskutecznie” jest symptomatyczna dla alienacji, w jakiej bezwiednie się znalazła. Aktor Jeremy Irons, grający zwykle tragicznych kochanków (*Miłość Swanna*, *Lolita*) zapytany, dlaczego został aktorem, odpowiedział, że chciał się znaleźć „poza społeczeństwem”.

#### POWINNOŚĆ I BUNT

Effektem traumatycznego doświadczenia „bycia użytym” jest odmowa. Wina i wstyd zostały zaszyfrowane w sztuce jako „ucieczka przed”, jako nieustannie aktywna wewnętrzna negocjacja, którą dobrze opisuje tytuł wystawy przygotowanej na stulecie ASP w W-wie przez Grzegorza Kowalskiego i Marylę Sitkowską – *Powinność i bunt*. I choć kontekstem wystawy była instytucja akademii, to w tytule tym kryje się obecne w sztuce pęknięcie. Pęknięcie, które z jednej strony pozwala sztuce być pracobiorcą państwa i całego aparatu gospodarczego, pełnić

<sup>3</sup> Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*  
[http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne\\_text.html](http://www.exchangegallery.cosmosnet.pl/subwersywne_text.html)

rolę służebną społecznie – producenta otoczenia wizualnego, systemów informacji wizualnej, architektury wnętrz, wzornictwa przemysłowego – czyli pozwala jej realizować powinność. A z drugiej strony chroni ją przed staniem się klientem władzy poprzez bunt, kontestację, weryfikację tabu, przechowywanie marzeń, dystrybucję wolności, wytwarzanie wiedzy społecznej (sztuka jest, można powiedzieć, wolną wszechnicą wiedzy). Sztuka nieustannie godzi się i nieustannie odmawia władzy swoich usług. W swojej zgodzie (powinności) nie przekracza zwykle pewnego, limitowanego właśnie wstydem, progę. Pat między powinnością, a buntem nie dopuszcza do identyfikacji lub zbliżenia z innymi dyskursami, które kojarzone są z jakąś formą władzy. Możliwe jest więc co najwyżej podszywanie się pod nie lub pastisz; podszywanie się pod język polityki, religii, pastisz języka mediów, groteska. Pat ów sprawia, że realizacja powinności upośledza siłę buntu, a manifestowanie buntu kompromituje powinność. Wyznacza to ramę sztuki – granicę powinności oraz swoją etykę limitowanego wstydem buntu, którego misja może być wyłącznie szlachetna. Tym samym sztuka ustanawia dla siebie barierę poznawczą. Wstyd powraca jako nieustanny, wewnętrzny „nadzór prokuratorski nad buntem”. Sztuka może być polityczna, ale „bez polityki” – może się realizować politycznie w galerii, ale nie w realnym politycznym sporze, dziejącym się innej wspólnej przestrzeni np. w mediach. Może być społeczna, ale tak by nie wytwarzać skutków społecznych. I tak np. afera Nieznalskiej – oskarżenia w mediach, pozew i kolejne procesy – została potraktowana przez Dorotę Nieznalską i jej środowisko jako katastrofa, a nie możliwość kontynuowania działań artystycznych „innymi środkami”. Pojawiający się skutek społeczny przeraził ich.

Każdy skutek kojarzy się z władzą, a posiadania władzy sztuka obawia się najbar-

ziej. Kłopot tylko w tym, że tę władzę ma. Ma władzę nazywania, definiowania, ingerowania w porządku kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów (pisząc artefakt, mam na myśli obiekt sztuki). A artefakt jest przecież aparatem aktywnie modelującym fragmenty rzeczywistości. Jeżeli polityka jest władzą nazywania, to sztuka taką władzę posiada – być może nawet wbrew własnej woli. Nawet film o miłości, formatujący czy aktywizujący nasze potrzeby emocjonalne, jest kulturową władzą.

Zapytajmy jeszcze o kojarzoną z buntem wolność. Czy bunt sztuki jest manifestacją wolności? Nie, gdyż ogranicza go powinność. Bunt ma granice i pojawiają się one dużo wcześniej, niż te wyznaczone przez kodeks cywilny i karny. Bunt wprzęgnięty jest w realizację dialektycznego pęknięcia. Bez buntu powstaje hegemonia powinności, a więc i zredukowanie działań sztuki do funkcji usługowej, do realizacji zamówień społecznych, do wspierania reżimu władzy. Bunt niejako musi być obecny, aby równoważyć realizację wstydlivych powinności. Dlatego też jest częścią programu i pozorem autonomii. Jest, można powiedzieć, „powinnością buntu”.

Od lat 90. postępuje instytucjonalizacja sztuki. Instytucjonalni krytycy przejęli kontrolę nad definiowaniem zakresu zainteresowań sztuki. Ich presja powoduje, że „szkodliwość ideologiczna” sztuki słabnie. Fantazjowanie o „potrzebach” rynku również wpływa deprymująco np. na radykalne sposoby wypowiedzi. To nowa granica dla buntu, tym bardziej, że i kontestację rynek sztuki chętnie zamienia w towar. Sztuka staje się coraz bardziej aksamitna.

#### GENIALNY IDIOTA

Wstyd stanowi głębokie zaplecze emocjonalne sztuki. Wstyd za wplątanie się w stosunki władzy, za wspieranie totalitarnych reżimów jest działającym w niej



niewidzialnym przymusem, realizującym się jako odmowa uczestnictwa w polityce czy w otwartym konstruowaniu dyskursów wiedzy. Zatem polityczność i wiedza są produktem ubocznym sztuki. Ta niechęć do „władzy nad wiedzą” powoduje, że zaangażowaniu w identyfikowanie problemów społecznych czy opowiadaniu o obszarach społecznej obojętności towarzyszy manifestacyjna niechęć, a czasem nawet wrogość wobec dyskursów niejako z urzędu obsługujących te problemy i te pola, a więc wobec nauki czy polityki. Autonomia stała się wręcz miarą czystości ideologicznej i zmieniła w papierek lakmusowy „prawość artysty”. Władza symboliczna, władza poprzez wiedzę, otwarta polityczność są odrzucane.

Na to nałożyła się jeszcze powszechna ignorancja artystów. W latach 70. pisał o tym Marcin Czerwiński. Artyści nie mają „umiejętności przełożenia intuicji na język dyskursywny” i czerpią „z rozproszonych w rzeczywistości jakby zarodków prawd, które zdolne są rozwinąć się bądź w idee, bądź w obrazy”<sup>4</sup>. To jeden z powodów, dla których sztukę nazywa się symptomem społecznym. Eufemizm ten określa rodzaj bezwiednego, intuicyjnego sposobu znajdowania rozwiązań postawionego zadania. Artysta, twórca ma być nieświadomym medium dla procesu społecznego. Czy chce, czy nie wizualizuje jego kluczowe momenty zupełnie bezrefleksyjnie. Artysta jest więc swego rodzaju genialnym idiotą, który mówi rzeczy ważne i ciekawe, ale nie wie, jak je wytwarza, nie potrafi ich również skonsumować. Czerwiński nazywa to „abstynencją ideologiczną”, natomiast Joanna Tokarska-Bakir ujmuje to tak: „w osobach dzisiejszych artystów można by, na modłę nieco XIX wieczną, dopatrzeć się zeświecczonych kapłanów, którzy działając «poprzez medium sym-

boliczne, którym jest materialne ludzkie ciało», próbują odegrać rytualnie pewną formę nierozpoznanych relacji społecznych, jakie opanowały świat. Problem w tym, że relacji, którym chcą dać wyraz przez sztukę, nie rozumieją w pełni ani oni sami, ani społeczeństwo, które chcieliby z nimi zapoznać”<sup>5</sup>.

Społeczeństwo jest być może zainteresowane w utrzymywaniu pewnego poziomu ignorancji artystów. Procedury poznawcze sztuki, oparte na ryzyku i intuicji, wydają się groźne. Słabość programu teoretycznego w szkołach artystycznych jest być może nieświadomie realizowanym lękiem wspólnoty przed wzmocnieniem intuicyjnego narzędzia sztuki.

#### PRZEKRACZANIE ALIENACJI

Czy można wydostać się z tej pułapki – wyrwać się z procesu nieustannego definiowania punktu, do którego można się posunąć jako klient władzy, biznesu albo jako kontestator? Sztuka zrobiła już pewien krok w stronę zniesienia tej dialektyki. Wypracowała stanowisko tego, który sądzi, ocenia – paradoksalne stanowisko „zaangażowanego obserwatora”. Wypracowała strategię krytyki społecznej – swoistą hermeneutykę „oczywistości społecznych”. Julita Wójcik, obierając ziemniaki w Zachęcie, pozwoliła nam odczytać tą powszednią czynność jako informację o przemieszczaniu się pola walki, jako informację o tym, co naprawdę ukryte, a czego kultura wysoka nie chce objąć swoim refleksyjnym aparatem. Wójcik przyczyniła się do zmiany bohatera – kształt rzeczywistości zależy od „niewidzialnej większości”, a nie od egzotycznych wyjątków. Częścią tej krytyki bywa utożsamianie się w działaniach artystycznych z „przyczyną zła” lub podejmowanie działań *stricte* interwencyjnych czy

<sup>4</sup> M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, PIW, Warszawa 1978.

<sup>5</sup> J. Tokarska-Bakir, „Energia odpadków”, „Res Publica Nowa”, nr 3/2006.

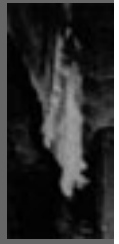
naprawczych na dostępną jej skalę. Są to elementy zmiany paradygmatu, polegające na jawnym wspieraniu procesów modernizacyjnych czy dyskursów wiedzy, czasami niemal zgoda na doraźny interwencjonizm i podjęcie się roli negocjatora interesów upośledzonych grup. Można powiedzieć, że w ten sposób fragmentarycznie została przekroczona alienacja sztuki, polegająca na unikaniu skutku, na odmowie wywierania realnego, sprawdzalnego wpływu. Ale gra toczy się o coś więcej, o odzyskanie władzy nad ideologicznymi przesłankami ślepego produkowania autonomii jako przyczyną stałego regresu, hamowania odwagi działań artystycznych i ograniczenia ich zasięgu.

#### IGNORANCI I ANALFABECI

Jedną z przyczyn alienacji sztuki jest posługiwanie się przez nią językiem obrazów.

Obraz mimo swojej naoczności pozostaje dla ekspertów innych dziedzin niejasny. Nie jest przecież tekstem i czyta się go „w całości i od razu”, jednym spojrzeniem obejmując całość znaczenia. A takie zawieszenie linearności odczytywania oraz fakt, że sens prezentuje się skokowo i w jednej chwili roztacza całą panoramę odniesień, jest „gwałtem poznawczym”. Nie pozwala na taki udział „własnych obrazów”, na jaki pozwala czytanie tekstu. Tekst prowokuje aktywność wyobraźni, czytając widzimy obrazy – mozaikę wizualizacji wylaniających się z pamięci i „podstawianych” pod tekst. To jest właśnie pustka słowa: słowo nie jest rzeczą, którą nazywa. Obraz natomiast odważnie odsyła do przedstawionej rzeczy. „W obrazie przedmiot oddaje się cały i jego widok jest pewny – w przeciwieństwie do tekstu lub innych percepcji, które oddają mi przedmiot w sposób nie-

ostry, dyskusyjny, przeto każą mi być nieufnym wobec tego, co zdaję się widzieć”<sup>6</sup>. Pracę wyobraźni obraz lokuje zatem gdzie indziej, nie w wypełnianiu pustki słowa, ale w szukaniu odpowiedzi na pytanie: czym jest to, co widzę? Skoro rzecz, którą widzę, jest już „wszystkim”, to czym więcej jeszcze jest? Nieumiejętność czytania obrazów jest niewątpliwie odmianą alfabetyzmu i ekspertom innych dziedzin przydałaby się alfabetyzacja. Ignorancja objawia się więc dwukierunkowo: artyści są ignorantami dla ekspertów innych dziedzin i na odwrót, eksperci innych dziedzin (nauka, polityka, etc.) wykładają się jak dzieci, gdy przychodzi im „czytać” obrazy. Np. antropologia uważa, że zaangażowanie sztuki w różne rodzaje krytyki społecznej przynosi niejasne efekty. „Praktyka dokumentacyjna przybliżyła się do fotografii jako dziedziny sztuki (*fine arts photography*) – opierając się na bardziej subtelnych i abstrakcyjnych formach fotograficznej ekspresji – w tym samym czasie, gdy fotografia jako dziedzina sztuki przekształca się w rodzaj niejasnej krytyki społecznej – o wiele bardziej dwuznacznej niż oczywistej czy dosłownej – wyrastającej bardziej z tego, jak fotograf postrzega społeczeństwo, niż z systematycznej analizy”<sup>7</sup>. Rozpoznania, jakie proponują artyści, są uważane za zbyt wieloznaczne i ulokowane poza kategoriami sprawdzalności, jakimi posługuje się nauka. Ujawnia to jej nieporadność w odniesieniu do medium intuicyjnego i skłonność do „fundamentalizmu poznawczego”. Jest to również element ideologicznego sporu, w którym tezy przeciwnika określa się jako niejasne, mętne, dwuznaczne, etc. Zacytowany fragment informuje nas równocześnie o tym, że nauka jednak nauczyła się od sztuki „bardziej subtelnych i abstrakcyjnych form fotograficznej ekspresji”. Czy



<sup>6</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

<sup>7</sup> D. Harper, *On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads* [w:] K. Olechnicki, *Antropologia obrazu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

nauka, która „zorientowała się” w kulturowej wszechobecności obrazów, nie chce zdominować sposobów ich czytania? Tak jak zdominowała nasze myślenie o wiedzy, apodyktycznie wmawiając nam, że jest jej jedynym wiarygodnym źródłem.

Dodajmy, że wiedza, która pojawia się jako produkt działania sztuki, jest uparcie redukowana przez ekspertów innych dziedzin do propozycji estetycznej. Mimo że sztuka dosłownie „pokazuje”, co wie, i jest to wiedza dyskursywna, poddająca się wnioskowaniu, to siła „sposobu widzenia” sztuki jako producenta estetyk jest całkowicie zniewalająca i powoduje „efekt obojętności” wśród ekspertów innych dziedzin. Wytworzona przez sztukę wiedza pozostaje dla nich niewidzialna – nie potrafią jej czytać. Tymczasem to właśnie antropolog napisał poniższy tekst: „W języku tym [filmu] poszczególne obrazy-kadry są słowami, plany stają się elementami fleksyjnymi gramatyki kina, a funkcje składniowe przejmuje montaż. [...] Ciąg obrazów, zestawionych – zorganizowanych – zgodnie z konwencją (gramatyką kina) w zespół planów przynależnych do siebie bezpośrednio pod względem znaczeniowym, tworzy frazę montażową. [...] Zależnie od sposobu łączenia obrazów i planów – tworzenia fraz montażowych – można językiem filmu budować «frazy epickie» – czyli swego rodzaju «zdania» twierdzące – przedstawiające określony wycinek rzeczywistości, odcinek akcji, fragment zdarzenia. Można też składać (montować) tzw. «frazy rezonerskie» – poprzez umiejętnie zestawienie odległych semantycznie fragmentów obrazowych i ewentualnie dźwiękowych (słownych, muzycznych) – wywoływać skojarzenia myślowe, wskazywać analogie, a nawet budować zdania metaforyczne. W efekcie tekst filmowy może przyjmować formę podobną do dyskursu – może zatem niekiedy spełniać

podstawowy wymóg stawiany przed językiem nauki”<sup>8</sup>.

#### WIRUS CZY ALGORYTM?

Jak pisałem, sztuka sama wyparła się efektu, odwróciła od skutku. Lecz chcąc nie chcąc ciągle produkuje użyteczne procedury poznawcze. Egzystencjalne algorytmy, których stosowanie pozwala przemierzać z „otwartymi oczami” struktury społeczne, wchodzić w miejsca ukryte i w prawdziwe relacje. W równaniu poznawczym, jakie składamy z wiadomych i niewiadomych, by wraz z jego rozwiązywaniem zmierzać ku przezroczystości świata, spekulacja została zastąpiona przez sztukę egzystencjalną. Egzystencja spekuluje, myśli i poznaje siebie. Zamiast rysować grafy, sztuka wchodzi w realne sytuacje. Jej strategie poznawcze nie biorą rzeczywistości w nawias, jak czyni to nauka. Nawias zostaje przekroczony – wiedza powstaje wewnątrz życia, wyłania się z emocji, wizji i przeżyć, z realnego doświadczenia. Jest tym wszystkim naraz. Jest przeniknięta sprzecznościami i lękiem, błędami i nadzieją, dobrem i etycznym brakiem, autorytaryzmem i nieśmiałością. By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcjonalnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzny wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go „na zewnątrz”. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi. Nawias i jego obserwator przenikają się w totalizującym poznawczym doświadczeniu. Obserwator wychodzi z niego właśnie poprzez obraz, który staje się i drzwiami i źródłem wiedzy – odniesieniem do niej, adresem, sieciowym linkiem. Obrazy, jako niezwykle pojemny system zapisu, pozwalający kodować np. sprzeczności i niekoherencje bez upośledzenia dyskursu, przenoszą wiedzę o charakterze „totalnym” – całą. Lecz w tej jednoczesności są porządki czytania,

<sup>8</sup> R. Vorbrich, „Tekst werbalny i niewerbalny” [w:] *Antropologia wobec fotografii i filmu*, Biblioteka Teglte, Poznań 2004.

warstwowe jak plany w teatrze: pierwszy, drugi, trzeci, kulisa...

Problemem jest używany w praktyce krytycznej język, w którym zapisany jest zespół skojarzeń, mogących definiować sztukę jako społecznego wroga. Przykładem może być język opisujący koncepcję „artystycznego wirusa”. Zgodnie z nią sztuka produkuje artefakty – zdarzenia społeczne i kulturowe, które „infekują” różne miejsca systemu społecznego tak, jak wirusy infekują organizm. „Psuja” go lub modyfikują. Zainfekowany system musi się zmienić – wyleczyć się lub zostać wyleczony. Problem w tym, że zespół skojarzeń generowanych słowem wirus, sprządza się do zbioru negatywności: trucizna, choroba, pasożyt, wróg. Koncepcja sztuki jako wirusa infekującego i działającego w różnych miejscach systemu społecznego nie zakłada momentu weryfikacji – jaki jest skutek infekcji? Czy w ogóle do niej dochodzi? Jak sprawdzić, co zdziałł „artystyczny wirus”? Czy w ogóle zakłada się jako efekt coś więcej niż samo zainfekowanie? Zainfekowanie, które już jest spełnieniem, ponieważ pozwala uruchomić fantazję o zmianie, o wpływie.

Dlaczego zatem „wirus”, a nie np. „algorytm”? „Algorytm w matematyce oraz informatyce to skończony, uporządkowany zbiór jasno zdefiniowanych czynności, koniecznych do wykonania pewnego zadania, w ograniczonej liczbie kroków. [...] Algorytm ma przeprowadzić system z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego”<sup>9</sup>. Takie sztywne procedury byłyby oczywiście dysfunkcjonalne w sztuce. Ale skoro metaforą działania może być wirus, to może nią być również algorytm. Algorytm kojarzy się z operacyjną pozytywnością, trybem celowego działania. Nie chodzi mi o sztuczną zamianę jednego słowa na drugie, ale o zmianę znaczeń języka. Taką, która pozwoliłaby nam myśleć o możliwości skutku, o sztu-

ce jako „aparacie wytwarzającym skutek”. O przeprowadzeniu systemu z pewnego stanu początkowego do pożądanego stanu końcowego.

#### PRZYWRÓCIĆ SKUTECZNOŚĆ

Immunitet sztuki i jej ranga nie działają na naukę – ani nauka, ani polityka nie boją się sztuki. Skonstatujmy: skoro nadmiar autonomii spowodował alienację i sprawił, że sztuka „nie jest słyszana”, a ogromna część wiedzy, jaką wytwarza, jest marnowana, to co w tej sytuacji należy zrobić?

1. Pierwszym ze sposobów mogłaby być instrumentalizacja własnej autonomii, instrumentalizacja autonomii sztuki i odzyskanie nad nią tym sposobem kontroli. Instrumentalizacja oznacza zredukowanie roli autonomii do jednego ze świadomie wybieranych narzędzi. Autonomia stałaby się wówczas ponownie pomocna w realizacji zamiarów, a przestałaby być narzędziem kontroli naszej (artystów) „czystości ideologicznej”. Instrumentalizacja jest „wybo-rem uzależnienia”. Sztuka mogłaby być znów użyta jako narzędzie wiedzy, nauki, polityki.

2. Drugim sposobem byłoby wejście w pola innych dziedzin, np. nauki i polityki, żeby „dać się sprawdzić”. Chodzi o to, żeby współdziałać z ludźmi, którzy nie czują wobec sztuki respektu. Tym, co chroni artystów i krytyków przed „sprawdzeniem”, jest ranga. Słynna jest anegdota o Duchampie, który zgłosił na wystawę pisuar, pod nazwiskiem R. Mutt. Komisja kwalifikacyjna nie dopuściła „dzieła” do pokazu. „Za” był tylko jeden głos – samego Duchampa, który był członkiem komisji. Dopiero gdy Duchamp przyznał się do autorstwa, obiekt pokazano. Stało się to jedynie dzięki randze autora.

Ranga i immunitet, jakie chronią sztukę, nie działają np. w polu nauki – powiedzmy antropologii czy socjologii. Wy-



<sup>9</sup> Wikipedia; <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.



powieź artysty jest tam jedną z hipotez, jakie podlegają sprawdzeniu i mogą spotkać się z bardziej inteligentnymi, silniejszymi argumentami. Eksperti innych dziedzin są też merytorycznie lepiej przygotowani do dyskusji z tezami sztuki. Skoro sztuka interesuje się problemami społecznymi, kto będzie lepszym partnerem do dyskusji od socjologa, psychologa społecznego? Nie chcę mitologizować specjalistów innych dziedzin – też są zderminowani niewidzialnymi założeniami swoich specjalności. Niemniej w kręgach recenzentów sztuki brakuje kompetencji. Potrzebna jest wiedza socjologiczna, filozoficzna, psychologiczna. Karol Sienkiewicz w redagowanym przez studentów historii sztuki UW internetowym piśmie „Sekcja” pisze o dyskusji wokół filmu „Powtórzenie”: „na dalszy plan schodzą walory artystyczne projektu – projektu, bo nie można go sprowadzać do samego czterdziestokilkuminutowego filmu. Nie mam więc na myśli takich aspektów jak montaż, kategorie estetyczne lub kwestię tego, czy jakiś krytyk się na filmie nudził, czy też nie – takie kategorie zupełnie nie przystają bowiem do próby oceny czy interpretacji *Powtórzenia*. Być może krytyka artystyczna i historia sztuki ze swoimi narzędziami są jeszcze wobec niego bezradne. Chcąc wziąć udział w dyskusji socjologów czy psychologów historyk sztuki może jedynie przybrać rolę domorosłego znawcy”<sup>10</sup>. Krytyka często wie za mało i ten brak recenzentkiej wiedzy sprowadza sztukę na powrót ku estetyzowaniu. W archaicznej, kołowej formule komunikacji, w której krytyk jest pośrednikiem między artystą a widzem, brak wiedzy krytyka „wymusza” na artystach upraszczanie treści komunikatu. Wymusza powrót do sztuki zredukowanej – zamkniętej w zdefiniowanych przez krytyków granicach, do sztuki, jaką da się „obsłużyć” ich kompetencją.

To, czego nie rozumie krytyk, nie może bowiem zostać wypowiedziane, nie dostaje się do obiegu wiedzy, nie zostaje w dziele odkryte. To również jeden z efektów i zarazem powodów alienacji.

A więc byłby to bardzo ciekawy moment, gdyby dzieło sztuki „poległo” w prawdziwej dyskusji, w starciu argumentów. W tej chwili dyskusji z takim zakończeniem właściwie nie ma – sztuka niejako kompromituje swoich oponentów. Można powiedzieć, że w dziele zaszyfrowana jest kompromitacja przeciwników. Zaszyfrowana w postaci splotu nadmiaru wieloznaczności z rangą i z immunitetem. Ten węzeł jest niemalże nie do przecięcia z pozycji oponenta i to on właśnie utrwała przemoc symboliczną, jaka zakodowana jest w sztuce. To najczęściej nie dialog, a monolog z jedną, kanoniczną interpretacją założoną przez artystę i z bataliami o utrzymanie tej interpretacji jako hegemonicznej.

3. Warto także działać na rzecz odebrania wypowiedziom recenzentów charakteru dekretów. Mniej więcej od początku XXI wieku mamy do czynienia z wyraźną asymetrią w polu ideologicznym – głos artystów wyraźnie przycichł. Dominujący jest natomiast głos zmieniających się ekip recenzentkich, które oznajmiają początek lub koniec pewnych zainteresowań w sztuce. Tak było w przypadku np. nowych banalistów; sztuki, która pomaga; sztuki, która będzie się zajmowała problemem globalizacji. Najsłynniejszą pozostanie niewątpliwie wypowiedź Magdaleny Ujmy na stronie internetowej Bunkra Sztuki, gdy stwierdziła, że zajmowanie się władzą jest dzisiaj „passé”. Rok później ukazała się książka Jadwigi Staniszkis *Bezsilność i władza*, podejmująca problem nowych form władzy, jej zmieniających się wizerunków i sposobów sprawowania kontroli, jej sieciowości. Czy Staniszkis zapytana

<sup>10</sup> K. Sienkiewicz „Bezradność krytyka. Uwagi na marginesie dyskusji o *Powtórzeniu* Artura Żmijewskiego”, [http://www.sekcia.org/miesiecznik.php?id\\_artykulu=107](http://www.sekcia.org/miesiecznik.php?id_artykulu=107).

o celowość zajmowania się problemem władzy również odpowiedziałyby, że to jest już „passé”? Czy w świecie, w którym władza używa „zagrożenia terroryzmem” do wzmocnienia swoich prerogatyw, inwigiluje obywateli, zmienia znaczenia języka, można ją tak naiwnie lekceważyć? Wypowiedź Magdaleny Ujmy odsłania bardzo ważny problem. Jest nim utrata zdobytej kompetencji. Oto sztuka w toku swoich działań weszła w pole badania stosunków władzy i zdobyła pewną wartościową kompetencję w tej dziedzinie. Ale kompetencja ta nie ma szans utrzymać się wobec asymetrii w sile i częstości interpretacji – asymetrii między wypowiedziami artystów i krytyków. Artyści „milczą” – niechętnie podejmują się obrony swoich działań i ich objaśniania, wobec czego pole to zajęte jest przez recenzentów. Obecnością konkretnych treści w polu zainteresowań sztuki można zawiadywać przy pomocy módu, przy pomocy słówka *passé* oraz przy pomocy chwaleń lub ranienia narcyza mieszkającego w każdym artyście. I tu pojawia się to, co nazwałbym amnezją ideologiczną i amnezją kompetencji. Sztuka nabywa sprawności w realizacji pewnych procedur poznawczych i gdy stają się użyteczne, gdy już są wykorzystywane, spotykają się z kompromitacją. Efektem jest właśnie amnezja ideologiczna, czyli utrata zdobytej kompetencji. Tak jak sztuka akumuluje wiedzę o sposobach plastycznego działania: kompozycji, barwie, stosunkach przestrzennych, tak zapewne mogłaby werbalizować i akumulować wiedzę o stosowanych przez nią procedurach poznawczych i krytycznych.

Czy poszerzanie się pola wolności w sztuce nie jest więc złudzeniem? „Dekrety recenzentów” powodują, że zamiast pluralizmu mamy wewnętrzny hegemoniczny dyskurs. Rzeczywistym polem wolności byłaby po prostu liczba mnoga: pola wolności. Rozmaitość pól zainteresowań i przede wszystkim zachowywanie i ochrona zdobytej kompetencji.

#### STOSOWANE SZTUKI SPOŁECZNE

Instrumentalizacja autonomii umożliwia rozmaite zabiegi na sztuce: używanie jej jako narzędzia zdobywania i kolportowania wiedzy, jako producenta systemu procedur poznawczych opartych na intuicji i wyobraźni, a służących wiedzy oraz działaniu politycznemu. Oczywiście sztuka może też być używana klasycznie, jako ekspresja „najbardziej przejmujących momentów ludzkiej kondycji”. Kontrola nad autonomią to nie jedyna kontrola, jaką należałoby przejąć. Mamy jeszcze problem oryginalności i niejasności. Te również należałoby uczynić narzędziami działania swobodnie wykorzystywanymi, gdy pojawia się potrzeba. Trzeba by odebrać oryginalności rolę wartościującą, a więc kontrolną i wykluczającą.

Myślę, że sztuka mogłaby wykonać ruch przywołania dawnych znaczeń słów. Autonomia, jako prawo wyboru sfery wolności, a nie skrajna osobność. Oryginalność jako świadectwo inwencji, a nie całkowita nowość. I wreszcie niejasność jako trudność komunikatu, a nie brak czytelności i utrata zdolności komunikowania.

Czy wejście w zależność od innych dyskursów – polityki, nauki – nie spowoduje ideologicznej redukcji treści sztuki do wyłącznie tych pożytecznych z punktu widzenia np. interesu politycznego jakiegoś ugrupowania? Takie zagrożenie niewątpliwie istnieje, ale za podjęciem ryzyka przemawiają przynajmniej dwa powody:

1. Sztuka świetnie znajduje się w miejscach ryzykownych, a „bezużyteczność”, jakiej doświadczają artyści, motywuje do zachowań ryzykownych. Wilhelm Sasnal mówił, iż ma czasem wrażenie, że jest „mendą galeryjną” – kolaboruje z systemem. Uzależnienie od ewidentnie „utilitarnych dyskursów” jest zapewne podświadomym pragnieniem artystów, wyrażającym się w fantazjach o zmianie, jaka mogłaby się dokonać za sprawą sztuki.



2. Polityka, nauka, religia potrafią to, co utraciła sztuka: realizować związek z ludzką rzeczywistością, rozumiany jako wytwarzanie narzędzi działania. Narzędzi realizacji władzy, realizacji wiedzy. Sztuka poprzez ponowne uzależnienie może się dowiedzieć, jak być społecznie użyteczną – użyteczną również na poziomie operacyjnym (jak być kontestatorem już wie i akurat tutaj ma wsparcie dla dystrybucji zachowań kontestatorskich).

Dobrym przykładem artystycznego działania, które nie obawia się wchodzić w rozmaite formy zależności, jest film. Film bywa dosłownie „używany” przez rozmaite dyskursy, co nie budzi dyskusji czy wątpliwości. Za pomocą filmu się interweniuje, walczy, zabiega, informuje, edukuje, aktualizuje wiedzę, opowiada baśnie, przekonuje, wskazuje na momenty zapalne, problematyczne etc. A film jest przecież bardzo blisko pola sztuki. Kamera to dzisiaj najlepszy przyjaciel artysty.

Dorota Jarecka pisząc swego czasu tekst o Elżbiecie Jabłońskiej, zadała następujące pytanie: „Komu i do czego ma dziś służyć sztuka? [...] [Czy ma] prowadzić dyskusję polityczną zawsze ułomną wobec dyskursu filozofów i socjologów?”<sup>11</sup> Odpowiedź brzmi: tak, ma prowadzić taką dyskusję. Dyskusję cenną, ponieważ umie się posługiwać odmiennymi strategiami, jest za pan brat z intuicją, wyobraźnią i przecuciem. Niestety cierpi również na poważne słabości i lekceważy samą siebie. W swój wła-

śny dyskurs wpisała procedury autokompromitacji, amnezji i odnawiania ignorancji. Przedmioty teoretyczne w szkołach artystycznych są lekceważone. Nauka ich przypomina raczej ćwiczenie pojemności pamięci, niż ćwiczenie się w myśleniu i rozpoznawaniu rzeczywistości. Zapewne istnieje polityczny interes, aby ta dziedzina pozostawała słaba, aby szamotała się na krawędzi ignorancji i wiedzy. I by reprodukowała pozornie pożyteczne mity piękna i produkującego go pięknoducha. W kolektywnej „dystrybucji mocy” sztuka nie otrzymuje doładowania w postaci akceptacji jej „wynalazków”. Zatrzymana na progu tego, co racjonalne, swoje działania prezentuje jako irracjonalne, kolorowe fantazje. W latach 90. spełniała rolę frajera płacącego część frycowego za przemiany w kraju (zapewne również tym były skandale wokół sztuki ostatnich lat) – atakowanie słabego dyskursu jest bardzo opłacalne z punktu widzenia ekonomii wymiany narodowej frustracji. Ktoś musi też spełniać rolę pożytecznego idioty w walce o władzę – a sztuka ze swoją naiwnością i brakiem strategii obronnych, była w ten sposób wiele razy użyta, np. przez LPR. Naszą wspólną stratą jest również zaniechanie uczynienia kroku w stronę zastosowania na szerszą skalę procedur poznawczych wypracowanych przez sztukę. Procedur opartych na intuicji i wyobraźni, procedur opartych na zanegowaniu własnej szlachetności i rezygnacji z roli sędziego.

<sup>11</sup> D. Jarecka, „To już fanaberia Jabłońskiej”, „Gazeta Wyborcza” z 7 kwietnia 2006.