Teksty Drugie 2003, 4, s. 92-100

Bezkrytycznie

Joanna Sosnowska

http://rcin.org.pl

Bezkrytycznie

Niewiele jest na rynku polskim książek komentujących sztukę współczesną w jej najbardziej aktualnym wcieleniu, toteż książka pani Izabeli Kowalczyk *Ciało i władza* wywołała w środowisku artystów, krytyków i historyków sztuki należyte poruszenie. Podstawą do jej napisania byl doktorat obroniony na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w trakcie pracy autorka korzystała ze stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a publikację dofinansował Komitet Badań Naukowych. Już z tych względów książka zasługuje na uwagę, a problem w niej poruszony wydaje się należeć do wciąż aktualnych. Jest nim, jak głosi podtytuł, *Polska sztuka krytyczna lat 90.* Na temat tej ostatniej mówiono i pisano dużo, szczególnie pod koniec dekady, kiedy stała się rodzajem dynamitu, iskrą wzniecającą pożar, którego skutki odczuli na własnej skórze kuratorzy/kuratorki wystaw i dyrektorzy/dyrektorki galerii. Pisząc o książce pani Kowalczyk trudno się ustrzec od wciągnięcia w dyskusję wokół sztuki krytycznej, tekst ma bowiem wyraźnie charakter polemiczny a w partiach odwołujących się do dyskusji prasowych w dużej mierze publicystyczny. Jednak w tym miejscu nie interesuje mnie sztuka krytyczna jako zjawisko o charakterze społecznym i artystycznym, lecz sposób, w jaki została ona omówiona, a więc jej interpretacja.

Termin sztuka krytyczna, którego znaczenie autorka wyjaśnia, powołując się na wielu znakomitych autorów, jak Zygmunt Bauman, Piotr Piotrowski, Ryszard W. Kluszczyński, funkcjonuje tylko w polskim języku, a dzięki licznym dyskusjom prasowym został powszechnie przyjęty, choć tak naprawdę niesie w sobie podstawowy błąd rozumowania. Każda sztuka musi być krytyczna, by zostać uznaną za sztukę (odrębną dziedzinę aktywności ludzkiej) a nie za dekorację, rzemiosło itp. Dla autorki jest nią sztuka, która „dokonuje przekraczania granic pomiędzy obszarem władzy a tym, co przez władzę wykluczone pomiędzy sferą publiczną a prywatną; pomiędzy tym, co mieści się w ramach sztuki a tym, co umieszczane jest poza nim" (s. 25). Zwraca też uwagę, że „sztuka kwestionuje również swój własny

http://rcin.org.pl

język, dokonując nieustannego poszerzania granic widzialności" (s. 25), jednak te problemy nie znajdują odbicia w książce, która konsekwentnie pomija wszelkie związki genetyczne omawianych prac, nie rysując też żadnej perspektywy odniesień do sztuki współczesnej powstającej na świecie. Rozdział *Sztuka polska po 1945 roku* przedstawiający rodzimy kontekst jest zupełnym nieporozumieniem i bez żadnej straty dla całej książki mógłby zostać pominięty. Sprawia on wrażenie, że autorka stara się nam zasugerować istnienie jakiegoś „postępu" w sztuce, który wiedzie od nieświadomości ciała i uniwersalistycznych prawd do rozważań nad tożsamością i krytyki rzeczywistości.

Pani Kowalczyk podała na wstępie, że najbardziej istotne wydaje jej się „znalezienie takiego podejścia, które pozwoliłoby na analizę sztuki współczesnej w konfrontacji z obrazami wytworzonymi przez kulturę popularną" (s. 20). Jednak już w następnym zdaniu przyznała, że opisana przez nią twórczość odnosi się do szerszego obszaru kultury wizualnej, wchodząc również w dyskurs z dawną sztuką. Ostatecznie zadeklarowała, że zajmuje się sztuką krytyczną, która „nie rości sobie pretensji do bycia autonomicznym obszarem wydzielonym z innych dziedzin aktywności człowieka, odnosi się do współczesnej rzeczywistości, korzysta z metod i języka współczesnej sfery wizualnej, a zarazem jest wobec niej demaskatorska i demistyfikatorska" (s. 23). Należy zatem uznać, że jest odmianą krytyki społecznej a więc czegoś powszechnego, w czym prawie każdy bierze udział. Przymiotnik społeczna w określeniu k r y t y k a s p o ł e c z n a odnosi się zarówno do podmiotu jak do przedmiotu krytyki. Ci, co krytykują, przemawiają z wewnątrz społeczeństwa, jednak zawsze konieczny jest dystans, jeśli staje się on zbyt wielki, krytyk trafia na margines. Pozycja artysty w tym przypadku wyznaczana jest przez romantyczno-modernistyczną koncepcję wolności artystycznej, która wynosi twórcę ponad społeczeństwo. Staje się on odkrywcą nowych możliwości i praw a nawet bohaterem. Jednak jego rewelacje zazwyczaj zostają przyjęte dopiero po latach. Negatywne reakcje na dzieła sztuki krytycznej mogłyby wskazywać na ten właśnie rodzaj działania, jednak pani Kowalczyk stara się udowodnić, że jest ona elementem współczesnej kultury i należałoby się z tym zgodzić, bo jak twierdzi Michael Walzer, z krytyką społeczną wychodzącą z wewnątrz mamy do czynienia, gdy „stosujemy te same standardy wobec innych – naszych ziomków, przyjaciół i wrogów. Nie wspominamy tu niczego z zażenowaniem, lecz gniewnie rozglądamy się dookoła" (Michael Walzer, *Interpretacja i krytyka* społeczna, Warszawa 2002 s. 60-61). Gdy jednak wartości reprezentowane przez krytyka staną się nieczytelne, rodzi się w nim samym pokusa nawracania, podboju, całkowitego zastąpienia jednych wartości innymi. „Najczęściej jednak taka forma krytyki jest moralnie nieatrakcyjna i nie powinniśmy jej podziwiać za obiektywność" – powiada Walzer.

Generalnie wszelka krytyka jest powodowana chęcią uprawomocnienia odkrytych prawd, taka jest jej natura i funkcja. Dlatego nie dziwi fakt tak nieprzepartej chęci, by sztuka krytyczna przestała wzbudzać sprzeciwy, by ludzie nie tyle ją zaakceptowali, co odrzucili to, co krytykuje. Ten jednak moment oznaczać będzie jej koniec. Jeśli nie będzie już budzić protestów, gwałtownych reakcji i nie będzie

http://rcin.org.pl

podlegać cenzurze, przestanie być sztuką krytyczną. Tolerancja jest w pewnym przynajmniej sensie efektem wyczerpania. Sztuka krytyczna istnieje w głównej mierze dzięki sprzeciwowi i nie rozumiem tego negatywnie, że to skandal buduje jej publiczność, lecz pozytywnie – ilość protestów świadczy o wadze problemu. Autorka książki również skłania się ku temu stanowisku, pisząc: „Tłum, który przeszedłby obojętnie wobec pracy Rumasa, ukazałby bezsens podjętego przez niego wysiłku" (s. 79), jednak cały tekst zdaje się mu przeczyć, będąc atakiem na wyimaginowanego i rzeczywistego wroga oraz próbą przekonania czytelników, że tylko uznając jako swoje poglądy artystów tworzących sztukę krytyczną można stać się rozumnym uczestnikiem współczesnej kultury. Kowalczyk nie zachowuje bezstronności historyka sztuki, lecz przyjmuje postawę krytyka całkowicie zaangażowanego w walkę o „słuszną sprawę". Książka ma raczej charakter manifestu niż rozprawy naukowej, mimo że podstawą metodologiczną są teorie Michela Foucault, z którego myśli autorka przejęła koncepcję władzy-wiedzy, ale potraktowała ją jako otwartą krytykę społeczną lub narzędzie tej krytyki. Teoria Foucault w interpretacji Kowalczyk jawi się jako oskarżenie ludzkości o przemoc, wszyscy są źli i dążą do zawładnięcia innymi – ich ciałami. Władza ma zabarwienie zdecydowanie represyjne i tylko represyjne. Tymczasem u Foucault takiego jednoznacznego, normatywnego wartościowania nie ma. Celem różnych przejawów władzy „i tym co przyczyniło się do ich skuteczności i trwałości – było zobowiązać jednostki do zwielokrotnienia ich skuteczności, ich sił, ich zdolności, krótko mówiąc, wszystkiego tego, co pozwalało używać ich w aparacie produkcyjnym społeczeństwa" (M. Foucault *Seksualność i władza*, w: tenże *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, Lotar Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 217). Jedna władza zastępowana jest inną, zalegalizowanie pewnych obyczajów staje się formą kontroli nad nimi, zakaz powoduje, że szukane są inne drogi rozładowania problemu. Władza wykorzystuje wiedzę, wiedza warunkuje władzę. Ich wspólnym wytworem jest podmiot, który u Foucault jest zarazem zdominowany przez władzę i wolny, bo posiadający możliwość wyboru. Filozof twierdzi, że podmiot powinien sprzeciwiać się władzy, ale przede wszystkim „troszczyć się o siebie", u Kowalczyk wolność warunkowana jest subwersją i transgresją a „troska o siebie" właściwie nie istnieje, bo to, co indywidualne, zredukowane jest do poziomu zjawisk społecznych.

Na wstępie autorka deklaruje za Foucault, że w krytyce (sztuce krytycznej) nie chodzi o to, by pokazać jak być powinno, ale o zwrócenie uwagi, że nie wszystko jest oczywiste, nie takie jak się z pozoru wydaje i o podjęcie próby zmian (s. 23). Jednak w dalszych partiach książki sama wciela się w krytyka społecznego i angażuje w poprawianie świata, który dzięki sztuce stanie się lepszy, bo tolerancyjny; pisze tak jakby zniesienie wszelkich zakazów i ograniczeń było możliwe i pożądane. Nie istnieje jednak próżnia. Przeciwieństwem władzy jest jej brak, czyli anarchia, a ta nie może budzić powszechnej aprobaty, ponieważ zawsze jest zagrożeniem dla jednostki i dla społeczeństwa. Dlatego krytyka władzy, również ta poprzez sztukę, musi być jakoś umocowana, co uniemożliwiałoby anarchię. Z po-

http://rcin.org.pl

zoru autorka zwalcza wszelkie koncepcje wyznaczające sztuce wyraźne punkty odniesienia, twierdząc, że to uniwersalizm i oczywiście w wielu wypadkach tak jest, bo jeśli czynione są odwołania do dobra i zla, moralności i narodu to niewątpliwie mamy z nim do czynienia. Sama jednak również odwołuje się do uniwersalnej idei, jaką jest wolność, co powoduje, że wpada w pułapkę stworzonego przez siebie systemu (sposobu oglądu dzieł), usztywnia go, podaje do wierzenia. Na wstępie książki autorka stwierdza, że „Sztuka utraciła możliwość ukazywania uniwersalnego obrazu świata, stała się tekstem nieokreślonym, pozbawionym możliwości jednego, definitywnego odczytania" (s. 19), jednak w dalszych wywodach dotyczących już poszczególnych dzieł jednoznaczność dokonywanych interpretacji przybiera postać represyjnego zaprzeczania potencjalności znaczeń. Homogenizacja tych znaczeń proponowana przez autorkę w imię subwersywności kulturowej, prowadzi do autonomicznej jedności dzieła kwestionuje dyskursywności tekstów kultury zbudowanych z wielu dyskursów rozgrywających się na różnych płaszczyznach. Szczególnie wyraźne staje się to w rozdziale dotyczącym Zbigniewa Libery. Jest to właściwie obszerny esej o ciele w kulturze konsumpcyjnej, w krajach o wysokim stopniu rozwoju tej konsumpcji, ilustrowany pracami polskiego artysty powstałymi od końca lat osiemdziesiątych. Takie dopasowywanie krajowych realiów do sytuacji na świecie musi budzić uśmiech, na przykład gdy mowa jest o ideale kobiecości w latach siedemdziesiątych, których autorka nie może pamiętać a ich obraz zbudowała sobie na podstawie jakiegoś jednego źródła informacji, może w oparciu o słowa samego artysty (por. A. Szymczyk *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, „Magazyn Sztuki" 1995 nr 6/7, s. 40-51). „Libera – pisze Kowalczyk – ukazuje mechanizmy związane z polityką ciała, z jego kultem oraz z nadawanymi mu rolami płciowymi", dalej jest mowa o kształtowaniu tożsamości kobiet i mężczyzn przez trenowanie (tresowanie) ich od dziecka w imię zasad kultury masowej. Ani razu nie jest poruszona narzucająca się wyraźnie kwestia tożsamości samego artysty, znika on zupełnie z pola widzenia, to samo dotyczy zresztą i innych artystów-mężczyzn, których sztukę omawiano w książce. Tylko w wypadku artystek problemy tożsamości znajdują konkretne umocowanie w ciele, w większości przypadków w ich ciele. Już sam fakt, że Libera w swych pracach stale odwołuje się do świata zabawek powinien skierować uwagę na jego dzieciństwo. Może za krytyką kultury masowej kryją się jeszcze inne problemy, jak na przykład lęk przed kastracją w *Universal Penis Expander* – tak też można odczytać tę pracę a nie tylko jako wyszydzenie i ośmieszenie współczesnej kultury, w której istnieje kult męskiej sprawności seksualnej. Może jest w tym także wyparty w podświadomość lęk przed kobiecą seksualnością, a więc mizoginizm, który oskarża kobietę o to, że już od dziecka uczy się być seksualnie prowokującą (film *Jak tresuje się dziewczynki*), że oszukuje mężczyzn, bo bez specjalnych zabiegów jest nieatrakcyjna (*Ciotka Kena*) a przede wszystkim jest nieczysta i dlatego musi depilować ciało (*Możesz ogolić dzidziusia*). Zwrócenie uwagi na przejawy tych utrwalonych przez kulturę przekonań nie musi być tylko i wyłącznie ich krytyką, szczególnie, że jest coś obsesyjnego w stałym sięganiu do zabawek, czyli „narzędzi do socjalizacji". Naiwnością byłoby

http://rcin.org.pl

sądzić, że artysta tworzy swoje dzieła jedynie w celach krytyczno-dydaktycznych, a tak właśnie przedstawiony został Libera.

Nad interpretacjami prac podawanymi przez Kowalczyk ciąży całkowita jednoznaczność, co leży w sprzeczności ze stałym odwoływaniem się do teorii Foucault. Zupełnym nieporozumieniem wydaje się dosłowne odczytanie słów Tadeusza Różewicza odnoszących się do gwałtów dokonywanych w czasie toczących się współcześnie wojen (s. 206), z których wynikałoby według autorki, że poeta je aprobuje. Wprawdzie w przypisie dodaje, że mówi on tonem sarkastycznym, ale nadal uważa, że artysta musi wypowiadać się o zbrodni wyłącznie jednoznacznie ją potępiając. Wypowiedź Różewicza została w książce przywołana w kontekście pracy Libery *Eroica* (*Toy Soldiers Set*) będącej zestawem figurek nagich kobiet przedstawionych w pozach „poddania, ucieczki i tańca", swą formą naśladujących stylistykę „żołnierzyków". „Znaczenie tej pracy – pisze Kowalczyk – polega tu przede wszystkim na ujawnieniu społecznych zależności między przemocą a seksem, między «męsko-wojenną» kulturą i degradacją w tej kulturze grupy, określanej przez przynależność płciową, jako kobiety. Libera ujawnia pewne przerażające tabu, wykreowane w tej kulturze: wojna może przynieść mężczyźnie seksualną rozkosz, tak jak przynosi mu rozkosz oglądanie tańczących na scenie tancerek" (s. 207). Przede wszystkim należałoby zaznaczyć, że nic nie ujawnia, bo przemoc i seks były stale łączone od antyku począwszy, natomiast zastanawiające jest, że to są znowu „zabawki" a więc przedmioty, których przemoc a przede wszystkim seks z zasady nie dotyczy, ale nad tym faktem przechodzi autorka bez komentarza. Czyżby obawiała się wkroczyć na teren zagadnień dotyczących dziecięcej seksualności? Nie pozwala na to polityczna poprawność, która nawet w sztuce krytycznej tej sfery jeszcze nie dopuszcza. Interpretacje Kowalczyk będące wynikiem tejże poprawności sprowadzają sztukę do poziomu umoralniającej (krytycznej) opowiastki. Jednokierunkowe, usztywniające znaczenia odczytanie dziel, wykreślenie granic, zdefiniowanie według założonych z góry reguł czyni z nich przedmioty konsumpcji i manipulacji. Jakże łatwo jest po przeczytaniu książki zrozumieć, „co artysta miał na myśli", wszystko jest jasne i narzucone odbiorcy. Autorka wprost stwierdza, że „krytyczność" jest pozorna, jeśli nie ma jasnego przekazu, umożliwiającego odczytanie dzieła. Ta uwaga dotyczyła pracy przeznaczonej na bilbordy Zewnętrznej Galerii ASM, co do której publiczność miała wątpliwości, czy jest reklamą czy pracą artystyczną bez celu komercyjnego (s. 86). Kategoryczność niektórych stwierdzeń pani Kowalczyk budzi nie tyle sprzeciw co rozbawienie i przywraca wiarę, że są jeszcze ludzie opanowani misją, wierzący w jedną, niepodważalną prawdę. Gdy pisze z entuzjazmem o Alicji Żebrowskiej, dowodzi, że jej sztuka nie wywołuje podniecenia – tym samym nie jest pornografią – zakłada więc, że istnieje jakiś uniwersalny wzorzec podniecenia, według którego można oceniać, co jest pornografią a co nie. Wynikałoby z tego, że podniecenie jest konstrukcją kulturową, a z tym nie zgodziłby się zapewne niejeden lekarz. „W dodatku – pisze dalej o artystce – sprawuje kontrolę nad męskim widzem, nie poddając się jego fantazjom" (s. 229). Fantazjowanie to dziedzina, którą trudno skontrolować, władza jeszcze nie dociera do na-

http://rcin.org.pl

szych marzeń. Cóż więc możemy wiedzieć o męskich (i kobiecych) fantazjach poza tym, co już zostało powiedziane przez naukę i sztukę – nic, są dla nas tajemnicą, nawet wówczas, gdy rozumiemy je jako efekt bycia w kulturze (języku).

O ile w przypadku Libery można mówić jedynie o spłyceniu interpretacji, o tyle w stosunku do kilku innych artystów dochodzi do jawnych nadinterpretacji lub przeinaczeń. Na usprawiedliwienie pani Kowalczyk – jeśli może to być usprawiedliwieniem – trzeba podać, że w większości opiera się ona na wcześniejszych tekstach innych autorów. Dyskusja z analizą poszczególnych dzieł nie jest w tym miejscu możliwa, niemniej jeden przykład wydaje mi się szczególnie istotny, ponieważ wskazuje, podobnie zresztą jak u Libery, że z góry założona interpretacja, musi wskazać na „krytyczność" dzieła. Chodzi tu o pracę Artura Żmijewskiego *Oko za oko* składającą się z serii zdjęć i filmu video ukazujących nagich ludzi – kalekich i zdrowych. Według autorki ukazanie par, w których zdrowy podtrzymuje kalekiego, jest obrazem sytuacji będącej „zapłatą za krzywdy, przejawiającą się w prostych czynnościach nie tyle pomocy, ile współdziałania" (s. 296). Jednak sam tytuł wskazuje, że nie o zapłatę tu chodzi, ale o przemoc będącą odpłatą za własną krzywdę. Starożytne prawo talionu, a na nie wskazuje tytuł, dopuszczało kary równie okrutne jak samo przestępstwo. W pracy Żmijewskiego nic nie jest do końca powiedziane, a na pewno nie ma w niej mowy o „ostracyzmie społeczeństwa, skazującego niepełnosprawnych na ograniczenie się głównie do przestrzeni domowej, o niechęć wobec nich i dyskryminację" (s. 296). Kobieta podtrzymująca kalekiego mężczyznę staje się winną jego kalectwa, a on się na niej mści, choć z pozoru wyglądają na bliskich sobie ludzi. Tu nie ma ofiary i współczującego, tylko są dwa ciała, które połączyła przemoc, nie fizyczna lecz psychiczna. I choć artysta sam mówi, że relacje między osobą zdrową a kaleką można rozumieć jako gwałt, a kobietę pomagającą myć się kalekiemu mężczyźnie nazywa kurwą („ona się kurwi" s. 286), to autorka odrzuca tę interpretację, uważając, że artysta się myli, „bo gwałt ma miejsce wtedy, gdy ktoś czegoś nie chce" (s. 286), taka bowiem wymowa pracy wprowadziłaby zamęt w przyjętym przez nią systemie prostych prawd.

Żmijewski mówił, że interesuje go odpowiedź na pytanie, co się dzieje, gdy w życiu zdarzyło się nieszczęście, katastrofa (s. 283). Można w tym widzieć ujawnienie własnych lęków, próbę zapanowania nad nimi, lęków przed potencjalnym własnym kalectwem, które może się zdarzyć i obawę przed, znowu potencjalną, koniecznością opiekowania się kimś niepełnosprawnym. Określenie kobiety jako kurwy, może dowodzić podświadomej chęci usprawiedliwienia własnej, hipotetycznej odmowy w podobnym przypadku. W takim kontekście również estetyzacja ciał niepełnosprawnych nabiera innego niż w książce znaczenia. Autorka uważa, że „Powstają w ten sposób nowe kategorie estetyczne, które nie są już opresyjne i wykluczające" (s. 293). Jednak w tej pochwale, znowu w imię politycznej poprawności, istnieje sprzeczność, bo czyż można wyobrazić sobie kategorie, które czegoś/kogoś nie wykluczają? Takich efektownych zdań, ozdobników upiększających tekst jest więcej, cała książka tchnie dydaktyzmem, który wynika z utopijnego założenia, że społeczeństwo można nie tyle zmienić, co poprawić i to przez sztukę.

http://rcin.org.pl

W ten sposób sztuka krytyczna staje się ostatnim ogniwem modernistycznego świata. Według Jean-François Lyotarda postmodernizm wiązał się z upadkiem wielkich tematów (narracji) i choć Kowalczyk wielokrotnie powołuje się na postmodernistyczną dyskursywność, w jej koncepcji ciało jest kolejną wielką narracją, a sztuka krytyczna walczy o jego wyzwolenie spod panowania aktualnego (istniejącego w Polsce) systemu władzy. Mamy więc tu do czynienia z utopią taką samą, jak walka o wyzwolenie proletariatu spod panowania burżuazji, ale jak wiadomo jedne mechanizmy są zawsze zastępowane innymi.

„Mechanizmy opanowania człowieka – pisze Kowalczyk – jawią się jako mechanizmy czynienia go, wraz ze swym ciałem, uległym i poddanym normom. Polegają na wpisaniu go w aktualne struktury władzy, przydzieleniu mu odpowiedniego miejsca (jak w strukturach pojawiających się w tabloidach Zofii Kulik). Ciało jest tutaj najbardziej uległym instrumentem zniewalania" (s. 300). Czy jednak może być inaczej, czy może być władza, która nie dąży do podporządkowania normom? To pytanie o zasadę, ale są też inne wątpliwości. Co autorka miała na myśli pisząc: „człowieka [...] wraz ze swym ciałem"? Cała książka zdaje się dowodzić, że człowiek ma tylko ciało. Z cytowanych słów wynika również, że ciało jest „najbardziej uległym instrumentem zniewalania", co stoi w sprzeczności z tezą wypowiedzianą na początku książki i odnoszącą się do sztuki okresu wczesnego PRL-u, „cielesność była niewygodna dla aktualnej władzy. Zagrażała jej, bo mogła wytworzyć zbyt duży, trudny do skontrolowania obszar wolności jednostki" (s. 39). Czy więc ciało jest ulegle, czy może jest tym obszarem, który nie daje się skontrolować? A może to zależy od sytuacji politycznej? Takich sprzeczności w tezach formułowanych przez panią Kowalczyk jest dużo więcej, np. gdy mowa jest o spojrzeniu, które: konstruuje, dematerializuje, jest konstrukcją, strukturą, siłą, ma władzę i jest podporządkowane. Zapewne można by te kwestie pogodzić, gdyby konstrukcja książki była jednolita. Niestety odnosi się wrażenie, że wszystko w niej pochodzi z drugiej ręki. Szczególnie niepokojące jest podobieństwo do fragmentów książki Moniki Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, która ukazała się dwa lata wcześniej niż *Ciało i władza* jako kolejny tom „Pism Filozoficznych" Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a więc macierzystej uczelni pani Kowalczyk. U obu autorek odczytanie sztuki Grzegorza Kłamana oparte jest o kategorię „mięsności" zaczerpniętą z książki Jolanty Brach-Czainy *Szczeliny istnienia*; obie cytują ten sam jej fragment (Bakke s. 33, Kowalczyk s. 262), jednak Kowalczyk nie zaznacza, że po raz pierwszy ten zabieg interpretacyjny został zastosowany przez Bakke, choć cytat właśnie z jej książki jest umieszczony jako motto rozdziału. W dalszych wywodach dotyczących sztuki Kłamana autorki rozchodzą się, ale nie do końca, np. w obu tekstach pojawia się pojęcie *abjection*, które wprowadziła do badań psychoanalitycznych i badań nad kulturą Julia Kristeva. Nie są to oczywiście sprawy naganne, gdy interpretacja sztuki określonego artysty przybiera u różnych autorów podobny kształt, niemniej powinny być zachowane wszelkie zasady honorujące pierwszeństwo. Książka Moniki Bakke wydaje się dużo dojrzalsza, oparta na znajomości tekstów filozoficznych

http://rcin.org.pl

i z dziedziny psychoanalizy, u Izabeli Kowalczyk nic nie jest do końca przemyślane tylko zacytowane, przywołane, za kimś powtórzone, co w konsekwencji całość spłyca, a z myśli i teorii czyni rodzaj wytrychów, pomagających w dokonywaniu kolejnych interpretacji. Wrażenie to pogłębia język, jakim książka jest napisana – nieznośnie pretensjonalny („spojrzenie panoptyczne ma funkcję normatywizującą", s. 182; „protagonistka z małym dzieckiem trzymanym na ręku", s. 138), pełny różnych neologizmów („konstruowalność", s. 168; „nadreprezentowalność", s. 311), pseudonaukowych sformułowań często przyjętych od innych autorów („naturalizacja dyskursu depilacji", s. 200, „grupy, określanej przez przynależność płciową, jako kobiety"), a przede wszystkim trywialny („prywatność stała się chodliwym towarem", s. 180) i z licznymi powtórzenia (słowo dyscyplinować pojawia się niezliczoną ilość razy). Są zdania kompletnie nielogiczne, jak to mówiące, że sztuka współczesna „Używa nie tylko strategii subwersji, ale wręcz symulacji" (s. 305) lub równie patetyczne, co nic nieznaczące, jak: „Sztuka ta odsłania wartości, które są dla nas najważniejsze, ukazuje, w jaki sposób kształtowany jest nasz obraz świata" (s. 313), lub po prostu banały typu „Artyści krytyczni ukazywali człowieka uwikłanego w mechanizmy władzy, który musi dostosować swe działania, a także swoje ciało do ogólnie przyjętych norm" (s. 300). Trzy ostatnie cytaty pochodzą z zakończenia książki, które wydaje się jej najsłabszą częścią. W rozdziałach dotyczących poszczególnych artystów, mimo usztywniającego podporządkowania ich sztuki wskazanym, konkretnym problemom (*Zofia Kulig: dekonstrukcja systemów władzy*, *Katarzyna Kozyra: ciała wykluczone i transgresyjne*, *Zbigniew Libera: techniki dyscyplinowania ciała*, *Alicja Zebrowska: polityka seksualności*, *Grzegorz Klaman: egzystencja na powrót ucieleśniona?*, *Artur Zmijewski: ciała Innych*) wyczuwalna jest empatia i chęć współuczestniczenia w „krytykowaniu". Szczególnie wyraźne jest to w rozdziałach omawiających twórczość kobiet, co powoduje, że czyta się je z większym zainteresowaniem, jak rodzaj osobistego wyznania. Rzecz ciekawa, Kowalczyk w książce tylko raz, wspominając swe dziecięce zafascynowanie instrukcją użycia tamponu, użyła formy „ja". Wspomnienie to przywołane zostało w kontekście obrazu Marka Firka *Cwiczmy samogłoski* ukazującego taką właśnie instrukcję, co według autorki „w przewrotny sposób [...] odnosi się do problemu zrepresjonowanej seksualności" (s. 309). Gdy do tego dodamy jeszcze fakt, że w książce dwukrotnie powtórzony jest opis pracy Alicji Zebrowskiej ukazującej borowinowe zabiegi stosowane w leczeniu chorób kobiecych (s. 224 i s. 238), co nasuwa na myśl freudowski przymus powtarzania, zaczynamy się zastanawiać, czy sama książka nie ma charakteru terapeutycznego, tak jak według autorki ma go sztuka Zebrowskiej i Kulik, czy nie odsłania wypartych w nieświadomość urazów. Nie chodzi oczywiście o to, by w sztuce odnaleźć autobiograficzne ślady, ale by poprzez dzieło dotrzeć do tego, co nieredukowalne, a więc do ciała właśnie, w którym umiejscowiony jest podmiot konstruujący się nieustannie w konfrontacji wiedzy i władzy, ale też ciała będącego miejscem zapisu tego, co przedwerbalne – pierwotnego sytemu semiotycznego, o którego istnieniu przekonuje nas przywoływana przez autorkę Julia Kristeva. Ciało, konkretne ciało, jest początkiem wszelkich

http://rcin.org.pl

projektów artystycznych, za nim staną się one krytyką społeczną, buntem, subwersją kulturową, transgresją. Polska historia sztuki wyeliminowała z obszaru zainteresowań tak rozumiane ciało, wychodząc zawsze od ogólnej koncepcji sztuki, dla której poszczególne dzieła są tylko ilustracją. Ten sam zabieg dokonany został przez Izabelę Kowalczyk. Mając z góry założony obraz współczesnej kultury zbudowany w oparciu o teorie funkcjonujące na Zachodzie, dopasowała do niego poszczególne prace polskich artystów. Odwołania do rodzimego kontekstu (np. rola religii, sytuacja gospodarcza) są stereotypowe i bardzo uogólniające, a przede wszystkim bardzo powierzchownie odnoszące się do omawianego materiału. W rezultacie opis sztuki lat dziewięćdziesiątych jest nieprzekonujący, a jej krytyczność wątpliwa.

Joanna SOSNOWSKA

http://rcin.org.pl