



Magdalena Ujma
**STRATEGIE POLSKIEJ
KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ
PO 1989 ROKU**

rys. Jakub Wojnarowski

Krytyka eksperymentalna

Za krytykę eksperymentalną należy uznać takie rodzaje wypowiedzi, które oddalają się od tradycyjnie zdefiniowanej krytyki¹, rozwijając niektóre z jej elementów i odrzucając inne. W tego typu wypowiedziach obserwować można takie dążenia, jak: poszerzanie pola dyscypliny, badanie jej granic, eksperymentowanie z formami przynależnymi do krytyki.

Krytyka bywa, lecz nie zawsze uznawana jest za działalność literacką, twórczą². Dlatego w przypadku jej eksperymentalnej wersji powinny zainteresować nas właśnie koncepcje związane z wprowadzaniem elementów literackich do wypowiedzi krytycznej. Naszą uwagę powinien przyciągnąć także język zapożyczony z innych dziedzin refleksji badawczej i wypróbowywanie form wypowiedzi zaczerpniętych z innych pól, na przykład z kultury popularnej. Przyglądając się zatem, jakie strategie przybierano, aby poszerzać pole krytycznego tekstu, sięgać będziemy po te związane z literackością, ale i konceptualnością. Będziemy poszukiwać szczególnych zastosowań języka i retoryki, gatunków zaczerpniętych z literatury, a także przykładów metakrytyki i konceptualnego formułowania wypowiedzi. Używając terminu „konceptualny”, mam na myśli pewien odgórnie powzięty koncept, czyli pomysł organizujący wypowiedź krytyczną. Często właśnie dzięki takiemu konceptowi teksty krytyki należą do dziedziny twórczości.

W tym miejscu należy wspomnieć o tym, co różni strategię konceptualną od literackiej. Obie opierają się na świadomości formy. Jeśli jednak strategia literacka definiowana jest według języka i formy, które są kształtowane decyzją krytyka-twórcy, to w strategii konceptualnej stanowią one elementy całości wyższego rzędu – krytyki pomyślanej jako dzieło. Dyskursywne znaczenie samego tekstu schodzi tutaj na dalszy plan.

W niniejszym eseju, dla zwartości i wyrazistości wywodu, ograniczę się do omówienia tylko niektórych, wybranych przeze mnie tekstów powstałych po 1989 roku. Nie pretenduję do stworzenia obrazu całości i wyczerpania tematu krytyki przekraczającej swoje gatunkowe granice.

Krytyka jako gra

Za obszar naszych zainteresowań przyjmijmy polską krytykę artystyczną po 1989 roku. Na początek sięgnijmy jednak po znacznie wcześniejsze teorie Mieczysława Porębskiego. Seria tekstów jego autorstwa opublikowanych w latach 60. na łamach „Współczesności” jako *Wstęp do metakrytyki*,

-
- 1 Za tradycyjną definicję krytyki przyjmuję tę zapożyczoną z nauk o literaturze, sformułowaną przez M. Głowińskiego, *Krytyka literacka*, w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 205–206.
 - 2 Zob. np. S. Melkowski, *Krytyka jako twórczość*, „Dykcja” 1997, nr 5, s. 101–105.

a także teksty rozproszone, zebrane w 1983 roku w tomie *Pożegnanie z krytyką*³, należą do wyjątkowych na gruncie polskim przykładów tak obszernej, konsekwentnej i całościowej metarefleksji, jakiej dokonał krytyk sztuki względem uprawianej przez siebie dyscypliny. „Krytyk dnia dzisiejszego to ekspert” – twierdził w latach 60.⁴, wprowadzając kategorie „krytyki poetów” i „krytyki ekspertów”, ogłaszając odejście od tej pierwszej na rzecz tej drugiej. Minął już czas pisania esejów – rolę krytyków przejęli kuratorzy, galernicy, muzealnicy, dokonujący wyborów najlepszych dzieł, a także interpretujący je przez takie, a nie inne wystawy.

Dla nas istotniejsze jest jednak sformułowane przez Porębskiego idei krytyki jako gry. Inicjatywa w niej miała należeć do artysty, następny krok miał wykonać krytyk, który – ryzykując i decydując o takiej, a nie innej ścieżce postępowania – „[...] wygrywa, gdy jego wybór znajdzie potwierdzenie [...] w wyborach następnych. Przegrywa, jeśli jego początkowy wybór przechodzi bez następstw”⁵. Gra zatem idzie o bycie widzialnym i aby wybory czynione przez krytyka miały realne znaczenie, prowokując określone następstwa: reakcje artystów i publiczności⁶. W ten sposób krytyk staje się odpowiedzialny za kształt sztuki.

Koncepcję gry podjął w latach 90. Łukasz Gorczyca. Tekst *Gra o sztukę* rozpoczął od stwierdzenia: „Lata 90. zdominowała strategia gry”⁷. Jest ona rozumiana jako klucz do taktyk stosowanych przez głównych aktorów pola sztuki tamtych lat. Ich celem ma być „[...] uczynienie sztuki w Polsce ważną, zaś artystów – cenionymi w świecie”⁸. Udział w tak rozumianej grze brać miało – mniej lub bardziej świadomie – całe środowisko artystyczne.

Krytyka jako strategia

W latach 90. xx wieku duże znaczenie zyskała strategia, która swoją obecność zaznaczyła około połowy dekady. Stała się symbolem zmiany. Młoda sztuka domagała się świeżego języka opisu, związanego z rzeczywistością kraju, w którym wprowadzano na szeroką skalę kapitalizm i neoliberalizm⁹. To strategia szeroko dzisiaj znanego w środowisku artystycznym

3 M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983.

4 Tegoż, *Krytyka jako gra*, w: tamże, *Pożegnanie z krytyką*, dz. cyt., s. 138.

5 Tamże, s. 137.

6 Zob. P. Taranczewski, *Próba syntezy*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 5, s. 153.

7 Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 12, s. 41.

8 Tamże.

9 J. Banasiak pisał: „Na «Rastrze» i galerii Raster wychowałem się [...] nie tylko ja. Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński przemebłowali umysły całego pokolenia młodych ludzi z wielkich miast, którzy mieli już swoją muzykę, swoją literaturę,

„Rastra”. Na jej wysoką pozycję zapracowali Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński, współzałożyciele¹⁰ Nieregularnika Artystycznego „Raster”. Czasopismo powstało w końcu 1995 roku¹¹; z początku było wydawane na papierze, lecz szybko zmieniło się w internetowy blog.

Tym, co wyróżniało strategię „Rastra”, była świadomość języka. Gorczyca i Kaczyński mieli za sobą udane doświadczenia literackie: Gorczyca publikował opowiadania¹², a Kaczyński wiersze¹³. Ich strategia polegała na próbie stworzenia nowego języka, zawierającego sporą dawkę nowych słów. Neologizmy zatopione były w języku literackim, z odczuwalnym wpływem języka mediów, reklamy i kolokwialnej polszczyzny. Łukasz Gorczyca opowiadał Dorocie Monkiewicz: „To, co my robiliśmy, to była próba języka użytkowego. Nie dokonywaliśmy nadinterpretacji”¹⁴. Do tworzenia nowego języka przydała się autorom lekcja zaczerpnięta z nowej generacji pism kolorowych. „Pierwszy”, „najlepszy”, „ulubiony”, „rewolucyjny” – te przykłady samochwalstwa nie miały jeszcze w tamtym czasie posmaku zużycia; były świeże jak polski kapitalizm¹⁵. Nowa strategia powstała w reakcji na niespokojny czas transformacji ustrojowej i zyskującą popularność sztukę krytyczną, która – odzwierciedlając nastroje tych lat – była ponura, wręcz mizeralistyczna. Nowe pisanie promowało inteligentną zabawę i oddawanie się małym przyjemnościom związanym z życiem codziennym. Było wyrazem dążenia do mieszczańskiej stabilizacji początku lat dwutysięcznych. Jeszcze w latach 90. rozpoczął się w Polsce boom na kulturę popularną. Jakub Banasiak pisał, że język „Rastra” „[...] zręcznie balansuje na granicy wysokiego i niskiego”¹⁶.

swoje czasopisma i swoje ulubione sklepy z ubraniami, ale ciągle nie mieli swojej sztuki”, *Historia pewnej epoki*, w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009, s. 488.

- 10 Razem z A. Olszewskim, który wycofał się z przedsięwzięcia.
- 11 *Dorota Monkiewicz w rozmowie z Łukaszem Gorczycą /Nieregularnik Artystyczny „Raster”*, w: *na wolności /w końcu. Sztuka polska po 1989 roku /in freiheit /endlich. Polnische Kunst nach 1989*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, przeł. C. Jenne, E. Kozyra, J. Sztaba, red. D. Monkiewicz, D. Teuber, Warszawa – Baden-Baden 2000, s. 109.
- 12 Ł. Gorczyca był laureatem III konkursu literackiego „Czasu Kultury” (1996). Wśród jego książek są zbiory opowiadań *Najlepsze polskie opowiadania* (Poznań 1999) i *Bahwan w lodówce* (Warszawa 2017). Wspólnie z Ł. Rondudą napisał także powieść *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010.
- 13 M. Kaczyński jest poetą i opublikował m.in. tomiki w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża: *Warszawa płonie* (2001) i *Szczęśliwice* (2012).
- 14 *Dorota Monkiewicz w rozmowie...*, dz. cyt., s. 111.
- 15 W późniejszych omówieniach ich działalności pojawiają się zresztą uwagi o narcyzmie, który wpisywał się w ich strategię; zob. np. J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 488.
- 16 Tamże, s. 487.

Jego twórcy nie widzieli sprzeczności między promowaniem dobrej sztuki a pisaniem do popkulturowego pisma „Machina”. Najważniejszym kryterium była skuteczność i możliwość dotarcia do szerokiej publiczności. Cel był długofalowy i dydaktyczny: wychowanie odbiorców do własnej działalności, tę zaś utożsamiano z polepszaniem stanu sztuki w Polsce. Nie można także zapominać o ostatecznym środku do osiągnięcia tak nakreślonego celu: stworzeniu komercyjnej galerii sztuki i promowaniu przez nią najlepszej – zdaniem krytyków – sztuki. Strategia „Rastra” staje się w tym kontekście świadectwem skutecznego przyjęcia zasad rynkowych przez młodą polską inteligencję.

Co jednak zasługiwało na miano eksperymentu w skutecznej i zwieńczonej sukcesem strategii „Rastra”? Nowy język i konsekwentnie stosowane nowe formy wypowiedzi. Były to prowadzone od samego początku istnienia pisma „kroniki towarzyskie”, których formuła wywodziła się z kolorowych, popkulturowych czasopism. Noszące tytuł *WARPÓŁ* („Wieści z ARTystycznego PÓŁświatka”), przynosiły plotki o środowiskowych incydentach i poczynaniach mniej lub bardziej znanych osób ze świata sztuki. Wiele znanych postaci nie zostało oszczędzonych (o krytyku starszego pokolenia: „Osęka znowu stęka”¹⁷), jednak inne zostały potraktowane łagodnie.

Także gatunkowa formuła słownika doczekała się reinterpretacji. *Słowniczek artystyczny „Rastra”*¹⁸ po raz pierwszy został opublikowany w 1998 roku. Niektóre terminy z niego wzięte do dzisiaj funkcjonują w powszechnym użyciu. Agata Jakubowska wskazywała, że był to przypadek takich słów, jak: „zniechęta na Zachętę, zuj na csw Zamek Ujazdowski, buła na BWA”¹⁹. Hasła w *Słowniczku* dzielą się na kategorie: instytucji, środowisk, typów wystaw, rodzajów sztuki, uczestników życia artystycznego. Znajdują się tutaj odniesienia do krytyki artystycznej. Same ich nazwy niosą w sobie wartościowanie; są to nazwy mówiące. W przypadku instytucji są to hasła takie, jak: „zniechęta” (na warszawską Galerię Zachęta), „zuj” (warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski), „czerep” (Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku) czy „dupa” (Dom Artysty Plastyka w Warszawie). A zatem instytucje jawią się jako skostniałe i odpychające. Nadawania nowych nazw to oczywiście strategiczne tworzenie własnego obrazu rzeczywistości. Instytucje są żałosne w swoim braku wyczucia ducha czasu, pora więc na stworzenie własnej galerii i opatrzenie jej pracownice zbieranym kapitałem symbolicznym.

17 *Raster. Macie swoich krytyków...*, s. 161.

18 *Słowniczek artystyczny „Rastra”*, niniwa22.cba.pl/raster.htm [dostęp: 16.04.2018].

19 A. Jakubowska, *Sztuka pod choinkę*, „Zeszyty Artystyczne” 2003, nr 10, s. 54.

Można jednak sformułować to inaczej: celem twórców strategii było stworzenie wspólnoty generacyjnej oraz danie wyrazu tej wspólnotcie, znalezienie dla niej nowego języka, a także miejsca, rozumianego metaforycznie i zarazem dosłownie. W tym celu „Raster” zawarł z czytelnikami specjalne porozumienie, opierające się na założeniu wspólnej wrażliwości, podejścia do świata oraz sytuacji życiowej. Ambicją „Rastra” było zostanie głosem nowego pokolenia, „młodych ludzi z wielkich miast”²⁰, których potrzeby nie były dostrzegane na dotychczas istniejącej scenie sztuki²¹.

Słowniczek nie jest poważnym słownikiem. Jest satyryczną trawestacją, psikussem i zarazem elementem śmiertelnie poważnej rozgrywki o własną pozycję jego autorów. Dlatego jako nazwy środowisk funkcjonuje „kownia” (określenie pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP) czy „grupa cieszyńska” (nazwa artystów i kuratorów wywodzących się z Cieszyna, którzy tworzyli wpływową grupę w polskim świecie sztuki). Typy wystaw to: „zapchajdziura”, „ekshibicja” i „ambit”. Rodzaje sztuki to: „arte polo”, „błoto”, „glut”, „nowotwory” i „stolec”. Uczestnicy życia artystycznego zyskali nazwy: „artek”, „arti”, „as”, „bankieter”, „beztalent”, „biurwa”, „gluciarz” i „naganiacz”. Jeśli zaś mowa o zjawiskach artystycznych i z zakresu krytyki, to pojawiły się takie propozycje, jak: „zespół braku treści”, „oczapizm”, „wichrowatość”, „szparyzm” i „sos”. Terminy i ich definicje dają efekt komiczny. Został w nich odbity jak w krzywym zwierciadle sposób, w jaki było zorganizowane polskie życie artystyczne w latach 90. i na początku lat dwutysięcznych. Także formuła wykresu została zinterpretowana w sposób satyryczny. Pod koniec lat 90. na łamach „Rastra” ukazał się *Układ scalony świata sztuki*²². Był to diagram przedstawiający sieć wzajemnych wpływów i relacji między instytucjami artystycznymi, środowiskami i ludźmi sztuki w Polsce 1998 roku. Znalazły się tutaj informacje na temat układu sił w polskim świecie sztuki i opiniotwórczości poszczególnych jego uczestników. Wcześniej w ten sposób nie pisano.

Kolektywne autorstwo stanowiło charakterystyczny i ważny element strategii „Rastra”. Niepodpisywanie tekstów powodowało, że wykraczały one poza wymiar prywatnej wypowiedzi. Spełniały zasadniczą funkcję dla świeżo powołanego przedsięwzięcia: wzmacniały tożsamość marki obu krytyków: pisma i galerii. Na łamach „Rastra” zdarzały się także publikacje autorów spoza krytycznego obiegu. Rzecz dotyczy-

20 Tamże.

21 J. Banasiak pisał o młodych ludziach z wielkich miast, którzy „[...] mieli już swoją muzykę, swoją literaturę, swoje czasopisma i swoje ulubione sklepy z ubraniami, ale ciągle nie mieli swojej sztuki”, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 488.

22 P. Śmigłowicz, *Układ scalony świata sztuki*, „Raster” 1998, nr 6.

ła na przykład wspomnianego *Układu scalonego świata sztuki*. Podpisał się pod nim Piotr Śmigłowicz, biznesmen oraz „utalentowany literat”²³. Zaproszenie Śmigłowicza zawierało w sobie element gry z publicznością. Zastępcze autorstwo można odczytywać jako rodzaj artystycznego działania, dadaistycznego wybryku, które ma w sobie przekorę, a równocześnie jest sprytnym zabiegiem, aby – wyrażając poglądy autorów strategii – nie obciążać ich ewentualnymi pretensjami opisanych postaci.

Banasiak pisał, że była to krytyka „[...] niebywale witalna, ironiczna, drapieżna, jak najdalsza od akademickiego żargonu, [...] bezwzględna”²⁴. Teksty mieściły się w gatunkowych granicach form dziennikarskich: sprawozdań i reportaży. Strategia przesuwiała krytykę od interpretacji i analizy ku komentarzowi, relacji i opowiadaniu. Gorczyca w ten sposób komentował działalność „Magazynu Sztuki” – kojarzonego z propagowaniem pisania akademickiego, lokującego się na antypodach „Rastra” – „[...] oni marginalizowali całą sztukę, podporządkowując ją sprawom społecznym”. Dodawał: „[...] jeżeli ktoś opisuje sztukę, posługując się pismami Baudrillarda [...], to dowiadujemy się o Baudrillardzie, a nie o pracy Jarosa”²⁵.

Działalność autorów strategii „Rastra” doczekała się wielu dowodów uznania. Banasiak uznał ich pisanie za doświadczenie formacyjne dla pokolenia dorastającego w końcu lat 90. Swoją stronę www.krytykant.pl opatrzył linkiem do internetowej strony „Rastra”, którą określił jako „tata”. Banasiak opracował także antologię tekstów *Raster. Macie swoich krytyków*. W posłowie pisał: „Na tekstach «Rastra» [...] się wychowałem, a stronę www.raster.art.pl otaczałem kultem tylko trochę mniejszym niż ulubione zespoły”²⁶. Dorota Jarecka, wieloletnia krytyczka „Gazety Wyborczej”, jedna z najbardziej widocznych przedstawicielek krytyki artystycznej po 1989 roku, napisała: „«Raster» wyraził coś, co ja sama wtedy czułam”²⁷.

Krytyka jako koncept

Uprawiana dzisiaj w Polsce strategia konceptualna rozumiana jest inaczej, niż chciał Mieczysław Porębski. Konsekwentnie rozwija ją przede wszystkim krytyk i kurator sztuki Sebastian Cichocki, który krytykę traktuje

23 „Piotr Śmigłowicz, ur. 1966 [...], biznesmen, utalentowany literat, autor dwóch tomów prozy [...] wydanych bibliofilsko w małym nakładzie [...]. Pod pseudonimem opublikował kilka opowiadań w «Twórczości», raster.art.pl/pdf/numer6/uklad.pdf [dostęp: 1.04.2018].

24 J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 490.

25 Dorota Monkiewicz w rozmowie..., dz. cyt., s. 111.

26 J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, dz. cyt., s. 487.

27 D. Jarecka, *O latach 90. lekko, ale z przymusu*, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 30.

jako rodzaj działalności twórczej, często we współdziałaniu z artystami czy innymi postaciami z świata sztuki. W ten sposób stworzony został na przykład tekst dla Antje Majewski, kiedy – jak stwierdził autor – „[...] zamiast eseju krytycznego powstało opowiadanie o pewnych praktykach okultystycznych z początku xx wieku”²⁸. Cichocki ten tekst krytyk potraktował „jako pełnoprawną wystawę”²⁹. Zredagował także czwarty numer eksperymentalnego magazynu humanistycznego „Format P”, poświęcony „Przyszłości krytyki artystycznej jako czystej fikcji”³⁰. Zaprosił doń autorów z propozycją „[...] napisania fikcyjnego tekstu: opowiadania *science fiction*, wiersza czy wyimaginowanego wywiadu potraktowanego jako wystawa sztuki”³¹. Widać więc, że zasadniczą cechą tej strategii jest ścisły związek z pracą kuratora wydarzeń artystycznych. Stąd wzięło się podkreślanie przez Cichockiego paralelności formy książki do formuły wystawy.

Publikacja *Psy z Ŭsküdar*³² składa się ze splecionych z sobą cykli prac Joanny Rajkowskiej i Sebastiana Cichockiego. Powstała „w efekcie spacerów [...] po azjatyckiej części Stambułu”³³, a zamieszczony tekst ma być zarazem jednym z rozdziałów pisanej przez krytyka książki L.A.S.T.L.E.A.K. Autorzy potraktowani są tutaj równorzędnie. Część wizualna to cykl fotografii Rajkowskiej, część tekstowa należy do Cichockiego. Nie istnieje bezpośrednia zależność tekstu od obrazu i natychmiastowe przełożenie jednego medium na drugie. Narracja wizualna i tekstowa bieżą jednocześnie, przy czym większą różnorodność oferują teksty. Są one różnego rodzaju: znajdują się tu powracające opisy, polecenia i instrukcje, niewielkie historie. Narracja jest niespójna; czytelnik odnosi wrażenie, że wylądował w środku jakiejś opowieści, której początku i zakończenia nie zna. Tekstowe fragmenty pełnią różne funkcje: opisy mają wprawiać w czytelnika w odpowiedni nastrój, wywołując skojarzenia, zaciekawiać. Instrukcje mają oddziaływać performatywnie: spowodować reakcję czytelnika, mikroopowiadania zaś mają wprowadzić odbiorcę w historię, jaka stała się inspiracją do stworzenia książki: zesłanie stambulskich psów na pewną wyspę.

„Im więcej stawialiśmy pytań, tym bardziej legenda rozpadała się na – nieraz sprzeczne – fragmenty” – deklarowali autorzy³⁴. Te frag-

28 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, w: M. Czyż, J. Wielgus, *W ramach wystawy. Rozmowy z kuratorami*, Warszawa 2015, s. 96.

29 Tamże.

30 *The future of art criticism as pure fiction. A set of 19 exhibitions and one collateral event*, red. S. Cichocki, „Format P”, nr 4, Warszawa 2011.

31 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, dz. cyt., s. 97.

32 J. Rajkowska, S. Cichocki, *Psy z Ŭsküdar*, Kraków 2011.

33 S. Cichocki, *Eskapady w nieznane*, dz. cyt., s. 96.

34 J. Rajkowska, S. Cichocki, *Psy z Ŭsküdar*, dz. cyt., s. 99.

menty cechuje bądź styl informacyjny („23 lipca 1973 roku na wyspie Sivri wydeptana została ścieżka”³⁵), bądź perswazyjność i zwracanie się do czytelnika, by podjął działanie („Wybierz psa. Zdobądź jego zaufanie. Dokarmiaj go przez kilka tygodni”³⁶), bądź też archaizowane słownictwo i składnia („Ponoć noszenie psiego imienia w kieszeni miało zapewniać prawdziwie zwierzęcą płodność”³⁷). Teksty są pastiszami; udają większe całości, autentyczne dzieła różnych autorów, które nigdy nie powstały. Znajdują się tu ukryte aluzje, mniej lub bardziej oczywiste nawiązania i cytaty. Teksty usiane są zresztą deklaracjami autorów dotyczącymi ich nieoryginalności³⁸. Wiele tu skrótów, inicjałów, dat.

Panuje atmosfera surrealistycznej lub sytuacionistycznej gry z pamięcią. Opowiadki o wypchanym psie w mundurze³⁹ i psich watach noszących tabliczki ze słowami⁴⁰ składają się na książkę przepełnioną pragnieniem dotknięcia realnego życia przy niemożności dokonania tego za pośrednictwem opowieści. Ważną rolę odgrywa koncepcja autora i odbiorcy. Autorzy są zbieraczami starych opowieści, deszyfrantami ukrytych w nich treści, archiwariuszami. Przede wszystkim jednak są sztukmistrzami uruchamiającymi grę wyobraźni.

Książkę *Miraż Sebastian* Cichocki stworzył we współpracy z Łukaszem Jastrubczakiem⁴¹. W krótkim tekście znajdziemy objaśnienie historii jej powstania i zasad obowiązujących przy tworzeniu jej zawartości. W największym skrócie jest to „gra w formie «pojedynku» na obraz i tekst”⁴². Codziennie artysta przysyłał krytykowi fotografię lub materiał wizualny innego rodzaju i codziennie krytyk odpowiadał mu własnym materiałem tekstowym, traktowanym jako „kuratorskie wskazówki i referencje”⁴³. Jastrubczak podróżował w tym czasie przez Stany Zjednoczone, Cichocki przebywał zaś w Polsce.

Zawartość *Mirażu* jest wyjątkowo spójna. Materiał wizualny jest równorzędny z materiałem tekstowym. Teksty zostały potraktowane według podobnych zasad jak w poprzedniej książce. Mają sprawiać wrażenie dokumentów z epoki, a zawarte w nich daty pochodzą z połowy lat 70. XX wieku. Cichocki wprowadził skróty, wtręty anglojęzyczne, cytaty z tekstów

35 Tamże, s. 7.

36 Tamże, s. 27.

37 Tamże, s. 37.

38 Tamże, s. 7; „Linia na wyspie, R.L. 1075”, tamże, s. 9; „INSTRUKCJA /Sen psa, różne media, dzięki uprzejmości Muzeum Koyunoglu”, tamże, s. 11, *passim*.

39 Tamże, s. 21.

40 Tamże, s. 35.

41 S. Cichocki, Ł. Jastrubczak, *Miraż*, Kraków 2012.

42 Tamże, s. 119.

43 Tamże.

piosenek i tajemnicze hasła. Jego teksty przybrały formę kartek z dziennika, relacji, instrukcji zadań do wykonania, fragmentów wywiadu, wierszy oraz opisów dzieł. Elementy te sugerują odwoływanie się do kontekstu, jakim miała być wspólnota awangardowych artystów osiadła w północno-amerykańskiej miejscowości Lafayette Hills. Autor sugeruje autentyczność, zacierając granicę między zmyśleniem a prawdą. Opowieści obejmują tracącą wzrok dziewczynę, zapomnianego artystę i związaną z nim kobietę piszącą dziennik. W przypadku *Mirażu* mamy do czynienia z fikcją, która odwołuje się do historii amerykańskiej sztuki awangardowej.

Wyraźniej niż w książce poświęconej Stambułowi mamy tutaj do czynienia z efektami gry między autorami. Jastrubczak zaznacza swoją obecność równie silnie jak Cichocki. Jego prace przyciągają uwagę, ale stawiają opór, nie będąc zrozumiałe na pierwszy rzut oka. W książce obserwujemy proces przekładu tego, co wizualne, na to, co tekstowe, ale współczesna wersja *ut pictura poesis* nie przynosi łatwych rozstrzygnięć. Obrazy i teksty są znakami większych całości; odsyłają do źródeł sensu, które nie zostały ujawnione. Teksty i obrazy mogą być zaszyfrowanymi przekazami, lecz równie dobrze mogą tylko przynosić sugestię szyfru.

Krytyk w strategii stworzonej przez Cichockiego stawia wyzwania czytelnikom. Pierwszym odbiorcą jego wypowiedzi jest jednak nie publiczność, lecz artysta, którego krytyk wyzywa na pojedynek. Czytelnik może kibicować takiemu pojedynkowi; może także sam spróbować swoich sił, korzystając z interaktywnych elementów tekstowych. Zadania do wykonania według instrukcji są na przykład takie: „Budka telefoniczna, numer wybrany za pomocą kostki do gry. Podtrzymywanie konwersacji z nieznanymi tak długo, jak to tylko możliwe (język dowolny)”⁴⁴. Widać dług Cichockiego zaciągnięty u surrealistów i sytuacjonistów, polegający na wydobywaniu niezwykłości z dnia powszedniego. W *Mirażu* jednak cel nie sprowadza się do ujawniania „konwulsyjnego piękna”, lecz celem jest ponowoczesna gra z odwołaniami do pamięci kulturowej, gra w skojarzenia, w której obrazy odwołują się do innych obrazów, a teksty do innych tekstów.

Krytyka jako literatura

Gdy mowa o próbach literackich krytyków, przypomnieć trzeba dzieło Mieczysława Porębskiego. Opublikował on w 1989 roku *Z. Po-wieść*. Według Krystyny Czerni jest to „powieść sylwiczna o budowie «szkatułkowej», łącząca różne odmiany i gatunki literackie”. Została „uzna-

⁴⁴ Tamże, s. 34.

na za pierwszą polską powieść postmodernistyczną” i stanowi zarazem „[...] intelektualną i duchową autobiografię autora. Figura tytułowego Z (świadka dziejów, ale i *alter ego* pisarza) przemierza w niej dzieje cywilizacji – od epok starożytnych po czasy futurystyczne – odradzając się w kolejnych wcieleniach i odsłaniając „całe zaplecze intelektualne oraz biograficzne Profesora”⁴⁵. W niniejszym tekście powieść stanowi punkt orientacyjny, wskazując, że krytycy-eksperti, przekraczając epokę nowoczesności, sięgają po literaturę⁴⁶.

Powieść, która mocniej niż dzieło Porębskiego zaznaczyła swoją obecność w świecie sztuki, to *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*. Ukazała się w 2010 roku⁴⁷. Jej autorami są Łukasz Ronduda i Łukasz Gorczyca, „dwaj historycy sztuki – pracownik muzeum i właściciel prywatnej galerii”⁴⁸. Wedle notki wydawniczej „[...] wpadają oni na trop tajemniczego artysty”⁴⁹ i w efekcie piszą o nim powieść. Książka jest przemyślana na każdym poziomie: języka, formy zapisu oraz opowieści. Zwraca uwagę ponad sto czystych, niezadrukowanych stron, które według spisu treści mają zawierać kilka rozdziałów. Intryguje staroświecki, zaczerpnięty ze starych książek dla młodzieży, opis zawartości każdego rozdziału z listą krótkich haseł⁵⁰. Specjalnie zostały potraktowane przypisy, które pełnią rolę dopowiadającą, niekiedy wręcz prowadzą opowieść. Często rozrastają się do tego stopnia, że konkurują z głównym tekstem. Są liczne i rozbudowane, otwierają nowe wątki i odgrywają rolę podtrzymywaczy opowieści, gdy ta w głównym tekście zamiera.

Dzieje się tak chociażby przy okazji pobocznego wątku o awangardowym artyście Pawle Freislerze⁵¹. *Notabene* tę historię należy potraktować jako mniejszą opowieść zawartą w opowieści zasadniczej (o Dawickim) i zarazem emblemat tej ostatniej. Ten chwyt – opowieści w opowieści – jest często stosowany przez Gorczycę i Rondudę. Takie cechy samego Freislera, jego działań i przypadków z jego życia, jak „marzycielskie, nieobecne

45 K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012)*. In *Memoriam*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 3, s. 596.

46 Jako krytyka, który po 1989 r. zajął się literaturą, trzeba wymienić Jarosława Świerzcza, który zrobił karierę jako dramatopisarz Ingmar Villqist.

47 Drugie, uaktualnione wydanie książki ukazało się w 2013 r. nakładem Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk w Poznaniu.

48 Notka na tylnej okładce książki, Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste...*, dz.. cyt.

49 Tamże.

50 Np. „Rozdział siódmy. Fat & Sugar. Wyobrażenia, fizjologia, metabolizm, twórczość – Nowy Jork utrzymuje palmę pierwszeństwa w sztuce – Czy sztuka po Auschwitz jest możliwa? – Uwodząca siła swojskości – Granice wolności kuratorskiej”, tamże, s. 160.

51 Tamże, s. 182–183.

spojrzenie”, to, że „[...] fascynowało go zarażanie ludzi niezwykłą (nieważne – prawdziwą czy nieprawdziwą) opowieścią [...], całkowita odmowa, przemiana w legendę, przechodzenie z rzeczywistości materialnej do wyobraźni, obecność przez nieobecność⁵², skonstruowanie androida, którego misją miało być odwalanie «czarnej roboty» [...], czyli jeżdżenie po świecie i rozprowadzanie legend oraz plotek o kolejnych wyczynach Freislera”⁵³ – są echem pożądanых cech głównego protagonisty *W połowie puste*. Są to równocześnie cechy odbijające się w koncepcji samej powieści. Pojawiają się w niej rzeczywiste i fikcyjne odwołania, a fakty z historii sztuki celowo zmieszane są z opowieściami zasłyszonymi, legendami i plotkami.

Rozdział dziewiąty *Szaleństwo tkanki miękkiej* został potraktowany wyjątkowo: jego połowa została opowiedziana wyłącznie z użyciem przypisów. Miejsce głównego tekstu pozostaje niezadrukowane. Biel papieru jest upstrzona numerami odwołań. Ich treść odnosi się do życia osobistego i uczuciowego autora, jak również do życia erotycznego polskiego świata sztuki⁵⁴. Zabieg ten można uznać za skierowane do czytelnika zaproszenie do gry w podglądanie. Podrażniona ciekawość każe zastanawiać się, co znajdowało się na niezadrukowanych kartkach. Czytelnikowi pozwolono zajrzeć przez dziurkę od klucza i zobaczyć fragmenty opowieści o miłościach Dawickiego. W połowie rozdziału, od połowy zdania, główny tekst się pojawia.

W złośliwy sposób zostali tutaj opisani przedstawiciele środowiska artystycznego: instytucje i sami artyści, inteligentni, narcystyczni, leniwi. Pojawiają się takie postacie, jak potraktowani z ironią, lecz pobłażliwie artyści Generał czy Najdroższy, opisana bez litości Lady Orez, złośliwie wzmiankowany Lansas, a także między innymi opisywani z mieszkanką zgryźliwości i swady: kuratorka Anna Sośnicka, kurator Modny, krytyczki Zuzana Markowa i Barbara Kozakowska, docent Borys i wielu innych. Niektóre z postaci są rozszyfrowane już w samej książce, inne banalnie proste do odgadnięcia, inne jeszcze są trudniejsze do rozszyfrowania, stanowiąc zapewne zlepek cech różnych osób. Wątek wyzwania i gry z czytelnikami pojawia się wyraźnie w wypowiedzi jednego z autorów. Gorczyca mówił: „Wielu ludzi nas dręczy i dopytuje się o to, kim są osoby występujące w książce, czy są to postaci prawdziwe. Książka rzeczywiście momentami sugeruje, że osoby te są autentyczne – głównym bohaterem jest przecież Oskar Dawicki”⁵⁵. Kraków z jego instytucjami sztuki został

52 Tamże, tekst główny oraz przyp. 19.

53 Tamże, s. 183, przyp. 20.

54 Np.: „Oskar Dawicki przysięga, że kwestia «wystawa za sex» za wystawę nigdy go nie dotyczyła”, tamże, s. 225, przyp. 13.

55 *W połowie wycięte. Z Łukaszem Gorczycą, współautorem (wraz z Łukaszem Rondudą) powieści „W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego”*

na łamach książki nielitościwie wykpiony, tak samo jak wzbudzające zazwyczaj wielką ekscytację polskiego świata sztuki Biennale Wenecji, którego edycja z 2009 roku została przez autorów nazwana Biennale Nicości⁵⁶. Autorzy nie oszczędzili także siebie, komentując swoje książkowe *alter ego* w sposób następujący: „SZKOŁA GŁOŚNEGO MÓWIENIA /Dr Łukasz Ronduda, mgr Łukasz Gorczyca /Sprzedaż tanich złośliwości”⁵⁷.

Sposób, w jaki książka została zbudowana, można odczytać jako zabieg metakrytyczny, rodzaj autokomentarza. Stanowi on ramę opowieści, jej „obwolotę”. Konstrukcja książki znajduje odzwierciedlenie w tekście. Na każdym poziomie daje się tutaj czytelnikowi do zrozumienia, że wysiłki opisania czyjegoś życia są skazane na niepowodzenie, że zawsze znajdzie się coś niedopowiedzianego, a dążąca do kompletności literacka kompozycja rozsypie się na niepasującym kawałku. W takich zabiegach, jak: aluzje, dygresje i różne style pisania (odnajdzie się tutaj artykuły gazetowe, zapis czatu internetowego czy rozmowy telefonicznej), można ujrzyć gest odejścia od elokwencji, królującej w oficjalnym życiu artystycznym. Wszak każdy współczesny artysta, aby zrobić upragnioną karierę, musi w co najmniej wystarczającym stopniu opanować sztukę autointerpretacji i autoprezentacji.

Opowieść autorzy snują wartko, sprawnie mieszając styl gawędziarski, trzeciosobową relację z wydarzeń, opowieść wszechwiedzącego narratora i styl plotkarski. Stare słowa z nowymi znaczeniami, zapadające w pamięć sformułowania, bon moty i hasła (z inwencji do ich wymyślenia znany jest Gorczyca) mnożą się na każdej stronie powieści, o ile nie świeci akurat pustką. Oto kilka przykładów: „przeleciał mnie dyskurs”, „sztuka preposteryjna”, „lans kalczer”, „przewrotne pierdnięcie”, „artysta jest jak filtr od papierosa: przepuszcza przez siebie to, co jest”, „Sztuka Świadomie Zła”. Jak twierdzi Gorczyca, „[...] książka oprócz tego, że bardzo przypomina normalną książkę, jest też działaniem performatywnym, zapisem aktywności, jakie podejmowaliśmy jako autorzy z bohaterem. Jest więc w niej także opis procesu powstawania książki”⁵⁸. Książka wpisuje się także w pisanie i przepisywanie historii sztuki najnowszej. Dostrzec w niej można próbę stworzenia takiego modelu pisania, który gra z tradycyjnym modelem biografii artysty. W książce *W połowie puste* to sztuka, a raczej pogoń za jej ulotną ideą usprawiedliwia życie, wyprzedza je i zapowiada. Życie jest pełne porażek. Sztuka w rozumieniu, jakie

— rozmawia Bogna Świątkowska, „Notes na 6 tygodni” 2011, nr 66, s. 106.

56 Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste...*, dz. cyt., s. 205.

57 Tamże, s. 176.

58 *W połowie wycięte...*, dz. cyt., s. 106.

Dawickiemu przypisują autorzy książki, także jest porażką, co więcej, porażką żenującą. W tym sensie przewyższa życie.

Opublikowana w 2020 roku książka *Projekt* przypominała Annę Sudoł⁵⁹. Ta autorka, jeszcze jako studentka warszawskiej ASP, opublikowała w 2015 roku kryminał *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, w odcinkach zamieszczanych na łamach internetowego „Magazynu Szum”⁶⁰. W powieści tej Sudoł zaproponowała podejście autobiograficzne. Pisząc w pierwszej osobie, dokonała ryzykownej stylizacji językowej i w efekcie jej debiut razi przegadaniem, rozwlekłością, brakiem dyscypliny formalnej. Mimo to książka warta jest analizy. Historia autorki i jej rodziny zostały opisane w sposób ironiczny i nieodparcie komiczny, zwłaszcza we fragmentach poświęconych dzieciństwu na zapadłej prowincji. Nowe jest wprowadzenie postaci starych ludzi i uczynienie babki („babuli”) jedną z głównych bohaterek, która zresztą okazuje się czarnym charakterem i motorem wydarzeń. Zwróćmy uwagę na to, że – wykorzystując osobiste wspomnienia i indywidualny, naiwny, punkt widzenia dziecka „w rodzinie konserwatywnej do szpiku kości, na uboczu, daleko od wielkiego świata, w małej mieścinie, zabór austriacki”⁶¹ – autorka przepisuje ważny fragment najnowszej polskiej historii sztuki. Ta historia zyskuje wymiar tragikomiczny, okazuje się bowiem, że w powstanie czołowych dzieł sztuki krytycznej, egzystencjalnych, pesymistycznych, penetrujących ciemne strony doświadczenia ludzkiego – wmieszana zostaje właśnie wspomniana babka autorki.

Powieści towarzyszy warstwa wizualna złożona ze zdjęć pochodzących zapewne z albumu rodzinnego autorki. Autorka podtrzymuje wizerunek autentyczności, swoistego naturszczykostwa, tłumacząc się w pewnym momencie przed czytelnikami, dlaczego nie zdołała napisać jednego z odcinków. Oto próbka jej stylu: „Wypadałoby dalej pisać i wyżyłmac pamięć zarzynać, bo to wagi światowej historii; spiski sztuki na jaw trzeba wywlec, póki żywot, póki pamięć dopisuje, toż to rodzaj misji, obowiązku przeto. Dzisiaj jednak niemoc proza życia dobiecia. [...] dwa dni temu zamach na moje życie został podjęty. Kabel kablówkowy kamienicowy spadł w nocy po północy i uderzył w okno me i wybił je. Tak się składa, że pod oknem łóżko me tam śpię”⁶². Autorka swoje pisanie utrzymuje w tonie zwierzenia; pisze przy tym w nieznośnie stylizowanej, pełnej manierizmów, rymowanej formie. Zwraca się bezpośrednio do czytelnika,

59 A. Sudoł, *Projekt*, Kraków 2020.

60 Też, *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, magazynszum.pl/tag/jak-sztuka-krytyczna-zniszczyła-mi-życie/ [dostęp: 31.05.2021].

61 Tamże.

62 Tamże.

jakby szukając w nim pociechy. Styl kryminału *Jak sztuka krytyczna* scharakteryzować można jako nacechowany brawurą przemieszaną z niepewnością i zerkaniem w stronę czytelnika.

Kolejna powieść Sudoł, *Projekt*, jest zdecydowanie bardziej uporządkowana i – *nomen omen* – zaprojektowana. W przeciwieństwie do debiutu jest napisana zwięźle i lakonicznie. W recenzjach zaznaczano, że występującym w niej postaciom autorka nadała cechy odrażające, że bohaterowie przypominają roboty i nie sposób się z nimi zaprzyjaźnić. Bohater jest zresztą tutaj zbiorowy. Mamy do czynienia z postaciami, którzy zostały wyposażone w cechy znanych osób ze środowiska sztuki współczesnej. Ta sportretowana grubymi kreskami grupa zawodowa posługuje się na łamach książki typowym dla niej żargonem. A jednak pewnych zasadniczych słów autorka nie użyła. Wyjaśniała: „[...] w książce ani razu nie pada słowo sztuka. Był to celowy zabieg. Nie ma tam słów: sztuka, kurator, artystyczny. Staralam się stworzyć figury, które będą bardzo pojemne, dlatego mamy: Instytucję, Wielki Projekt, Głównego Merytorycznego. Moją intencją było wyjście poza recepcję świata sztuki. Nie chciałam, żeby była ona czytana tylko przez sto osób, czyli wąskie środowisko sztuk wizualnych. [...] Chciałam stworzyć uniwersalną opowieść”⁶³. Sudoł pisze o funkcjonowaniu grupy, o jej prawach, języku, stylu życia i rytuałach. Jej książka jest próbą włączenia do krytyki artystycznej portretu całego środowiska.

Wśród autorek umieszczających swoje pisanie między twórczością literacką a krytyką należy wymienić Karolinę Plintę. Rozpoczęła działalność od publikacji w internecie: spośród jej blogów najbardziej znana była *Sztuka na gorąco*⁶⁴. Tam właśnie rozwinęła swoją koncepcję krytyki będącej adaptacją popularnej około 2010 roku strategii *gonzo*⁶⁵. Plinta w tekście *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*⁶⁶ zadała retoryczne pytanie: „Któż

63 M. Sablik, *Artyści piszą inaczej. Wywiad z Anną Sudoł, autorką książki „Projekt”*, li-niaprosta.com/artysci-pisza-inaczej-wywiad-z-anna-sudol-autorka-ksiazki-projekt/ [dostęp: 6.06.2021].

64 Blog sztukanagoraco.blogspot.com funkcjonował w latach 2011–2013. Autorka publikowała felietony o tym samym tytule na stronie pisma „Ha!art” (2012), a następnie „Magazynu Szum” (2013–2014).

65 Strategię tę zapoczątkował H.S. Thompson. W. Orliński pisał: „Urok *gonzo journalism* – polega na tym, że nawet dziennikarska kłęska [...] może być przekuta w sukces”, *Gonzo journalism pana Thompsona*, „Gazeta Wyborcza” 2011, 31.12, wyborcza.pl/1,75410,10893744,Gonzo_journalism_pana_Thompsona.html [dostęp: 19.04.2018]. Na grunt sztuki ideę *gonzo* przenieśli A. Rostkowska i J. Woynarowski, opisując ją w manifestie *Katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo*, sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].

66 K. Plinta, *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*, <http://sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html> [dostęp: 19.04.2018].

powiedział, że nie można być krytykiem na opak?”⁶⁷. Zawarła tutaj interesujący program postępowania „jak w każdej literaturze”. Trzeba bowiem – według autorki – zacierać granicę między kłamstwem a prawdą – „[...] po prostu trzeba kłamać, by zbliżyć się do prawdy”⁶⁸.

Krytyczka stworzyła własny gatunek pisania i rozpoznawalny język. Gatunek ten jest jej osobistą wersją relacji, które dotyczą spotkań, wizyt, wydarzeń i rozmów; autorka przedstawia także własne myśli i dialogi wewnętrzne. Pisanie w swoim imieniu, pamiętnikarskie, pojawiło się w krytyce uprawianej przez tę autorkę pod wpływem doświadczeń związanych z blogami. W efekcie teksty Plinty sytuują się między wyznaniem skierowanym do grona najbliższych znajomych a adresowaną do wszystkich opowieścią o przygodach krytyczki w świecie sztuki, pełną zabawnych i złośliwie, od siebie opowiedzianych historii⁶⁹. Spopularyzowała kilka wyrażań: „spiseg sztuki”, „krytyk jako hipster” i „artysta jako hipster”.

W cyklu *Mistrzynie Stylu*⁷⁰ Plinta sportretowała wyróżniające się – jej zdaniem – kobiety ze świata sztuki. Oddajmy jej głos: „Každy tekst będzie poświęcony jednej interesującej mnie artystycznej postaci, którą uznaję za spełniającą standardy Mistrzynie Stylu [...]. Celem tych starań jest zaś odpowiedź na kłopotliwe pytanie: «Jak to nosić, skoro do niczego nie pasuje?»”⁷¹. Plinta powoływała się na Urszulę Czartoryską, która wypowiedziała się kiedyś o odpowiedzialności związanej z decyzjami, jakie ma podejmować krytyk. Podawała przykład sukienki i wyboru pomiędzy „staromodną”, „prowincjonalną” albo „aktualną”. Podchwyciła to Plinta. Krytyka jako wybór modnego fasonu, krytyka jako styl życia – oto projekt, jaki wyłania się z założeń cyklu *Mistrzynie stylu*.

Pierwszy odcinek Plinta poświęciła Katarzynie Kozyrze. Tekst ułożyła w formie poradnika pod hasłami: *Bądźcie jak Katarzyna Kozyra* oraz *Katarzyna Kozyra: know how*. Stworzyła tym samym efekt komiczny przez kontrast stylu porad z pism kobiecych z krytyczno-tożsamościowym charakterem sztuki artystki. Plinta używa języka potocznego, niedbałego, młodzieżowo-internetowego, z wtrętami anglojęzycznymi, spolonizowanymi. Wprowadza klisze językowe i tytuły piosenek. Wyrażna

67 Tamże.

68 Tamże.

69 Korzystając z ustaleń M. Czermińskiej, możemy powiedzieć, że teksty K. Plinty balansują między wyznaniem a brawurowym wyzwaniem; zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2004.

70 Cykl był publikowany na łamach internetowego wydania „Ha!artu”; złożyło się na niego pięć odcinków.

71 K. Plinta, *Mistrzynie Stylu (I): Katarzyna Kozyra*, <http://haart.e-kei.pl/projekty/felietony/2999-karolina-plinta-mistrzynie-tylu-1-katarzyna-kozyra.html> [dostęp: 20.04.2018].

jest stylizacja na plotkarskie teksty o celebrytach: „Była jeszcze jedna dziedzina, do której ostro aspirowała gwiazda: taniec. I słusznie, bo przecież wiadomo, że jeśli chcesz przebić się do mejnstrimu, nie wystarczy ładnie śpiewać”⁷². Wrażenie nieprzystawalności sprawiają wtręty naukowe („derridiańska hauntologia”⁷³). Autorka często zwraca się do czytelnika w trybie rozkazującym, nie ukrywając perswazyjności: „Skończ z tymi ce-regielami i wybierz nagość, swobodę i permanentny przewiew. [...] goło zawsze jest wesoło”⁷⁴. Podkreślanie wesołości, zabawy, jakich źródłem może być sztuka współczesna, jest zresztą stałym punktem pisania Plinty. Pisze na przykład o „feministycznej zabawie z penisem”⁷⁵.

Temu pisaniu patronuje swobodne przypisywanie artystom intencji, emocji oraz myśli, a także docieranie do granic interpretacji, jak również twórcza eksploatacja banału. Krytyczka ocenia, że „[...] jedną z cech charakterystycznych dla Kozyry jest to, że jak wpadnie na jakiś pomysł, potrafi go rozwijać w nieskończoność, aż do porzygu”. Albo: „Niektórzy co prawda uważają to za puste gwiazdorzenie, ale kurczę! Kaśka Kozyra to chyba jedyna artystka w Polsce, która dzięki sztuce spełniła wszystkie swoje skryte marzenia i zachcianki”⁷⁶. W tego rodzaju pisaniu dzieło jest pretekstem, najważniejszą zaś postacią – autor. Inną ważną cechą tego typu pisania jest jednak jego bezradność w kwestii rzeczowej i merytorycznej argumentacji, która jest zastępowana retoryką. Jest to pisanie antyakademickie, przypominające raczej prozę niż krytykę, często pozbawione dyscypliny i zamieniające się w żywiołowy słowotok.

Nowe wcielenia krytyki

Krytyka w poszerzonym polu jest takim rodzajem piśmiennictwa, które oddala się od funkcji tradycyjnej krytyki artystycznej. Nie proponuje się w jej obrębie wartościowania, klasyfikacji, interpretacji i analiz. Czytelnicy nie dowiedzą się, czy warto zobaczyć daną wystawę, a kolekcjonerzy, czy kupować dzieła danego artysty. Warto jednak podkreślić, że w omawianych przykładach znalazła się inna, zasadnicza, a często zaniedbywana rola krytycznego pisania, jaką jest rozważanie przyszłości sztuki. Snucie wizji, kreślenie planów, wytyczanie przyszłych kształtów działalności artystycznej – to wątek silnie obecny w publikacjach Sebastiana Cichockiego. W tekstach tego autora, jak i innych piszących, np. Anny Sudoł, Łukasza Gorczy czy Karoliny Plinty, pojawiają się także wizje alternatywnych ścieżek roz-

72 Tamże.

73 Tamże.

74 Tamże.

75 Tamże.

76 Tamże.

woju sztuki. Punkt, z którego piszą autorzy, jest umieszczony zasadniczo w sferze prywatnej. To pisanie autobiograficzne, pisanie od siebie, relacjonujące spotkania, wyjazdy, rozmowy, przemyślenia jakby usprawiedliwia ich eksperymentowanie z formą krytyczną, jej rozluźnianie.

Jak wskazują przytaczane w niniejszym tekście przykłady, w krytyce eksperymentalnej autorzy usiłują podążać za artystą. Są to strategie przyjmowane tak wewnątrz tekstu, jak i wobec wypowiedzi pisanej. Autorzy kreują się np. na świadków czy podmioty rozmaitych wydarzeń (Anna Sudoł); autorzy dbają także o takie lub inne usytuowanie się wobec tekstu, prowadząc z nim grę i usiłując wpływać na jego odbiór (Łukasz Gorczyca). Różne sposoby uprawiania takiej krytyki – a zatem wyodrębnione na tych łamach strategia: literacka, conceptualna, autobiograficzna – łączy to, że stały się rodzajem kreatywnej wymiany, opartej raz na przyjaźni, raz na współzawodnictwie między twórcami (krytykiem i artystą), których nie dzieli już różnica języków. Krytyk może tworzyć tak jak artysta, artysta zaś komentować tak jak krytyk. Krytyka staje się rodzajem rozpoznania dzieła przez podjęcie pełen inwencji gry z nim samym, z jego autorem, z czytelnikiem wreszcie.

Omawiane przykłady są odpowiedzią na słabnięcie tradycyjnej krytyki – zjawisko opisywane co najmniej od lat 70. XX wieku. Są próbami znalezienia miejsca dla krytyki w świecie, który nie potrzebuje już jej tradycyjnej formy polegającej na wskazywaniu, wartościowaniu, doradzaniu i uzasadnianiu dlaczego coś jest dobrą lub złą sztuką. Nie uważam, jak James Elkins, że istnieje siedem typów krytyki, chociaż zgadzam się z amerykańskim badaczem, że krytykę można porównać do Hydry lernejskiej, mitologicznego stwora, który: jeśli odcinano mu jedną z siedmiu głów, to natychmiast odrastała na nowo⁷⁷. Podobnie dzieje się z krytyką: jeśli zanikają stare sposoby jej uprawiania, zaraz pojawiają się nowe. Tym właśnie są przejawy krytyki eksperymentalnej, które pojawiając się, wyznaczają zmiany języka kultury. Ten nowy, patrząc na przytoczone próbki tekstów, wydaje się antyakademicki, autobiograficzny, gawędziarski, intuicyjny i przepełniony emocjami.

77 J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago (IL) 2003, s. 16.

Magdalena Ujma – historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Ukończyła studia z historii sztuki (KUL) i zarządzania kulturą (Ecole de Commerce, Dijon). Prowadziła Galerię NN w Lublinie, pracowała w redakcji kwartalnika literackiego „Kresy”, w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. Obecnie sprawuje opiekę nad kolekcją w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie. Jest prezeską Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Abstrakt: W tekście przeanalizowano szczególny rodzaj krytyki artystycznej, jaką jest krytyka eksperymentalna. Postawiono tezę, że pojawia się ona tam, gdzie następuje przekroczenie granic tradycyjnej krytyki, którą określa definicja ze *Słownika Terminów literackich*. Poddano analizie wybrane przykłady tekstów powstałych po 1989 roku wskazując przykłady poszerzania pola krytyki i wychodzenia poza tradycyjnie określone granice. Przeanalizowano zatem sposoby traktowania krytyki jako gry, świadomie stosowanej strategii, używania konceptów i zapożyczeń z pola literatury. Dokonano analizy tekstów i zastosowanych w nich środków retorycznych, a także koncepcje autorów. Na zakończenie wysunięto konkluzję: krytyka korzysta ze środków wcześniej przypisanych sztuce i jest wyznacznikiem przemian języka kultury.

SŁOWA KLUCZOWE:

**KRYTYKA
EKSPERYMENTALNA,
KRYTYKA ARTYSTYCZNA,
KRYTYKA JAKO GRA,
KRYTYKA A LITERATURA,
SZTUKA WSPÓŁCZESNA**

Abstract: The text analyses a particular type of art criticism, that of experimental criticism. It has been theorised that it occurs where there is a transgression of the boundaries of traditional criticism as defined by *Słownik Terminów Literackich* (*Dictionary of Literary Terms*). Selected examples of texts written after 1989 have been analysed, showing examples of broadening the field of criticism and going beyond traditional boundaries. Thus, the ways in which criticism is treated as a game, a deliberately applied strategy, the use of concepts and borrowings from the field of literature have been analysed. An analysis of the texts and the rhetorical devices used in them has been made, as well as the authors' concepts. It concludes: criticism uses means previously attributed to art and is a marker of changes in the language of culture.

KEYWORDS:

**EXPERIMENTAL CRITICISM,
ART CRITICISM, CRITICISM
AS A GAME, CRITICISM
AND LITERATURE,
CONTEMPORARY ART**

Bibliografia:

- S. Cichocki, J. Rajkowska, *Psy z Ŭsküdar*, Kraków 2011.
- S. Cichocki, Ł. Jastrubczak, *Miraż*, Kraków 2012.
- K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012)*. In *Memoriam*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 3, s. 596.
- M. Czyż, J. Wielgus, *W ramach wystawy. Rozmowy z kuratorami*, Warszawa 2015.
- *Dorota Monkiewicz w rozmowie z Łukaszem Gorczycą / Nieregularnik Artystyczny „Raster”, w: na wolności /w końcu. Sztuka polska po 1989 roku /in freiheit /endlich. Polnische Kunst nach 1989*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Muzeum Narodowe w Warszawie, przeł. C. Jenne, E. Kozyra, J. Sztaba, red. D. Monkiewicz, D. Teuber, Warszawa – Baden-Baden 2000, s. 109–113.
- J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003.
- *The Future of Art Criticism as Pure Fiction. A set of 19 exhibitions and one collateral event*, red. S. Cichocki, „Format P”, nr 4, Warszawa 2011.
- M. Głowiński, *Krytyka literacka*, w: M. Głowiński i in., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 205–206.
- Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 12, s. 41–53.
- Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010.
- A. Jakubowska, *Sztuka pod choinkę*, „Zeszyty Artystyczne” 2003, nr 10, s. 53–61.
- D. Jarecka, *O latach 90. lekko, ale z przymusu*, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 23–33.
- S. Melkowski, *Krytyka jako twórczość*, „Dykcja” 1997, nr 5, s. 101–105.
- K. Plinta, *Gonzo po polsku? Poradnik desperata*, <http://sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html> [dostęp: 19.04.2018].
- K. Plinta, *Mistrzynie stylu (1): Katarzyna Kozyra*, <http://haart.e-kei.pl/projekty/felietony/2999-karolina-plinta-mistrzynie-tylu-1-katarzyna-kozyra.html> [dostęp: 20.04.2018].
- M. Porębski, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983.
- *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009.
- A. Rostkowska, J. Woynarowski, *Katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo*, sztukanagoraco.blogspot.com/2012/08/stosowne-sztuki-gonzo-manifest.html [dostęp: 19.04.2018].
- *Słowniczek artystyczny „Rastra”*, niniwa22.cba.pl/raster.htm [dostęp: 16.04.2018].
- P. Taranczewski, *Próba syntezy*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 5, s. 150–155.
- M. Sablik, *Artyści piszą inaczej. Wywiad z Anną Sudoł, autorką książki „Projekt”*, liniaprosta.com/artystyci-pisza-inaczej-wywiad-z-anna-sudol-autorka-ksiazki-projekt/ [dostęp: 6.06.2021].
- A. Sudoł, *Jak sztuka krytyczna zniszczyła mi życie*, magazynszum.pl/tag/jak-sztuka-krytyczna-zniszczyła-mi-zycie/ [dostęp: 31.05.2021].
- A. Sudoł, *Projekt*, Kraków 2020.
- P. Śmigłowicz, *Układ scalony świata sztuki*, „Raster” 1998, nr 6.
- *W połowie wycięte. Z Łukaszem Gorczycą, współautorem (wraz z Łukaszem Rondudą) powieści „W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego” rozmawia Bogna Świątkowska*, „Notes na 6 tygodni” 2011, nr 66, s. 106.