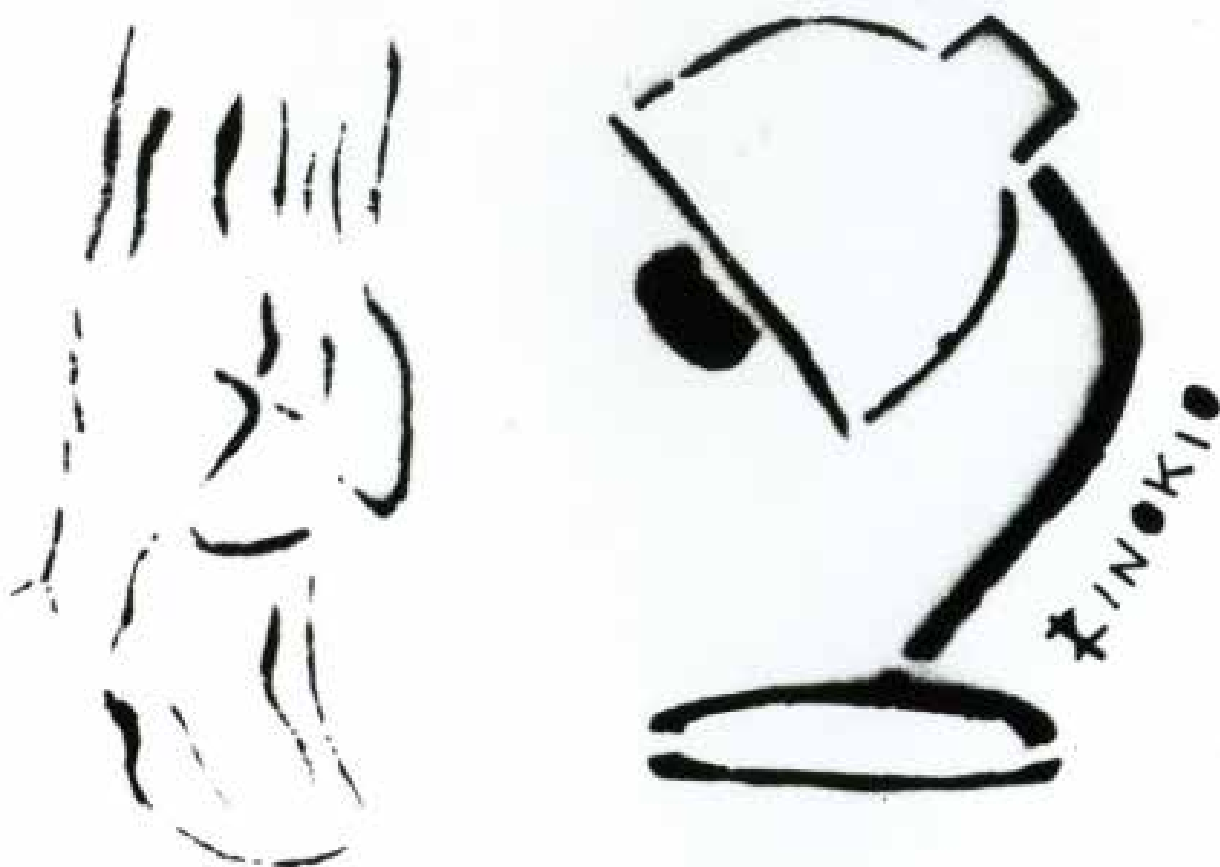


SZTUKA ALBO ŻYCIE



ŚMIERĆ WZNAWIASIE

Truizmy Jenny Holzer jako kontrhegemoniczna praktyka artystyczna

MAGDALENA ADAMSKA-KUJKO
SWPS UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-SPOŁECZNY

Religia, filozofia są klejem, wciąż składamy i zbieramy rozpełzające się w statystykę ochłapy, żeby je złożyć w sens, jak w dzwon naszej chwały, żeby odezwały się jednym, jedynym głosem! Tymczasem jest tylko zupa (...)

(Lem, 1982, s. 190)

Nie opuszczała go ponura myśl, że prawdziwa przemoc opiera się na oczywistości: to co oczywiste, jest przemocą, nawet jeśli przedstawia się to spokojnie, liberalnie, demokratycznie; (...) „naturalność” to (...) najpoważniejsza ze zbrodni.

(Barthes, 2011, s. 96)

Abstrakt

Celem artykułu jest interpretacja strategii artystycznych wykorzystanych przez amerykańską artystkę neokonceptualną Jenny Holzer w pracy Truizmy w kontekście agonistycznej koncepcji polityki Chantal Mouffe. Powstały pod koniec lat 70. XX wieku ciąg wzajemnie wykluczających się znaczeniowo jednowersówek, pozbawionych autora, multiplikowany w różnorodnych formach i obszarach życia codziennego – od przedmiotów jednorazowego użytku, takich jak długopisy czy prezerwatywy, aż po tablice świetlne na Times Square – staje się doskonałą metonimią tego, co można nazwać wiedzą potoczną. Powielając pracę w różnorodnych formach i kontekstach od końcówki lat 70. XX wieku aż do dziś, Holzer obnaża sposoby uprawomocniania się przestrzeni dyskursywnych, próbując włączyć do niej swój własny język.

Słowa kluczowe:

sztuka publiczna, agonistyka, kontrhegemonia, hegemonia, Jenny Holzer, przestrzeń publiczna, nowa sztuka publiczna.

Wprowadzenie

Między 1977 a 1979 rokiem amerykańska artystka neokonceptualna, Jenny Holzer, stworzyła pierwszą serię tekstową zatytułowaną *Truizmy*. Ciąg wzajemnie wykluczających się znaczeniowo jednowersówek, pozbawionych autora¹, multiplikowany w różnorodnych formach i obszarach życia codziennego – od przedmiotów jednorazowego użytku, takich jak długopisy czy prezerwatywy, aż po znaki świetlne na Times Square – staje się doskonałą metonimią tego, co można definiować jako wiedzę potoczną. Chaotyczna, nieusystematyzowana, wykorzystywana jako argument w wielu kontekstach, niemająca weryfikowalnego źródła niczym prawda objawiona, wiedza potoczna jawi się jako jarmark wielości perspektyw i opinii, z którego można dowolnie czerpać. Jest zatem z gruntu niespójna i heterogeniczna. Każdorazowa próba stworzenia wypadkowej z wymyślonych przez Holzer sentencji skazana jest na porażkę – oznacza albo radykalne uproszczenie ambiwalencji wpisanej w *Truizmy*, albo programowe zredukowanie wielości różnorodnych perspektyw. W niemożliwości tkwi jednak potencjał, który Holzer zdaje się wykorzystywać od ponad czterdziestu lat jako jedną ze swoich strategii artystycznych. Powtórzenie tej samej treści, lecz w zmienionej formalnie postaci daje bowiem możliwość poddania refleksji przeobrażeń sfery publicznej w zakresie sposobów produkowania, upowszechniania i sankcjonowania wiedzy potocznej. Zróżnicowana

i wewnętrznie sprzeczna treść *Truizmów* pozwala Holzer używać ich w dowolnym czasie (co też czyni), unikając epatowania własnym światopoglądem. Próby uspojnienia różnicującego się obszaru dyskursywności, które miałyby doprowadzić do wskazania jednoznacznych sposobów interpretowania przeżywanej codzienności, są władzą hegemoniczną (Wróblewski, 2016, s. 388–390). Holzer za pomocą specyficznego języka *Truizmów* udało się stworzyć ponadczasową treść, unikając podporządkowania jednemu systemowi hegemonicznemu, którego zmiana unicestwiłaby ich wartość.

Jako flagowy projekt, od którego (symbolicznie) można datować zaistnienie Holzer w świecie sztuki², *Truizmy* wyznaczały kierunek jej artystycznych interwencji. Język stał się bowiem głównym środkiem jej artystycznego wyrazu, a od końca lat 70. stworzyła w sumie trzynaście serii tekstowych. Suzanne Lacy zalicza dorobek Holzer do tak zwanej nowej sztuki publicznej (*new genre public art*), stanowiącej przeciwwagę do upowszechnionej w latach 60. XX wieku tendencji do umieszczania prac artystycznych w fizycznej przestrzeni publicznej (*public art*) (Dziamski, 2005, s. 50). Nowa sztuka publiczna, która według Marka Krajewskiego (2005, s. 57) powinna być raczej nazwana praktyką społeczną niż nowym rodzajem czy gatunkiem sztuki, miała charakter tymczasowych interwencji artystycznych w obszarach znaczących społecznie. Jej głównym wyróżnikiem była, jak pisze Grzegorz Dziamski (2005, s. 54), (...) *obrona przestrzeni debaty publicznej, w której rządzeni mają takie samo prawo do wypowiedzenia się, jak rządzący*. Zainteresowanie życiem codziennym, ciągłe poszerzanie pola dyskusji zamiast dążenia do konsensusu, zaangażowanie odbiorców w proces twórczy

stanowiły główne cele nowej sztuki publicznej. Przestrzeń publiczna w tym rozumieniu była utożsamiana, czy też zakorzeniona, w sferze debaty publicznej, stanowiąc pole walki o poszerzenie i włączanie w jej ramy aktorów dotychczas marginalizowanych. Zdefiniowana w ten sposób sztuka (bliska życiu) miała doprowadzić do konkretnej zmiany społecznej i politycznej.

Poręczne narzędzia intelektualne do zbadania relacji sztuki i porządku społecznego w kontekście zmiany *status quo* można znaleźć u belgijskiej filozofki Chantal Mouffe. To odwołanie o tyle adekwatne, że wprost analizuje ona różne projekty artystyczne jako praktyki kontrhegemoniczne. Wzięcie pod uwagę realizacji Jenny Holzer stanowi więc przedłużenie tej praktyki interpretacyjnej – badania potencjału sztuki w zakresie zmiany porządku hegemonicznego. W przypadku *Truizmów* na uwagę zasługuje fakt ich odtwarzanej obecności w przestrzeni publicznej, choć na różne sposoby. Nie w jednej bowiem ich odsłonie, ale w długofalowym trwaniu i wielości re-prezentacji tkwi, moim zdaniem, ich kontrhegemoniczny potencjał, stąd też w niniejszym artykule poddam analizie kilka zróżnicowanych artystycznych form ich realizacji. Wybór prac związany jest z ukazaniem za ich pośrednictwem zmian zachodzących w sposobach masowego komunikowania się w sferze publicznej (od plakatów umieszczanych w fizycznej przestrzeni miejskiej aż po wpisy na Twitterze) oraz spełnianiem przez nie kryteriów przynależności do nowej sztuki publicznej.

Omówienie pojęcia hegemonii, kluczowego dla koncepcji agonistycznego pluralizmu Chantal Mouffe, stanowić będzie punkt wyjścia niniejszego artykułu. Następnie przedstawiona zostanie rola praktyk artystycznych we współtworzeniu agonistycznych przestrzeni publicznych, aby w trzeciej części móc dokonać analizy wybranych re-prezentacji *Truizmów*

pod kątem ich kontrhegemonicznego potencjału. Celem artykułu jest określenie, które strategie artystyczne sprzyjają wytwarzaniu agonistycznych przestrzeni publicznych.

Ernesto Laclau i Chantal Mouffe – poststrukturalistyczna filozofia dyskursu

Reinterpretacja teorii hegemonii Gramsciego, połączona z krytyką esencjalistycznego ekonomizmu wpisanego w klasyczny marksizm, dała podwaliny do wykrystalizowania się nowego ujęcia hegemonii odnoszonego przede wszystkim do porządku neoliberalnego. Nieadekwatność teorii marksistowskiej do wy tłumaczenia i pogłębienia analizy nowych ruchów społecznych (feministycznych, LGBT, ekologicznych etc.) stanowiła dla argentyńskiego filozofa Ernesto Laclaua i belgijskiej filozofki polityki Chantal Mouffe impuls do powtórnego przemyślenia kategorii: tożsamości klasowej, ideologii oraz zmiany społecznej. Mouffe i Laclau podkreślają wkład, jaki Antonio Gramsci wniósł w poszerzenie pola przygodności, unieważniając tym samym wszechobecną w marksizmie logikę konieczności³. Po pierwsze, według autora *Zeszytów więziennych* kształtowanie się tożsamości politycznych miało źródła pozaekonomiczne (wspólnota kulturowa). Po drugie, podmiotem politycznym nie była już homogeniczna

1 Autor zostaje unicestwiony w *Truizmach* podwójnie. Pierwsza ich odsłona to rozklejone przez Holzer na Dolnym Manhattanie wydrukowane plakaty pozbawione sygnatury artystki, co uniemożliwiało jednoznaczne odczytanie ich w kategoriach praktyki artystycznej. Ponadto konstrukcja językowa pojedynczych *Truizmów* odrzuca możliwego do zidentyfikowania pod względem statusu, płci czy roli społecznej autora.

2 Znaczna część tekstów popularyzujących i komentujących twórczość Holzer prezentuje ją jako autorkę *Truizmów* właśnie.

3 Zakwestionowanie dziejowej konieczności na rzecz logiki przygodności wiązało się z odrzuceniem ontologicznego uprzywilejowania jakiegokolwiek formacji społecznej w procesie budowania/przekształcania porządku społecznego. Interpretacja stosunków społecznych nie może tym samym zostać wywiedziona z określonego porządku dziejowego. Przygodność kwestionuje nieuchronność, określoność i trwałość danego porządku społecznego. Logika przygodności posługuje się pojęciem wytwarzania zamiast odtwarzania, przypadkowości zamiast predestynacji, tymczasowych relacji władzy zamiast usankcjonowanej odgórnie konieczności.

klasa, lecz wola zbiorowa skoncentrowana wokół wspólnych wartości, ulokowanych poza interesem ekonomicznym. Po trzecie, cele walki nie były wyznaczone odgórnie (wpisane w niezmienną logikę procesu dziejowego), a kształtowane w określonych kontekstach historycznych. Po czwarte, ideologia miała wymiar materialny, co wiązało się z rozmyciem podziału na bazę i nadbudowę (Wróblewski, 2016, s. 344). Jednocześnie autorzy *Hegemonii i socjalistycznej strategii* zarzucają włoskiemu filozofowi brak radykalnego zerwania z myśleniem klasowym. Mimo założenia o możliwości różnicowania się społeczeństwa wykraczającego poza uwarunkowania ekonomiczne, Gramsci cały czas postrzegał formowanie się frontów walki wokół reguły nadrzędnej jednej z tzw. klas fundamentalnych (burżuazja–proletariat). Umieszczenie przez dwojga autorów całej koncepcji walk hegemonicznych w polu dyskursywnym jeszcze bardziej skomplikowało sposób rozumienia formowania się tożsamości. Nie jest ona bowiem dana ani w prosty sposób determinowana ekonomicznie. Tożsamość konstituuje się w momencie utkania „punktów węzłowych”, czyli tymczasowych momentów częściowo stabilizujących znaczenie. Ma zatem charakter płynny, relacyjny i nietrwały⁴. Aby

4 Niebagatelne znaczenie dla rozwinięcia koncepcji pola dyskursywności oraz punktów węzłowych ma dokonana przez Laclaua i Mouffe krytyka strukturalizmu. Przywołując analizy językowe de Saussure'a, który ujmował język jako system różnic pozbawiony terminów pozytywnych, tym samym postulując możliwość zaistnienia systemu zamkniętego, w ramach którego dochodzi do ustalenia znaczenia, Mouffe i Laclau krytykują przeniesienie i zaaplikowanie efektu systemowości na grunt nauk humanistycznych. W *Hegemonii...* stwierdzają, że (...) *strukturalizm stał się nową odmianą esencjalizmu: poszukiwaniem ukrytych fundamentalnych struktur, stanowiących inherentne prawo wszelkiej możliwej zmienności*. Wprowadzenie za Derridą kategorii „konstitutywnego zewnątrz” pozwoliło im wyjść z teoretycznej pułapki nienaruszalnej stabilizacji znaczenia w ramach określonego systemu różnic, co dało im

rozjaśnić tę kwestię, warto doprecyzować sposób rozumienia przez nich dyskursu.

Choć autorzy czerpią z myśli Michela Foucaulta, ich definicja dyskursu różni się znacząco od tej zaproponowanej przez autora *Porządku dyskursu*. Przede wszystkim nie istnieje u nich rozróżnienie na praktyki dyskursywne i niedyskursywne. Dyskurs ma tylko wymiar materialny: (...) *elementy językowe i niejęzykowe nie są ze sobą po prostu zestawione, lecz stanowią ustrukturyzowany system pozycji, czyli dyskurs* (Laclau i Mouffe, 2007, s. 116). Kluczowe dla definicji dyskursu jest pojęcie nierozstrzygalności społeczeństwa, zaczerpnięte przez autorów *Hegemonii...* od Jacquesa Derridy. To, co społeczne, ma zawsze charakter otwarty i niestabilny, zatem wizja społeczeństwa-jako-całości jest fikcją (ideologicznie zabarwioną utopią). Swobodnie dryfujące znaczące (tzw. *elementy*) tylko częściowo są w stanie ustabilizować swoje znaczenia (hegemoniczna praktyka wiązania), ustanawiając tzw. formację dyskursywną. Cała reszta *elementów* nieprzekształconych w *momenty* stanowi „nadwyżkę znaczenia” (tzw. pole dyskursywności). Co ważne, formacje dyskursywne konstituują się zarówno w oparciu o ową nieustabilizowaną znaczeniowo nadwyżkę, jak również vis-a-vis innych dyskursów wiążących takie czy inne znaczenia. Ten relacyjny charakter kształtowania się dyskursu ma dla koncepcji Mouffe i Laclaua zasadnicze znaczenie, ponieważ po pierwsze poświadczą o jego niestabilnym i przygodnym charakterze, a po drugie nakreśla ramy formowania się tożsamości dyskursywnych.

Pojęcie hegemonii jest zatem konieczne do zrozumienia procesu reprodukcji przestrzeni dyskursywnych podtrzymujących określone relacje władzy. Jego eliminacja byłaby powrotem do logiki konieczności,

z kolei podstawę do skonstruowania własnego ujęcia hegemonii (Laclau i Mouffe, 2007, s. 121–122).

czyli odnajdywania uzasadnień dla podtrzymywania danego porządku społecznego (ustanawianego dyskursywnie) w kategoriach obiektywnych (naturalny porządek dziejowy będący nośnikiem jednej uniwersalnej Prawdy). A jak podkreśla Chantal Mouffe w wywiadzie z Elke Wagner z 2007 roku: (...) *[k]ażdy porządek społeczny jest przygodną artykulacją relacji władzy, której brak ostatecznej racjonalnej podstawy* (Mouffe, 2015, s. 134). Ulokowanie pojęcia hegemonii w teorii dyskursu oraz przyjęcie założenia o antagonizmie konstytuującym życie społeczne zakreśla pole możliwej zmiany. (...) *Hegemonia zakłada konstruowanie tożsamości społecznych podmiotów sprawczych, a nie jedynie racjonalistyczną zbieżność interesów* (Laclau i Mouffe, 2007, s. 63). Podstawą formowania się nowych ruchów społecznych są nadal, jak u Gramsciego wspólne wartości i idee, jednak nie mogąc ulokować się wokół którejs z klas fundamentalnych, muszą skonstruować nową formę zjednoczenia. Mouffe i Laclau wprowadzają ideę łańcucha ekwiwalencji w odpowiedzi na heterogeniczny charakter tych ruchów. Ich zdaniem, przy mnożące się pluralizacji społeczeństwa i wielu krzyżujących się antagonizmach, jedynie możliwość zsumowania postulatów różnych grup w tym samym czasie może przynieść realne rezultaty. Istotne jest, aby w momencie walki zrównoważone podmioty tworzące łańcuch ekwiwalencji cechowała jakaś forma jedności. Konstruowanie zjednoczenia jest zatem rezygnacją z partykularnych interesów poszczególnych grup je tworzących i dzieje się w opozycji do Innego (tożsamość negatywna).

Agonistyka Chantal Mouffe

Agonistyczna koncepcja polityki rozwinięta przez Chantal Mouffe źródłowo wywodzi się z *Hegemonii i socjalistycznej strategii*. Filozofka nadal bazuje na wypracowanej w jej ramach koncepcji hegemonii, próbując jednocześnie uporać się z kwestią pluralizmu nowoczesnych

społeczeństw i – co ważne dla niniejszej pracy – analizując praktyki artystyczne pod kątem ich krytycznych możliwości. W wielości ujęć kwestionujących sprawczość sztuki (każda forma oporu prędzej czy później zostanie wchłonięta przez rynek)⁵, koncepcja Mouffe wydaje się optymistyczna i łaskawa względem praktyk artystycznych. Warunki możliwego stymulowania zmiany społecznej poprzez sztukę są przez filozofkę jasno sprecyzowane i ulokowane w ramach jej agonistycznej koncepcji. Wiare w moc sztuki, czyli jej zdolność do naruszania hegemonicznego porządku neoliberalnego, Mouffe argumentuje następująco. Po pierwsze, praktyki artystyczne konstituują porządek symboliczny, stąd mają wymiar polityczny. Nie ma zatem sztuki poza polityką. Uznając ten fakt, Mouffe przyznaje współzależność tych separowanych często pól: tak jak istnieje polityczny wymiar sztuki, tak istnieje estetyczny wymiar polityki. Każdy akt twórczy nosi w sobie zatem ciężar polityczny (może podważać, obalać, lecz również podtrzymywać obowiązujący porządek).

Po drugie, przywołując Gramsciego, przestrzeń praktyk kulturowych uczestniczy w produkcji obiektywności. Oznacza to ich niebagatelne znaczenie w reprodukowaniu/demontowaniu ram tak zwanego zdrowego rozsądku. Podzielana wspólnota przekonań, chaotyczna, często wykluczająca się wzajemnie, niesprawdzalna, zrutyinizowana i zinternalizowana na tyle skutecznie, że zostaje uznana za naturalną oczywistość, powoduje utrwalenie dominujących relacji władzy (w mniej lub bardziej bezrefleksyjny sposób). Stąd aktywne działanie w polu szeroko rozumianej kultury jest warunkiem koniecznym zaistnienia zmiany społecznej. Wrocie, elitarystyczne spojrzenie z zewnątrz (za jakie mogłyby być uznane

5 W tym kontekście warto przywołać prace szkoły frankfurckiej, krytykujące narastający proces utowarowienia wartości.

interwencje artystyczne) zostaje w koncepcji Mouffe zniwelowane przez przywołaną znów za Gramscim kategorię „organicznych intelektualistów”. Ten nowy typ intelektualisty (...) nie może polegać wyłącznie na elokwencji, tym zewnętrznym i wewnętrznym motorze uczuć i namiętności, ale na aktywnym włączeniu się w życie praktyczne w charakterze budowniczego, nieustannie przekonującego organizatora, a nie tylko mówcy (Gramsci, 1961, s. 11–16).

Stąd też wynika trzecie założenie o ramach skuteczności interwencji artystycznych. Artyści nie powinni ograniczać się do działania tylko w swoim polu (idea sztuki autonomicznej jest dla Mouffe bezzasadna). Poszerzenie interwencji artystycznych poza świat sztuki daje możliwość zbudowania łańcuchów ekwiwalencji, co w kontekście tak zróżnicowanych i krzyżujących się antagonizmów daje szansę na utworzenie silnej opozycji. Artyści powinni działać zatem na wielu polach i na różnorodny sposób, dążąc do podsycania agonistycznej konfrontacji. Co dla autorki *Agonistyki* istotne, ich interwencje powinny wychodzić z wnętrza instytucji. (...) *Jeżeli chodzi o muzea i instytucje sztuki, uważam, że nie zasługują na potępienie za odgrywanie roli konserwatywnych instytucji poświęconych utrzymywaniu i reprodukcji istniejącej hegemonii. Mogą one natomiast przyczynić się do podważenia ideologicznych ram społeczeństwa konsumenckiego. Mogą wręcz zostać przemienione w agonistyczne przestrzenie publiczne, w których otwarcie kontestuje się hegemonię. Od początku swojej historii instytucja muzeum była powiązana z burżuazyjną hegemonią, ale funkcję tę da się zmienić. Jak nauczył nas Wittgenstein, znaczenie zawsze zależy od kontekstu, użycie określa sens* (Mouffe, 2015, s. 107). Agonistyczna konfrontacja jest bowiem możliwa tylko przy respektowaniu instytucji demokratycznych. Jej warunkiem jest, ujmując rzecz skrótowo, zgoda co do zasad, niezgoda co do ich interpretacji. Zamiana antagonistycznej relacji w jej agonistyczny odpowiednik

jest możliwa tylko wówczas, gdy zostanie zachowana lojalność względem instytucji demokratycznych (rozumianych przez Mouffe szeroko, nie tylko jako przestrzenie fizyczne, lecz również dyskursywne).

Po czwarte, wykorzystanie zasobów artystycznych działających na poziomie afektywnym sprzyja budowaniu nowych tożsamości. Dostrzeżenie, że wiedza zdroworozsądkowa niekoniecznie umotywowana jest na sposób racjonalny, pozwala zwrócić się Mouffe w stronę uznania istotności afektu i namiętności w konstruowaniu się wspólnot. Można wnioskować, że wyeliminowanie z polityki roli afektów i namiętności konstytuujących jej jakość odbija się czkawką w postaci niemożności poradzenia sobie ze skrajnym nacjonalizmem i populizmem, których popularność nieustannie wzrasta. Mouffe tego stanu rzeczy dopatruje się również w neutralizacji konfliktu politycznego i próbie znalezienia trzeciej konsensualnej drogi (krytykując przy tym rozwiązania proponowane przez Anthony'ego Giddensa czy Tony'ego Blaira). Zamiast radykalizacji opozycyjnych perspektyw (klarowny podział na prawicę i lewicę), wspiera się rozwiązania centrowe, które niezależnie od opcji wyjaławiają postulaty i programy z ich esencji. Radykalna demokracja powinna zatem dążyć do wykreowania przestrzeni agonistycznej walki między przeciwnikami, a nie wrogami. Kluczowe dla przemiany relacji wrogości w relację agonistycznego konfliktu jest rozróżnienie polityczności od polityki. Bazowe dla teorii Mouffe pojęcie polityczności zaczerpnęła ona od krytyka liberalnej demokracji Carla Schmitta, który definiował je jako *niemożliwy do zwalczania, kierowany namiętnością ludzki konflikt oraz towarzyszącą mu skłonność jednostek i grup do definiowania siebie jako „przyjaciół” i „wrogów”* (Tormey i Townshend, 2010, s. 111). Antagonizm stanowi zatem podwaliny społeczeństwa, a nierozstrzygalność konfliktów jest wpisana w jego trwanie. Jednak to,

co dla Schmitta stanowiło oksymoron, czyli możliwość połączenia postulatów jednostkowej wolności i równości wpisanych w liberalną demokrację, dla Mouffe nakreśliło punkt wyjścia do obrony jej stanowiska agonistycznego. Jak sama w *Paradoksie demokracji* przyznała, walczyła Schmittem przeciwko Schmittowi. Uznając konflikt za podglebie stanowienia społeczeństwa, w tym konflikt pomiędzy „logikami” równości i wolności, wierzyła, że to właśnie ideologia liberalnej demokracji wraz z jej instytucjami jest w stanie go „ucywilizować” – stwarzając zalegitymizowaną przestrzeń tolerancji i otwartości na różnicę (Tormey i Townshend, 2010, s. 111). Wspierając się filozoficzną nomenklaturą Heideggera – na poziomie ontologicznym polityczność oznaczałaby zatem sposób, w jaki społeczeństwo konstytuuje się na sposób symboliczny, polityka natomiast reprezentowałaby poziom ontyczny, czyli praktyki i instytucje, poprzez które porządek jest kreowany (Mouffe, 2008, s. 23). Istnienie agonizmu (przestrzeń konfliktu między przeciwnikami dzielącymi wspólne uniwersum symboliczne) bez antagonizmu jest zatem możliwe, lecz tylko w reżimie liberalno-demokratycznym. Stąd wyjście z instytucji i działanie niejako na zewnątrz systemu będzie, zdaniem belgijskiej filozofki, nieskuteczne i utopijne. Krytyczny potencjał sztuki w tak zarysowanym kontekście nie wiąże się zatem ze strategią radykalnego zerwania z panującym porządkiem lub gestami negacji obnażającymi mechanizm reprodukcji relacji władzy. Działanie z wnętrza instytucji, na równi z walkami artystycznymi (połączenie aktywizmu z praktyką artystyczną), jest w stanie zmienić jakość przestrzeni publicznej, używając kategorii Rancière'a, poszerzać przestrzeń „postrzegalnego”. Poszerzać i tak ją zredefiniować, aby włączyła w swoje ramy głosy dotychczas marginalizowane (nowi aktorzy społeczni), wskazując alternatywne rozwiązania i punkty widzenia.

Oparcie się, w znacznej mierze, na koncepcji agonistycznej przy badaniu skuteczności praktyk artystycznych wynika, po pierwsze, z optymistycznego założenia Mouffe o mocy sprawczej sztuki. Dostrzeżenie potencjału kontrhegemonicznego praktyk artystycznych, który może, choć nie musi zostać zrealizowany, pozwala przyjąć pozycję domniemanej niewinności sztuki: wyjście od założenia, że nie każda sztuka musi w konsekwencji zostać wchłonięta przez porządek, który pozwala jej trwać. Taka perspektywa pozwala choćby hipotetycznie zakładać, że sztuka może wpływać na zmianę porządku społecznego⁶. Po drugie, odrzucając uprzywilejowaną pozycję sztuki (modernistyczna wizja artysty outsidera) i jej autonomiczny status (utopijnej niezależności od innych pól), koncepcja Mouffe umożliwia zweryfikowanie istotności działań twórczych w odniesieniu do kontekstów, które je uprawomocniają. Po trzecie, uznanie przez filozofkę, że nie ma możliwości osiągnięcia konsensu bez wykluczenia (co oznacza jego hegemoniczny charakter), pozwala odrzucić potencjalny zarzut trywializujący status praktyk artystycznych w walce kontrhegemonicznej jako zastępowania jednej hegemonii następną. Nie chodzi bowiem o to, jaki rodzaj hegemonii zostanie ustanowiony (co jest pewne), ale o strategię, które praktykom artystycznym umożliwiają jej ciągłe kwestionowanie, poszerzanie pola możliwego doświadczenia. Nie chodzi zatem o samą treść dyskursu, ale zmianę sposobów jego wytwarzania.

⁶ Choć, jak wskazuje sama Mouffe, przykładem negatywnego wchłonięcia potencjału kontrhegemonicznego instytucji kultury jest ich przeobrażenie, zgodne z duchem neoliberalnym, w miejsca rozrywki służące konsumowaniu znaczeń.

Strategie artystyczne zastosowane w *Truizmach*: autor, język, kontekst

Truizmy przychodzą znikąd i zewsząd jednocześnie, dając wrażenie, jakby istniały od zawsze. Alfabetyczne uporządkowanie (praktykowane przez Holzer celowo od pewnego momentu) nadaje im dodatkowo pozór neutralności i przypadkowości. Na pierwszy rzut oka mogą wydawać się projektem analogicznym do *Słownika komunałów* Gustawa Flauberta (1993), czyli mrówczą (Flaubert pracował nad nim około trzydzieści lat) zbieraniną będących w użyciu frazesów upowszechniających znaczenia różnorodnych kategorii i pojęć. Takie wyobrażenie o projekcie Holzer miał chociażby Piotr Sommer przed rozpoczęciem tłumaczenia truizmów na język polski (Sommer, 2006, s. 382). W rzeczywistości *Truizmy* są autorskim „przepisaniem” przez Holzer listy lektur zaproponowanej przez dyrektora Whitney Independent Study Program Rona Clarka, w którym artystka brała udział w latach 1976–1977. Zapleczem teoretycznym były lektury z zakresu semiotyki, poststrukturalizmu, feminizmu oraz marksizmu. Holzer wspomina, że ta lista ukształtowała jej praktykę artystyczną (Simon, 2010, s. 21–22).

Mimo różnic w sposobie konstrukcji swoich projektów, widać jednak pewne zbieżności koncepcji Flauberta oraz Holzer: w podejściu do kwestii autorstwa i sposobie wykorzystania języka. Tak jak *Słownik...* nie miał być dziełem Flauberta, lecz dwójki fikcyjnych bohaterów, których autor powołał do życia – kopistów rzeczywistości Bouvarda i Pecucheta, którzy przepisując język w użyciu mimowolnie drwią z jego użytkowników – tak *Truizmy* nie są do końca fikcją literacką Holzer, lecz wypadkową obiegowych opinii będących w powszechnym użyciu i uproszczoną wizją złożonych teorii wyjaśniających rzeczywistość społeczną. Pytanie, kto w jej projekcie pełni funkcję analogiczną do Bouvarda i Pecucheta – ona sama, a może

odbiorcy jej pracy? Uniewidzialnienie autora nie jest innowacyjnym zabiegiem artystycznym i w latach 60. i 70. wraz z rozwojem sztuki konceptualnej pojawia się dość często⁷, w przypadku *Truizmów* ma jednak zasadnicze znaczenie dla pozorowania obiektywnego charakteru generowanych treści. Zabieg ten umożliwia, moim zdaniem, odwzorowanie logiki rozprzestrzeniania się wiedzy potocznej w przestrzeni publicznej w swojej pozorującej neutralność postaci. Holzer celowo „chowa się” za bezosobową formą truizmów, gdyż umożliwia jej to stworzenie przestrzeni pozbawionej autora – *pars pro toto* gramsciańskiej przestrzeni potocznego rozsądku, należącej do wszystkich i do nikogo jednocześnie. Nie dając gotowych odpowiedzi, abstrahując od nachalnego dydaktyzmu, Holzer wymusza na widzu przyjęcie jakiejś postawy względem szczytujących sentencji. Milczenie, odrzucenie, odwrócenie wzroku, afirmacja – każda z postaw ma konsekwencje. Umieszczenie *Truizmów* poza galerią sztuki wikła przypadkowego przechodnia w mimowolny z nimi dialog (analogicznie do treści reklam, ogłoszeń, plakatów czy grafomańskich wypowiedzi na murach). Holzer walczy o uwagę odbiorcy za pomocą narzędzi przynależnych komunikacji masowej. Aby zostać dostrzeżoną, często opuszcza przestrzenie wystawiennicze, rezygnuje z immunitetu artystki i zapożycza strategie ze świata reklamy, gwarantujące widzialność i większy zakres wpływu.

7 W sztuce konceptualnej, w której – według opinii wybitnego historyka sztuki Davida Joselita – miejsce ekspresji zajęła intencja, znaleźć można sporo przykładów prac programowo odrzucających status artysty-autora. Zaliczyć można do nich następujące realizacje: Joseph Kosuth, *Art. As Idea as Idea* (1967), polegająca na powiększeniu i ekspozycji słownikowych definicji wybranych słów, np. „znaczenie” czy „sztuka”, lub *Statements* Lawrence’a Weinera (1968), czyli instrukcje, jak stworzyć obraz ekspresjonistyczny.

Oczywiście *Truizmy* od końca lat 70. XX wieku przyjmują różnorodną postać, również taką, która nie pozostawia wątpliwości co do statusu bycia pracą artystyczną (takim przykładem może być chociażby stała ich ekspozycja w Muzeum Guggenheima w Bilbao). Zrzucenie artystycznego immunitetu następuje wówczas, gdy treści pojawiają się w przestrzeni publicznej bez didaskaliów uzasadniających ich status (jako element świetlnej reklamy, sygnatura na trampkach, T-shirtach czy prezerwatywach, plakat lub banner umieszczony w przestrzeni powietrznej, rozciągający się za samolotem⁸). Strategia, która nie jest niczym nowym w świecie sztuki (spora liczba prac z zakresu tak zwanej sztuki publicznej próbuje udawać, że sztuką nie jest), ma jednak unikatowy charakter ze względu na powtarzalność gestu na przestrzeni ponad czterdziestu lat. *Truizmy*, treściowo niezmiennie (poza interaktywnym projektem *Ada Web*, którego celem była jawna w nie ingerencja ze strony odbiorców⁹), pojawiają się w różnych odsłonach zdaje się nie po to, aby koncentrować uwagę widza na ich znaczeniu, ile na sytuacji komunikacyjnej, która ustanawia ich autentyczność. Jak pod koniec lat 60. pisała Susan Sontag (2018, s. 30), (...) *autentyczność nie zależy od poszczególnych zdań (...), lecz od relacji między mówiącym a wypowiedzią i sytuacją*. David Breslin, wieloletni asystent Holzer i autor pracy doktorskiej omawiającej jej twórczość, twierdzi wręcz, że Holzer stworzyła własną koncepcję języka, w której poza wymiarem semantycznym i leksykalnym istnieje równie znaczący wymiar publiczny, który ma wiele wspólnego z mową (wypowiedzianymi słowami) (Breslin, 2013,

8 Projekt realizowany przez Holzer w 2004 roku w kooperacji z organizacją Creative Time z NYC „For the City” and „For New York City: Planes and Projections” – <https://creativetime.org/projects/for-new-york-city-planes-and-projections/> [dostęp: 14.12.2020 r.]

9 <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?change> [dostęp: 30.08.2020 r.]

s. 7). Miejsce ulokowania *Truizmów* stało się elementem konstytuującym pracę artystyczną, stało się jej dopełnieniem.

Już Ludwig Wittgenstein w swoich późnych pracach wskazywał, że to relacyjny charakter znaczeń czyni kontekst użycia języka determinantą trafności jego odczytania. Porozumienie oparte na przyjęciu i korzystaniu z określonej „gry językowej” jest o tyle możliwe, o ile zakładamy jego tymczasowy charakter. Sens kryształizuje się w kontekście. Niezmierzona liczba kontekstów wyznacza jego horyzont, a raczej jego liczne inkarnacje. Skrzynka z narzędziami wyposażona w młotek nie determinuje jeszcze sposobu jego użycia. Dopiero konkretne jego wykorzystanie – wbicie gwoźdź, morderstwo – ukierunkowuje rozumienie słowa gwoźdź. Wielość potencjalnych „gier językowych” (połączenie języka i czynności w niego wplecionych) wymaga zawarcia tymczasowego sojuszu przez wszystkich „graczy”. Sojusz wiąże się z aprobatą zasad konstytuujących daną „grę językową”. W *Dociekaniach filozoficznych* (2000) Wittgenstein podaje przykład robotników budowlanych, którzy krzyżąc *Młot!*, chcą usprawnić proces pracy. Wykorzystana w trybie rozkazującym elipsa uaktywnia określone zachowania (podanie młota etc.), bez konieczności uszczegóławiania ich sensu na poziomie językowym. Niezależnie od motywacji – usprawnienie komunikacyjne może wpłynąć na szybkość wykonywania zadań – budowniczowie przyjmują i reprodukują daną „grę językową”, odrzucając inne warianty interpretacyjne (*Młot!* jako mało wyrafinowana językowo obelga personalna itp.) Dla skuteczności komunikacyjnej istotne są dwie kwestie: tymczasowe uznanie i wykorzystanie tej, a nie innej „gry językowej” oraz eliminacja alternatyw. Pierwsza kwestia wiąże się ze stabilizacją znaczenia, a raczej możliwością jej osiągnięcia tylko w danym miejscu i czasie. Druga, wskazuje na konstrukcję sensu, a nie odkrywanie jego istoty.

W przypadku *Truizmów*, często zdefragmentaryzowanych, pojawiających się wyrywkowo w przestrzeni publicznej, kontekst odczytania wyznacza kierunek ich interpretacji. Medium warunkuje status tekstu, który raz może zostać potraktowany jako przewrotna reklama (pojawiając się na wyświetlaczu na Times Square), a raz jako partyzancka próba zmiany rzeczywistości (plakat w postaci druku offsetowego umieszczony na słupach ogłoszeniowych na Dolnym Manhattanie). Trudno zatem rozpoznać, do jakiej „gry językowej” w danym momencie Holzer zaprasza odbiorcę, dlatego jest on zmuszony do arbitralnego uznania tej najbardziej wspierającej rozumienie scytywanego tekstu. Ponadto jednowersówki Holzer nie wpisują się w konwencjonalne teksty językowe (proza, poezja, esej, dziennikarstwo), przez co brak jest wzoru ich odczytania, gwarantowanego chociażby przez znajomość reguł gatunkowych. Piotr Sommer, pisząc o wyzwaniach związanych z przekładem *Truizmów* na język polski, również odżegnuje się od wpisywania ich w jakąś konkretną szufladkę gatunkową, mimo ich pokrewieństwa z poezją konkretną.

Wydaje się, że zarówno Flaubert, jak i Holzer traktują swoje projekty jako próby odsłonięcia podszewki rzeczywistości, którą współtworzy język. Zdaniem Jana Gondowicza, autora posłowie do polskiego wydania *Słownika...*, Flaubert postanowił uchwycić głupotę nie poprzez jej wpływ na losy ludzkie, lecz w jej języku, jej poetyce. (...) *Słownik jest pamfletem nie tylko na demokrację, lecz także na ludzką naturę* (Gondowicz, 1993, s. 146). Natomiast amerykański krytyk i historyk sztuki, Hal Foster, postrzega *Truizmy* jako pracę ukazującą uwikłanie języka w ideologię i budowanie tożsamości (Breslin, 2013, s. 16).

Analizując językową strukturę *Truizmów*, można wyróżnić widoczne zabiegi wpływające na neutralizację i naturalizację generowanej przez Holzer treści. Można do nich

zaliczyć: użycie wielkich kwantyfikatorów służące generalizacji (nigdy, zawsze, każdy, nikt; KAŻDA NADWYŻKA JEST NIEMORALNA, NIKOGO JUŻ NIE DZIWI NADUŻYWANIE WŁADZY), korzystanie z trybu warunkowego, łączące określone przyczyny z określonymi skutkami (jeśli... to...; JEŚLI ŻYJESZ ZWYCZAJNIE NIE MASZ SIĘ CZEGO OBAWIAĆ), bezosobowa forma sugerująca obiektywne dzianie się rzeczy pozbawione sprawcy („mówi się”, „nie da się”, „postanowiono”; NIE DA SIĘ POGODZIĆ SERCA I ROZUMU, MÓWI SIĘ ŻEBY UKRYĆ NIEZDOLNOŚĆ DZIAŁANIA), moralizowanie („pamiętaj że”, „powinno się”, „staraj się”; STARAJ SIĘ ŻEBY TWOJE ŻYCIE NIE STAŁO W MIEJSCU, GŁUPCY NIE POWINNI PŁODZIĆ DZIECI), definicje wartościujące (BOJAŻLIWOŚĆ JEST ŻAŁOSNA, BÓL MOŻE BYĆ POZYTYWNY, GRZECH TO METODA KONTROLOWANIA SPOŁECZEŃSTWA), definiowanie wyjątków potwierdzających regułę („często”, „czasem”, „niekiedy”; NIEKIEDY ZASADY SĄ WAŻNIEJSZE NIŻ LUDZIE, CZASAMI NAUKA ROZWIJA SIĘ SZYBCIEJ NIŻ POWINNA), kolejność alfabetyczna podkreślająca przypadkowość uporządkowania (wszystkie truizmy są równoważne) (Holzer, 2006, s. 374–381).

Forma komunikacji *Truizmów*

Na przestrzeni ponad czterdziestu lat Holzer śledzi i konsekwentnie podąża za trendami wykorzystywanymi w masowej komunikacji, niejako wypróbowując ich skuteczność (mierzoną ilościowo jako dotarcie do jak najszerzego grona odbiorców). Bada jednocześnie, jak medium kształtuje znaczenia pozbawione autora i w jaki sposób zarządza uwagą odbiorcy. Poniższe przykłady realizacji *Truizmów* są pomocne w zobrazowaniu zmian zachodzących w sposobie zarządzania doświadczeniem widza w przestrzeni dyskursywnej.

Pod koniec lat 70. nielegalne nocne rozwieszanie plakatów na witrynach sklepowych, drzewach czy słupach ogłoszeniowych

Dolnego Manhattanu (czym artystka rozpoczęła symboliczne życie projektu) było czynnością ryzykowną dla 27-letniej wówczas Holzer¹⁰. W archiwum artystki znajdują się zdjęcia ukazujące reakcje przechodniów na tanie wydruki offsetowe wypełnione truizmami (czyli ówczesną postać projektu). Obojętność, skreślenia niektórych sentencji i dopisanie własnych, wypisanie wulgaryzmów niemających, wydaje się, bezpośredniego powiązania z upublicznionym tekstem. Trudno oszacować, w jakim stopniu podjęte działania są odpowiedzią/reakcją na scytywaną treść, a na ile są aktem wandalizmu czy „dorysowaniem wąsów” medialnym postaciom. Forma upublicznienia ma niebagatelne znaczenie. Przestrzeń publiczna jest rozumiana tutaj w domyśle jako egalitarna przestrzeń miejska, powszechna i ogólnodostępna.

W kolejnych latach, mając świadomość dokonującej się dewaluacji języka¹¹, Holzer zamieniła tekst na obraz, by przykuć uwagę przypadkowego odbiorcy. Ogromne znaczenie dla zaistnienia *Truizmów* w szerszej świadomości społecznej miał rok 1982, kiedy

10 David Breslin (2013, s. 17) podaje, że prawdopodobieństwo gwałtu w Nowym Jorku było wówczas dwukrotnie większe niż w 2012 roku, kiedy publikował swój doktorat na temat sztuki Holzer.

11 W eseju z 1967 roku zatytułowanym *Estetyka ciszy* Susan Sontag uznaje, że każda epoka musi na nowo wynaleźć swoją „duchowość”. Sztuka staje się, zdaniem filozofki, przestrzenią, w której można dokonać normalizacji sprzeczności czy też ich pogodzenia. Język ma niebagatelne dla tego projektu znaczenie. W rzeczywistości przegadanej, przesiąkniętej paplaniną, to cisza, zdaniem Sontag, może stanowić wartość, którą sztuka może intencjonalnie zarządzać. (...) wypowiedź istnieje w relacji do tego, co było przed nią i co będzie po niej: do ciszy. Zatem cisza poprzedza mowę, zarazem jest skutkiem i celem jej prawidłowego wykorzystania (...) Skuteczne dzieło sztuki pozostawia po sobie ciszę. Cisza ustanawia nową percepcję i można ją, zdaniem Sontag, osiągnąć paradoksalnie również za pośrednictwem języka. (...) Język daje się bowiem ujarzmić za pomocą języka i można nim wyrażać milczenie (Sontag, 2018, s. 33).

wybrane jednowersówki w postaci elektronicznych znaków znalazły się w przestrzeni tranzytowej, jaką jest nowojorski Times Square, naszpikowany treścią reklamową. Grupa osób spoglądająca na tekst ABUSE OF POWER COMES AS NO SUPRISE (NIKOGO JUŻ NIE DZIWI NADUŻYWANIE WŁADZY – Holzer, 2006, s. 380) pojawiający się na wyświetlaczu doświadcza tego, na co każdy z osobna da sobie przyzwolenie. Brak jest kodów wspomagających odczytanie treści. Interpretacja jest niejednoznaczna, a destabilizacja znaczenia nie wiąże się z upowszechnianiem nowych słów, lecz z wyrwaniem danego słowa (frazy) z konwencjonalnego jego/jej użycia¹². Dekontekstualizacja ma tu podwójny wymiar. „Poważna” treść zostaje wpisana w przestrzeń kojarzoną z rozrywką i reklamą (bez intencji komercyjnych), a jej znaczenie zostaje wyrwane z określonych ram dyskursywnych (lewicowych, konserwatywnych, liberalnych, feministycznych etc.).

W 1985 roku wybitny choreograf i tancerz Bill T. Jones wraz z aktorem Larrym Goldhuberem w Joyce Theatre wykorzystał *Truizmy* jako kluczowy element performansu tanecznego zatytułowanego *Holzer Duet... Truizms*¹³. Różnicowane głosy, które wybrzmiewają z *Truizmów*, zostały ucieleśnione

12 (...) *Jeśli pojedyncze akty mowy nie są tworzone przez suwerenne, autonomiczne jednostki, a stanowią odwołanie się do historii, a żadne wypowiedzi nie mają ustalonego znaczenia i mocy, ale nieustannie się przeobrażają i zmieniają w nowych kontekstach, to właśnie tę naturalną skłonność do zmiany należy podchwycić i wykorzystać. Aby skutecznie rozbroić i unieszkodliwić krzywdzącą mowę, należy więc przejąć konwencję, w ramach której operuje dana wypowiedź i przeobrazić ją, zdekontekstualizować w taki sposób, by utraciła swą raniącą siłę* (Stoppel, 2012, s. 66). Chodzi zatem o (...) *take powtórzenie, które zerwie łączność pomiędzy aktem mowy a podtrzymującą go konwencją tak, że powtórzenie zamiast utwierdzić jego krzywdzącą władzę, zacznij jej mieszać szyki* (Butler, 2010, s. 29).

13 <https://jennyholzer.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know-that> [dostęp: 31.08.2020 r.]

przez dwójkę odmiennie wyglądających mężczyzn. Jones: czarny, atletyczny, bosy, ubrany tylko w czarne szorty; Goldhuber: biały, postawny, ubrany w koszulę i krawat, wyglądem odbiegający od standardowego wizerunku tancerza (Simon, 2010, s. 38). Uzasadniając swoją decyzję o wyborze *Truizmów*, Jones powoływał się na sposób, w jaki Holzer włącza odbiorców w proces doświadczania pracy artystycznej. Prezentując w odcieśnionej postaci zróżnicowane punkty widzenia (od lewej do prawej strony sceny politycznej), zarządza, zdaniem tancerza, percepcją tak, aby to obserwator sam zdecydował, gdzie pasuje. Jego zdaniem (...) *Truizmy Jenny są ironicznym i „mądrym” kontrapunktem do ucieleśnionych rytuałów*. Jones chciał, aby 17-minutowy performans taneczny stał się połączeniem polityki i poezji bez gotowych rozstrzygnięć, dając widzom szansę na oddech i autonomiczne oceny (Barnes, 1988).

W roku 1995 *Truizmy* przybrały postać strony internetowej Ada Web¹⁴, stając się projektem dalekiego zasięgu, ze względu na upowszechnienie dostępu do internetu. Holzer opowiada o idei przedsięwzięcia w następujący sposób: (...) *Moim zamysłem było zachęcenie ludzi do ich [przyp. truizmów] przerobienia. Raz napisane, nowe i ulepszone Truizmy są automatycznie porządkowane alfabetycznie i dodawane do listy* (Simon, 2010, s. 38). Do roku 1998 powstało przynajmniej 10 000 nowych truizmów. Niemożliwa do zdefiniowana motywacja (żart, ironia, manipulacja, współtworzenie wiedzy etc.) związana z chęcią dokonywania interwencji w zamieszczone na stronie *Truizmy* może stanowić odzwierciedlenie strategii generowania wiedzy w przestrzeni internetu. Okazuje się, że sama intencja twórcy ma drugorzędne znaczenie względem potencjalnej możliwości zdekodowania komunikatu przez

czytelników i nadbudowywania na tej bazie upowszechnianej dalej wiedzy. Przykładowo truizm TORTURE IS BARBARIC (TORTURA JEST BARBARZYŃSTWEM) został zmieniony na: TORTURE IS BARBARIC BUT NECESSARY (tortura jest barbarzyństwem, ale koniecznym), TORTURE IS AMAZING (tortury są niesamowite), TORTURE IS AS AMERICAN AS APPLE PIE (tortura jest równie amerykańska, jak szarlotka), TORTURE I LOVE IT (tortury, uwielbiam to), TORTURE IS BARBARIC PLEASURE (tortura to barbarzyńska przyjemność), TORTURE IS HUMAN (tortury są ludzkie), TORTURE IS INHUMAN (tortury są nieludzkie). Liczba wariacji truizmów wykreowanych przez anonimowych internautów zdecydowanie przewyższa możliwości zacytowania ich tutaj. Na powyższym przykładzie widać jednak, że tekst wyjściowy może stać się własnym zaprzeczeniem bądź karykaturą, kiedy zostaje „wrzucony do sieci”. Zabieg zastosowany przez artystkę (niczym nieskrępowana ingerencja w tekst) daje możliwość dostrzeżenia, że nadawanie znaczeń w przestrzeni internetowej jest nieprzerwanym procesem, nie do końca zależnym od motywacji autora. Dowolność interpretacji i ingerencji w treść może powodować realne konsekwencje. Na poziomie badawczym trudno jednak oszacować ich zaistnienie lub zasięg, co dodatkowo skłania do refleksji o zakres możliwej kontroli stabilizacji znaczenia, przy niemalże nieskrępowanym dostępie do upowszechnianej w internecie treści.

Od maja 2007 roku Jenny Holzer posiada konto na portalu społecznościowym Twitter, gdzie cyklicznie (bez wyraźnego klucza – teksty mogą, ale niekoniecznie muszą komentować bieżące wydarzenia) zamieszcza fragmenty ze swoich serii tekstowych (w tym wybrane *Truizmy*)¹⁵. Twitter, tak jak większość obecnych w przestrzeni wirtualnej mediów społecznościowych, daje obserwującym

możliwość reagowania na określone treści (w postaci krótkiego komentarza, emotikonu lub ich popularyzacji), a autorowi wpisu dostarcza statystyk na temat zainteresowania profilem w sieci. I tak oto Holzer na chwilę obecną posiada ponad 70 tys. obserwujących jej działania osób, a jednym z ostatnich wpisów cieszącym się największą atencją (1,4 tysiąca polubień, 377 udostępnień, 13 komentarzy) jest tekst PLANNING FOR THE FUTURE IS ESCAPISM (planowanie przyszłości to eskapizm). Poziom widoczności treści w tak zaplanowanej przestrzeni w dużej mierze jest regulowany reakcją społecznej (dez)aprobaty, której ramy określają dostępne funkcjonalności systemu (nieustannie aktualizowany zakres dostępnych emotikonów, ograniczona liczba znaków, sposoby udostępniania treści etc.)¹⁶.

Strategie artystyczne pobudzające przestrzeń agonistyczną

Teza wyjściowa niniejszego artykułu dotyczyła kontrhegemonicznego potencjału *Truizmów* w rozumieniu, jakie przypisuje temu pojęciu Chantal Mouffe. Najogólniejsza definicja kontrhegemonii traktuje ją jako budowanie wielości przestrzeni agonistycznych – przestrzeni cywilizowanego konfliktu, w których dochodzi do starcia przeciwników, a nie wrogów oraz poszerzenie pola doświadczenia i otwarcie przestrzeni dyskursywnych na aktorów dotychczas marginalizowanych.

Powyższy przegląd form zaistnienia *Truizmów* w szeroko pojętej przestrzeni publicznej umożliwia dostrzeżenie ewolucji codziennie doświadczanych sytuacji komunikacyjnych, czyli zmian formowania się przestrzeni potocznego rozsądku (jakby

to ujął Gramsci). Warto podkreślić, że jest to tylko wycinek nieuwzględniający między innymi analizy: wystaw, T-shirtów, billboardów i bannerów, kamiennych ław, projekcji świetlnych, nagrań dźwiękowych puszcanych w windach i innych form rozpowszechniania *Truizmów* w przestrzeni publicznej od 1977 roku do dziś. Długość trwania projektu i programowa powtarzalność powielanych w różnych odsłonach treści stanowią dla mnie kluczową strategię artystyczną zastosowaną w *Truizmach* (analogiczną do tej przyjętej chociażby przez Romana Opałkę w *Obrazach liczonych*). Zamiast skandalu i kontrowersji, które prędzej czy później ulegną spowszednieniu lub zostaną wchłonięte przez dominujący dyskurs, stając się jednoznacznym symbolem walki przeciwko czemuś, Holzer wykorzystuje Flaubertowską strategię mrówczej, organicznej pracy. Pozorując neutralność światopoglądową za pomocą stworzonego przez siebie języka gatunkowego, włącza go różnymi kanałami do świadomości społecznej na zasadzie sączącej się trucizny. Powtarzalność treści ma na celu uznanie jej za oczywistość (*Truizmy* istnieją od zawsze). Na poziomie znaczenia ambiwalencja wpisana w każdy truizm (trudno się z nimi radykalnie zgodzić bądź odrzucić) daje odbiorcy przestrzeń do refleksji, do zajęcia własnego stanowiska (choćby na poziomie mentalnym). Dekontekstualizacja związana z odrzuceniem linearnej narracji, silnie zakorzenionej w kulturze zachodnioeuropejskiej (*Truizmy* nie mają początku i końca), połączona z ironicznym zarządzaniem kanałami komunikacji i formami upamiętniania (grawerowanie na kamiennych ławach klisz językowych, zamieszczanie patetycznych treści na prezerwatywach) unaocznia problem pozbawionego refleksji korzystania z mediów szerokiego

14 <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?change> [dostęp: 31.08.2020 r.]

15 <https://twitter.com/jennyholzer> [dostęp: 31.08.2020 r.]

16 Więcej na temat projektowania funkcjonalności mediów społecznościowych można zobaczyć w filmie dokumentalnym „Dylemat społeczny”, reż. Jeff Orłowski (2020).

zasięgu¹⁷. Ponadto pozwala wyrwać treść z oswojonych ram dyskursywnych.

W Gramsciańskim rozumieniu sposoby wykorzystania języka w życiu codziennym stanowią podwaliny hegemonii kulturowej. Znormalizowane kalki językowe, niebezpieczne, gdyż przejmowane i powtarzane w bezrefleksyjny sposób, stanowią siłę napędową bierności lub działania. Język nie jest niewinny. Język uczestniczy w stabilizacji dominujących ideologii.

Rozbrajając mechanizmy warunkujące skuteczne sposoby rozprzestrzeniania się wiedzy potocznej poprzez wykorzystanie elastyczności języka, Holzer daje przestrzeń do zaistnienia refleksyjnego podmiotu. Rezygnując z gotowych rozwiązań i jednoznacznych rozstrzygnięć, buduje przestrzeń pełną sprzeczności i napięć, umożliwiając odbiorcy przyjęcie własnego punktu widzenia. Odnawiając język poprzez nadawanie rangi pojedynczemu słowu (*Truizmy* stanowią antytezę paplaniny), Holzer przerzuca ciężar doświadczenia na ciszę, z którą zostaje odbiorca/widz po ich odczytaniu. Wychodząc poza pole sztuki, artystka próbuje nawiązać komunikację z szerokim gronem odbiorców za pomocą kanałów masowej komunikacji. Interaktywna odsłona *Truizmów* w postaci projektu Ada Web stanowiła próbę świadomego zaangażowania odbiorców w proces współtworzenia i współdzielenia opinii, dając możliwość skonfrontowania ich z często absurdalnymi rezultatami, których autorami sami byli. Powtarzalność gestu artystycznego (powielanie tych samych treści), który może być odczytywany jako próba „odcinania kuponów” od uznanej w świecie sztuki realizacji, stanowi dla mnie dodatkowe wzmocnienie przekazu o uniwersalnym

wymiarze *Truizmów*. W takim rozumieniu cały projekt jest niczym laboratorium, w którym można zaobserwować zmiany rozprzestrzeniania się wiedzy potocznej.

Przyjmując za Mouffe, że mnogość form interwencji artystycznych i wielość przestrzeni, w których się dzieją, zaświadcza o kontrhegemonicznym potencjale sztuki, w najwyższym stopniu, jak myślę, spełniają ten cel prace niezakotwiczone w jednej konkretnej idei sprzeciwu wobec hegemonii, a sytuujące się na metapoziomie – pozwalające stale diagnozować napięcia charakterystyczne dla tego czy innego *status quo*. Ten cel *Truizmy* zdają się osiągać. 🗨️

Magdalena Adamska-Kijko –

magister socjologii UAM, do 2020 roku doktorantka kulturoznawstwa Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS w Warszawie, zainteresowana szeroko pojętym sprawstwem sztuki współczesnej oraz jej relacją do filozofii polityki. Publikowała w „Czasie Kultury” oraz w „Estetyce i Krytyce”.

Afiliacja:

Wydział Nauk Humanistycznych i Społecznych
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
e-mail: adamska.magda@gmail.com

Bibliografia:

- Barthes, R. (2011). *Roland Barthes* (T. Swoboda, tłum.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Breslin, D. (2013). *I Want to Go to the Future Please: Jenny Holzer and the End of a Century*. Niepublikowana rozprawa doktorska.
- Butler, J. (2010). *Walczące słowa* (A. Ostolski, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Drózdź, D. (2020) *Młodzi na TikToku udają ofiary Auschwitz. W pasiakach opowiadają, że zostali zagazowani*. Wyborcza.pl, 27 sierpnia. Pobrane z: <https://wyborcza.pl/7,75410,26245201,mlodzi-na-tiktoku-udaja-ofiary-auschwitz-w-pasiakach-opowiadaja.html>

- Dziamski, G. (2005). Sztuka publiczna. *Kultura i Społeczeństwo*, 49(1), 47–55.
- Flaubert, G., (1993). *Słownik komunałów* (J. Gondowicz, tłum.). Kraków–Warszawa: Fundacja „Brulionu”.
- Gondowicz, J. (1993). *Flaubert i fenomen głupoty*. W: G. Flaubert, *Słownik komunałów* (s. 143–147). Kraków–Warszawa: Fundacja „Brulionu”.
- Gramsci, A. (1961) *Pisma wybrane, t. 1* (B. Sieroszewska, tłum.). Warszawa: Książka i Wiedza.
- Krajewski, M. (2005). Co to jest sztuka publiczna? *Kultura i Społeczeństwo*, 49(1), 57–77.
- Holzer, J. (2006). *Truizmy. Literatura na Świecie*, 11–12, 374–381.
- Laclau, E., Mouffe, Ch. (2007). *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej* (S. Królak, tłum.). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Lem, S. (1982). *Śledztwo*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mouffe, Ch. (2005). *Which Public Space for Critical Artistic Practices?* Pobrane z: <http://www.book-dislib.info/b1-political/627587-1-which-public-space-for-criticalartistic-practices-chantal-mouffe.php>
- Mouffe, Ch. (2008). *Polityczność* (J. Erbel, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mouffe, Ch. (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie* (B. Szelewa, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Simon J. *in conversation with Jenny Holzer*. (2010). W: J. Joselit, J. Simon, R. Saleci, *Jenny Holzer* (s. 6–40). London–New York: Phaidon Press Inc.
- Sommer, P. (2006). *Podszyc się pod anonima. Literatura na Świecie*, 11–12, 382–386.
- Sontag, S. (2018). *Estetyka ciszy*. W: S. Sontag, *Style radykalnej woli* (s. 9–46). Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Stopel, B. (2012). Rozbrajając *Walczące słowa* Judith Butler. *Przestrzenie Teorii*, 17, 63–78.
- Tormey, S., Townshend J. (2010). *Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. W stronę teorii radykalnej demokracji*. W: S. Tormey, J. Townshend,

- Od teorii krytycznej do postmarksizmu* (s. 95–121). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wittgenstein, L. (2000). *Dociekania filozoficzne* (B. Wolniewicz, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wróblewski, M. (2016). *Hegemonia i władza. Filozofia polityczna Antonia Gramsciego i jej współczesne kontynuacje*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.
- Materiały audiowizualne:
- Barnes, S. (Scenariusz). (1988). *Retracing Steps: American Dance Since Postmodernism* (Film). USA: Michael Blackwood Productions.
- Orłowski, J. (Reżyseria). (2020). *Dylemat społeczny* (Film). USA: Netflix.
- Źródła elektroniczne:
- <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?change>
- <https://creativetime.org/projects/for-new-york-city-planes-and-projections/>
- <https://jennyholzer.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know-that>
- <https://twitter.com/jennyholzer>

¹⁷ Przykładem wzbudzającego wątpliwości wykorzystania współczesnych mediów może stać się chociażby propagowany na popularnym kanale dla nastolatków TikTok, Holocaustchallenge (Drózdź, 2020).

Jenny Holzer's Truisms as an artistic example of hegemonic struggle

Abstract

Based on Chantal Mouffe's conception of agonistic pluralism, I will analyse the role which one of Jenny Holzer's best-known artworks plays in the hegemonic struggle. In the late 1970s, this American neo-conceptual artist began creating *Truisms*, which consists of nearly 300 aphorisms or slogans (so-called "one-liners") in alphabetical order, and which are based on commonly held truths and clichés. For more than 40 years she has displayed these works in a variety of formats including posters, electronic signs, dance performances, T-shirts, and web pages, representing a spectrum of often-contradictory opinion. Using her own artistic language, Holzer shows how common sense is produced and legitimised in public discourse. In this paper, I hope to determine what kind of artistic strategies play a powerful role in creating an agonistic dimension of public space.

Keywords: public art, hegemony, agonistic pluralism, Jenny Holzer, Truisms, counter-hegemonic, public space.