didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej

/ BADANIA ARTYSTYCZNE

Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej

Suzanne Lacy

Odebrałam telefon od mamy i taty, którzy właśnie siedzieli przed telewizorem w Wasco. Oglądali materiał z rozprawy sądowej Dennisa Barrie, dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Cincinnati, w sprawie o rozpowszechnianie pornografii przez zorganizowanie wystawy zdjęć Roberta Mapplethorpe'a. Czy Mapplethorpe zajmował się sztuką, czy pornografią? Później rodzice przysłali mi wycinki z lokalnej gazety dotyczące instalacji *The Umbrellas* (Parasole) Christo, która znajdowała się kilka mil od ich domu w jednej z małych farmerskich miejscowości w Dolinie Kalifornijskiej. Jeśli wnioskować z tonu artykułów, okoliczni mieszkańcy, po wcześniejszych wątpliwościach, wydawali się gotowi uznać, że Christo rzeczywiście jest artystą – choć nie takim, który odpowiadałby ich wyobrażeniom.

Czym zajmują się współcześni artyści? Mama i tata mają na ten temat własne zdanie. Media uczyniły z nich kanapowych znawców w czasach radykalnej

zmiany roli artystów wizualnych. Artyści osiągnęli bowiem niespotykany od co najmniej kilku dziesięcioleci poziom publicznej widoczności, bez względu na to, czy chodzi o sztukę galeryjną (skierowaną do specyficznej publiczności świata sztuki), czy o sztukę publiczną (przeznaczoną dla szerokiego grona odbiorców). Jest to po części konsekwencja zwiększonej widoczności jednostki w kulturze w ogóle. Od przyjętego „prawa do wiedzy" o szczegółach z życia polityków aż po ujawnianie tajemnic rodzinnych, włącznie z przemocą domową i kazirodztwem – to, co niegdyś należało do życia prywatnego, media uczyniły własnością publiczną. Artyści wizualni nie są tu wyjątkiem, a wielu z nich z dnia na dzień za sprawą kontrowersji wokół ich prac zyskało ogólnokrajowy rozgłos. Czym zajmują się artyści i czym powinni się zajmować – stanowi obszar publicznej debaty, w której poszukujemy poszerzonego paradygmatu znaczenia sztuki w naszych czasach.

Dyskusja jest wielowątkowa. Na wydziałach szkół artystycznych toczą się spory o rolę warsztatu, zakres tematów, miejsca wystaw i relacje między sztuką publiczną a bardziej tradycyjnymi formami sztuki. Świat artystyczny staje wobec wyzwania wielokulturowości i jej implikacji w odniesieniu do różnych publiczności oraz podejść do tworzenia sztuki. Sztuka publiczna stała się wysoce konkurencyjną alternatywą wobec systemu galeryjnego, w której artyści zmuszeni są do kontaktu z szeroką i niejednolitą publicznością, a każda grupa wnosi własny wkład do debaty.

Dochodzi do starć – zadajemy pytania o artystów wizualnych, które nie padły w tym kraju od czasu Nowego Ładu, kiedy to rządowe wsparcie dla artystów wywołało dyskusje wokół tego, czy sztuka powinna służyć społeczeństwu. Jedno z głównych pytań leżących u podstaw ostatnich kontrowersji związanych z cenzurą dotyczy w istocie relacji między prawami

obywatelskimi a indywidualną odpowiedzialnością. Czy prace artystyczne, które obrażają „wrażliwość publiczną”, powinny być finansowane przez ludzi poprzez The National Endowment for the Arts? Skłania to do kolejnych pytań: czym właściwie jest sztuka publiczna, jak jest tworzona, przez kogo i dla kogo?

W ramach krytyki artystycznej sztuka publiczna rzuciła wyzwanie iluzji uniwersalności sztuki i zapoczątkowała dyskusję nad pojęciem publiczności – jej granicami, umiejscowieniem w różnych konstruktach społecznych i rozmaitymi tożsamościami kulturowymi. Wprowadzenie tak wielu kontekstów dla sztuk wizualnych stwarza prawdziwy dylemat dla krytyków: jakie formy oceny są właściwe, gdy miejsca odbioru dzieł i założenia dotyczące „publiczności” praktycznie eksplodowały. Kiedy artyści zdecydowali się zwrócić do mamy i taty w Wasco jako potencjalnych odbiorców, sama krytyka musiała ulec zmianie, skoro natura znaczenia jest postrzegana tak odmiennie przez różne publiczności.

Jednym z chwilowych rozwiązań było położenie nacisku na teksty objaśniające. Niektórzy autorzy przyjęli bardziej partycypacyjną rolę podczas pracy z artystami, mając poczucie, że rekontekstualizacja prac w ramach innych układów odniesień – szerszego kontekstu społecznego określonego przez dane zagadnienie – jest właściwą odpowiedzią krytyczną. (Takie podejście, jakkolwiek wartościowe, rodzi pytanie o ocenę leżącą u podstaw krytyki sztuki). Inni krytycy w uproszczony sposób stosują kryteria odziedziczone po wczesnych artystach praktykujących nowe formy sztuki publicznej do prac, które są bardzo zaawansowane pod względem koncepcji, intencji i złożoności. Ewidentnie krytyka nie nadąża za praktyką.

Kiedy w XX wieku dzieła artystyczne wychodziły poza granice tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych lub nawet w nich pozostając, wystawiały na

próbę naturę sztuki i jej społeczne znaczenia – analiza stawała się terenem spornym i upolitycznionym. Do czasu urzeczywistnienia się podejścia krytycznego tego rodzaju praca pozostanie zepchnięta na margines świata sztuki, a jej zdolność do zmiany naszego rozumienia sztuki i roli artystów zostanie bezpiecznie zneutralizowana.

Mnóstwo tu błędnych rozpoznań i zamieszania w myśleniu. Potrzeba nam w tym momencie bardziej subtelnej i wymagającej krytyki, której założenia – zarówno po stronie krytyka, jak i po stronie artysty – są dokładnie badane i osadzane w światach sztuki i dyskursu o społeczeństwie. Zbyt swobodnie korzysta się z pojęć takich jak interakcja, publiczność, intencja artysty i skuteczność – często bez dostatecznego namysłu i prawie nigdy w ramach szerszych systemów pojęciowych, pozwalających dokonać rozróżnień w obrębie praktyk nowej sztuki publicznej i nadawać im znaczenie. Poniżej przeprowadzono analizę tych pojęć wraz z sugestiami rozszerzenia naszego podejścia krytycznego.

Interakcja

Obecne próby podejścia krytycznego do nowych form sztuki publicznej zakładają często opowiadanie się po stronie publiczności w oparciu o niejasno ukonstytuowaną ideę interaktywności. W ostatnim artykule zamieszczonym na łamach „Art Papers” jedna z autorek skrytykowała koncepcję zaangażowania publiczności zastosowaną w serii projektów artystycznych ,,Culture in Action” przeprowadzonych w różnych społecznościach Chicago, twierdząc, że jeśli artyści naprawdę zamierzaliby wejść w interakcję, użyliby interaktywnej technologii wideo (Snodgrass, 1993)! A przecież interakcja nie może być wyznaczana wyłącznie przez metodologię artysty, użyte przez niego medium ani inne powszechnie

stosowane kryteria, takie jak liczebność publiczności.

Co mogłaby obejmować bardziej złożona analiza krytyczna? Przyglądając się temu jednemu aspektowi nowej sztuki publicznej – interaktywnej jakości, która z definicji jest dla niej charakterystyczna – można by zastosować szersze ujęcie obejmujące wszystkie powyższe elementy, a także intencję artystki i znaczenie pracy dla jej zwolenników. Poniższy schemat obrazuje model przedstawiający możliwe warianty. Nie są to role odrębne ani sztywno ustalone, ale wyznaczone na potrzeby analizy, co pozwala nam na uważniejsze zbadanie strategii estetycznych. W dowolnym momencie artysta może działać w innym punkcie spektrum lub poruszać się między tymi punktami.

Prywatne			Publiczne
Artysta doświadczający	Artysta jako reporter	Artysta jako analityk	Artysta jako aktywista

Subiektywność i empatia: artysta doświadczający

W bardziej tradycyjnej sztuce uważa się, że doświadczenie artysty jest reprezentowane przez obiekt wizualny – w gruncie rzeczy taka subiektywność jest uznawana za fundamentalną dla sztuki. Performans i sztuka konceptualna pomogły wyodrębnić proces artystyczny, który czasami wręcz zastępuje wytwór. Aby zbadać, jakie umiejętności interakcyjne mogą wnieść do sfery publicznej artyści wizualni oraz ocenić, jak mogą one działać w odniesieniu do szerszej publiczności, możemy rozpocząć od jednego z najbardziej podstawowych elementów sztuki: podmiotu doświadczającego.

W sierpniu 1991 roku spędziłam siedem dni w nieużywanej sali szpitalnej w Roswell Park Cancer Center w północnej części stanu Nowy Jork, opracowując zapisy prywatnych rozmów, jakie przeprowadziłam z pacjentami, pielęgniarkami, lekarzami, naukowcami i administratorami. Praca artystyczna sytuowała się w interakcji między mną jako artystką a członkami społeczności, oprawiona w ramy sali szpitalnej i napędzana ludzką potrzebą namysłu nad sensem własnego życia i pracy. W tej i innych niezliczonych pracach, które rozgrywają się w dużej mierze w obszarze doświadczenia, artysta, niczym subiektywny antropolog, wkracza na terytorium Innego i przedstawia obserwacje ludzi i miejsc, zdając relację z własnych doznań. W ten sposób artysta staje się przekazicielem doświadczeń innych, a praca – metaforą relacji.

Pomimo tendencji do szufladkowania subiektywności jako fenomenu niepolitycznego, w ciągu ostatnich dwóch dekad – głównie za sprawą myśli feministycznej – zaczęliśmy uznawać, że indywidualne doświadczenie ma głębokie implikacje społeczne. Doświadczanie zostało zaprzęgnięte na użytek reklamy i polityki na przykład tam, gdzie następuje powiązanie produktów i polityków z pragnieniami i wartościami. Prywatne doświadczenie straciło w sektorze publicznym autentyczność, a sztuka może, przynajmniej symbolicznie, nam ją zwrócić. Uczynienie z siebie kanału ekspresji całej grupy społecznej może być aktem głębokiej empatii. Kiedy nie ma szybkiego rozwiązania dla niektórych z naszych najbardziej palących problemów społecznych, może pozostawać tylko nasza zdolność do odczuwania i bycia świadkiem rzeczywistości wokół nas. Ta empatia to służba, którą artyści oferują światu.

Informacje ujawnione: artysta jako sprawozdawca

W roli sprawozdawczyni artystka skupia się nie na samym doświadczeniu, ale na relacjonowaniu sytuacji, czyli zbiera informacje, aby udostępnić je innym. Zwraca na coś naszą uwagę. Możemy podzielić tę praktykę prezentowania informacji według kryterium intencjonalności. Postulatem niektórych artystów jest jedynie „odzwierciedlanie" tego, co istnieje, bez przypisywania temu wartości. Inni „relacjonują", co oznacza bardziej świadomy, mniej przypadkowy dobór informacji.

Relacjonowanie może być porównane do ujmowania w ramy estetyczne. Roland Barthes, komentując Diderota, za pomocą analogii z zakresu teatru i malarstwa wyjaśnia, jak intencjonalne używanie ram jest z natury rzeczy polityczne: „Aby opowiedzieć jakąś historię, malarz ma do dyspozycji tylko chwilę; chwilę, którą unieruchomi na płótnie, a zatem musi wybrać ją dobrze" (1976). Zobaczymy to, co artysta będzie widział w danym momencie. A zatem wybrany obraz jest chwilą, w której znaczenie historyczne i otoczenie polityczne zrelacjonowanych informacji można odczytać w mgnieniu oka. W ten sposób można powiedzieć, że artysta jako sprawozdawca angażuje się w kontakt z publicznością nie tylko po to, żeby informować, ale i po to, by przekonywać. Być może z tego powodu artyści często przyjmują tę rolę, gdy po raz pierwszy wkraczają na arenę społeczno-polityczną.

Relacjonowanie zakłada świadomy dobór informacji, choć niekoniecznie ich analizę. W *Amazonii* artystka performatywna Rachel Rosenthal nadaje dramatyczną formę destrukcji południowoamerykańskich lasów deszczowych i rzezi ich mieszkańców. Siłą tego solilokwium jest jego niepowstrzymana

wściekłość wyrażona w teatralnie choreografizowanej inkantacji, w której artystka wykrzykuje nazwy rdzennych ludów, drzew i gatunków zwierząt zamieszkujących to gwałtownie rozpadające się środowisko. Nie pada żadna odpowiedź (w rzeczy samej, czy jest jakaś właściwsza odpowiedź niż: „Stop”?), z wyjątkiem przekonania artysty, że po doświadczaniu ujawnienie informacji jest następnym krokiem wyrażającym współczucie.

Sytuacje i rozwiązania: artysta jako analityk

Od relacjonowania, czyli prezentowania informacji, do analizy jest tylko krok, lecz wynikająca z niego zmiana w roli artysty jest ogromna. W pierwszych dwóch sposobach pracy – artysty doświadczającego i sprawozdającego – widzimy nacisk na umiejętności oparte na intuicji, receptywności, doświadczeniu i obserwacji. Gdy artyści zaczynają analizować sytuacje społeczne poprzez swoją sztukę, zakładają, że posiadają umiejętności częściej kojarzone z badaczami społecznymi, dziennikarzami śledczymi czy filozofami. Takie działania pozycjonują artystów jako współtwórców przedsięwzięć intelektualnych i przekierowują naszą uwagę skupioną na estetyce ku kształtowi lub znaczeniu ich konstrukcji teoretycznych.

Po raportowaniu nieuchronnie następuje analiza. W połowie lat osiemdziesiątych fotografowie ze Stanów Zjednoczonych i innych krajów zdali sobie sprawę, że w naturalny sposób przechodzą od prostej obserwacji katastrof ekologicznych do teoretyzowania politycznego. W 1986 roku założyli kolektyw Atomic Photographers Guild, aby realizować projekty związane z kwestiami nuklearnymi. Przykładowo praca Richarda Misracha *Bravo 20: The Bombing of the American West* ironicznie przedstawia propozycję przekształcenia terenu testowania bomb w park narodowy.

Gdy artysta zajmuje pozycję analityka, wizualna atrakcyjność obrazowania jest często wypierana przez tekstowe właściwości pracy, co tym samym kwestionuje kanony piękna. Analiza może przyjmować charakter estetyczny nie tylko dzięki samym obrazom, ile raczej dzięki spójności idei i ich relacji do tych obrazów. W ten sposób sztuka analizy czerpie z historii sztuki konceptualnej z lat sześćdziesiątych, kiedy artyści eksplorowali znikanie sztuki jako obiektu i jej ponowne narodziny w świecie idei.

Budowanie konsensusu: artysta jako aktywista

Ostatnim krokiem jest przejście od analizy do aktywizmu, gdzie tworzenie sztuki jest umiejscowione w kontekście lokalnym, krajowym lub globalnym, a publiczność staje się współtwórcą. Martha Rosler eksplorowała Nowy Jork jako artystka-analityczka, jednak można powiedzieć, że jej twórczość przekroczyła próg aktywizmu. *If You Lived Here… The City in Art, Theory, and Social Actions*, zbiór wystaw, sympozjów, fotografii i tekstów sponsorowanych przez Dia Art Foundation w Nowym Jorku, zgromadził prace artystów i aktywistów zajmujących się obecnym kryzysem w amerykańskiej polityce mieszkaniowej. W prezentowanych pracach rozważano, jak artyści znaleźli się w samym środku spekulacji na rynku nieruchomości i krótkowzrocznej polityki mieszkaniowej. Analiza warunków mieszkaniowych i bezdomności była uzupełniana o proponowane i realizowane działania, które posłużyły jako modele aktywizmu.

Aby stać się katalizatorem zmian, artyści pozycjonują się w nowy sposób jako aktywiści obywatelscy. Praktyki estetycznie wyizolowanego artysty diametralnie różnią się od budowania konsensu nieuchronnie pociągającego za sobą rozwijanie zestawu umiejętności, które nie są powszechnie kojarzone z tworzeniem sztuki. Zajmując stanowisko wobec spraw publicznych, artysta

musi działać we współpracy z ludźmi, ze zrozumieniem systemów oraz instytucji społecznych. Należy przyswoić zupełnie nowe strategie: jak współpracować, jak rozwijać wielowarstwowe i skonkretyzowane publiczności, jak przeplatać się z innymi dyscyplinami, jak wybierać miejsca, które rezonują ze znaczeniami publicznymi oraz jak wyjaśniać symbolikę wizualną i symbolikę procesu osobom, które nie mają wykształcenia w dziedzinie sztuki. Innymi słowy, artyści-aktywiści kwestionują prymat separacji jako postawy artystycznej i wraz z publicznością podejmują się konsensualnego wytwarzania znaczeń.

Do poprzedniego schematu (lub jakiegokolwiek innego opracowanego przez krytykę) należałoby następnie dodać omówienie takich kwestii jak wielkość publiczności, wykorzystanie mediów i metodologii artystów, umiejscawiając te oceny w kontekście bardziej szczegółowej analizy interaktywności dzieła.

Publiczność

Zwykliśmy postrzegać relację między dziełem sztuki a publicznością jako diadę, w której zachodzi mniejsza lub większa wymiana. Niektórzy uważają, że komunikacja przebiega od artysty przez dzieło sztuki do receptywnej publiczności. W różnych momentach w historii sztuki bierność publiczności była wystawiana na próbę, na przykład podczas abstrakcyjnych „happeningów" ekspresjonistycznych, gdy publiczność i jej przemieszczanie się w przestrzeni były uważane za część samego dzieła. Obecnie wielu twórców sztuki publicznej zwraca uwagę, że komunikacja działa w obie strony, a niektórzy nawet posuwają się do stwierdzenia, że to przestrzeń pomiędzy artystą i publicznością jest sama w sobie dziełem sztuki.

Współcześni krytycy sztuki, podążając za praktyką artystyczną, zaczęli

dekonstruować pojęcie publiczności, różnicując je zgodnie z kategoriami tożsamości płciowej, rasowej i, nieco rzadziej, klasowej. Jednak relacja między publicznością a procesem twórczym nie jest przez nich jasno określona. Istotne są nie tyle skład czy tożsamość publiczności, ale to, w jakim stopniu jej uczestnictwo kształtuje i przenika dzieło – jak publiczność funkcjonuje jako integralna część struktury dzieła.

Jednym z możliwych sposobów rozpoznania tej kwestii mogłoby być spojrzenie na publiczność jako na układ współśrodkowych okręgów będących przepuszczalnymi membranami, które umożliwiają ciągły ruch w jedną i w drugą stronę. Ten niehierarchiczny w zamierzeniu opis pozwala nam w modelu skoncentrowanym na publiczności zdekonstruować pojęcie interaktywności, która powyżej była przypisywana roli artysty.

Organizacja i odpowiedzialność

Współpraca i współtworzenie

Ochotnicy i performerzy

Bezpośrednia publiczność

Publiczność poprzez media

Publiczność poprzez mit i pamięć

Jeśli przedstawimy genezę dzieła jako środek okręgu, to jednostki lub grupy w różnym stopniu przyjmujące za nie odpowiedzialność będą promieniować na zewnątrz na podobieństwo fal wywołanych przez kamień wrzucony do stawu. W tym modelu geneza i odpowiedzialność idą w parze, przy czym środek odpowiada tu twórczemu impulsowi. Z tego środka, którego podstawa różni się w zależności od dzieła, wyłaniają się obrazy i struktury (jednak

niekoniecznie znaczenie – to z kolei jest dopełniane przez publiczność). Środek okręgu stanowią ci, bez których dzieło nie mogłoby zaistnieć. W przypadku twórczości Houstona Conwilla, Estelli Conwill Májozo i Josepha De Pace źródłem napędu interaktywnych dzieł sztuki publicznej jest kreatywna energia tych trzech współpracujących osób.

Następny krąg obejmuje osoby współpracujące i współtworzące pracę, w którą zainwestowały czas, energię i tożsamość, głęboko współdzieląc jej własność. Często są to zarówno artyści, jak i osoby należące do społeczności, bez wkładu których praca by nie postępowała. Niemniej na tym poziomie zaangażowania utrata którejkolwiek z osób uczestniczących, choć może mieć poważne skutki dla dzieła, nie zmieni zasadniczo jego charakteru.

W tym miejscu należy podkreślić, że takie podziały są w pewnym sensie umowne i zostały zastosowane w celu wyklarowania naszego myślenia o publiczności. W rzeczywistości ci znajdujący się w centrum i w pierwszym okręgu nie zawsze są tak jednoznacznie określeni i co ważniejsze, przepływ pomiędzy poziomami zaangażowania w toku działań partycypacyjnych jest wpisany w ten system. Im większa odpowiedzialność, tym bardziej centralna rola uczestników w tworzeniu dzieła. W miarę kształtowania się dzieła osoby współpracujące zbliżają się do centrum lub się od niego oddalają.

Kolejny poziom uczestnictwa to osoby angażujące się w wolontariat i performujące, o których, dla których i z udziałem których dzieło jest tworzone. W projekcie Danny'ego Martineza w ramach „Culture in Action" na tym poziomie znajdowaliby się liczni przedstawiciele społeczności uczestniczący w paradzie, która przeszła przez dwa sąsiednie osiedla Chicago, obejmując osoby należące do społeczności i reprezentujące różne organizacje, które zgłosiły się do przygotowania parady.

Kolejny krąg tworzą te osoby, które bezpośrednio doświadczają dzieła sztuki, tradycyjnie nazywane publicznością – przychodzą one, żeby obejrzeć performans lub instalację. Ze względu na brak ograniczeń w dostępie do sztuki społeczności i czas poświęcony na tworzenie dzieła osoby biorące udział w końcowej prezentacji lub wystawie są często bardziej zaangażowane niż np. odwiedzające muzea. Wśród tych, którzy każdego roku odwiedzają Pomnik Weteranów Wojny w Wietnamie Mai Lin, dużą liczbę stanowią weterani i ich rodziny. Ta grupa zwiedzających wnosi głęboki poziom zaangażowania opartego na doświadczeniu (i w dużej mierze przyczynia się do sukcesu tej pracy). Z kolei wśród publiczności *Little Tokio Project* Sheili Levrant de Bretteville są tacy, którzy żyli i tam pracowali, a ich słowa oraz doświadczenia zostały upamiętnione w betonie pod ich stopami.

Efekty pracy często trwają poza ramami wystawy czy performansu interaktywnej sztuki publicznej i są wzmacniane przez publiczność doświadczającą tej pracy poprzez raporty, dokumentację czy reprezentację. Publiczność tę stanowią osoby, które czytają o dziele sztuki w gazetach, oglądają je w telewizji lub uczestniczą w wystawach dokumentujących wydarzenie. Osoby te poszerzają zasięg pracy, a w zależności od intencji artysty stają się bardziej lub mniej integralną częścią jej struktury. Przynajmniej część tej publiczności przenosi dzieło w czasie jako mit i zachowuje je w pamięci. W tym ujęciu dzieło staje się, w literaturze poświęconej sztuce lub w życiu społeczności, powszechnie uznawanym potencjałem.

Podstawą wspomnianej struktury publiczności jest jej elastyczny i płynny charakter. W żadnym momencie poziom uczestnictwa nie jest stały i w zależności od kryteriów ustalonych w trakcie pracy uczestnicy poruszają się między poziomami. A zatem osoba z ulicy, która ogląda performans

Departamentu ds. Ubóstwa w Los Angeles (LAPD), może zostać zainspirowana do udziału w warsztacie i wejścia w rolę „statysty”. Według kryteriów LAPD, które uwzględniają chęć poświęcenia czasu i pewien poziom zdolności teatralnych, ktoś z publiczności mógłby stopniowo przesuwać się w kierunku centrum kreowania i odpowiedzialności. W przypadku dzieł sztuki publicznej na tak dużą skalę, których znaczna część istnieje przez długi czas, ma również miejsce ruch odwrotny, kiedy np. okoliczności życiowe lub zainteresowania przenoszą uczestników w kierunku zewnętrznego kręgu, w którym mogą pozostać zaangażowanymi i zorientowanymi członkami publiczności. Ten model generuje w strukturze publiczności raczej aktywność niż samą tożsamość.

Te modele zaangażowania publiczności są przydatne oczywiście tylko wtedy, gdy zachęcają do uwzględniania odpowiedniej złożoności przy rozważaniu pojęcia interakcji. Dzięki takiej dokładnej analizie ujawnia się ważna implikacja: funkcja edukacyjna nowej sztuki publicznej. Tego rodzaju sztuka często przedstawia konkretne informacje lub treści, aby ugruntować swoje intencje pedagogiczne. Jednak możemy zadać pytanie, jaka nauka wynika z interaktywnych form dzieła i czy sama struktura z uwzględnieniem ról artysty/artystki i publiczności pozwala przewidzieć powodzenie intencji edukacyjnej.

Intencja

Jeśli krytyka podąża za praktyką artystyczną – mimo wielu współczesnych przykładów mogących pokazywać, że jest odwrotnie, a w szczególności, gdy sztuka zmienia swoją postać – to jej konstrukty krytyczne powinny brać pod uwagę wyrażone przez artystę intencje. Arlene Raven podkreśla potencjalną rozbieżność między intencją a rezultatami, gdy pyta: „Czy intencja artysty,

aby czynić dobro, oznacza, że dzieło jest rzeczywiście dobre?" (1988). Szkopuł w tym, że deklarowane przez artystów cele nie wyrażają licznych, w tym nieświadomych, poziomów, na których operuje sztuka. Wyrażane przez artystki intencje – zapewne najbardziej wątpliwe, gdy oceniają oni „sukces" swoich prac – są drogowskazami dla przyszłych kierunków w krytyce, ponieważ intencja sugeruje realne bądź potencjalne konteksty sztuki. Intencja podsuwa kryteria oceny. Co najważniejsze, intencja ustanawia wartości zakładane w ramach dzieła, a z ich zgromadzenia powstaje artystyczna konstrukcja znaczenia.

Teraz wkraczamy na obszar dobrze znany teorii sztuki. Jakie pytania zadaje dzieło na temat sztuki jako takiej? W jaki sposób wkracza we współczesny dyskurs lub rzuca mu wyzwanie? Jakie pytania o życie zadaje? W tych dociekaniach napotykamy filozoficzne i polityczne ukierunkowanie artysty, to, co uważa za prawdę o ludziach, kulturze i działaniu. Zakładając, że możemy przynajmniej odnieść się do znaczenia dzieła i zawartego w nim systemu przekonań, jaką rolę odgrywa kwestia taka jak „głębia"? A zatem, czy praca jest istotnym i znaczącym dodatkiem do życia kulturalnego lub intelektualnego? Czy wpływa na nasz sposób myślenia?

Te pytania stawiają krytyków nowej sztuki publicznej przed szczególnym dylematem: czy, a jeśli tak, to jak można oceniać urzeczywistniony system przekonań? Raven celowo używa określenia „dobry", by zwrócić uwagę na naszą skłonność do przyrównywania własnych przekonań do przekonań artysty i uznawania za dobre jakichkolwiek podobieństw. Jeden krytyk docenia kontemplację, inny działanie; jeden opowiada się za polityką lewicową, inny za prawicowym fundamentalizmem. W rzeczywistości, skoro cała sztuka reprezentuje sposób rozumienia znaczeń przez artystów, to często intencje niektórych z nich mające na celu interwencję kulturową

zagrażają pozycji „obiektywności”, za pomocą której krytyka próbuje wynosić sztukę na piedestał.

Krytycy piszący o tych dziełach ze szczerością zrodzoną z konieczności, często przyznają się z góry do żarliwego poparcia dla światopoglądu ucieleśnionego w opisywanym dziele. Jeśli zdecydujemy się nie ignorować pytania o intencje artystów (co byłoby zbyt ryzykowne u progu zmian w praktyce artystycznej, która często jest nowa i nieprzewidywalna), to być może krytyka towarzysząca jest najuczciwszym podejściem. Krytycy, zajmując się dziełem ukierunkowanym na znaczenie społeczne, nie mogą uciec przed osobistym i filozoficznym zaangażowaniem w dyskusję. Podobnie w odniesieniu do sztuki i jej przedmiotów, przekonania i intencje publiczności również stają się częścią całościowego obrazu.

Oddziaływanie

Jednym z kryteriów oceny, heretyckim wobec powszechnych założeń dotyczących sztuki, jest jej oddziaływanie. Przyjmuje się, że sztuka oddziałuje, gdy jest piękna, niezależnie od różnych konstrukcji kulturowych piękna, oraz jeśli spełnia funkcję objawienia lub prowadzi do transcendencji. Kiedy jednak krytyk sztuki odchodzi od tej odziedziczonej ideologii, plącze się w obliczu niesprawdzonych założeń krytyki. Czy, jak wskazuje Arthur Danto, sztuka publiczna oddziałuje, gdy odzwierciedla jakąś fundamentalną harmonię kształtu lub perspektywę? Czy sztuka oddziałuje, gdy publiczność podejmuje działanie lub gdy podlega jakimś zmianom?

Gdy formy, intencje i strategie tworzenia sztuki oddalają się od tradycji, a w sztuce publicznej grono odbiorców zmienia się, powiększa i staje się bardziej złożone, rozważania na temat oddziaływania pozostają relatywnie

niesprawdzone. Krytyczna odpowiedź na nową sztukę publiczną zakorzeniona w niejasnych zasadach socjologii, a konkretnie badań ilościowych, proponuje narzędzia do jej pomiaru, ale w zasadzie ich nie dostarcza. Skala czasami jest uznawana za miarę oddziaływania, podobnie jak przewidywana zmiana w składzie publiczności. Wszystkie te założenia faktycznie prowadzą do prowokujących pytań, na które trzeba odpowiedzieć w celu wypracowania krytyki adekwatnej wobec nowej sztuki. Czy na przykład zaproponowanaprzez Mierle Laderman Ukeles, ale tylko częściowo zrealizowana, wystawa sztuki publicznej w morskiej sanitarnej stacji przeładunkowej w Nowym Jorku (*Flow City*) ma większy czy mniejszy efekt, niż ukończony projekt Mela Zieglera i Kate Ericson dla „Culture in Action”? W pierwszym przypadku dzieło potencjalnie mogło angażować dużą publiczność, w drugim praca miała realny wpływ, ale tylko na garstkę ludzi. Czy zrealizowana praca oddziałuje mocniej niż sam projekt? Czy liczba zaangażowanych osób jest kryterium sukcesu? Czy praca oddziałuje bardziej, gdy społeczność zostaje zmobilizowana, by dążyć do jakiegoś celu? Czy ma znaczenie, jaki jest cel, czy jakie podejmowane są działania? Czy kształt, wymowność lub atrakcyjność wizualna pracy są ważniejsze niż jej dostępność dla członków społeczności?

Sami artyści mają swój udział w łączeniu sztuki i socjologii. Jednak w przeciwieństwie do socjologów pomiary, jakich dokonujemy, są raczej przybliżone niż określone dokładnie. Podczas gdy socjolog może mierzyć liczbę odniesień do danego zagadnienia w mediach w danym okresie, w sztuce tylko szacujemy, jak rozprzestrzeniają się idee[1]. Nie przeprowadzamy ankiet, aby stwierdzić, w jakim stopniu sztuka zmienia przekonania lub praktyki odbiorców, ani też nie określamy dokładnie działań stymulowanych przez dzieło sztuki. Zakładamy istnienie wielu związków przyczynowo-skutkowych, często opierając się na niesprawdzonych rozpoznaniach

politycznych.

Zakładamy na przykład, że LAPD skutecznie wpływa na postrzeganie bezdomności – ale jak to zbadać? Czy wystarczą subiektywne świadectwa kilku członków społeczności bezdomnych? Artyści, złaknieni zmiany, wymiany i wpływu, często chwytają się doświadczenia jednej lub kilku osób, mającego potwierdzać oddziaływanie dzieła. Przeskakujemy od indywidualnego doświadczenia do znacznie ogólniejszych przypuszczeń. Jeżeli pod wpływem dzieła życie trzech albo nawet trzydziestu osób – na podstawie ich własnych relacji – uległo zmianie, to czy możemy wyciągnąć wnioski dotyczące skali lub trwałości tej zmiany? Takie oceny należy traktować jako jeden element rozumienia całości, ale wymagają jeszcze starannej weryfikacji.

Wyobrażenia zmian oparte na modelach politycznych i socjologicznych oraz wywodzone z relacji dotyczących osobistego doświadczenia są niezbędne, ale niewystarczające do oceny nowej sztuki publicznej. Taka forma sztuki funkcjonuje również, jak każda sztuka, jako reprezentacja albo model. Dzieło może na przykład zawierać hipotezę dotyczącą współpracy między ludźmi zamiast wskazywać na istniejącą interakcję. Może proponować możliwość współpracy i wymiany, która obecnie nie występuje, lub być modelem dla samych artystów, rozszerzając granice, włączając nowe formy czy torując drogę inwencji. Możliwe, że sztuka publiczna zorientowana na proces oddziałuje najsilniej, gdy, podobnie jak większość form sztuki wizualnej, funkcjonuje jako symbol. Relacja wymiernych efektów do wpływu metafory musi się zadzierzgnąć, o ile dzieło próbuje funkcjonować jednocześnie w ramach zarówno tradycji społecznych, jak i estetycznych.

Odebrałam telefon od mamy i taty z Wasco. Chociaż nasze poglądy polityczne są od siebie bardzo odległe, mój ojciec – serdeczny i kochający

humanista, ale w niektórych kwestiach społecznych jedynie nieco bardziej na lewo niż Jesse Helms – głęboko wierzy w ekspresyjny i komunikacyjny potencjał sztuki. W rzeczywistości mój tata sam maluje pejzaże olejne. Moi rodzice, pochodzący z klasy robotniczej, reprezentujący jedną z wielu grup odbiorców nowej sztuki, stanowią dla mnie punkt odniesienia, gdy myślę o konfliktach między naszymi wartościami, o głębszych kwestiach, w których moglibyśmy się porozumieć, i potencjalnej roli sztuki w zgłębianiu znaczenia. Przecięcie nowej „sztuki wysokiej" z poszerzającymi się publicznościami wymaga rygorystycznej analizy naszych założeń oraz rozwoju nowych umiejętności i strategii. Wprowadzenie mamy i taty do hermetycznego dyskursu wymaga zmiany w krytyce sztuki.

A co właściwie robią artyści sztuki publicznej? Nieuchronnie musimy zrozumieć związek ich pracy z tym, co nazywane jest „prawdziwym życiem". Sztuka jako profesja nauczana w szkołach artystycznych i pokazywana w muzeach paradoksalnie rozdzieliła praktykę artystyczną od publicznego umiejscowienia sztuki. Konfrontacyjne ramy, która zajmują kluczowe miejsce w ostatnich kontrowersjach wokół sztuki, są po części produktem modernistycznego modelu artysty. Artystka sama w swojej pracowni tworzy poprzez zmagania, które w różnych momentach stawiają jednostkę w opozycji do natury, kultury, społeczeństwa albo świata sztuki. Można argumentować, że ta bohaterska tradycja służy integralności całkowicie prywatnego studia artystycznego, które ciągle mogłoby mieć pewną wartość w utrzymaniu czystej, indywidualistycznej ekspresji, która pozwala artystce służyć społeczeństwu z odległego punktu zewnętrznego obserwatora. Ale w studio sektora publicznego, w kulturze widzialności, takie konwencje pracy artystycznej są wystawione na próbę. Mój tata to wie. Widownia jego pracy – rodzina, sąsiedzi i przyjaciele – są intymnie połączona z jego komunikatywnymi i ekspresyjnymi intencjami.

Obszerny zbiór prac artystycznych z minionych trzech dekad omówionych w tej książce rozszerza przynajmniej repertuary artystów o bardziej intymną i zaangażowaną relację z publicznością. W najlepszym przypadku ilustruje, że modernistyczny model nie jest już żywotny w multikulturowym i globalnie połączonym świecie. Że artyści wizualni, jak sugeruje teoretyczka Suzi Gablik, mają trudność w znalezieniu dla siebie roli bardziej odpowiedniej wobec naszych czasów. Pytanie brzmi: czy krytyka może dorównać rozmachowi tego przedsięwzięcia?

Przekład na podstawie: Suzanne Lacy, *Debated territory: toward a critical language for public art*, [w:] *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, red. Suzanne Lacy, Bay Press, Seattle 1995.

Tłumaczenie powstało w ramach działalności translatorium prowadzonego przez prof. dr. hab. Grzegorza Godlewskiego na kierunku sztuki społeczne w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Przekład jest rezultatem zbiorowej pracy uczestników, wyłonił się w wyniku grupowej refleksji nad ich indywidualnymi propozycjami, aż do osiągnięcia konsensu. Rola prowadzącego sprowadzała się do moderowania dyskusji i zredagowania ostatecznej wersji tekstu.

Wzór cytowania:

Lacy, Suzanne, *Terytorium debaty – w poszukiwaniu języka krytycznego dla sztuki publicznej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej.

Autor/ka

Suzanne Lacy

Przypisy

1. W październiku 1982 roku podniosłam kilka spośród tych kwestii w dziale „Speakeasy” magazynu „New Art Examiner”.

Bibliografia

Barthes, Roland, *Diderot, Brecht, Einstein*, tłum. Wiktor Dłuski, „Dialog” 1976, nr 8.

Raven, Arlene, *Doing or Making Good*, „The Village Voice”, 3.05.1988.

Snodgrass, Susan, *Culture in Action*, „Art Papers” 1993, nr 6.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/terytorium-debaty-w-poszukiwaniu-jezyka-krytycznego-dla-sztuki-publicznej