

## Krytyka lat 90. – sztuka krytyczna

Dywagację nad stanem sztuki nowoczesnej w Polsce należy rozpocząć od smutnej refleksji, że społeczeństwo postrzega dziś działania artystyczne jako zjawiska marginalne, mało znaczące i co najmniej podejrzanę, kojarząc je głównie z ochoczo relacjonowanymi przez media ekscesami, takimi jak choćby słynna szarża z szablą Daniela Olbrychskiego w warszawskiej Zachęcie. Skandale te, choć mało reprezentatywne dla ogółu zjawisk artystycznych w Polsce, powodują liczne szkodliwe napięcia i nieporozumienia, które Zbigniew Libera trafnie nazwał „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem”<sup>1</sup>. Brak rzetelnej edukacji artystycznej, przekładający się na niezrozumienie języka sztuki współczesnej i preferowanych przez nią estetyk, skutkuje tym, że nawet elity intelektualne zdają się przejawiać głęboko zakorzoną nieufność w stosunku do współczesnych wytworów sztuk wizualnych<sup>2</sup>. Polacy preferują literaturę, teatr, a nade wszystko kino, które zyskały status znacznie wyższy niż performance, wideo czy instalacje, a nawet fotografia<sup>3</sup>. Należy przy tym nieco uszczypliwie spostrzec, że w kraju, w którym społeczeństwo w ogóle nie przejawia zainteresowania sztuką, politycy szybko dostrzegli, iż atakowaniem i blokowaniem wystaw można sobie łatwo i skutecznie zrobić darmowy PR (za przykład niech posłuży chociażby bohaterska akcja posła Witolda Tomczaka w Zachęcie w 2000 roku<sup>4</sup>, będąca dlań katapultą do Parlamentu Europejskiego). Za ten smutny stan rzeczy w pewnym sensie „odpowiedzialna” jest sztuka krytyczna<sup>5</sup> – silny nurt

w plastyce polskiej, kształtujący się na przełomie lat 80. i 90., gdy krajem wstrząsnęły potężne przeobrażenia polityczne i społeczne. Zmiana ustroju pociągnęła za sobą zmiany we wszystkich obszarach życia – także, a może przede wszystkim, w kulturze. Historia i martyrologia przestała przesładować artystów, przyszło im się za to zmierzyć z czymś zupełnie innym – agresywnymi modelami życia importowanymi z Zachodu. Kultura konsumpcyjna (obca, wobec której społeczeństwo nie miało dystansu) stała się głównym punktem odniesienia dla artystycznego opisu rzeczywistości przez sztukę krytyczną, będącą szczególną, zupełnie nową na polskim gruncie odmianą sztuki zaangażowanej społecznie<sup>6</sup>, tworzoną przez nową generację artystów – bezkompromisowych, niebojących się zerwania z dotychczasowym idealistycznym podejściem do sztuki i nawiązania krytycznego dialogu z zastaną, niełatwą rzeczywistością<sup>7</sup>. Nurt krytyczny jest do dziś najbardziej wyrazistym i rozpoznawalnym, a zarazem jednym z najtrudniejszych do zdefiniowania i interpretacji zjawisk w polskiej sztuce współczesnej.

Umownie do sztuki krytycznej zalicza się prace komentujące w sposób krytyczny nową rzeczywistość społeczną oraz obraz przemian wartości, mentalności i obyczajów<sup>8</sup> po transformacji ustrojowej w 1989 roku<sup>9</sup>. Jej idea zrodziła się w pracowni rzeźby na warszawskiej ASP („Kowalnia”) prowadzonej przez profesora Grzegorza Kowalskiego, a inspiracje ruchu były bardzo szerokie – można do nich zaliczyć zachodnie prądy artystyczne popularne w poprzednich dekadach (akcjoniści

<sup>1</sup> Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, [http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty\\_internet\\_arch\\_all/archiwum\\_teksty\\_online\\_22.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm).

<sup>2</sup> Po 2000 roku częstym wątkiem przewijającym się w dyskusjach o kondycji sztuki jest pytanie o lekceważący stosunek polskiej inteligencji do sztuki. M. Ujma, *Dlaczego polscy intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej? Próba diagnozy stanu rzeczy*, „Kresy” 2003, nr 4 (56).

<sup>3</sup> Taż, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, <http://kulturaenter.pl/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/2012/03/>.

<sup>4</sup> <http://art.blox.pl/2007/01/Piec-najglosniejszych-skandali-w-Zachecie.html>.

<sup>5</sup> Określenia „sztuka krytyczna” pojawiały się także w odniesieniu do działań artystów lat 70. – aktywnych politycznie lub tworzących tzw. sztukę ciała. Termin wy-

myślił Ryszard Kluszczyński, choć niektórzy autorstwo przypisują także Jerzemu Truskowskiemu, do obiegu wprowadził zaś Piotr Piotrowski i „Magazyn Sztuki”.

<sup>6</sup> W Polsce do tej pory popularny był model sztuki zaangażowanej w historię lub martyrologię, działającej niejako ku pokrzepieniu serc.

<sup>7</sup> Na rzeczywistość tę składały się brak rynku sztuki w Polsce, brak polityki kulturalnej państwa, brak mecenaatu, brak obycia kulturalnego w młodym kapitalistycznym społeczeństwie, co zaowocowało całkowitą marginalizacją sztuki.

<sup>8</sup> Na Litwie „sztuka traumatyczna” jest pojęciem bardziej adekwatnym – obejmuje te same obszary, ale nie odnosi się do polityki.

<sup>9</sup> Cezura ta jest czysto umowna.



Jerzy Truszkowski, *Śnieg i krew*, 2016. Zbiory Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych

wiedeńscy<sup>10</sup>, abject art<sup>11</sup>, Kolektyw Sztuki Socjologicznej<sup>12</sup>), ruchy społeczne (feminizm, gender) oraz nurty filozoficzne i ideologie – myśl Michaela Foucaulta, Jacques’a Lacana, postmodernizm lat 80. Sztuka krytyczna była nurtem wewnątrz bardzo zróżnicowanym, jednak pomiędzy poszczególnymi artystami nie było ducha rywalizacji<sup>13</sup>. Za jej symboliczne narodziny możemy uznać przełom 1989 i 1990 roku, bogaty w nowe inicjatywy i projekty. Studenci II roku rzeźby warszawskiej ASP realizowali projekt „Obszar wspólny, obszar własny”<sup>14</sup>, dyrektorem CSW Zamek został Wojciech Krukowski (pełnił tę funkcję do 2010 roku) – przychylny nowym tendencjom i otwarty na zmiany, a pod jego kierownictwem CSW zaczęło regularnie wydawać „Obieg”, który szybko zyskał miano forum współczesnej krytyki i stał się najbardziej opiniotwórczym pismem zajmującym się sztuką polską. Początkowo, dla wczesnych komentatorów, artyści tworzący w nurcie sztuki krytycznej nie stanowili wyrazistej grupy, szczególnie w porównaniu z dekadą poprzednią, ale już pierwsze obrony dyplomów absolwentów „Kowalni” (1993 rok – Althamer, Markiewicz, Kozyra) pokazały, że młodzi artyści mają ciekawą i zaskakująco spójną koncepcję sztuki. Także pierwsza poważna wystawa „Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce polskiej”<sup>15</sup> pomimo zróżnicowania tematycznego pokazała, że dzieła się wzajemnie uzupełniają. Podobnie było w przypadku pierwszej dużej, zbiorowej manifestacji nurtu na zorganizowanej w roku 1995 wystawie „Antyciała”<sup>16</sup>. Choć jej głównym wątkiem była chęć różnorodnego zinterpretowania zagadnień dotyczących ciała, poprzez liczne odniesienia społeczno-polityczne wykroczyła daleko poza body art, kreśląc szerszą perspekty-

<sup>10</sup> Ruch artystyczny działający w latach 60. i 70. XX wieku, wyrastający ze sprzeciwu wobec katolicko-mieszkańskiego stylu życia w powojennej Austrii.

<sup>11</sup> Sztuka wstrętu oddziałująca poprzez kreowanie przedmiotów lub przedstawień kwestionujących i naruszających normy dotyczące ciała, seksualności i rasy (fizjologiczne wyobrażenia fragmentów ciała, organów płciowych i ekskrementów oraz wszelkie materiały organiczne i industrialne w stanie rozpadu).

<sup>12</sup> Grupa artystyczna założona w 1974 roku. Jej działalność skupiała się na socjologiczno-politycznych aspektach sztuki.

<sup>13</sup> „Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce Polskiej”, CSW, 1993 rok, kurator Grzegorz Borkowski.

<sup>14</sup> Niektórzy za początek sztuki krytycznej uznają także okres współpracy Zbigniewa Libery z duetem KwieKulik.

<sup>15</sup> 10 grudnia 1993–30 stycznia 1994 roku, kurator Grzegorz Borkowski.

<sup>16</sup> 7 lipca–13 sierpnia 1995 roku, kurator Ewa Grządek.

wę egzystencjalną. Także indywidualne wystawy („Narodziny Barbie” Alicji Żebrowskiej, „Olimpia” Katarzyny Kozyry) przez swój szokujący realizm i daleko posunięty ekshibicjonizm odbiegały od dotychczas obowiązujących w polskiej sztuce norm. Kolejne prace coraz odważniej eksplorowały granice sztuki – „Łaźnia kobiet”<sup>17</sup> Katarzyny Kozyry wywołała taki rezonans, że jej recenzje ukazywały się nawet w „Przeglądzie Technicznym”<sup>18</sup>. Dopiero wiele sukcesów zagranicznych, między innymi wyróżnienie Kozyry na 48. Biennale Sztuki w Wenecji w 1999 roku za „Łaźnię męską”, sprawiło, że sztuka krytyczna zaczęła być przychylniej postrzegana przez ogół krytyków i powoli zdobywała status mainstreamowej. Status ten potwierdzały dodatkowo nieśmiało pojawiające się nurty wobec niej opozycyjne, a także organizacja dużych wystaw przeglądowych, takich jak choćby „Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości”<sup>19</sup>, będąca swoistym świadectwem walki o poszerzenie pola sztuki oraz jej miejsca w dynamicznej rzeczywistości lat 90. i prezentująca najbardziej uznane nazwiska.

Najczęściej eksploatowane przez artystów krytycznych wątki to: zawłaszczenie języka dyskursów i subwersywne cytowanie go w zmienionym, często ironicznym kontekście, pokazanie opresyjności kultury (na przykład wobec kobiet) i uwikłanie cielesności w konteksty władzy, eksploracja przypadków wykluczenia społecznego, dyskredytacja powierzchownej dewocji i kiczu religijnego, próba przewartościowania kanonu estetycznego, tropienie paradoksów potocznej świadomości i pamięci historycznej oraz estetyka camp. Dzieła te szargały wszelkie świętości sztuki wysokiej i podważały archetypy oparte na platońskiej triadzie. Były skrajnie odmienne pod względem treściowym, a często także formalnym, od tradycyjnych dzieł sztuki zamkniętych w muzeach. W odbiorcy wywoływały dyskomfort i dysonans poznawczy, były drażniące i wymagające<sup>20</sup>.

Prace eksplorujące bardziej wstydlive obszary ludzkiej egzystencji pojawiały się oczywiście i wcześniej, ale do tej pory były zamknięte w obiegu galeryjnym i nie budziły protestu społecznego. Dzieła, takie jak *Piramida zwierząt*, *Pasja*, *Termofory* czy *Emblematy*, polaryzujące debatę wokół sztuki krytycznej, wyszły poza margines sztuki,

<sup>17</sup> Wrzesień–październik 1997 roku, kurator Hanna Wróblewska.

<sup>18</sup> „Przegląd Techniczny” 1997, nr 47 (23 XI).

<sup>19</sup> CSW Łaźnia Gdańsk, styczeń–marzec 2000, kurator Bożena Czubak.

<sup>20</sup> A. Żmijewski, *Sztuka – „ogród koncentracyjny”?*, „Kresy” 1997, nr 29 (1), s. 227.



dotknęły rzeczywistości pozaartystycznej i wywołały zainteresowanie ogółu. Sztuka krytyczna jako jedyny nurt artystyczny w historii sztuki nowoczesnej w Polsce zapisała się w świadomości środowisk pozaartystycznych, wywołując burzliwy dyskurs krytyczny wykraczający poza ramy periodyków kulturalnych. Oczywiście nie był to przypadek – celowo, programowo zaaranżowana prowokacja i wywołany przez nią skandal stały się nowym nośnikiem artystycznym świadomie wykorzystywanym przez twórców do sprowokowania dyskusji publicznej. Obrazoburczy potencjał sztuki krytycznej zbyt często niestety przesłaniał ironiczny cudzysłów, w jaki ujmowane były dzieła artystów krytycznych. Zarzuty dotyczące jednego dzieła w wyniku działania prostych mechanizmów były rzutowane na całą sztukę w myśl retorycznej zasady *pars pro toto*. Prasa i krytyka gazetowa nie podjęły prób rozróżniania i wartościowania postaw artystycznych, z równym oburzeniem przyjmując wszelkie działania mieszczące się w pojemnym zbiorze sztuki krytycznej. W skrajnych przypadkach całej sztuce nowoczesnej w Polsce (kojarzonej głównie ze sztuką krytyczną) zarzucano niemoralność. Eskalacja emocji sprawiła, że konflikt zyskał wymiar polityczny, co trwale zaszkodziło polskiemu art worldowi. Został przegapiony moment, w którym możliwe było nawiązanie rzeczowej dyskusji na temat sztuki rodzimej, jej prerogatyw i przyszłości.

Pozytywny jest fakt, że po raz pierwszy polska inteligencja stanęła w obronie sztuki współczesnej w sposób tak oczywisty i wyrazisty (należy tu jednak zaznaczyć, że oczywiście nie chodziło o obronę dzieł samych w sobie, ale o wolność wypowiedzi artystycznej). Sztuka krytyczna sprowokowała niezrędko skrajne i niezwykle emocjonalne opinie także zawodowych krytyków, zmuszając ich do rewizji własnych poglądów i przyzwyczajęń estetycznych oraz do zadania (po raz kolejny) fundamentalnych pytań o istotę sztuki.

Krytyka merytoryczna, jak zawsze, pojawiała się z pewnym opóźnieniem, już po ustaniu „debaty” publicznej. Uznawana była, także przez samych krytyków, za pracę u podstaw w znaczeniu niemal pozytywistycznym – oprócz adwersarzy spoza środowiska artystycznego główne założenia sztuki krytycznej należało przybliżyć także jej przeciwnikom z kręgów artystycznych o odmiennym poczuciu estetyki. Między krytykami opowiadającymi się za sztuką krytyczną a jej oponentami nie było porozumienia – frakcje coraz mocniej okopywały się na swych stanowiskach, a zaostrzający się konflikt rodził pokutujące do dziś stereotypy

– jeśli nie jesteś za sztuką krytyczną, z pewnością jesteś konserwatystą i cenzorem. Zwolenników sztuki krytycznej, określanej przez środowisko jej oponentów jako „nowy socrealizm”<sup>21</sup>, oskarżano o uprawianie nie sztuki, lecz zawołanej publicystyki. Zarzucano im także uwikłanie w ideologię „plastycznej poprawności”<sup>22</sup>, gdzie obowiązujące kanony ustalał Zamek Ujazdowski, i dyskredytację innych estetyk. Najpoważniejszymi zarzutami wysuwanymi pod adresem sztuki krytycznej były jednak oskarżenia o niemoralność. Do najważniejszych przejawów łamania norm oponenti zaliczali artystyczny ekshibicjonizm, fascynację przemocą i seksualnością oraz negowanie wartości duchowych<sup>23</sup>. Pociągnęło to za sobą rozważania dotyczące aksjologicznych powinności sztuki i pytania o to, czy w ogóle możemy rozpatrywać dzieła sztuki w kategoriach etycznych (kontrowersje związane z *Piramidą zwierząt*, poczynaniami Grzegorza Klamana). Głównym dylematem krytyki artystycznej ostatecznie stała się próba nowej definicji tego, co współcześnie możemy uznać za sztukę. Krytycy zastanawiali się, co ją legitymizuje i uprawomocnia – czy jest to wyłącznie obecność w galerii, czy też to jakieś wartości wewnętrzne, które niezależnie od formy i okoliczności pozwalają odróżnić sztukę dobrą od złej albo od tego, co sztuką nie jest w ogóle.

Nikt natomiast nie zwracał uwagi na etyczność samej krytyki, w której nie działa się najlepiej – następowała szybka radykalizacja i wulgaryzacja języka. Publicystyka po 1989 roku stała się bezpardonowa, atakująca raczej autora dzieła, a unikająca wnikaniami w sens samej pracy. Teksty krytyczne wysuwały niejednokrotnie zaskakujące postulaty i mniej lub bardziej realne żądania (karanie artystów, w tym publiczną chłostą<sup>24</sup>, zmiany modelu finansowania sztuki), które pociągnęły za sobą wymierne działania, takie jak zamykanie wystaw i dymisje dyrektorów. Sztuka krytyczna budziła tak skrajne reakcje, że w Polsce, w której świeżo odzyskaną wolnością słowa jeszcze nie zdążono się nacieszyć, powróciły pomysły przywrócenia cenzury. Bardzo demoralizujący dla krytyków był również społeczny odbiór sztuki – nigdy nie miała ona w Polsce dobrej passy, więc żeby nie pogarszać sytuacji, publicyści unikali ostrych, piętnujących recenzji, rzekomo dla niej szkodliwych,

<sup>21</sup> C. Michalczyk, „Życie” 2001 (21).

<sup>22</sup> *Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nova” 1997, nr 10, s. 22.

<sup>23</sup> W. Skrodzki, *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy” 1997, nr 29 (1), s. 219.

<sup>24</sup> Pomysł taki wysunął między innymi Wojciech Wencel.

sprawiając wrażenie, że zawsze ma tę samą jakość i jest nietykalna. Ugruntowało to swoisty konformizm rządzący życiem artystycznym. Dwie największe debaty na temat sztuki krytycznej w Polsce (dotycząca *Piramidy* i *Pasji*) nigdy nie dotknęły samego dzieła i jego cech, koncentrując się na „poetyce skandalu”<sup>25</sup>.

Kolejnym problemem krytyki była nieobecność publicystów średniego pokolenia i brak dialogu międzypokoleniowego. Młode pokolenie kierowało się innymi priorytetami. Najczęściej wysuwany pod ich adresem zarzutami było hołdowanie zasadzie współuczestnictwa krytyki w grzechu kreowania sztuki przez instytucje<sup>26</sup>. Coraz rzadziej krytyk czuł się w obowiązku służyć odbiorcy sztuki, coraz częściej artyście<sup>27</sup> lub, co gorsza, instytucji, która za nim stoi. Młodzi krytycy nie dbali też o stare standardy językowe – ich styl ewoluował pod wpływem wymogów rynku i chęci przypodobania się odbiorcy kokietowanego poufałością, brakiem zadęcia, językiem swojskim, młodzieżowym, zbliżonym do potocznego, aby przekonać go do sztuki, która mimo swoich egalitarnych postulatów coraz bardziej oddala się od życia, a jeśli się w nim pojawia, pełni rolę wyłącznie „ozdoby popkulturowych magazynów”<sup>28</sup>.

Pierwsza olbrzymia fala krytyki, wywołana pokazem *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry, skończyła się w 1994 roku, powróciła jednak ze zdwojoną siłą w związku z wystawą „Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku”. Mimo iż obrazoburcza wystawa miała miejsce w Brukseli, jej reminiscencje można było zaobserwować na gruncie ojczystym w postaci ponad stu artykułów, dwudziestu audycji radiowych i dziesięciu programów telewizyjnych<sup>29</sup>. Wystawa została odebrana jako kolejny bulwersujący przejaw sztuki współczesnej<sup>30</sup> i poskutkowała wojną kuratora z „całym katolickim narodem”<sup>31</sup>, poselską interpelacją Witolda Tomczuka oraz zwolnieniem z pracy w Muzeum Narodowym jej kuratora Ka-

zimierza Piotrowskiego. W 2002 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku została zaprezentowana *Pasja* Doroty Nieznalskiej. Praca szybko zyskała niezwykły rozgłos (artykuły w prasie, relacje telewizyjne, między innymi w głównym wydaniu *Faktów* w TVN), przy czym większość ją komentujących przyznawała bez zażenowania, że nigdy nie widziała jej osobiście<sup>32</sup>. Oskarżenie artystki przez lokalnych, gdańskich działaczy LPR o obrazę uczuć religijnych z art. 196 kk rozpoczęło trwającą niemal dziesięć lat epopeję sądową. Skandal dotyczący pracy Nieznalskiej w znacznym stopniu wpłynął na odwagę w prezentowaniu dzieł sztuki współczesnej tak w instytucjach publicznych, jak prywatnych. Dezaprobatą opinii publicznej, indolencja krytyki i widowiskowe odwołania dyrektorów placówek kulturalnych sprawiły, że twórcy odczuli konsekwencje swych działań bardzo boleśnie – ostracyzm, brak możliwości organizowania wystaw, a nawet wyroki pozbawienia wolności i grzywny.

Wychodzący od 1990 roku „Obieg” (periodyk CSW Zamek) i nieregularnie ukazujący się „Magazyn Sztuki” pod redakcją Ryszarda Ziarkiewicza prezentowały bieżące wydarzenia artystyczne i publikowały merytoryczną, pogłębioną krytykę. Choć oba pisma mocno promowały sztukę krytyczną i były do niej nastawione przychylnie, to jej główną tubą była „Czereja”<sup>33</sup> (nazywana z czasem „najciekawszym artystycznym polskim pismem pornograficznym”) – rodzaj fanzina wydawanego przez studentów ASP w Warszawie pod redakcją Artura Żmijewskiego. „Czereja” opisywała wydarzenia w „Kowalni” – obrony dyplomów i relacje z plenerów, a także zamieszczała koleżeńskie recenzje prac i bogaty materiał ikonograficzny<sup>34</sup>. Przy okazji „Czerei” warto wspomnieć o pojawieniu się zjawiska, takiego jak tekst towarzyszący – będącego formą literackiego komentarza, który choć może uchodzić za krytykę, to jednak nią nie jest. Recenzje sztuki krytycznej ukazywały się także dość regularnie w czasopismach komercyjnych, takich jak „Art & Business”, lub akademickich, jak wrocławski „Format” lub warszawska „Ikonothea”. Warto wspomnieć także o czasopismach,

<sup>25</sup> Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 523 (12), s. 41–53.

<sup>26</sup> *Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nova” 1997, nr 10, s. 23.

<sup>27</sup> M. Kitowska-Łysiak, *Urwaliśmy się na wolność*, „Znak” 1998, nr 523 (12), s. 21.

<sup>28</sup> J. Michalski, *Urwaliśmy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 523 (12), s. 3–16.

<sup>29</sup> R. Konik, *Sztuka kabotynów*, <http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf>.

<sup>30</sup> I. Wiszniewska, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost” 2001, 49, <http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993>.

<sup>31</sup> <http://ekai.pl/kultura/x1207/nie-chcialem-wojny-mowi-komisarz-irreligia/>.

<sup>32</sup> V. Sajkiewicz, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1–2, s. 215–216.

<sup>33</sup> Internetowe archiwum czasopisma dostępne online, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1361>.

<sup>34</sup> K. Sienkiewicz, *Konflikt i porozumienie*. „Czereja” w pracowni Grzegorza Kowalskiego, „Ikonothea” 2007, nr 20, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/730/99976>.

które zajmowały się szeroko pojmowaną kulturą, a od czasu do czasu przyglądały się bliżej także działaniom na gruncie plastycznym („Kresy”, „Res Publica Nova”, „Znak” – dyskusje dotyczące sztuki krytycznej kolejno w latach 1995, 1996 i 1997). Najbardziej żywe i poruszające środowisko polemiki toczyły się jednak poza prasą specjalistyczną i obiegiem artystycznym, na łamach prasy popularnej – recenzje zamieszczano bowiem także w „Gazecie Wyborczej” czy „Tygodniku Powszechnym”. Autorom publikującym w dziennikach sztuka krytyczna przysparzała wiele problemów – często wymagała od nich solidnego samokształcenia przed dokonaniem oceny dzieła. Wczesne teksty uznanych potem krytyków (na przykład Doroty Jareckiej) pokazywały długotrwałą nieudolność tej krytyki – bezradność wobec dzieła i dużą elastyczność ocen<sup>35</sup>.

W dyskursie dotyczącym sztuki lat 90. można zauważyć pewną prawidłowość – toczył się głównie wokół sztuki krytycznej, jednocześnie marginalizując dokonania innych artystów. Miało to skutki ambiwalentne – z jednej strony bowiem hamowało jej rozwój (lęk instytucji przed kolejnym skandalem), z drugiej zaś okazało się wielką reklamą, która sprawiła, że na sztuce krytycznej można było szybko i spektakularnie zrobić karierę. Zgodnie z heglowską zasadą cyklicznego rozwoju rzeczywistości sztuka krytyczna musiała się jednak w końcu doczekać swej antytezy. Mimo iż artyści zaangażowani stali się mainstreamem z dużo większymi możliwościami realizacyjnymi, potencjał tej sztuki się jednak wyczerpał. Po dziesięciu latach jej niemal bezkonkurencyjnej hegemonii zaczęły się pojawiać nowe trendy, będące całkowitą opozycją – na przykład zwrot w stronę banalizmu i nadrealizmu. Gospodarka rynkowa sprawiła, że wzrosło zapotrzebowanie na sztukę komercyjną, „do sprzedania”. Do głosu zaczął także dochodzić nowy, dotąd tłumiony w sztuce trend – zwrot ku konserwatyzmowi i historyzmowi. W nowej dekadzie artyści zaprzestali skandalizowania. Społeczeństwo także nie reaguje już tak histerycz-

nie – nikogo nie szokuje nagość ani brutalność, w sztuce jest to już ograne. Młoda generacja artystów nie chce podważać rzeczywistości, ujmując ją w nawias sztuki, gdyż nie ma się o co bić – żyje we względnej normalności. Następuje dziwna sytuacja, w której reklamy stają się bardziej poruszające niż sztuka. Część młodych artystów nie wierzy w jej moc sprawczą, nie widzi w niej możliwości wywoływania zmian i przekształcania rzeczywistości, choć zachowuje to kino, teatr i w pewnym stopniu literatura, które, być może właśnie dlatego, cieszą się większym poważaniem i zainteresowaniem społeczeństwa.

#### BIBLIOGRAFIA

- Gorczyca Łukasz, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 523 (12).  
 Jarecka Dorota, *Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 164 (dodatek „KULTURA”), s. 11.  
 Kitowska-Łysiak Magorzata, *Urwaliśmy się na wolność*, „Znak” 1998, nr 523 (12).  
 Konik Roman, *Sztuka kabotynów*, <http://www.ostoja.pl/zakupy/konik/sztuka.pdf>.  
 Libera Zbigniew, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, [http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty\\_internet\\_arch\\_all/archiwum\\_teksty\\_online\\_22.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm).  
 Michalczyk C., „Życie” 2001 (21).  
 Michalski Jan, *Urwaliśmy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 523 (12).  
 Mikina Ewa, *Ciało w punkcie newralgicznym*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 184 (dodatek „KULTURA”), s. 8.  
 Oseka Andrzej, *Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 163 (dodatek „Gazeta Świąteczna”), s. 10.  
 Sajkiewicz Violetta, *Skandal – potrzebny od zaraz!*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1–2.  
 Sienkiewicz Karol, *Konflikt i porozumienie. „Czereja” w pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Ikonotheka” 2007, nr 20, <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/730/99976>.  
 Skrodzki W., *Piękno sztuki i fałsz jej obrazu*, „Kresy” 1997, nr 29 (1).  
*Sztuka dzisiaj 2. Debata*, „Res Publica Nova” 1997, nr 10.  
 Ujma Magdalena, *Dlaczego polscy intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej? Próba diagnozy stanu rzeczy*, „Kresy” 2003, nr 4 (56).  
 Ujma Magdalena, *Skandale artystyczne w Polsce po 1989 roku*, <http://kulturaenter.pl/skandale-artystyczne-w-polsce-po-1989-roku/2012/03/>.  
 Wiszniewska Irena, *Artyści u spowiedzi*, „Wprost” 2001, 49, <http://www.wprost.pl/ar/11787/Artysci-u-spowiedzi/?I=993>.  
 Żmijewski Artur, *Sztuka – „ogród koncentracyjny”?*, „Kresy” 1997, nr 29 (1).

<sup>35</sup> Warto przytoczyć tu krytyczny wielogłos dotyczący sztuki krytycznej na przykładzie trzech recenzji autorstwa Doroty Jareckiej (*Smutek antyciała*, „Gazeta Wyborcza”, nr 164, wydanie z 17 lipca 1995, dodatek „KULTURA”, s. 11), Andrzeja Oseki (*Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 163, wydanie z 15 lipca 1995, dodatek „Gazeta Świąteczna”, s. 10) i Ewy Mikiny (*Ciało w punkcie newralgicznym*, „Gazeta Wyborcza” nr 184, wydanie z 9 sierpnia 1995, dodatek „KULTURA”, s. 8) dotyczących jednej wystawy – „Antyciała” (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 7 lipca–13 sierpnia 1995).

## STRESZCZENIE

Lata 90. XX wieku to w sztuce polskiej burzliwy czas zmian, przewartościowań i konstytuowania się nowych tendencji, z których najsilniej zarysowaną okazał się skandalizujący nurt sztuki krytycznej. To właśnie on rozślawił polską twórczość na zagranicznych forach sztuki, takich jak choćby słynne weneckie Biennale, to wobec niego w ciągu kolejnych dwudziestu lat pozycjonowano inne zjawiska na polskiej scenie artystycznej. Programowo prowokujące prace artystów związanych z tym nurtem, takich jak Artur Żmijewski, Katarzyna Górna czy Zbigniew Libera, były odległe od dotychczas obowiązujących w polskiej sztuce norm formalnych i estetycznych, wykraczały dalece także poza sferę sztuki, dotykając problemów społecznych, co wywoływało niejednokrotnie zgorznienie wśród odbiorców i kon-

sternację wśród krytyków. Burzliwe debaty toczone wokół sztuki krytycznej to jedyny dyskurs współczesnej polskiej krytyki artystycznej wykraczający poza łamy periodyków kulturalnych – zmuszający do rewizji starych, estetycznych przyzwyczajęń, zadawania wciąż od nowa pytań o miejsce, rolę i granice sztuki w zmieniającej się rzeczywistości oraz nieustannego podejmowania prób stworzenia jej nowej definicji. Dzięki polemikom toczonym wokół dzieł, takich jak *Piramida zwierząt* czy *Pasja*, dokonał się swoisty przewrót także w samej krytyce artystycznej – zmieniła się jej forma, język, priorytety i cele.

**Słowa kluczowe:** sztuka współczesna, sztuka krytyczna, krytyka artystyczna, skandal w sztuce

## SUMMARY

### Criticism from the 1990s – Critical Art

The 1990s in the Polish art were a time of turbulent change, re-evaluation and formation of new tendencies, from which it was the shocking trend of the critical art that became the most distinct one. It made the Polish works famous among the foreign art fora, such as the influential Venice Biennale; it was a central point of the Polish artistic scene for the next 20 years, around which other phenomena were positioned. The program-provoking works of artists connected with the trend (such as Artur Żmijewski, Katarzyna Górna or Zbigniew Libera) were distant from the contemporary formal and aesthetical norms of the Polish art. They also surpassed the artistic sphere by discussing the social problems, what

often caused outrage among the viewers and consternation among the critics. The turbulent debates about the critical art are the only discussions in modern Polish art criticism that go beyond the cultural journals; they force one to review the old, aesthetical habits, to continually question the place, role and limits of art in the changing reality and to constantly try to re-define it. Due to the discussions about works of art such as “The Pyramid of Animals” or “Passion”, a specific coup in the art criticism itself could be observed – its form, language, priorities and aims were changed.

**Key words:** modern art, critical art, art criticism, shock in art