

Adam Sobota

Identyfikacja i komunikowanie

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 96-98

2011

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.

Adam SOBOTA

IDENTYFIKACJA I KOMUNIKOWANIE

Moja wypowiedź wynika z pewnych niepokojów, które odczuwam jako krytyk i historyk sztuki. Niepokoje te dotyczą kryteriów oceny zjawisk nazywanych sztuką, a także możliwości uzyskania całościowej wizji sztuki. Takie problemy nie są niczym nowym, gdyż towarzyszyły rozwojowi cywilizacji przemysłowej, ale ich skala i natężenie stale rośnie w miarę jak postępuje proces demokratyzacji i globalizacji kultury. Media dostarczają nam niezliczonych informacji ze wszystkich obszarów i poziomów kultury, ale ich powierzchowność nie pozwala na ocenę realnych zależności oraz istotnych różnic. Z drugiej strony to, co ludzie przeżywają jako istotne treści, coraz bardziej zamyka się w obrębie różnych enklaw, gdzie funkcjonują kryteria o lokalnym prestiżu. Nie są to subkultury w dawnym sensie, kiedy zależały od społecznej hierarchii, stopnia profesjonalizmu czy lokalnych tradycji. Obecne podziały opierają się przede wszystkim na osobistych wyborach związanych np. z szacunkiem dla tradycji (religijnej czy patriotycznej), nadziejami wobec nowoczesności, chęcią przystosowania sztuki dla zadań społecznych, programowym stylem życia czy respektem dla rzemiosła. O ile takie rozczłonkowanie może być korzystne dla powszechności i dynamiki kultury, to dla osoby usiłującej rozpoznać ogólny kierunek rozwoju sztuki stanowi to wielki problem. Jak identyfikować przejawy sztuki poza tym, co ze względów środowiskowych akceptujemy jako oczywiste? Czy w ogóle jeszcze istnieje możliwość jakościowego wyróżniania faktów artystycznych według powszechnie akceptowalnych kryteriów? Czy pojęcie sztuki jest jeszcze przydatne dla wyznaczania ogólnego światopoglądu? A jeśli jednocząca wizja jest możliwa, to w jaki sposób można ją zakomunikować? Krytyk może też zastanawiać się, czy jego niepokój o cało-

ściową wizję sztuki jest wyrazem autentycznej życiowej potrzeby, czy też jest przejawem nawyków ukształtowanych przez tradycyjny sposób myślenia.

Ta niepewność chyba nie jest tylko sprawą braków w erudycji, ale wynika też z logiki rozwoju samej sztuki. Dla dzisiejszej świadomości kluczowe znaczenie ma ta próba stworzenia uniwersalnej definicji sztuki, jaką podjął awangardowy konceptualizm, który zarazem można obarczyć odpowiedzialnością za utratę takiej możliwości. W obliczu rozpadu tradycyjnych form kultury artyści awangardowi skłaniali się do takiej definicji sztuki, która mogłaby ogarnąć wszelkie formy twórczości, a więc nie była ograniczana przez kategorie estetyczne łączone z przedmiotem sztuki. Zwłaszcza od eksperymentów Marcela Duchampa z *readymades* coraz częściej akceptowano definicję sztuki jako szczególnego stanu umysłu. Sztuka lokalizowana była w sferze idei, które prowadziły co prawda do materialnych dzieł, ale nie były z nimi tożsame. Taka ogólna definicja sztuki musiała mieć charakter tautologiczny (sztuka jako definicja sztuki), jako że jej uniwersalność wymagała niezależności od doraźnych uwarunkowań. W efekcie stwarzało to jednak nieograniczone możliwości dla demonstrowania postawy artystycznej, niezależnie od reguł estetycznych czy instytucjonalnych. Priorytet samo zwrotnej idei sztuki wyrażany był zwłaszcza poprzez estetyczny redukcjonizm, negację akademickich dogmatów, destrukcję zastanych form czy wybór narzędzi rejestrujących sam proces tworzenia. Artyści zdawali sobie jednak sprawę z tego, że potrzebny jest też program pozytywny, łączący sztukę z funkcjami świata zewnętrznego. Stąd też w latach siedemdziesiątych pojawiły się kontekstualne manife-

sty sztuki akcentujące znaczenie konkretnych sytuacji życiowych w których musi się manifestować sztuka. Te manifesty mogły być postrzegane zarówno jako rozwinięcie strategii konceptualnej, jak też jako jej zanegowanie. Kontynuacja w dużym stopniu widoczna jest np. w koncepcji artysty jako antropologa, którą Joseph Kosuth ogłosił w 1975 roku¹ czy w teorii znaku pustego Zbigniewa Dłubaka² Natomiast Jan Świdziński w swoich „12 punktach sztuki kontekstualnej”³ z 1976 roku wyraźnie deklarował zerwanie z konceptualizmem. Jak napisał, konceptualizm sprawił, że każdy przedmiot może oznaczać sztukę, jednak pozostawił nietknięty pewnik idei sztuki. Natomiast w proponowanej przez niego sztuce kontekstualnej „każdy przedmiot może oznaczać sztukę, jak i nie sztukę. Celem działania staje się zrelatywizowanie całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów” (punkt 8). Dalej jednak możemy przeczytać, że sztuka jako sztuka kontekstualna przeciwstawia się wieloznaczności i przeciwstawia się relatywizmowi, gdyż: „Jedno i tylko jedno wyrażenie jest prawdziwym w określonym kontekście pragmatycznym.”

To ostatnie stwierdzenie nawiązuje do zasad logiki formalnej, której reguły nie przystają jednak do praktyki artystycznej, ani do codziennych zachowań. Relatywizacja pojęć i przedmiotów musi wiązać się z wieloznacznością, a „kontekst pragmatyczny”, czyli życiowe sytuacje, to coś jeszcze bardziej enigmatycznego niż abstrakcyjne pojęcie sztuki. Zwykły człowiek, zwykłe życie czy realizm, to w istocie najbardziej skomplikowane i zagmatwane kategorie, a każde formułowanie wobec nich jednoznacznych stwierdzeń jest zwykłym dogmatyzmem. Takie ukierunkowanie prowadziło zwykle do sztuki zaangażowanej politycznie, quasi-rewolucyjnej. Kontekst w istocie nie wyjaśnia artystycznych intencji, natomiast jego analiza wymaga raczej pracy socjologa, antropologa czy etnografa.⁴ Obecnie daje się zauważyć, że wiele nauk humanistycznych otwiera się na kulturę wizualną i w ich obrębie kontekstualna interpretacja sztuki staje się normą. Jednak w takim podejściu do kontekstu kryje się niebezpieczeństwo utraty artystycznej oceny działania i niewątpliwie Jan Świdziński nie zamierzał iść w tę stronę. Choć wyśnawiał kontekstualne postulaty, to w istocie nie angażował się w pragmatyczne konteksty. Widoczne to było w programowej kontekstualnej akcji *Działania na Kurpiach* z 1977 roku. Kilkundniowy pobyt grupy arty-

stów na wsi (Jan Świdziński, Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrozek) dał Świdzińskiemu podstawę do konkluzji o nieprzystawalności sztuki nowoczesnej do takiego środowiska. Relacja z tego pobytu ograniczała się do niewielu dokumentalnych fotografii i lakonicznych informacji o ludziach i miejscu. W większym stopniu w opis akcji zaangażowali się A. i R. Kuterowie, ale ich komentarz pojawiał się tylko okazjonalnie. W akcji eksponowane są same jej założenia, co ujawnia wpływ konceptualizmu. Jest to szczególnie widoczne, gdy porównać ją ze znanymi z historii sztuki akcjami fotografów i malarzy, którzy starali się przełamać akademicką izolację sztuki (Peter Emerson, Edward Curtis, Walker Evans). Poświęcili oni wiele miesięcy i lat na dogłębne badanie wybranego środowiska i oprócz notacji wizualnych gromadzili materiały dotyczące środowiska naturalnego, języka, obyczajów czy muzyki. Narzędziem tego krytycznego realizmu była estetyzacja. Fotografowie – społecznicy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku stylizowali swoje obrazy w duchu piktorializmu czy nowej rzeczowości.

Myślenie kontekstualne może więc mieć różne warianty i warto się zastanowić dlaczego w latach siedemdziesiątych przybrało wspomnianą formę. Kontekstualizm, podobnie jak konceptualizm, wykorzystywał nowe media sztuki (fotografię, film, wideo) z uwagi na ich walory obiektywizującej dokumentalności, reprodukcyjność, możliwość operowania seriami powtarzalnych bodźców i łączność z kulturą masową. Narracyjność wynikająca z dokumentowania życiowych sytuacji nie miała dla tej sztuki zasadniczego znaczenia, gdyż akcent położony został na samą strukturę komunikowania, zasady funkcjonowania środków przekazu i metody posługiwania się nimi. Pierwszorzędnym celem była analiza języka wizualnego, ustalanie wzorców przekazu i modeli działania, czemu służyła też estetyczna neutralność. Treść przekazu ograniczała się zazwyczaj do potwierdzania obecności autora, prostych dyspozycji czy sekwencji wskazujących na rytmy czasu i przestrzeni. Kontekstualizm podtrzymywał tę strategię, gdyż zwrócona ona była przeciwko rozumieniu sztuki jako estetyzacji rzeczywistości. Potwierdza to także ascetyczna forma cyklu performance J. Świdzińskiego z ostatnich lat pt. *Puśte gesty*.

W latach siedemdziesiątych (i wcześniej) zwolennicy klasycznych technik artystycznych zarzucali artystom

stosującym surową estetykę nowych mediów zdradę sztuki, gdyż widzieli w tym dowód uległości wobec sfery techno-nauki. I tak konceptualne poszukiwanie autonomii w sferze idei było postrzegane jako jej utrata w obszarze wizualności. W wypadku kontekstualizmu taka utrata pogłębianą była przez krytykę odrębności ideowej sztuki, co miało służyć jej wolności. Jednak ewolucja kultury medialnej stworzyła potrzebę ponownego przemyślenia kwestii autonomii sztuki i jej środków wyrazu. Kwestię tę rozwija w swojej ostatniej książce wybitny włoski krytyk Achille Benito Oliva.⁵ Stwierdza on, że o ile w dwudziestym wieku użycie nowych mediów mogło być dla sztuki wyrazem stanowiska krytycznego, to obecnie należy liczyć się z całkowitą komercjalizacją tych mediów. Jest faktem, że wszelkie obrazy produkowane są w sposób przemysłowy, a rozwój języka wizualnego wymknął się całkowicie spod kontroli artystów. Jak stwierdza Oliva, potrzebą chwili jest stawienie oporu tej sytuacji, jednak nie poprzez walkę, którą artysta musi przegrać, a poprzez stanie na uboczu i przyglądanie się światu. Jest to pozycja „zdrady” wobec społecznego pragmatyzmu, a odpowiednią metodą wyrazu tej pozycji jest manieryzm. Manieryzm (który w sztuce pojawiał się wielokrotnie) ma wbudowaną świadomość metajęzykową, na podstawie której sztuka cytuje samą siebie jako rzeczywistość. Oliva twierdzi, że obecnie idea sztuki powinna być zamrożona dla dobra pamięci przyszłych pokoleń, nie poddając się dyktatowi teraźniejszości. Właśnie ta potrzeba oporu jest dzisiaj wyrazem czynnika konceptualnego, podczas gdy formy codzienności służą tylko jako kamuflaż i osłona. Manieryczna estetyzacja artefaktów po raz kolejny powraca, ale niekoniecznie jako wyraz konserwatywnej świadomości sztuki, a jako emblemat niezależnej kreatywności.

Adam SOBOTA

PRZYPISY:

1. Przykładowo w tekście „Face – Surface” z 1976 roku podpisanym przez Josepha Kosutha i Sarę Charlesworth, a eksponowanym na wystawie *Protografia '76* w Galerii Pryzmat w Krakowie, podkreślona została konieczność łączności sztuki z innymi segmentami kultury dla przełamania alienującego zjawiska specjalizacji (tekst opublikowano w wydawnictwie Galerii Permafo, Wrocław, luty 1977).
2. Teoria dzieła sztuki jako „znaku pustego”, który stanowi warunek dla społecznego funkcjonowania sztuki, została rozwinięta przez Z. Dłubaka w serii artykułów z lat 1974-1977. Por. Adam Sobota, *Konceptualność fotografii* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 60-68.
3. „12 punktów sztuki kontekstualnej,” w: Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).
4. Wchodzenie artystów we współpracę z takimi specjalistami zaproponował Artur Żmijewski w tekście „Stosowane sztuki społeczne,” *Krytyka polityczna*, nr 11-12 (2007): 14-24.
5. Achille Bonito Oliva, *Sztuka jest formą obrony*, tłum. Mateusz Salwa i Marina Fabbri (Łódź: Oficyna, 2010).