

Grażyna Świętochowska, Ewa Małgorzata Tatar

[Tym, co spędza dzisiaj sen z powiek]

Panoptikum nr 7 (14), 7-11

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Intro

Tym, co spędza dzisiaj sen z powiek twórcom i teoretykom sztuk wizualnych, wydaje się polityczne zaangażowanie i generowane przez nie niejasno formułowane pytania. Bo czy stwierdzenie, że zaangażowany jest artysta, jest tożsame z tym, że zaangażowana jest jego sztuka? Albo odwrotnie: czy sztuka, która interpretowana jest w kategoriach politycznego skutku, zawsze odzwierciedla przekonania swego twórcy? A może żyje już własnym życiem, niemożliwym czy możliwym do zaprogramowania? I wreszcie: czy zaangażowanie tożsame jest z politycznością? Jeśli nie, to który z tych terminów będzie pojęciem szerszym, który mocniej zdefiniowanym? Czy sztuka polityczna lub zaangażowana angażuje się po konkretnej stronie sporu, opowiada się, czy też stawia tylko retoryczne pytania? Na ile w sztukach wizualnych, opartych przecież o wieloznaczność, wielopłaszczyznowość i sensoryczność obrazu, możliwe jest mówienie otwartym tekstem – tekstem o jednoznacznej politycznej sile, tekstem zaprogramowanym na wywołanie konkretnego skutku?

W numerze poświęconym próbie zdefiniowania zaangażowania w filmie i sztuce koncentrujemy się także na ewentualnych społecznych funkcjach sztuki, nowych formach dokumentalizmu i nowej definicji dokumentu. Chcemy raz jeszcze prześledzić dyskutowane żywo w ostatnich latach zagadnienia obiektywności i rejestracji *versus* subiektywności i kreacji w dokumencie; rezygnacji z dążenia do obiektywizmu, z indeksacyjnej funkcji (odzwierciedlania rzeczywistości), na rzecz otwarcie ideologicznych manifestów: czy jest to przejściowa moda, znak czasów czy może powrót do – wydawałoby się – zamkniętych w modernizmie utopii. Interesują nas poznawcze aspekty obrazu jako narzędzia refleksji realizowane na przykład w idei eseju wizualnego. Ważne wydają nam się zagadnienia retoryki, perswazji i propagandy oraz traktowania wytworów kultury audiowizualnej jako formy komunikacji społecznej. Celem numeru jest także próba reinterpretacji/rewizji historii kultury, historii poszczególnych mediów artystycznych, a także tez/wizji na temat historii kultury zawartych w samych wytworach kultury audiowizualnej (reprezentacja historii). Pytamy o kanon kultury (kanon czy kanony?) oraz o kryteria kanoniczności. W zgromadzonych tu tekstach znajdują swoją reprezentację aktualne problemy społeczne/polityczne/etniczne zarówno te poruszane poprzez, jak i wywołane przez wytwory kultury audiowizualnej. W świetle niedawnej dyskusji wywołanej przez środowisko „Krytyki Politycznej” interesuje nas hipotetyczny wpływ sztuki/kultury audiowizualnej na odbiorców: ich emocje, moralność. Staramy się szukać odpowiedzi na pytania o ideologiczność „mainstreamu”: czy jest ona wyrazem konserwatyzmu czy raczej liberalizmu, występuje jawnie czy w sposób ukryty, jest homogeniczna – jak chce wielu klasycznych teoretyków – czy pluralistyczna? Intrygującą inspiracją dla powstania numeru jest także spór sztuka *versus* polityka, pytanie, czy atrakcyjność estetyczna może wzmacniać przekaz ideologiczny, kwestia estetyzacji polityki i upolitycznienia sztuki/kultury/teorii oraz wynikająca z podejścia właśnie do kwestii politycznego zaangażowania granica pomiędzy sztuką krytyczną i postkrytyczną. Innym aktualnym aspektem jest wątek edukacji estetycznej, pytanie o wolność twórczości jako podstawową formę wolności słowa powiązane z dyskursem publicznym na temat sztuki, z tym, że często jest

ona odbierana w kategorii skandalu, dokonuje się wobec niej aktów cenzury politycznej, instytucjonalnej, ale również obyczajowej i medialnej. Wszystkie te zagadnienia zostały zebrane w czterech blokach tematycznych.

Pierwszy z nich, zatytułowany *Dokumentacje rzeczywistości*, otwiera tekst bardzo popularnego w ostatnim czasie nie tylko w Polsce, ogłoszonego przez magazyn „Art Forum” w 2006 roku najważniejszym filozofem dla sztuki współczesnej, **Jacques’a Rancière’a**. Jego definicja polityczności jest jednym z dwóch biegunów, pomiędzy którymi zredagowany został ten numer „Panoptikum”. Reprezentacja nurtu kina dokumentalnego w obszernym tomie, który trafia do rąk Czytelnika, wypada nad wyraz skromnie. Na przekór naszym redakcyjnym planom, by numer zaangażowany w sposób bezpośredni powiązać z dokumentem, autorska praktyka przesunęła realny punkt ciężkości w stronę technologicznego antenata filmu, czyli medium fotografii. Jak jednak obronić rozdział o dokumentacjach rzeczywistości, pozbawiając go profilu filmowego? Tę minimalną dawkę dostarcza więc z jednej strony artykuł **Rafała Grzeni** *Identyfikacja w kinie dokumentalnym*, w którym autor „przechwytuje” jeden z ważniejszych teoretycznych aspektów projektu rejestracji rzeczywistości, gdzie postulat obiektywizmu spotyka się z nie dającą usunąć się z pola widzenia figurą autora. Drugi z artykułów „filmowych” – *Rodzinne transgresje Kazuo Hary* pióra **Bartosza Zająca** – zagadnienie autorskości śledzi już na przykładzie konkretnej realizacji dokumentalnej, *Extreme Private Eros* (1974), niemal zupełnie u nas nieznanego reżysera. Japoński apologeta *home videos*, autor kina prywatnego, od początku lat 70. jest stałym rejestratorem społecznych transgresji, zmian w feudalnym układzie ról społecznych, wcześniej pojawiających się wyłącznie w postaci wątków fabularnych. Zając opisuje ciekawy paradoks twórcy wychowanego w innym kodzie kulturowym, który – świadomie sięgając po rozwiązania formalne i treściowe europejskich nowych fal – zwraca kamerę na samego siebie, przekraczając kolejne społeczne tabu, rejestrując m.in. narodziny dziecka. Pozostałe trzy artykuły z tego działu dotyczą zagadnienia niemożności uchwycenia i przeprowadzenia obiektywnej analizy rzeczywistości podjętej przez poszczególnych twórców. **Halina Baczevska** skupiła się na wieloaspektowej analizie niedokończonego (a może lepiej – niemożliwego do ukończenia) dzieła życia Augusta Sandera – jego atlasie *Ludzi XX wieku*. Pretekstem do powstania artykułu **Agnieszki Pindery** była ubiegłoroczna edycja Miesiąca Fotografii w Krakowie i zorganizowana w jej ramach wystawa *Teatry Wojny*, której kuratorem był Marek Power. Autorka jednak nie odnosi się bezpośrednio do samego projektu, raczej poszukuje dla niego szerszego kontekstu, śledzi dokonania i strategie fotografów wojennych i historię ich profesji, a także towarzyszącą jej refleksję teoretyczną. **Monika Kozień** z kolei sięga po działania artystów wizualnych, uprawiających refleksję nad statusem dokumentu, (nie)możliwością uchwycenia i ocalenia chwili. Autorka, analizując współczesne prace Gustawa Metzgera i Elżbiety Janickiej, umieszcza je w tradycji dokumentu fotograficznego i filmowego, ale także prześwietla historię sztuki XX wieku w poszukiwaniu stosownych dlań odniesień. Pyta o możliwości percypowania (w) rzeczywistości i historii.

Drugim biegunem wyznaczonego przez nas sposobu myślenia o zaangażowaniu i samego zaangażowania jest definicja krytyczności wprowadzona w tekście tłumaczonej po raz pierwszy na język polski **Irit Rogoff**. Wokół tej definicji i jej wdrażania w praktykę i teorię zbudowany został dział *Krytyka – Krytycyzm – krytyczność*. Nie dziwi zatem, że już w następnym tekście autor permanentnej krytyki społeczeństwa spektaklu sięga po jego podstawowe medium. Czy nie kryje się w tym jakiś paradoks? **Guy Debord** wykorzystał kino w sposób skrajnie nonkonformistyczny, odrzucając jego wszystkie bezpieczne konwencje. Kręcąc swoje filmy, był nie tyle zainteresowany tworzeniem kolejnych

dzieł sztuki, ile wywrotowych prowokacji. Każdy z jego filmów to przykład radykalnego montażu przekazu werbalnego i obrazów, jednocześnie radykalnej krytyki społecznej. O rozpoznawalnej składni tych środków decyduje technika przechwytywania (*found footage*). Materia, po którą sięga, to nie tylko film, ale też przekazy telewizyjne, reklama. Antyspektakularność anty/filmowych zabiegów tkwi w przeświadczeniu autora, że „istniejące obrazy potwierdzają jedynie istniejące kłamstwa”. Jeden z sześciu filmów tego „pisarza, stratega, alkoholika, jak sam zwykł siebie nazywać”, *Spółczesność spektaklu* (1973) jest właściwie pierwszą w historii kina ekranizacją teorii (choć i przed Debordem istniały takie projekty – do najśłynniejszych należał zamysł Eisensteina, by przenieść za pomocą środków filmowych *Kapitał* Marksa), sformułowanej w formie literackiej w 1967 roku, w przededniu Maja '68.

W krytycznym rejestrze panoptycznym znalazły się dwa artykuły bezpośrednio korespondujące z anarchicznym gestem Deborda. Autor pierwszego, **Konrad Klejsa**, próbując ustalić zakres tematyczny naczyń połączonych: kontestacji i kina, koncentruje się przede wszystkim na pejzażu „kultury protestu” z przełomu lat 60. i 70, w którym oddziaływanie Deborda najsilniej rezonowało. Obok filmów realizowanych w odmiennym od państwowego trybie produkcji i dystrybucji, krajobraz wypełniały właśnie działania sytuacjonistów, ale i krytyczne dyskusje nad ideologicznym uwikłaniem aparatu kinematograficznego, razem stanowiąc o intelektualno-artystycznej aurze tej dekady. Drugi z artykułów, autorstwa **Jarosława Pietrzaka**, przejmując w analizie ostrze radykalnej krytyki społeczeństwa kapitalistycznego. Chociaż duch Deborda w szczegółowej wiwisekcji *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego (2000) uczestniczy na prawach milczącego „przodka”, obydwie postawy krytyczne łączy interpretacja współczesności i kultury w powiązaniu z wymiarem społeczno-ekonomicznym. Centrum problemowe filmu Pietrzak lokalizuje w ponowoczesnej wizualizacji mechanizmów „strukturalnego, celowego i funkcjonalnego wykluczenia”. Zupełnie osobnym tekstem jest esej **Moniki Weychert-Waluszko**, która opisując swoją praktykę niezależnej kuratorki i animatorki kultury pokazuje, w jaki sposób w polu sztuk wizualnych możliwa jest praktyczna realizacja postulatów Irit Rogoff.

Definicje zaangażowania – dział skupiający teksty rozprawiające się z zaangażowaniem świadomie implikowanym w dzieło przez jego twórcę – otwiera artykuł **Mirosława Przylipiaka** o najbardziej znanym amerykańskim nurcie kina dokumentalnego (*direct cinema*), na przykładzie *The Children Were Watching* Richarda Leacocka, o integracji szkół podstawowych w Nowym Orleanie. Przylipiak przede wszystkim poddaje w wątpliwość stale towarzyszącą twórcom kina bezpośredniego wiarę w opanowanie za pomocą filmowych środków wyrazu radykalnego wariantu mimesis. Dyskusyjną kwestię obiektywnego przedstawiania rzeczywistości ujawnia w kontekście praktykowanej przez Grupę Drew Associates strategii włączania się w dyskurs społeczny. Akces ten w założeniu twórców miał być bezstronny, ufundowany na akcie „czystej” obserwacji. Na przekór tym aksjomatom filmowcy *direct cinema* realizowali obrazy przefiltrowane technikami perswazyjnymi, konstruując przekaz nie tylko na poziomie rejestracji, ale i poprzez celowe zastosowanie montażu i komentarza słownego. O kolejnym przykładzie angażowania się filmowców, a nawet całych wytwórni filmowych w debatę publiczną, nigdy nie wyizolowaną z zysków finansowych, pisze **Łukasz Biskupski**. Tym razem nie chodzi ani o dokument, ani fabularne kino tendencyjne, ale o instrumentalne wykorzystanie sztandarowych postaci filmu animowanego Myszki Miki i Donalda. Disney jako jeden z niewielu producentów dostrzegł, że kreskówki mogą być używane jednocześnie do celów politycznych i rozrywkowych. W jego przypadku zaowocowało to nie tylko

rozpoznawalnością „marki”, ale i długofalowymi skutkami, z których na co dzień nie zdajemy sobie nawet sprawy. Artykuł **Jonathana L. Owena** o wczesnych filmach Jana Švankmajera stawia przed czytelnikiem pytanie, w jakim stopniu i na jakich zasadach sztuka surrealistyczna jest w stanie włączyć się w dialog z rzeczywistością społeczną. Zadanie, które przeprowadza Owen, to swoista rekonstrukcja polemiki Švankmajera z czeskim (czy tylko?) społeczeństwem, polemiki, która rozgrywa się w płaszczyźnie komunikacji i ekspresji artystycznej. Zaangażowanie Švankmajera okazuje się w ostatecznym rozrachunku zaangażowaniem w język, w tworzenie nowego języka. Obok tych rozważań znajdziemy cztery śmiało rewizje pisane w duchu Nowej Historii Sztuki. **Dominik Kuryłek** analizuje *Rysunki z Wietnamu* Aleksandra Kobzdeja, nieco zapomniane dzieło jednego z najbardziej kontrowersyjnych twórców polskich XX wieku, i stawia jednocześnie dwa pytania: o to, czy realizacja Kobzdeja jest modelowym przykładem dzieła socrealistycznego i zarazem, czy realizacja Kobzdeja nie jest modelowym przykładem dzieła socrealistycznego. Natomiast **Daniel Muzyczuk** we wnikliwym studium przygląda się poszczególnym realizacjom Krzysztofa Wodiczki, autora *par excellence* zainteresowanego społecznym skutkiem swojej sztuki. **Wojciech Szymański** z kolei, queerując marksizm, patrzy przez pryzmat toczonej w Polsce debaty wokół politycznego zaangażowania i w swoim performatywnym tekście sięga po realizacje, które ze względu na transgresyjny i zbyt wielokierunkowy charakter od razu zostałyby z niej wykluczone (np. Felixa Gonzalesa-Torresa). Innym tekstem jest pionierskie studium **Romy Piotrowskiej**. Autorka przygląda się niezbadanym dotychczas należycie działaniom gdańskich artystów z lat 80. i próbuje nie tylko wyznaczyć im miejsce w najnowszej historii sztuki, ale także definiuje je jako punkt odniesienia dla kolejnych pokoleń artystów.

Dział *Policja – polityka – polityczność...*, w przeciwieństwie do *Definicji zaangażowania*, gdzie panoptyczni autorzy koncentrowali się na towarzyszeniu zaangażowanym praktykom i na ewentualnym przesterowywaniu zakodowanych w nich znaczeń, jest próbą wskazania polityczności jako nieuświadomionego czy też politycznego (prze)pisania pozornie neutralnych struktur. **Sebastian Jakub Konefał** odnotowuje obszerny rejestr feministycznych śladów literackiej wyobraźni *sf*, na które kino głównego nurtu zareagowało mizoginiczną, głęboko ideologiczną dystopią społeczeństwa przyszłości. Jej najłagodniejszy wariant można by określić jako „kompromisową” wizję świata bez kobiet.

Dobrze korespondują ze sobą dwa kolejne artykuły, dokumentujące konsekwentnie realizowaną przez Stany Zjednoczone strategię wykorzystywania medium filmowego do celów propagandowych. Nie mając tym razem na celu aktywizacji militarnej obywateli (casus studia Disneya), a „jedynie” kształtowanie jedynej poprawnej wykładni konfliktowych wydarzeń historycznych. Na pytanie jak daleko sięga władza, obydwa autorzy, **Janusz Stachowiak** i **Łukasz Kobylarz**, zgodnie wskazują na rejony kina głównego nurtu i telewizji. W porządku chronologicznym pierwszy z artykułów koncentruje się na filmowej reprezentacji wojny w Wietnamie, drugi – Zimnej Wojny (tzw. nurt *action-hero*), z nadal podtrzymywaną predylekcją do sięgania w wietnamską przeszłość amerykańskiego żołnierza. Kobylarz przedłuża tę kinematograficzną praktykę aż po rzeczywistość amerykańską po 11 września, odnajdując ją w telewizyjnym serialu *24 godziny*. Dobrze koresponduje z nimi artykuł **Anny Łazar** poświęcony realizacji młodej artystki Anny Okrasko, która na warsztat wzięła właśnie retorykę towarzyszącą Wojnie w Wietnamie, ale też narosłą nań mitologię. Zainteresowanie badawcze **Pawła Sitkiewicza** koncentruje się wokół problemu agitacji politycznej w polskim filmie animowanym dla dzieci – mimo pozornej zbieżności z produkcyj-

nym zaangażowaniem Disneya w instruktażowe filmy wojenne – obnaża strategię rozgrywaną na zupełnie innych zasadach.

Studium wyjątkowym i pionierskim na polskim gruncie jest analiza **Joanny Szymajdy** dotycząca romansu pomiędzy tańcem współczesnym i medium wideo jako katalizatorem i zarazem zapalnikiem potencjałów politycznych tańca. Z kolei **Emilia Brzozowska** i **Agnieszka Sosnowska** analizują polską sztukę krytyczną, ale wychodząc z dwóch zupełnie różnych pozycji. Pierwsza koncentruje się przede wszystkim na zagadnieniu recepcji i partycypacji widza oraz na medialnym dyskursie wokół sztuki, druga raczej szuka nowych kategorii pojęciowych, które pomogą nam zrozumieć i raz jeszcze przeczytać sztukę krytyczną. W tym celu sięga po jakże klasyczną kategorię smaku. Artykuł **Marcina Adamczaka**, pisany z perspektywy zaadoptowanej teorii pól kulturowych francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu i paradygmatu strategii autorskich Tadeusza Lubelskiego, podejmuje ciekawą próbę uporządkowania polskiej kinematografii po roku 1989. Cezura historyczna wprowadzająca realną zmianę do relacji społeczno-politycznych, co oczywiście, również w dziedzinie polskiej kinematografii przełożyła się na obowiązujący system reguł wolnorynkowych, a w konsekwencji pracy badawczej autora, na nieobecna wcześniej w polskim filmoznawstwie oryginalną typologię. Wreszcie krótka analiza **Anny Miller** jest próbą uchwycenia wymykającej się mglistej kategorii tożsamości środkowoeuropejskiej i jej filmowej reprezentacji, na przykładzie casusu kina węgierskiego.

Grażyna Świętochowska i Ewa Małgorzata Tatar