

JOANNA WINNICKA-GBUREK

O PROBLEMACH Z TOŻSAMOŚCIĄ NARODOWĄ I SZTUKĄ

Artykuł jest inspirowany problematyką roli sztuki w kształtowaniu tożsamości narodowej, podjętą ostatnio przez Bogdana Dziemidoka. Spośród wielu inspirowanych pytań postawionych przez gdańskiego estetyka zainteresowały mnie zwłaszcza te wskazujące na wzajemne związki estetyki i polityki oraz dotyczące aktualności tematyki narodowej we współczesnej sztuce, a w sztukach plastycznych w Polsce w szczególności. Wybrane przykłady aktualnych przedsięwzięć artystycznych i towarzyszących im krytycznych komentarzy świadczą o aktualności namysłu w kontekście sztuki nad takimi kategoriami, jak tożsamość narodowa, nacjonalizm, mit narodowy, ideologia, prowincjonalizm, uniwersalizm. Zaproponowany przeze mnie, na koniec, projekt artystyczny „Polskość jako sytuacja” mógłby się stać zaproszeniem do otwartej, poważnej i potrzebnej dyskusji na powyższe tematy.

Polskość jako kategoria estetyczna

Bohdan Dziemidok postawił niedawno wiele interesujących pytań o rolę sztuki i kultury popularnej w procesach kształtowania tożsamości narodowej. Szerszy projekt badawczy o charakterze międzynarodowym powstał w kontekście zrozumiałych współcześnie dyskusji o możliwości i warunkach integracji europejskiej, wielokulturowości, tożsamościach narodowych, postępujących procesach globalizacyjnych. Gdański estetyk podjął temat z przekonaniem, że problematyka sztuki narodowej i jej roli w kształtowaniu tożsamości narodowej czy też szerzeniu i utrwalaniu uprzedzeń oraz stereotypów narodowych wymaga więk-

szego niż do tej pory zainteresowania badawczego estetyków i filozofów sztuki¹. B. Dziemidok uważa, że jeśli nawet mają rację ci, którzy uważają, że naród jest fikcją wymyśloną przez ideologów i uczonych, to nie są fikcją więzi narodowe i uczucia narodowe.

Zgoda co do doniosłości i aktualności ogólnej problematyki dotyczącej wzajemnych związków sztuki, refleksji nad sztuką i polityką, implikuje wiele szczegółowych pytań, uwzględniających obecną kondycję sztuki w Polsce. Z racji swych zainteresowań odnosić się będą do sztuk plastycznych, które uważane są za dziedzinę twórczości artystycznej najbardziej podatną na programową rezygnację z charakteru narodowego ze względu na widmo porażki na kosmopolitycznym, międzynarodowym rynku sztuki.

Estetyka a polityka

Wydaje się, że rozważania dotyczące związków sztuki i tożsamości narodowej sytuują się w naturalny sposób w obszarze socjologii, traktującej sztukę jako zjawisko społeczne. To właśnie socjologia sztuki interesuje się człowiekiem (twórcą i odbiorcą), a pomijając problematykę samych procesów twórczych, przeżyć estetycznych, a co najważniejsze, wartości estetycznych i artystycznych, bada „warunki, przejawy i rezultaty owych przeżyć, mające znaczenie dla społeczności, wywierające na nią wpływ, kształtujące postawy innych ludzi i będące impulsem do powstawania nowych związków międzyludzkich”².

W jakim stopniu natomiast badania nad wpływem sztuki współczesnej na poczucie tożsamości narodowej mieszczą się w zakresie badań estetyki?

Przekonanie, że sztuka jest zjawiskiem pozytywnym, ma długą tradycję, sięgającą jej początków. Właściwe dla Platona rozumienie pojęcia piękna, jako współwystępujące z innymi najwyższymi wartościami: prawdą i dobrem, dało początek w historii myśli filozoficznej stanowiskom uznającym spełnianie przez sztukę funkcji innych niż estetyczne. Platon uważał kształcenie wrażliwości estetycznej za istotny czynnik uzyskiwania harmonii wewnętrznej, która miała być również harmonią moralną. Schiller, apologeta antyku i kontynuator estetyki Platona, przyczynił się do umocnienia przekonania o wychowawczej funkcji piękna, a więc i sztuki, w której w sposób oczywisty się ono przejawia.

¹ B. Dziemidok (red.) *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy* Gdańsk 2001.

² M. Gołaszewska *Zarys estetyki* Warszawa 1984 s. 37.

Akcentował postawę estetyczną jako najwłaściwszą w stosunku do świata natury i moralności. Za sprawą jego *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* (1794) spopularyzowany zostaje termin „wychowanie estetyczne”, a z nim utopijna koncepcja „państwa estetycznego” przenikniętego wolnością i sztuką. Zdaniem Schillera – formułującego w cytowanym dziele następujące postulaty: „Aby człowieka zmysłowego uczynić człowiekiem rozumnym, nie ma innego sposobu, jak tylko uczynić go człowiekiem estetycznym”³, „(...) stan moralny dokonać się może jedynie ze stanu estetycznego”⁴. „Jedynie piękno uszczęśliwia cały świat, a każda istota zapomina o swych ograniczeniach, dopóki pozostaje pod jego czarodziejskim działaniem”⁵ – przeobrażenie człowieka, również w sferze moralności, dokonać się może za sprawą sztuki. Człowiek estetyczny miałby się stać współtwórcą trzeciego, obok państwa siły i państwa prawa, radosnego państwa estetycznego.

Od czasów Schillera sztuka coraz bardziej oddalała się od piękna, by wraz z przełomem awangardowym definitywnie z nim zerwać. Przekonuje następująca diagnoza:

Nietzscheańskiej demaskacji iluzoryczności wszelkich wartości należących do Platońskiej triady towarzyszy odziedziczona po poprzednikach wiara w szczególną misję sztuki. Tę misję zakłada już samo słowo «awangarda». Praktyka artystyczna zaczyna coraz szerzej korzystać z odkrytej wolności, a jednocześnie legitymizuje swą awangardową misję, wysuwając takie wartości, jak nowość i oryginalność na czoło hierarchii estetycznej. Pluralizuje się też i różnicuje coraz bogatsza refleksja o sztuce⁶.

Czyli z jednej strony sztuka uwalnia się od tradycyjnych wartości, z drugiej zachowuje poczucie misji. Wiara w moc sztuki narodziła się równocześnie ze sztuką. Właśnie dlatego sztuka posiadała „moc”, ponieważ istniały jakieś cechy specyficzne wyróżniające ją spośród innych aktywności człowieka. Taką jakością było na pewno piękno, którego rozumienie, choć zmienne, zawsze w jakiś sposób bliskie było pięknu Platońskiemu, wykraczającemu poza czysto estetyczne doznania. Odrzuceniu całego obowiązującego paradygmatu estetycznego nie towarzyszy zmiana przekonania o „potrzebie sztuki”.

Warto się zatem zastanowić, skąd obecnie, gdy wspólną drogą ku dekonstrukcji, utworowaną (w sposób bardziej lub mniej świadomy) przez awangardę, podążają rzesze artystów i krytyków, bierze się –

³ F. Schiller *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy* I. Krońska, J. Prokopiuk (tł.) Warszawa 1972 s. 134.

⁴ Tamże, s. 136.

⁵ Tamże, s. 169.

⁶ A. Zeidler-Janiszewska *Sztuka i religia w procesach odczarowania świata w: Sztuka a religia* W. Leszczyński (red.) Instytut Kultury, Warszawa 1991 s. 98.

z jednej strony – poczucie misji artystów, z drugiej – chyba zbyt wygórowane wobec sztuki oczekiwania. Przecież po tamtej, auratycznej, pełnej mitologii artystów i dzieł, sztuce pozostał tylko – stary, lecz przez zapomnienie niezaktualizowany – szyld. Konceptualna stała się sztuka i umowa w sprawie tego, co się za nią uważa. To tak jakby bawić się niewidzialnym przedmiotem, podawać go sobie z ręki do ręki i udawać, że istnieje. Wykonywać wokół niego rozmaite, często kosztowne, zabiegi. To dopiero jest gra. To jest prawdziwa strategia.

Sztuka, która od czasów awangardy pozbawia się sukcesywnie własnej tożsamości, ma być orężem w kształtowaniu tożsamości zbiorowej i indywidualnej. Mamy zatem do czynienia z kolejnym paradoksem. Założmy jednak, że rozważania o sztuce są w dalszym ciągu możliwe nie tylko w tonie melancholijnej tęsknoty za sztuką „tradycyjną”⁷.

Problematyka funkcji sztuki, której bezpośrednio dotyczy B. Dziemidok, sytuuje się na terenie estetyki poprzez uwzględnienie „orientacji estetycznej”, to znaczy docenienie wartości artystycznych i estetycznych⁸. M. Gołaszewska, na przykład, rozpatruje zagadnienie funkcji sztuki⁹ z uzupełniających się wzajemnie stanowisk estetyki – „od zewnątrz”, czyli teoretycznej, i „od wewnątrz”, z perspektywy odbiorcy sztuki bezpośrednio jej doświadczającego. Pierwsza perspektywa wyznacza następujące funkcje: integracyjną, katartyczną, ludyczną, a także funkcje kulturowe (poznawczą, ideologiczną, wychowawczą).

Wiedza o tym, jakie funkcje sztuka spełnia, ukierunkowuje oczekiwania wobec sztuki. Za dominujące nastawienia wobec sztuki z perspektywy estetyki „od wewnątrz” autorka uznaje: estetyzm, dydaktyzm, hedonizm, intelektualizm, preferowanie funkcji poznawczych (przekonanie, że dzieło zawiera idee ogólne).

Choć można by było problematykę wartości „narodowych” w sztuce śledzić, przywołując wszystkie z wymienionych wyżej funkcji, bezpośrednio z tą problematyką wydają się wiązać: szczególnie funkcja ideologiczna, wychowawcza oraz dydaktyzm jako pewne konkretne ocze-

⁷ Choć, jak się wydaje, Bohdan Dziemidok podziela tę nadzieję, jednak *explicite* dystansuje się od pełnych akceptacji poglądów teoretyka awangardy Stefana Morawskiego: „Chociaż nie sądzę – w odróżnieniu od Morawskiego – że działalność (twórczość) neoawangardowa jest obecnie ważniejsza niż sztuka tradycyjna, i mam nadzieję, jako miłośnik sztuki, że przyszłość pokaże, iż awangarda najnowsza nie przewycięży sztuki i nie zastąpi jej. Nie mogę jednak nie zgodzić się z Morawskim, że neoawangarda jest w pewnym sensie odrębną formacją kulturową, wykraczającą w swych dążeniach poza granice sztuki, między innymi dlatego, że radykalnie zakwestionowała estetyczną koncepcję sztuki”. B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 158.

⁸ M. Gołaszewska *Estetyka współczesności* Kraków 2001 s. 142. Autorka nazywa taką estetykę estetyką *in actu*.

⁹ Zagadnieniem tym zajmowali się również inni polscy estetycy: m.in. S. Ossowski, S. Morawski, B. Dziemidok, T. Kostyrko.

kiwanie. Same hasła „naród”, „sztuka narodowa”, „poczucie narodowe”, „patriotyzm”, „ojczyzna” budzą we współczesnych dyskusjach filozoficznych, politycznych, lecz także tych dotyczących sztuki, wiele emocji, co jest spowodowane niejako automatycznym wiązaniem tych kategorii z innymi, takimi jak nacjonalizm, polegający na etnocentryzmie i ksenofobii, symboliczna przemoc, gra polityczna.

Sztuka spełnia funkcję ideologiczną, gdy dzieło lub środki sztuki wykorzystywane są do nadawania ekspresji twierdzeniom ideologicznym lub gdy artysta jest zaangażowany ideologicznie. Takie kategorie, jak „zaangażowanie” i „ideologia” nie cieszą się w naszym kraju popularnością. Oczywistym powodem tej niechęci jest świeże jeszcze wspomnienie epoki totalitarnej, w której stanowiły one podstawowe kategorie opisu społecznej utopii. Każdy człowiek, który angażuje się społecznie, posiada pewną ideologię, czyli zespół przekonań, który umożliwia mu debatę ze współtowarzyszami wspólnoty – narodowej, europejskiej, ludzkiej.

M. Gołaszewska, analizując zwłaszcza funkcje integracyjne i kulturowe, w tym funkcję wychowawczą, wskazuje na wiele czynników problematyzujących spełnianie przez sztukę oczekiwanych funkcji¹⁰. Autorka zmierza do konkluzji, że problem funkcji sztuki znaleźć może swoje pełne wyjaśnienie dopiero w związku z problematyką wartości.

B. Dziemidok również podkreśla znaczenie wartości, przyznając, że wzajemne relacje między wartościami narodowymi i artystycznymi są skomplikowane, bo idee nacjonalistyczne i uczucia ksenofobiczne mogą być równie efektywnie wyrażane przez utwory tandetne, jak też arcydzieła. Mamy wtedy do czynienia z konfliktem wartości różnego typu. „Istnieje też związek między estetyczną atrakcyjnością dzieła a efektywnością jego funkcji ideologicznej, tzn. im bardziej estetycznie wyraziste i sugestywne jest dzieło, tym bardziej efektywna jest jego rola ideologiczna. Znacznie bardziej skomplikowana jest relacja między prawdziwością wyrażanego przez dzieło przesłania a jego statusem artystycznym i efektywnością ideologiczną”¹¹ – stwierdza filozof, pytając jednocześnie, jak to jest możliwe, że wartościowe dzieła sztuki mogą zawierać tendencyjne przesłanie nacjonalistyczne?

W sposobie postawienia problemu ideologicznej funkcji sztuki przez oboje wymienionych wyżej polskich estetyków rysuje się pewna różnica, wiążąca się z odmiennym traktowaniem wartości estetycznych i przeżycia estetycznego oraz wartości estetycznych. Podkreślenie rangi wartościowania artystycznego w procesie nadawania dziełom statusu

¹⁰ M. Gołaszewska *Sacrum i profanum sztuki w: Ethos sztuki* M. Gołaszewska (red.) Warszawa–Kraków 1985 s. 14–44.

¹¹ *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu* wyd. cyt. s. 41.

artystyczności przez B. Dziemidoka¹² może prowadzić do uznania, trudnego do przezwyciężenia, konfliktu wartości. Wydaje się natomiast, że arcydzieło – zdaniem M. Gołaszewskiej – nie mogłoby, z definicji, zawierać w sobie fałszu, co oznacza nie tyle kłamstwo, ile ogólnie destrukcyjny wpływ na człowieczeństwo¹³.

Nasuwa się w tym miejscu trafne uogólnienie mówiące, że tym, co wspólne dla estetyki i filozofii politycznej, jest poszukiwanie relacji między tym, co jednostkowe, a tym, co uniwersalne. Od czasów bowiem subiektywistycznego przełomu Kartezjańskiego, a później Kantowskiej estetyki smaku, na terenie estetyki ten problem objawia się, jak mówi Luc Ferry, w stanie czystym, „gdyż właśnie tu najsilniejsze jest napięcie między tym, co indywidualne, a tym, co zbiorowe, między subiektywnością a obiektywnością¹⁴. Z jednej strony, piękno jest tym, co łączy ludzi, buduje wspólnotę (przekonanie o wielkości niektórych arcydzieł jest powszechne dla wielu ludzi, a zgoda co do ich wartości silna jak w żadnej innej dziedzinie), a jednocześnie to właśnie estetykę spośród wszystkich dyscyplin filozofii najczęściej uważa się za teren niekwestionowanej subiektywności.

Na zakończenie powyższych rozważań, poświęconych, najogólniej mówiąc, niektórym związkom sztuki i estetyki z polityką, kilka trafnych uwag, które zgodnie z diagnozą L. Ferry'ego można zastosować i do polityki, i do estetyki:

Można więc powiedzieć, że poszczególne ideologie, style myślenia, dyspozycje do działania i myślenia żyją, są wiarygodne, atrakcyjne, niepokojące, ciekawe wtedy, gdy stają, rzecz można, w centrum świata wspólnego, gdy są dyskutowane, gdy odnoszą się do zagadnień wspólnych i ważnych, gdy zostaną sprawdzone przez *sensus communis* różnych grup. Okazują się więc ożywcze i twórcze, gdy są poddane próbie obywatelskiej, umierają, sztywnieją, dogmatyzują się, gdy niknie wspólna debata, gdy przedstawiciele każdej z ideologii – przekonani o swojej wszechwiedzy – pragną tylko władzy dla siebie. Wtedy to przeciwieństwo: ideologiczne – obywatelskie nabiera swego dramatycznego i fatalnego znaczenia¹⁵.

¹² Por. B. Dziemidok „O odróżnieniu artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki” w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* wyd. cyt. s. 278–300.

¹³ Por. M. Gołaszewska „Idee ogólne w dziele sztuki” *Studia Estetyczne* t. XV 1978 oraz „Problem prawdy i fałszu w życiu i sztuce” *Studia Filozoficzne* nr 2–3 (291–292) 1990.

¹⁴ L. Ferry „Homo aestheticus” *Sztuka i Filozofia* nr 9/1994 s. 29.

¹⁵ P. Śpiewak *Ideologie i obywatele* Warszawa 1991 s. 6.

Sztuka a naród

Jądrzem kultury narodowej, kształtującym tożsamość narodową, jest twórczość artystyczna. Gdy powstawały narody i państwa narodowe, sztuka brała udział w tworzeniu niezbędnego w tym procesie uniwersum kultury symbolicznej. Rolę taką odgrywała przede wszystkim literatura, lecz nie można umniejszać znaczenia muzyki inspirowanej przez mitologię i historię narodową oraz rozważanych tutaj sztuk plastycznych, jak pomnikowa rzeźba czy też malarstwo (historyczne, rodzajowe i pejzażowe), które, jak przyznaje Dziemidok, „(...) dysponuje środkami utrwalania pamięci o bohaterach narodowych, zwycięstwach, dniach chwały i czasach świetności politycznej”¹⁶. W momentach szczególnie ważnych dla narodu następuje intensyfikacja narodowych uczuć, czego świadectwa wyraźnie widać w sztuce. Duże znaczenie miała sztuka aspirująca do spełniania funkcji „etyczno-krytycznej” w czasach panowania reżimów totalitarnych. W Polsce w okresie solidarnościowym nastąpiła rewitalizacja kanonu romantycznego i wcześniejszych elementów tradycji narodowej¹⁷. Artyści niejako automatycznie musieli się „zaangażować”, stanąć po czyjejś stronie w kraju podzielonym wyraźnie na dwa obozy. Wydaje się, że opisanie prezentowanych wtedy, zaangażowanych, krytycznych czy też społecznych postaw w kategorii ideologiczności jest w pełni uprawnione. Zagadnienie to badali wszechstronnie polscy krytycy sztuki, choć wydaje się, że trudno jeszcze dziś – bez wystarczającej perspektywy historycznej, jeśli w ogóle można mówić, że taka „wystarczająca” perspektywa zaistnieje – uzgodnić ocenę tamtych zjawisk artystycznych¹⁸. Wśród kontrowersyjnych tez Jana Michalskiego, zawartych w jego znaczącej wypowiedzi diagnozującej polską sztukę przełomu, można znaleźć surową ocenę „odnowienia ducha polskiej sztuki” tamtych czasów:

Wiadomo jedno: model kultury jako narodowego *templum* odchodzi w przeszłość, jego miejsce zajmuje otwarta agora idei. W latach 80. ukuto pojęcie „rezerwatu polskiej sztuki”. W latach 90. bramy rezerwatu zostały otwarte, kto chce w nim pozostać, robi to na własną rękę¹⁹.

¹⁶ B. Dziemidok „Tożsamość narodowa a sztuka i nowe media w epoce globalizacji” *Kultura i społeczeństwo* t. XLVI nr 1 2002.

¹⁷ A. Kłoskowska *Kultury narodowe u korzeni* Warszawa 1996 s. 341.

¹⁸ Por. np. P. Piotrowski *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych w kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* Poznań 1991 oraz „Sztuka polska lat 90-tych” *Znak* (12) 1998.

¹⁹ J. Michalski „Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym”, *Znak* (12) 1998 s. 10.

Przyjmując jednak, że poczucie narodowe dalej jest częścią tożsamości człowieka i w dalszym ciągu zasadza się na uniwersum symbolicznym, warto zapytać, w jakim stopniu albo czy w ogóle kształtowane jest ono obecnie przez sztukę współczesną. Czy można mówić dziś o sztuce narodowej, która tworzy kulturę narodową? Jeśli tak, to czy można ją jakoś opisać, wyróżniając jej cechy swoiste. Taką optymistyczną próbę podejmuje B. Dziemidok, mówiąc o dwóch równoprawnych rodzajach twórczości, mogących dawać równie interesujące efekty artystyczne:

W dalszym ciągu istnieje i jest tworzona sztuka wyrażająca uczucia narodowe i nasycona wątkami narodowymi (a nawet etnicznymi), która mimo to, a niekiedy dzięki temu, ma walory uniwersalne. Na tym między innymi zawsze polegała i polega sugestywność i wyrazistość prawdziwie wielkiej sztuki, że potrafiła ona nadawać problemom i motywom narodowym znaczenie i wartość uniwersalną. Obok niej istnieje sztuka programowo uniwersalna, podejmująca wyłącznie ogólnoludzkie problemy, wolne od narodowych aspiracji i posługująca się uniwersalnymi środkami wyrazu²⁰.

Nie znaczy to oczywiście, że sztuka programowo uniwersalna nie może budować poczucia wspólnoty narodowej, jeśli jest wartościowa.

Polska scena artystyczna jako pole walki

W latach dziewięćdziesiątych mówiło się i pisało o polskiej scenie artystycznej jak o czymś swoistym dla naszej kultury. Za jedną z cech specyficznych dla sytuacji w polskim świecie sztuki uważano polaryzację stanowisk artystycznych i krytycznych, swoistą schizofrenię – „Z jednej strony: wolność, otwartość, uniwersalizm, z drugiej: odpowiedzialność, tradycja, powrót do wartości. Jeśli tu dzieło, no to tam działanie. Tu tożsamość, tam nowoczesny język sztuki. Tu sztuka jako powinność, tam sztuka jako gra.” – pisała w dziesięć lat temu Krystyna Czerni²¹. O ile w ciągu kilku następnych lat tak opisane zjawisko zdawało się pogłębiać, o tyle obecnie wydaje się, że po osiągnięciu jakiegoś apogeum staje się mniej widoczne. Nie rozgrywa się w każdym razie na polskiej „scenie” artystycznej. Główne role rozdzielane są według ściśle obowiązujących na tej scenie zasad. Na rozdwojenie jaźni cierpi tylko polska publiczność i nieliczni krytycy, którzy głośno artykułując inne zdanie niż obowiązujące w głównym nurcie, skazują się na zawodowy

²⁰ B. Dziemidok *Tożsamość narodowa a sztuka* wyd. cyt. s. 69.

²¹ K. Czerni „Czy polska kultura skazana jest na schizofrenię?” *Znak* 1995 nr 9(484).

ostracyzm, swą postawą potwierdzając mimowolnie tezy padające z głównej sceny.

Kolejnym wyznacznikiem polskiej sceny artystycznej jest powszechne przekonanie o permanentnym opóźnieniu polskiej sztuki wobec świata. Dziemidok stawia tezę, że pośród innych dziedzin, takich jak literatura czy muzyka poważna, sztuki plastyczne sytuują się w awangardzie tendencji unifikacyjnych w obawie przed posądzeniem o prowincjonalizm i kulturowe zacofanie²². Dla artystów i krytyków aspirujących w kierunku międzynarodowych rynków i uznania tematyka narodowa tchnie parafianšczyzną. Czyżby więc popyt i chęć międzynarodowego uznania kształtował stopień „zaangażowania” sztuki? Czy, a jeśli tak, to w jakim sensie można jeszcze mówić o polskim artyście? Czy są artyści dający wyraz swojemu zainteresowaniu zagrożeniem polskości, zagrożeniem polskością albo też po prostu polskością jako sytuacją? Mieczysław Porębski, za Ludwigiem Wittgensteinem, odróżnił od tego stanu rzeczycy coś, co faktycznie ma miejsce w czasie i przestrzeni:

Sytuacje natomiast to (...) coś, **co da się** pomyśleć, zamknąć w słowa, opowiedzieć **obrazy** świata, które sobie (prawdziwie, fałszywie, jeszcze inaczej?) tworzymy. Tutaj: wszystko to, co widzę, wiem, pamiętam, przewidyuję, co się słyszy, mówi, czyta i ogląda. Co mnie określa, otacza, **sytuuje**. Sytuacja jest zawsze sytuacją **czyjaś**. Czyjaś, czegoś, czegoś dla kogoś²³.

Specyfiką polskiej sceny artystycznej jest również niespotykana nigdzie chyba na świecie ranga tzw. sztuki krytycznej, programowo dekonstruującej między innymi polską tradycję narodowo-chrześcijańską. Innymi hasłami wywoławczymi sztuki krytycznej są: protest przeciw istniejącym instytucjom jako narzędziom represji służącym takim burżuazyjnym celom, jak wyzysk człowieka przez człowieka, niszczenie prawdziwej moralności przez obłudną moralność katolicką, uprzedmiotowienie kobiety przez porządek patriarchalny²⁴. Ostatnio popularnością wśród artystów i krytyków sztuki cieszy się dekonstruowanie mitu Matki Polki²⁵.

Tematem głośnej ostatnio wystawy „Polka” były: wizerunek, tożsamość i miejsce kobiet w polskiej kulturze²⁶. Wystawa z dużym rozmachem przygotowana została przez Ewę Gorządek i Agnieszkę Zawadowską – kuratorki z Centrum Sztuki Współczesnej oraz Fundację

²² B. Dziemidok „Tożsamość narodowa a sztuka i nowe media w epoce globalizacji” *Kultura i Społeczeństwo* styczeń–marzec 2002 t. XLVI nr 1.

²³ M. Porębski *Polskość jako sytuacja* Kraków 2002 s. 5.

²⁴ „Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach” *Gazeta malarzy i poetów* nr 2–3 (39–40) 2001.

²⁵ I. Kowalczyk „Matka–Polka kontra supermatka” *Czas Kultury* (5) 2003 s. 11.

²⁶ „Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie” Wystawa w CSW – Zamek Ujazdowski 15.05.–07.07.2005.

Odnawiania Znaczeń, kierowaną przez Marię Janion (kierownictwo naukowe), przy współpracy między innymi Kazimiery Szczuki (koncepcja naukowa, teksty). We wstępie do katalogu czytamy:

(...) archiwum tworzy rodzaj tapety, pomyślanej jako kolaż fotografii, reprodukcji dzieł sztuki i tekstów. Pokazuje – układające się we wzory wyobrażeń – wizerunki kobiet i dziewcząt, powiela metafory przekazywane zazwyczaj przez obrazy kobiecego ciała. Archiwum przedstawia także wątki, które nie należą do ustalonego kanonu opowieści o kobiecie i Polce. Materią są surowce wtórne, to znaczy wszechobecne w przestrzeni publicznej powielenia wizerunków kobiet, na które nakładają się inne powielone obrazy. Jest to próba uchwycenia momentu utraty bezpiecznej identyfikacji cielesnej i narodowej, jaką przez długi czas zapewniały istniejące społeczne wzorce kulturowe²⁷.

Autorki wystawy – archiwum z feministycznej perspektywy zaproponowały w ten sposób zastanowienie się nad problematyką narodu, tożsamości, kobiecości. Recepcja wystawy, o czym świadczy duża liczba poświęconych jej tekstów krytycznych, była zróżnicowana (od porównań do wystawy „Polaków portret własny” z 1979 roku, poprzez zarzuty niewystarczającego ośmieszenia kulturowych norm i stereotypów aż do zarzutów złego wyboru miejsca prezentacji).

Wśród dziewięciorga artystów zaproszonych do udziału w wystawie „Polka” znalazła się Anna Baumgart z rzeźbą *Bombowniczką* (2004). Ta sama praca prezentowana była kilka miesięcy wcześniej w Bielskim BWA na wystawie „Piękno, czyli efekty malarskie” – projektu Magdaleny Ujmy i Joanny Zielińskiej (06.11.– 05.12.2004). „Uniwersalność” pracy Baumgart, wydaje się stanowić niezwykle adekwatną ilustrację rozważań o estetyce i polityce sztuki w Polsce.

Drugim spektakularnym wydarzeniem artystycznym, wpisującym się w problematykę polskiej sztuki i poczucia polskości, jest decyzja rady programowej CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie o przeznaczeniu całego prawie sezonu artystycznego 2005/2006 na prezentację jednego projektu „W samym centrum uwagi”. Jest to realizacja koncepcji krakowskiego krytyka sztuki Jarosława Suchana, który wierząc w ogromny potencjał polskiej sztuki współczesnej, właśnie tylko polską sztukę zamierza przez rok pokazywać. Projekt obejmuje kilkanaście wystaw, w których udział weźmie około 30 najwybitniejszych polskich artystów, czołowi polscy krytycy sztuki, teoretycy i kuratorzy. Organizatorzy przewidują wiele projekcji filmowych, akcji publicznych, pokazów oraz konferencję poświęconą artyście i jego zmieniającej się roli społecznej.

²⁷ *Polka, medium, cień, wyobrażenie. Nieoczekiwane archiwum kobiet. Przewodnik* Warszawa 2005.



Anna Baumgart, *Bombowiczka* 2004, Figura prawie nagiej dziewczyny w ciąży. Gipsowa postać jest ubrana w króciutką, czerwoną spódniczkę. Stoi na tle czerwono-białej ściany, jedną dłoń zaciska w pięść, a na głowie ma realistyczną maskę świni

Zwieńczeniem projektu będzie dyptyk wystawienniczy „W Polsce, czyli nigdzie/w Polsce, czyli gdzie” podejmujący próbę opisu polskiej tożsamości kulturowej, widzianej jednocześnie z dwóch stron: przez pryzmat dorobku polskiej awangardy i jej kontynuatorów oraz z perspektywy artystów zagranicznych, którzy w swojej twórczości odnoszą się do polskich kontekstów. Wyboru uczestniczących artystów dokona grupa kuratorów Centrum Sztuki Współczesnej, będzie to zatem, jak podkreślają organizatorzy, wypadkowa subiektywnych preferencji – „prezentacja artystów, na których skupia się uwaga centrum”. Autorzy chcą w ten sposób zaprosić do dyskusji nad obrazem polskiej sztuki, jaki wyłoni się z tego „jawnie stronniczego projektu”²⁸.

²⁸ J. Suchan *W samym centrum uwagi, Część 1* (04.11–18.12.2005) katalog wystawy.

Zamiast konkluzji – zarys projektu możliwego: „Polskość jako sytuacja”

Można by wyobrazić sobie projekt, zatytułowany „Polskość jako sytuacja”, składający się z wielu wystaw, prezentacji, którego celem byłoby ukazanie aktualnego potencjału *polskiej sztuki*, lecz niekoniecznie aktualnej *polskiej sceny artystycznej*.

O udział w projekcie proszeni byłiby wszyscy ci artyści, dla których pewne miejsca, księgi, obrazy, dźwięki, smaki i kolory określają obszar ich polskości.

Projekt obejmowałby dowolną liczbę indywidualnych i zbiorowych wystaw angażujących wszystkich artystów i kuratorów, dla których polskość jest ich sytuacją.

Tak jak nie byłyby preferowane żadne pracownie, środowiska i nurty, tak też celem nie byłoby potwierdzenie jakichkolwiek z góry postawionych tez. Projekt miałby się stać artystycznym dokumentem zmienności i różnorodności tych zjawisk, które nazywamy narodem, kulturą narodową, ale również sytuacją polskości.
