

BARBARA TRYKA

POLITYCZNY WYMIAR SZTUKI – ESTETYCZNY WYMIAR POLITYKI

Coraz częściej mówi się o upolitycznieniu poszczególnych sfer życia, zwłaszcza zaś kultury i sztuki. W przypadku sztuki oznacza to, że zarówno jej funkcja, jak i cel nie są podporządkowane temu, co estetyczne, ale temu, co polityczne. Taką sztukę nazywa się zaangażowaną lub polityczną; charakteryzuje się ona tym, że obfituje w treści, które niosą przesłanie polityczne lub ideologiczne. Sztuka zaangażowana od dawna odgrywała ważną rolę dla politycznej lewicy, w XX wieku przykładem tego związku był zarówno socrealizm, jak też wiele ruchów awangardowych, które kreowały utopie społeczne. Socrealizm jako narzędzie partii komunistycznej przyczynił się do negatywnego odbioru sztuki zaangażowanej, natomiast sztuka awangardowa wyczerpała swój polityczny potencjał, przeradzając się w sztukę postawangardową (postmodernistyczną). Postmodernistyczna sztuka krytyczna, choć mocno osadzona w kontekście politycznym, krępowana była przekonaniem o niemożliwości wyzwolenia z dominującego systemu ekonomiczno-politycznego.

Obecnie obserwujemy ponowny zwrot ku sztuce zaangażowanej. Coraz więcej artystów podejmuje działania związane z problematyką społeczno-polityczną. Ponadto wskazuje się na pozytywną wartość tych praktyk, tak by zminimalizować negatywne skojarzenia powstałe wokół związku sztuki i polityki. Zarówno artyści, jak i środowiska lewicowe zmierzają do przywrócenia sztuce zaangażowanej pełnoprawnej roli w kulturze. W niniejszym artykule przedstawię problematykę zaangażowania sztuki w trzech różnych perspektywach: artystycznej, politycznej i teoretycznej. Rozpocznę od zaprezentowania tradycji, z której wyrasta współczesna sztuka zaangażowana

Mgr BARBARA TRYKA – doktorantka w Katedrze Historii Filozofii Nowożytnej i Współczesnej na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; adres do korespondencji – e-mail: barbara.tryka@mailmix.pl

oraz nawiązę do najnowszych projektów. Następnie określe miejsce sztuki zaangażowanej w projekcie politycznym współczesnej lewicy, zwracając uwagę na jej główne cele. W ostatniej części przedstawię związek sztuki i polityki w perspektywie teoretycznej.

TRADYCJA AWANGARDOWA A WSPÓŁCZESNA SZTUKA ZAANGAŻOWANA

Na tle przemian społeczno-politycznych i światopoglądowych XIX wieku zmieniały się znaczenie i rola sztuki. Wraz z licznymi konfliktami społecznymi i wzrostem nastrojów rewolucyjnych wzrastała świadomość polityczna ludzi, coraz większą popularnością cieszył się również socjalizm. Te wydarzenia stanowiły tło dla kształtowania się ideologicznych podstaw wielu ruchów awangardowych. Przemyślano wówczas problem funkcji sztuki i roli, jaką odgrywała ona w życiu społecznym. Dla artystów estetyczne walory dzieł straciły na znaczeniu, ich wysiłki zmierzały w zamian do wykorzystania politycznego potencjału sztuki. Wielu artystów awangardowych było zarazem działaczami politycznymi. Doprowadziło to do powstania postulatu sztuki zaangażowanej i obciążenia artystów społeczno-polityczną i kulturową odpowiedzialnością¹. Pierwsze grupy awangardowe i undergroundowe, takie jak Międzynarodówka Letrystów czy Międzynarodówka Sytuacjonistyczna, inspirowane surrealizmem i dadaizmem, pojawiły się pod koniec pierwszej połowy XX wieku². Ich działania skierowane były przeciwko przeestetyzowanemu światu sztuki, były także wyrazem buntu przeciwko kulturze i zmierzały do przewrotu świadomości społecznej jako podstawy rewolucji.

Artystom awangardowym udało się wypracować zupełnie nową jakość społecznego oddziaływania sztuki. Zdali sobie sprawę z tego, że instytucja sztuki, ustanawiając nieprzekraczalną barierę między sztuką a życiem, blokuje możliwość wpływu poprzez sztukę na rzeczywistość; jej obalenie stało się ich głównym celem. Zniesienie instytucji sztuki oznaczało w praktyce, że żaden z kierunków artystycznych nie mógł zyskać prawa do miana powszechnie obowiązującego. W ten sposób zanegowano możliwość powszechnego obowiązywania norm estetycznych oraz podział na sztukę wy-

¹ Zob. G. G a z d a. *Awangarda*. W: G. D z i a m s k i (red.). *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*. Warszawa: Instytut Kultury 1996 s. 25-29.

² Zob. S. H o m e. *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od lettryzmu do Class War*. Tł. E. Mikina. Warszawa: Signum 1993.

soką i niską³. Zdaniem Petera Bürgera, teoretyka awangardy, prądy awangardowe ukształtowały zupełnie nową formę zaangażowania sztuki, dlatego wprowadził on rozróżnienie dzieł sztuki na organiczne i awangardowe. Zasadnicza różnica między nimi polega na tym, że „w organicznym dziele sztuki treści polityczno-moralne są koniecznie podporządkowane organiczności dzieła jako całości. Oznacza to (niezależnie od tego, czy autor tego chce, czy nie), że treści te stają się częściami całości dzieła, do którego konstytucji się przyczyniają”⁴. Treści polityczno-moralne jako część dzieła nie mogą stać się powodem pełnego zaangażowania odbiorcy dzieła, można powiedzieć, że między dziełem a rzeczywistością istnieje nieprzekraczalna granica. Inaczej w przypadku dzieła awangardowego, o którym mówić można tylko wtedy, gdy jego podstawową zasadą, której podporządkowana będzie także forma dzieła, jest zaangażowanie. Artyści łamali więc tradycyjne kanony tworzenia dzieł, aby – poprzez nowy kształt dzieła zaangażowanego, które często przybierało formę eksperymentu lub rytuału wraz z przekonaniem o mocy sprawczej – przyczyniać się do przemian społeczno-kulturowych. Propagowane przez siebie idee artyści zazwyczaj ogłaszali w formie manifestów, a idea kryzysu kultury pobudzała ich do tworzenia utopii społecznych. Zainteresowanie artystów problematyką społeczno-polityczną oraz ich rewolucyjne nastroje wzbudzały sympatię socjalistów. Zwłaszcza w krytyce czeskiej i słowackiej awangardę utożsamiano z aktywnością rewolucyjną, radykalizmem, funkcjonalizmem, społecznym zaangażowaniem⁵.

W latach osiemdziesiątych XX wieku awangardowa utopia została zrealizowana – sztuka straciła autonomię poprzez zrównanie jej z życiem, obalona została również instytucja sztuki. Ten stan nie trwał długo, ponieważ pojawiła się nowa kategoria dzieła, instytucja sztuki zaś objęła wszystko to, co antyartystyczne, czyniąc to artystycznym i zarazem pozbawionym swojego pierwotnego wydźwięku politycznego. Peter Bürger proces ten określa jako neutralizację poprzez instytucję sztuki:

Dzieło, którego percepcja dokonuje się w kontekście struktur, których cechą wspólną jest wyniesienie ponad praktykę życiową, oraz kształtowane przez zaangażowanie według zasady estetycznej organiczności, odbierane jest zgodnie z tendencją jako zwykły produkt artystyczny. Instytucja sztuki neutralizuje polityczną zawartość pojedynczego dzieła⁶.

³ Por. P. Bürger. *Teoria awangardy*. Tł. J. Kita-Huber. Kraków: Universitas 2006 s. 11-12.

⁴ Tamże s. 115.

⁵ Por. G a z d a. *Awangarda* s. 23.

⁶ B ü r g e r. *Teoria awangardy* s. 116.

Awangarda miała ogromny wpływ na współczesną praktykę artystyczną, liczne idee i rozwiązania praktyczne są dziś wprost powielane przez artystów. Zdaniem Bürgera oddziaływanie polityczne tych dzisiejszych jest nikłe w stosunku do tego, co pokazała awangarda:

Ponowne podejmowanie intencji awangardowych za pomocą środków awangardy, dokonujące się w nowym kontekście, nie jest w stanie osiągnąć efektów, które byłyby choćby w niewielkim stopniu zbliżone do efektów właściwych awangardzie historycznej. Skoro środki, za pomocą których awangardiści pragnęli dokonać zniesienia sztuki, same zyskały w międzyczasie status dzieła, z ich zastosowaniem nie można już zasadnie wiązać postulatu odnowienia praktyki życiowej. Formułując mocniej, neoawangarda instytucjonalizuje awangardę jako sztukę, negując tym samym intencje pierwotnie awangardowe⁷.

W ten sposób narodziła się sztuka postmodernistyczna, która – jak wskazuje Grzegorz Dziamski –

nie zrywa ani z awangardą, ani z awangardową tradycją, przeciwnie, nawet jeśli prawdą jest, że wszystko, co dotyczy sztuki stało się dzisiaj problematyczne – stosunek sztuki do społeczeństwa, jej wewnętrzna logika, a nawet jej prawo do istnienia – to sztuka postmodernistyczna nie może być inna niż awangardowa. Zmiana polega na czymś innym – na upadku „wielkich opowieści” nowoczesności (*grand recits*), z którymi wcześniejsza awangarda była powiązana⁸.

Sztuka awangardowa i ideologia lewicowa były ze sobą w naturalny sposób powiązane, jak jednak wskazuje Terry Eagleton, jeden z krytyków myśli i kultury postmodernistycznej, zwłaszcza w jej wymiarze politycznym, postmodernizm okazał się epoką politycznej klęski lewicy, której znamioną cechą na gruncie teoretycznym był kryzys idei całości⁹. Sztuka postmodernistyczna nie wiązała się z wizją nowego ładu ani nie chciała obalać starego. Ograniczała się jedynie do wskazania opozycji między systemem a tym, co „inne”, z których – jak zauważa Eagleton –

pierwszy jest demonizowany, a drugie angelizowane, ponieważ jasno widać, iż owi „inni” sami są produktem systemu i zdają sobie z tego sprawę. Mają siłę, by przekształcać system właśnie dlatego, iż sami z racjonalnego punktu widzenia zajmują w nim centralną pozycję”¹⁰.

⁷ Tamże s. 73.

⁸ G. D z i a m s k i. *Awangarda po awangardzie. Od awangardy do postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora 1995 s. 10.

⁹ Zob. T. E a g l e t o n. *Iluzje postmodernizmu*. Tł. P. Rymarczyk. Warszawa: Spacja 1998 s. 22-24.

¹⁰ Tamże s. 20.

Krytyka systemu była więc jednocześnie jego utrwalaniem. Taka sprzeczność, zdaniem Eagletona, jest nieodłączną cechą tego systemu. Walka, którą prowadzono wówczas z systemem, była pozorna, ponieważ nie była w stanie mu zagrozić. Na gruncie polskim sytuację tę odzwierciedlała sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych. Artyści, pozostając w ówczesnych warunkach społeczno-politycznych, ograniczali się do ciągłego stawiania oporu przez demaskowanie kulturowego ugruntowania władzy bez możliwości jej przewyżnienia¹¹.

Dziś sytuacja ta przedstawia się zupełnie inaczej. Celem artystów stały się zmiany społeczne, co jest mocno akcentowane w manifestach artystycznych i wypowiedziach artystów. Jednym z najgłośniejszych i szeroko komentowanych tekstów były *Stosowane sztuki społeczne*¹² Artura Żmijewskiego, który zachęcał do przekształcania rzeczywistości społeczno-politycznej przez sztukę oraz do współpracy w tych działaniach:

artyści sami nie zmieniają sytuacji – zmieniają ją w porozumieniu z ludźmi zajmującymi się polityką, nauką etc. I to nie wtedy, gdy zaproponują kolejną „sztukę polityczną” wytwarzającą eksponaty do *white cube*’a, kolejny towar opakowany w polityczny papier, ale świadomie wejść w strukturę polityczną, z intencją zaoferowania jej swoich możliwości i wzięcia udziału w negocjowaniu kształtu wspólnej rzeczywistości. Wymieniamy się kompetencjami¹³.

Kwestia ta pojawia się również w manifestie nowoawangardy z 2009 roku:

sztuka uprawia ze status quo rzeczywistości dynamiczną *minority game*, w której wygrywa, jeżeli jest w mniejszości, jeżeli uda się jej permanentnie wykraczać poza to, o czym myśli i co robi spetryfikowana większość. Sztuka jest zmuszona do ciągłego ponawiania tej gry, pamiętając o tym, iż każda reguła wygrywająca z czasem musi się zmienić w przegrywającą. Sztuka tylko wtedy może mieć realny wpływ na rzeczywistość, jeśli ma całkowitą autonomię rozumianą jako możliwość stawiania celów samej sobie. Artyści/artystki sami wybierają swój temat, problem, obszar poszukiwań, często tworząc idee, które nie zaistniały wcześniej w rzeczywistości¹⁴.

Interesujące jest również to, że na działania, które przyniosą określone skutki, nastawione są instytucje sztuki współczesnej, przykładem jest chociażby

¹¹ Por. J. Z y d o r o w i c z. *Polska sztuka krytyczna po 1989 roku. Postmodernizm oporu czy signum temporis z opóźnionym zapłonem?* „Kultura Współczesna” 2004 nr 2(40) s. 90-91.

¹² Zob. A. Ż m i j e w s k i. *Stosowane Sztuki Społeczne*. „Krytyka Polityczna” 2006 nr 11-12 s. 14-24.

¹³ T e n ż e. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2008 s. 9.

¹⁴ A. K u r a n t, O. D a w i c k i, Ł. R o n d u d a, J. S i m o n, E. B e n d y k, *Manifest Nooawangardy*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> (dostęp 02.09.2014)

działalność Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”, powstałej przy Centrum Kultury w Lublinie. Podstawą organizowanych tam projektów jest przekonanie, że za sprawą sztuki i kultury mogą dokonać się prawdziwe przemiany społeczne¹⁵. Pracownia skupia artystów z kręgów sztuki krytycznej, wrażliwych na społeczną niesprawiedliwość i nietolerancję (np. ze względu na pochodzenie etniczne). Ich działania obejmują te rejony Lublina, które z jakichś powodów są dyskryminowane (np. przez szerzącą się tam biedę, prostytutkę, przestępczość, przemoc) lub w których zachodzą procesy gentryfikacji¹⁶. Projekty artystyczne opierają się na zasadach uczestnictwa i partnerskich relacjach między mieszkańcami a artystami. Innowacyjność działań polega na wspólnym działaniu i rozwiązywaniu problemów. Nie mogą one ograniczać się jedynie do komentarza, lecz muszą dziać się w przestrzeni dotkniętej problemem, przy wykorzystaniu środków artystycznych, np. instalacji, rzeźby, performance lub wideoartu. Ważne jest podejście artystów do lokalnej społeczności, która powinna być traktowana w sposób podmiotowy, ich działania będą miały charakter długotrwały, zorientowany na ludzi, nie tylko na efekt artystyczny¹⁷.

LEWICA I SZTUKA

W perspektywie szeroko rozumianej polityki lewicy sztuka stanowi jej istotny element. Wśród intelektualistów lewicowych oraz artystów sympatyzujących z lewicą wciąż podkreśla się rolę sztuki zaangażowanej w kształtowaniu świadomości społeczeństwa i w jego przemianie. Współczesna lewica wyznacza sztuce określone funkcje. Informacje na ten temat odnaleźć można np. w wydanym przez „Krytykę Polityczną” *Przewodniku lewicy*¹⁸, który

¹⁵ <http://www.rewiry.lublin.pl/#pg=3097879966252853590&ver=2013> (dostęp 21.02.2014).

¹⁶ Gentryfikacja oznacza gwałtowną zmianę charakteru pewnej części miasta. Najczęściej termin ten odnosi się do przepływu dużych grup mieszkańców do części miasta, które zdominowane są przez osoby o stosunkowo wysokim statusie materialnym. Wyróżnić można trzy główne rodzaje gentryfikacji: ekonomiczną (obejmującą działania na rzecz poprawy warunków życia, usytuowanie prestiżowych inwestycji), społeczną (oznaczającą zmianę składu społecznego osób zamieszkujących dany obszar) lub symboliczną (kulturową).

¹⁷ Jako przykład akcji zorganizowanych przez Pracownię Sztuki Społecznie Zaangażowanej wymienić można np. projekt „Komunikacja miejska” Karoliny Freino, mający na celu przeciwdziałanie izolacji mniejszości czecheńskiej na terenie Lublina.

¹⁸ *Krytyki politycznej przewodnik lewicy: idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*. Oprac. Zespół „Krytyki Politycznej”. Warszawa 2007.

przedstawia projekt polityczny, oparty głównie na współczesnych ideach lewicowych.

Lewica posługuje się swoistymi pojęciami kultury i sztuki. Kulturę definiuje jako „historycznie ukształtowany zbiór reguł zachowań oraz symboli, które organizują zbiorową wyobraźnię i wpływają na poczucie wspólnej tożsamości, a tym samym definiują stosunek do innych”¹⁹. W obrębie tak pojętej kultury tworzy się bogata sieć relacji, poczynając od tych bardziej ogólnych, takich jak kultura–państwo lub kultura–rynek, aż po relacje typu instytucje kulturalne a lokalne społeczności lub dzieła/wydarzenia a uczestnicy. Tym zaś, co wyróżnia lewicę, jest krytyczne nastawienie do obecnych warunków społeczno-kulturowych oraz podejmowanie inicjatyw w celu ich poprawy. Wiąże się to z przekonaniem o opresyjnym charakterze kultury, która narzuca pewne wartości, przekonania, eliminując alternatywne możliwości. Kulturowa presja większości prowadzi do dyskryminacji i wykluczenia głównie ze względu na seksualność, płeć, rasę, podobnie jak czynniki ekonomiczne stają się przyczyną alienacji mniejszości, czyniąc je niewidzialnymi aktorami.

Lewica stara się odmienić sposób pojmowania sztuki – np. przez odpowiednią edukację wprowadzać nowe możliwości interpretacyjne zamiast tych utrwalających konserwatywne wartości. Jednym z ważniejszych postulatów jest gwarancja wolności artystycznej. Współcześnie bardzo ważna z perspektywy lewicy jest również analiza mechanizmów tzw. kapitalizmu kulturowego, który polega na traktowaniu jako dochodowego towaru wytworów kultury niematerialnej, np. symboli, języka, wiedzy, stylów życia. Ważne jest również aktywne kształtowanie nowego modelu kultury opartego na zasadzie uczestnictwa, dlatego podkreśla się znaczenie wspólnego działania, dyskusowania, zaangażowania w sztukę i wypracowywania sensu wspólnych działań²⁰. W tym procesie kluczową rolę odgrywa edukacja, jak jednak wskazuje Wojciech Kłossowski, ma ona zupełnie inny sens, ponieważ „dziś »kompetencja kulturowa« to nie tyle znajomość kanonów, ile umiejętność krytycznego dyskusowania z kanonami i proponowania własnych kanonów lub co najmniej własnego wkładu w kanon wspólny”²¹. Przez „uczestnictwo” rozumie się natomiast „aktywny udział człowieka w tych obszarach życia, które on sam odczuwa jako kulturę (i w tym sensie są one dla niego ważne), nie zaś w tych, które za ważne i «kulturalne» uznało społeczeństwo. To nie

¹⁹ Tamże, s. 181.

²⁰ Tamże, s. 182.

²¹ J. Erbel, P. Sadura (red.). *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2012, s. 239.

tylko konsumpcja kultury upowszechnionej przez instytucje”. Istotne będzie zatem zerwanie z tradycją i stereotypami na rzecz kreatywności uczestnika kultury, który wszakże nie musi wykazywać się wiedzą z zakresu kultury.

Szczególną rolę wyznacza się w tym kontekście sztuce zaangażowanej, która dziś opiera się na dwóch tradycjach: awangardowej i socrealistycznej, łączących sztukę i ideologię. Z socrealizmu zapożyczono realistyczny sposób przedstawiania rzeczywistości, zwłaszcza tych momentów, które są „niewygodne dla dominującej narracji władzy, wypychane poza sferę publicznej debaty”²². Sztuka odgrywa ważną rolę w komunikacji i w podnoszeniu świadomości społecznej, dlatego lewica kładzie nacisk na treść komunikatu, a nie na rozwiązania formalne. Przeciwna jest natomiast podejściu czysto estetycznemu, argumentując:

To, co przeciwnicy lewicy nazywają mieszaniem sztuki do polityki, jest w istocie walką o to, by sztuka, mająca szczególną umiejętność i kompetencję w ukazywaniu bolączek i kreowaniu projektów indywidualnych oraz społecznych, była równoprawnym uczestnikiem debaty publicznej, nie zaś produktem na rynku sztuki czy dostarczycielem rozrywki – te funkcje spełnia telewizja czy cyrk²³.

W dyskusji dotyczącej zaangażowania sztuki spotkać można pogląd, według którego sztuka zawsze ma znaczenie polityczne. W tej perspektywie dzieła pozbawione treści ideologiczno-politycznych traktowane są jako milcząca zgoda wobec rzeczywistości społeczno-politycznej, natomiast te, które nawiązują do określonych systemów wartości, symboli, wydarzeń – stanowią deklaracje artysty i współtworzą przestrzeń kulturową jako przestrzeń dyskursywną. W tym ujęciu znacznie bardziej akcentuje się procesualność dzieła, jego wkład w ustanawianie nowych znaczeń i dialogu między aktywnymi odbiorcami-twórcami sztuki. Wobec tego tradycyjne formy dzieł, w których występuje trwały podział między odbiorcą a twórcą, nie pozwalają uczestnikom kultury na jej twórcze modyfikacje i dialog. Zwolenniczką tego poglądu jest np. belgijska feministka i filozofka – Chantal Mouffe. Na tle rozważań dotyczących demokracji radykalnej porusza ona problem sztuki zaangażowanej i przyznaje jej istotną rolę w kształtowaniu proponowanego przez nią modelu polityki²⁴.

²² *Krytyki politycznej przewodnik lewicy* s. 185.

²³ *Filmowcy u bram*. Rozmowa A. Żmijewskiego z Ł. Maciejewskim. W: Ż m i j e w s k i. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami* s. 191.

²⁴ Zob. Ch. M o u f f e. *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*. Tł. J. Maciejczyk. „Recykling Idei: media społecznie zaangażowane”, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna> (dostęp 02.09.2014).

Mouffe jest przeciwniczką demokracji liberalnej. Uważa, że społeczną rzeczywistość cechują pluralizm i wewnętrzne konflikty, dla których nie istnieje racjonalne rozwiązanie. Dlatego też neguje ona możliwość konsensusu, do którego dążą zwolennicy demokracji liberalnej. Zdaniem Mouffe polityka we właściwym sensie odnosi się do decyzji, dotyczy wyboru między przeciwstawnymi stanowiskami i nie może ograniczać się do wąskiego rozumienia polityki jako dążenia do władzy i jej sprawowania. W 1985 r. Mouffe, wraz z Ernestem Laclau, przedstawiła pracę pt. *Hegemonia a strategia socjalistyczna*. Autorzy ci pisali wówczas tak:

Chcielibyśmy podkreślić, że polityki jako praktyki wytwarzania, reprodukcji i przekształcania relacji społecznych nie można umieszczać na określonym poziomie sfery społecznej, ponieważ problem polityczności jest problemem ustanawiania tej sfery, to znaczy definiowania i artykułowania relacji społecznych w polu przecinającym antagonizmami.

Jedną z głównych tez pracy głosi, że podstawą społecznych antagonizmów jest relacja między różnymi tożsamościami. Tożsamości zaś powstają w wyniku konfliktu między autonomią jednostki a koniecznością narzucaną jej przez strukturę społeczną. Podmiot kształtowany jest przez różne dyskursy, ponieważ to wokół dyskursu toczy się życie społeczne. Dyskurs nadaje znaczenie (formę), to, co wykracza poza sferę dyskursów, nie ma formy – jest zatem niedostępne poznawczo, wykracza poza granice języka²⁵. Znaczenie nie jest stałe, nie ma obiektywnego odniesienia, zawsze kształtuje się w opozycji do innych znaczeń w języku. Wobec tego jednostki (zróżnicowane i zmienne) nieustannie poszukują tożsamości i sensu, potrzebują zatem stałego punktu odniesienia. W dyskursie taką funkcję pełnią tzw. punkty węzłowe, które stabilizują znaczenie. Jednostki tworzące społeczność reprezentują różne tożsamości, między którymi wytwarza się system relacji podporządkowanych dyskursom. To, co wykraczało poza dyskurs, z czasem zostaje włączone w sieć relacji i przekształcone. Wszystkie zatem dyskursy to wynik łączenia się tożsamości²⁶.

Zdaniem Mouffe tożsamości polityczne zawsze mają charakter zbiorowy, a nie indywidualny. Polityka nieodłącznie wiąże się z ustanawianiem podziału „my-oni”, czyli z akceptacją pluralizmu, nie zaś z dążeniem do jego wyeliminowania. W relacji antagonistycznej członkowie społeczności stają

²⁵ Por. M. Szlinder. *Pojęcie dyskursu w teorii hegemonii Ernesto Laclau i Chantal Mouffe*. „Homo Communicativus. Filozofia – komunikacja – język – kultura” 1(6):2011 s. 21-22.

²⁶ Por. tamże s. 21.

się dla siebie wrogami, można jednak załagodzić ten stan, realizując preferowany przez Mouffe model agonistycznego pluralizmu, w którym strony konfliktu przestają być dla siebie wrogami, gdy respektują swoje prawa i „postrzegają siebie nawzajem jako przynależących do tej samej wspólnoty politycznej, jako dzielących wspólną przestrzeń symboliczną, w której ich konflikt się rozgrywa”²⁷. Dlatego też Mouffe neguje możliwość konsensusu, do którego dążą zwolennicy demokracji liberalnej.

Praktyki artystyczne, z perspektywy Mouffe, mają istotne znaczenie dla polityki demokratycznej i budowania relacji społecznych. Ten fakt wyjaśnia ona, wprowadzając w modelu agonistycznym następujący podział na „politykę” i „polityczność”:

Chcąc wyrazić to językiem filozofii, możemy, używając słownictwa Heideggera, powiedzieć, że „polityka” odnosi się do poziomu „ontycznego”, podczas gdy „polityczność” dotyczy poziomu ontologii. Oznacza to, że analiza poziomu ontycznego stawia w swym centrum zróżnicowane praktyki polityki konwencjonalnej, analiza poziomu ontologicznego dotyka zaś samego sposobu, w jaki stanowione jest społeczeństwo²⁸.

W związku z podziałem zaproponowanym przez Mouffe poziom ontologiczny jest zarazem tym, który dotyczy współczesnych praktyk artystycznych, w szczególności tych, które określić można jako zaangażowane. Taka sztuka nie ma na celu realizacji własnych celów estetycznych, lecz pełni różne funkcje, wśród których najmocniej akcentowana jest funkcja poznawcza, performatywna lub wprost polityczna. Współcześni artyści coraz częściej sięgają po takie rozwiązania, które stawiają ich sztukę na granicy tego, co artystyczne i polityczne. Mouffe, obserwując artystów, którzy upodabniają się do działaczy politycznych, dla ich sztuki zaproponowała nazwę „artywizm”²⁹. Zależność między sztuką a polityką Mouffe ujmuje następująco:

W tym, co polityczne, istnieje wymiar estetyczny, a w sztuce – wymiar polityczny. Dlatego też nigdy nie mówię o sztuce politycznej, ponieważ uważam, że nie da się oddzielić sztuki politycznej od niepolitycznej. Z punktu widzenia teo-

²⁷ M o u f f e. *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*.

²⁸ T a ż. *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008 s. 23.

²⁹ T a ż. *Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciw hegemonii*, wystąpienie podczas konferencji „Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu nowego paradygmatu”, Gdańsk, Centrum Sztuki Współczesnej Łażnia, 2012. Tekst niepublikowany. Określenie podaje za: A. W o ł o d ź k o. *Sztuka partycypacyjna w krajach skandynawskich w latach 1990-2010*. Praca doktorska. Poznań 2013 s. 5.

rii hegemonii, praktyki artystyczne odgrywają rolę w ustanawianiu i utrwalaniu danego porządku symbolicznego lub też w jego kwestionowaniu – dlatego właśnie zawsze posiadają swój polityczny wymiar. Polityka z kolei dotyczy symbolicznego porządkowania stosunków społecznych, co Claude Lefort nazywa *mise en scène*, *mise en forme* ludzkiej koegzystencji i w tym właśnie tkwi wymiar estetyczny³⁰.

Istotne jest również to, że sztuka współtworzy przestrzeń symboliczną, a tym samym pośredniczy w tworzeniu lub wzmacnianiu tożsamości. Jest to problematyka mocno eksploatowana przez artystów współczesnych, zwłaszcza z kręgów sztuki krytycznej. Jak zostało to przedstawione wyżej, w demokratycznej przestrzeni publicznej tożsamości i ich kształtowanie mają charakter polityczny. Tożsamości jako dyskursywne konstrukcje nie są stałe, ale podlegają zmianom, na które wpływ mają także działania artystyczne. Urzeczywistnianie agonistycznego modelu społeczeństwa wiąże się z kreowaniem przez sztukę określonych rodzajów tożsamości, takich, które eliminowane są na drodze do konsensusu. Na tym polega rola sztuki krytycznej, która – jak pisze Mouffe –

wznieca niezgodę, wydobywając na światło dzienne to, co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zatrzeć. Chodzi o oddanie głosu wszystkim uciszonym w ramach istniejącej hegemonii, wydobywanie wielości praktyk i doświadczeń, które stanowią tkankę danego społeczeństwa, wraz z konfliktami, jakie za sobą pociągają³¹.

Tworzenie agonistycznej przestrzeni publicznej leży także w kompetencjach artystów, którzy badając międzyludzkie relacje i sposoby funkcjonowania w społeczeństwie, pokazują nowe formy demokracji. W tym kontekście wolność artystyczna jest warunkiem do przekraczania sztucznego konsensusu oraz wydobywania prawdy o tym, czym jest wspólnota polityczna. Przyjęta przez Mouffe koncepcja człowieka, która czyni go zależnym od dyskursu, zakłada również formowanie tego człowieka i niesie ze sobą niebezpieczeństwo działań propagandowych. Artyści, którzy deklarują zaangażowanie polityczne, powołują się także na przywilej wolności artystycznej, gwarantujący im swobodę twórczą. Wobec tego nasuwa się pytanie: czy uzasadnione jest mówienie o manifestacji wolności w sztuce, która opiera się na mocnych podstawach ideologicznych? Ta kwestia pozostaje dyskusyjna.

³⁰ M o u f f e. *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*.

³¹ Tamże.

ZWIĄZEK SZTUKI I POLITYKI
NA TLE KONCEPCJI ESTETYCZNYCH

Polityczne znaczenie sztuki uwypuklone zostało przez Nicolasa Bourriauda, francuskiego krytyka i kuratora sztuki, w *Estetyce relacyjnej*. Forma – stanowiąca podstawową kategorię w estetyce relacyjnej – ma wartość polityczną. Bourriaud stworzył swoją teorię formy w nawiązaniu do Louisa Althussera, który mówił o historycznych formach społecznych kształtowanych przez relacje międzyludzkie³². Artysta relacyjny zainteresowany więc będzie kreowaniem, wzmacnianiem lub obrazowaniem form relacji międzyludzkich i to dokonanie stanowić będzie najważniejszy punkt oceny działań artystycznych.

Formę Bourriaud rozumie jako autonomiczną strukturę, która w pewien sposób wyraża właściwości świata, natomiast dzieło sztuki traktuje jako mały podzespół w wielości istniejących form. Formy nie należy utożsamiać z materialną formą dzieła, nie jest ona wyrażalna w taki sposób, ponieważ stanowi dynamiczną zasadę tworzenia więzi. Klasyfikacja form nie jest istotna, ważne jest jedynie to, że wszystkie formy łączy odniesienie do relacji międzyludzkich. Na tym zasadza się zarazem polityczne znaczenie form jako wyznaczników współistnienia ludzi. Działania artystyczne ingerujące w formę mają wpływ na rzeczywiste sytuacje, stymulując sposób bycia jednostek w społeczeństwie. Należy przy tym dodać, że estetyczny aspekt działań artystycznych jest istotny dla samego oddziaływania dzieła, choć nie jest aż tak ważny przy jego ocenie. Polityczny wymiar działań artystycznych w ujęciu Bourriauda dotyczy samej struktury społecznej i trudno wiązać je po prostu z propagandą polityczną czy utopią. Zaangażowanie artystów relacyjnych będzie zaangażowaniem w nieco innym, głębszym sensie, ponieważ formy nie stanowią wprost projektu politycznego. Zdaniem Bourriauda jest inaczej, gdyż formy powstają za sprawą przemian politycznych, pozwalają je ugruntować przez organizację życia społeczności, a bezpośrednia krytyka społeczeństwa jest dziś postrzegana jako regresywna. W zamian „subwersywna i krytyczna funkcja sztuki polega obecnie na wyznaczaniu dróg zbiorowej lub indywidualnej ucieczki, w tworzeniu prowizorycznych i ulotnych konstrukcji, poprzez które artysta modeluje i uobecnia prowokujące do myślenia sytuacje”³³, to zaś przyczynia się do powstawania heterogenicznych modeli społeczeństwa. Bourriaud pisze, że:

³² N. Bourriaud nie podaje precyzyjnych informacji o źródłach, z jakich korzystał.

³³ N. Bourriaud. *Estetyka relacyjna*. Tł. Ł. Białkowski. Kraków: MOCAK 2012 s. 61.

Forma dzieła sztuki rodzi się ze starcia jednostek ludzkich w racjonalnej dyskusji. Istota praktyki artystycznej leżałaby zatem w kreowaniu relacji między podmiotami; każde dzieło sztuki stanowiłoby więc pewną wizję, jak wspólnie zamieszkiwać świat, zaś praca każdego artysty byłaby zespołem odniesień do świata, które generowałyby kolejne odniesienia, a tamte kolejne i tak w nieskończoność³⁴.

W dziele relacyjnym widz jest zawsze zaangażowany, przez co staje się jego współautorem. Rola artysty polega na eksperymentowaniu, ale rozumianym w specyficzny sposób – jako prowokowanie i badanie tworzących się międzyludzkich relacji, które mogą zaowocować nowymi formami i modelami podmiotowości.

Warto podkreślić, że to podejście współgra ze współczesną tendencją filozoficzną, której cechą charakterystyczną jest awersja do pojęcia celowości jako związanego z określoną koncepcją natury. Zakładając, że artysta działa zgodnie z zasadami natury, może on naśladować ją w dwojaki sposób. Jeżeli jego twórczość opiera się na założeniu, że naturą rządzą niezmiennie prawa i celowość, zasada ta znajdzie odzwierciedlenie w sposobie tworzenia dzieła doskonałego według reguł danej sztuki. Przyjmując przeciwną tezę, artysta będzie eksponował przypadkowość swoich dokonań oraz zmienność otaczającej rzeczywistości. Prawdopodobnie właśnie na takim fundamencie powstała estetyka relacyjna. Jeżeli jednak to, co się dzieje, jest dziełem przypadku, to być może artyści relacyjni tylko ulegają złudzeniu, że dokonują zmian.

Bourriaud metaforycznie określa sztukę współczesną jako „szczelinę” – miejsce w starym systemie, w którym pojawiają się alternatywne możliwości organizowania czasu i przestrzeni dla nowych relacji. Taka sztuka nie tworzy utopii, lecz generuje zmiany w sposobach *bycia razem*. Te z kolei traktowane są jako obiekty estetyczne, jak też polityczne. Relacyjne dzieło sztuki nie jest produktem, lecz procesem, który inicjuje artysta, często podejmując problematykę etyczną lub polityczną, które pobudzają do dalszej dyskusji i działania³⁵.

Artyści relacyjni szczególnie zainteresowani są podmiotem i jego emancypacją, a sztukę postrzegają wówczas jako narzędzie polityczne. Traktują podmiotowość jako sztuczną konstrukcję, stąd przypisują sobie prawo do kreowania modeli podmiotowości. Podważenie podmiotowości to jeden z ważniejszych celów praktyk artystycznych, które zmierzają do oddzielenia podmiotowości od podmiotu, by obalić pogląd jakoby była jego naturalnym atry-

³⁴ Tamże s. 50.

³⁵ Zastanawiające jest to, czy taka wymiana zdań będzie faktycznie swobodna czy też potoczy się zgodnie z uprzednio przyjętymi przesłankami nadającymi jej kierunek.

butem. Niektórych artyści są przekonani, że dzieło sztuki może dawać lub odbierać możliwość istnienia Innego jako podmiotu. Doskonale widać to na przykładzie twórczości Féliksa Gonzaleza-Torresa, który stworzył swoistą estetykę homoseksualną. Sztuka relacyjna z założenia ma być bliska człowiekowi, tzn. ma wkraczać w jego codzienność, przełamywać głęboko zakorzenione schematy myślowe i przeciwstawiać się nietolerancji społeczeństwa. Czynny udział widza oraz wolność artystyczna jawią się jako ideały demokratyczne. Celem artystów relacyjnych jest przede wszystkim wpływanie na życie wspólnoty przez wyzwolenie relacji jej członków.

Nowe spojrzenie na kwestię sztuki i polityki proponuje francuski filozof Jacques Rancière. Wskazuje on, że wraz z przekonaniem o końcu utopii estetycznej, która zakładała możliwość dokonania poprzez sztukę przemiany warunków zbiorowej egzystencji, zerwany został sojusz między radykalizmem artystycznym a politycznym. Jako przykład sztuki postutopijnej wskazuje on np. sztukę relacyjną, w której sens wspólnoty wyznacza forma artystyczna. Taki typ wspólnoty Rancière określa jako etyczny, czyli taki, który odrzuca jakikolwiek projekt zbiorowej emancypacji. Celem Rancière'a stało się odtworzenie logiki estetycznej relacji między sztuką a polityką, która została odrzucona.

Rancière nie utożsamia w prosty sposób polityki z formami władzy, sztuki zaś z produktami artystycznymi. Pojęcie sztuki nie jest dla niego tym, co łączy rodzaje sztuk. Sztuka ma dla niego znaczenie wtedy, kiedy ustala porządek, w którym poszczególne sztuki postrzegane są właśnie jako takie. Polityka pojawia się natomiast wtedy, gdy przestrzeń, w której doświadczane są różne podmioty i przedmioty, jest przez nie przekształcana, na nowo definiowana. Zmienia się wówczas układ między podmiotami, które były aktywne i pasywne w danej wspólnocie, a które dopiero staną się takimi. Rancière pisze, że:

Ta dystrybucja oraz redystrybucja miejsc i tożsamości, rozdzielenie przestrzeni i czasu, widzialności i niewidzialności, hałasu i mowy, tworzy to, co nazywam podziałem zmysłowości. Polityka polega na rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzeniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta. Ta praca nad kreowaniem sporu tworzy estetykę polityki³⁶.

Rancière dookreśla znaczenie tej estetyki polityki w następujący sposób:

³⁶ J. Rancière. *Estetyka jako polityka*. Tł. J. Kutyla, P. Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007 s. 25.

estetyki nie należy rozumieć jako perwersyjnego opanowania polityki przez siły sztuki lub przez traktowanie ludu jako dzieła sztuki. Jeśli doszukiwać się analogii, można ją rozumieć w sensie kantowskim – ewentualnie zreinterpretowanym przez Foucaulta – jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu. Estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne, języka i szumu, który definiuje jednocześnie miejsce i cel polityki jako formy doświadczania. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego kto ma kompetencje, aby wiedzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem³⁷.

Scharakteryzowanie sztuki jako polityki wymaga wyróżnienia najważniejszej wspólnotowej funkcji sztuki odpowiedzialnej za konstruowanie specyficznej przestrzeni, nowej formy dzielenia świata przez jednostki i postrzeganie tej przestrzeni. Sztuka i polityka to dwie rzeczywistości, które łączy to, że obie stanowią sposób podziału zmysłowości związany z porządkiem identyfikacji. Rancière mówi o porządku identyfikacji sztuk, który określa czy dany produkt zostanie uznany jako dzieło sztuki czy też nie. Ponadto, inspirując się Kantowskimi apriorycznymi formami zmysłowości, bada formy czasu i przestrzeni jako te, które wpływają na identyfikację jednostki z jej miejscem w społeczeństwie jako sposób samopostrzegania jednostki oraz otaczającego ją świata, a także jako formy podziału tego, co wspólne i prywatne³⁸. Działalność artystyczna związana jest ze wspólnotą polityczną przez tworzenie materialno-symbolicznej czasoprzestrzeni i wprowadzanie nowych form doświadczenia zmysłowego. Jak pisze Rancière, „praktyki artystyczne są «sposobami działania», które ingerują w ogólny podział sposobów działania i ich relacje ze sposobami bycia oraz formami widzialności”³⁹.

Według Rancière’a istnieje związek między danym porządkiem estetycznym (*regime*) a rodzajem organizacji wspólnoty. Autor wyróżnia trzy porządki: etyczny, poetyczny i estetyczny, przy czym dwa pierwsze wykluczają jakiegokolwiek projekt zbiorowej emancypacji. W porządku etycznym, któremu odpowiada wspomniana wyżej wspólnota etyczna, nie ma miejsca dla sztuki ani też dla polityki. Obrazy oceniane są zgodnie z funkcją ich wewnętrznej prawdy oraz *ethosu*, który proponują, czyli względem tego, jakie skutki będą one miały dla sposobu bycia jednostek. Porządek przedstawieniowy określa natomiast, na czym polega dobre wytwarzanie, oraz wyznacza kryteria oceny

³⁷ T e n ż e. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tł. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art 2007 s. 70.

³⁸ Tamże s. 37-38.

³⁹ Tamże.

produktów sztuki. Dopiero porządek estetyczny pozwala na zaistnienie sztuki i odpowiednio polityki. W porządku estetycznym ustalany jest sposób postrzegania dzieł sztuki, a termin „estetyka” odnosi się do sposobu istnienia dzieł sztuki. Przedmiot estetyczny zyskuje swoje właściwości ze względu na określoną formę zmysłowego odbioru, której podlega. Przedmiot ukazuje się w specyficznym doświadczeniu, które zawiesza zwyczajne połączenia między formą a materia, aktywnością i pasywnością, rozumieniem i zmysłowością. Porządek estetyczny zakłada więc wolność. Jak pisze Rancière:

W formie autonomicznego doświadczenia sztuka dotyka politycznego podziału zmysłowości. Estetyczny porządek sztuki ustanawia związek pomiędzy formami identyfikacji sztuki oraz formami wspólnoty politycznej w sposób, który już z góry odrzuca wszelkie opozycje między sztuką autonomiczną i heteronomiczną, sztuką dla sztuki i sztuką na usługach polityki, sztuką muzealną i sztuką ulicy. Autonomia estetyczna nie jest bowiem tą autonomią artystycznego „postępowania” wychwalaną przez nowoczesność. Jest ona autonomią formy doświadczenia zmysłowego. Właśnie to doświadczenie prezentuje się jako zarodek nowej ludzkości, nowej formy życia indywidualnego i zbiorowego⁴⁰.

Według Rancière’a upolitycznienie sztuki nie oznacza jej politycznego wykorzystania, ale odnosi się do swoistej polityki form estetycznych jako estetycznej metapolityki, jako myśli, „która chce dojść do kresu politycznego sporu, zmieniając scenę. Przechodząc od pozorów do demokracji i form państwowych do infrasceny podziemnych ruchów i energii, która generuje te ruchy”⁴¹. Estetyczna metapolityka dotyczy zmiany form egzystencji zmysłowej, przeciwstawionej rewolucji form państwa, którą zakładał marksizm. Potencjał sztuki tkwi w jej możliwości tworzenia nowych, niekonwencjonalnych form doświadczenia rzeczywistości i jej organizowania w wymiarze materialnym, ale i symbolicznym. Biorąc pod uwagę rozważania Rancière’a, znaczenia nabierają te działania artystyczne, które przełamują schematy percepcyjne. Porządek estetyczny zakłada paradoks, w którym sztuką może być jednocześnie to, co nią nie jest, wówczas sztuka przestaje być czymś innym niż życie⁴².

⁴⁰ Tenże. *Estetyka jako polityka* s. 25.

⁴¹ Tamże s. 31.

⁴² Tamże s. 33.

PODSUMOWANIE

Artyści zaangażowani odnawiają dziś dawne założenia awangardowe – starają się zmniejszyć dystans między sztuką a życiem przez uwypuklenie wpływu sztuki na rzeczywistość oraz zaangażowanie, które oprócz deklaracji politycznych oznacza działanie oparte na współpracy artystów i konkretnych społeczności. Głównym celem jest dla nich przekształcanie otaczającego świata. Mówiąc o autonomii sztuki, nie mają na myśli dziedziny, która wyróżnia się spośród innych dziedzin ze względu na swój stały specyficzny cel, ale myślą o dowolności wyboru reguł i celu sztuki, a to powoduje trudności związane z oceną takich działań jako działań artystycznych.

Sztuka zaangażowana jest ważna dla politycznej lewicy, ponieważ wspiera działania zmierzające do poprawy warunków społeczno-kulturowych. W tej perspektywie w praktyce artystycznej szczególną uwagę zwraca się na przekazywane treści, ponieważ mają one znaczenie dla budowania światopoglądu i podnoszenia świadomości społecznej. Wraz z przyjęciem celu sztuki, który byłby zgodny z określonym programem politycznym, pojawia się jednak niebezpieczeństwo, że zostanie ona wykorzystana jako narzędzie ideologizacji i władzy. W mniemaniu artystów związanych z lewicą działania pożądane to te, które zmierzają do budowania lepszych relacji między ludźmi z różnych grup społecznych oraz wzbudzenia w nich kreatywności, uczą współpracy, przeciwdziałają dyskryminacji i nietolerancji. Zdaniem Chantal Mouffe, zajmującej się filozofią polityczną o orientacji postmarksistowskiej, działania artystyczne zawsze w pewnym stopniu mają znaczenie polityczne, ponieważ kształtują sferę symboliczną, a polityka w wymiarze estetycznym oznacza organizowanie życia społecznego poprzez symbolikę. Sprowadzanie sztuki w całym jej bogactwie do wymiaru politycznego budzi wątpliwości. Po pierwsze, doniosłość działań artystycznych może być redukowana do wartości politycznych i prowadzić do ich oceny przez pryzmat określonej opcji politycznej. Po drugie, wydaje się, że istnieją takie dzieła, które wykraczają ponad kwestie polityczne. Podejmują one takie zagadnienia, które są dla człowieka uniwersalne, archetypiczne (np. śmierć, macierzyństwo etc.). Często odwołują się do emocji lub osobistych doświadczeń w przypadku, gdy trudno mówić o zależnościach politycznych. Po trzecie, promowanie tezy o politycznej naturze sztuki może sprzyjać artystycznym działaniom zaangażowanym, przy jednoczesnym deprecjonowaniu twórczości niezaangażowanej jako biernej i regresywnej.

W teoriach estetycznych również usiłuje się obronić tezę, że między sztuką a polityką istnieje trwała relacja. Nicolas Bourriaud przedstawia więc

wpływ działań artystycznych na rzeczywistość społeczno-polityczną w kontekście sztuki relacyjnej. Formy relacyjne, jako podstawa jego estetyki, odzwierciedlają, kształtują i organizują więzi międzyludzkie stanowiące podstawę życia społecznego i jako takie nadają sztuce znaczenie polityczne. Sztuka relacyjna to przede wszystkim pewien proces, który trudno ująć w ramy czasowo-przestrzenne. Jego celem jest wyzwolenie tych relacji oraz kształtowanie podmiotowości, która nie jest stała, lecz podlega modyfikacji. Bourriaud wyznacza sztuce relacyjnej bardzo ważną rolę, która polega na kształtowaniu relacji międzyludzkich, wydaje się jednak, że przecenia ją, nie uwzględniając wielu innych czynników, np. ekonomicznych, religijnych etc., które mogą okazać o wiele bardziej wpływowe. Jacques Rancière proponuje natomiast koncepcję estetyki jako polityki, wierzy w możliwość zmiany warunków życia zbiorowego, wiążąc ją z przemianami estetycznymi, czyli rekonfiguracją miejsca jednostki w społeczności oraz sposobem, w jaki zarówno jest doświadczana, jak i doświadcza świata wokół siebie. Zakłada więc swoistą estetyczną metapolitykę, która zmierza do przemiany warunków egzystencji. We wszystkich tych ujęciach akcentuje się estetyczno-polityczne implikacje działań artystycznych. Ostatecznie wydaje się, że nie byłyby one możliwe, gdyby nie towarzyszące im przekonanie o możliwości przemiany człowieka przez umieszczenie go w określonym kontekście.

Współczesna sztuka zaangażowana, podobnie jak ruchy awangardowe, swe ideowe podstawy czerpie z myśli lewicowej i jako taka niesie ze sobą pewien system aksjologiczny. Jedną z głównych wartości jest wolność artystyczna. Czy można jednak mówić o poszanowaniu tej wolności, jeżeli sami jej obrońcy często deprecjonują lub wprost usiłują wykluczyć sztukę nastawioną na cele inne niż społeczno-polityczne, a szczególnie estetyczne? Wydaje się, że nie chodzi tu o zwyczajne wartościowanie dzieł, a problem ten wykracza poza dziedzinę sztuki i odnosi się do sporu ideologicznego.

BIBLIOGRAFIA

- Bourriaud Nicolas: Estetyka relacyjna. tł. Ł. Białkowski. Kraków: MOCAK 2012.
- Bürger Peter: Teoria awangardy. Tł. J. Kita-Huber. Kraków: Universitas 2006.
- Dziamski Grzegorz: Awangarda po awangardzie. Od awangardy do postmodernizmu. Poznań: Wyd. Fundacji Humaniora 1995.
- Eagleton Terry: Iluzje postmodernizmu. Tł. P. Rymarczyk. Warszawa: Spacja 1998.
- Erbel J., Sadura P. (red.): Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2012.
- Gazda Grzegorz: Awangarda. W: Grzegorz Dziamski (red.). Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu. Warszawa: Instytut Kultury 1996.

- Home Stewart: Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od lettryzmu do Class War. Tł. E. Mikina. Warszawa: Signum 1993.
- Krytyki politycznej przewodnik lewicy: idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi. Oprac. Zespół „Krytyki Politycznej”. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2007.
- Kurant Agnieszka, Dawicki Oskar, Ronduda Łukasz, Simon Janek, Bendyk Edwin: Manifest Nooawangardy <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> (dostęp 02.09. 2014).
- Mouffe Chantal: Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna, tł. J. Maciejczyk, „Recykling Idei: media społecznie zaangażowane”, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna> (dostęp 10.03.2014).
- Mouffe Chantal: Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2008.
- Pracownia sztuki zaangażowanej „Rewiry”, [http://www.rewiry.lublin.pl/#pg=3097879966252853590 &ver=2013](http://www.rewiry.lublin.pl/#pg=3097879966252853590&ver=2013) (dostęp 21.02.2014).
- Rancière Jaques: Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka. Tł. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art 2007.
- Rancière Jaques: Estetyka jako polityka. Tł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2007.
- Szlander Maciej: Pojęcie dyskursu w teorii hegemonii Ernesto Laclau i Chantal Mouffe. „Homo Communicativus. Filozofia – komunikacja – język – kultura” 1(6):2011 s. 21-22.
- Wołodzko Agnieszka: Sztuka partycypacyjna w krajach skandynawskich w latach 1990-2010. Poznań 2013, Praca doktorska, http://www.laznia.pl/czytelniaart,140,agnieszka_wolodzko_sztuka_partycypacyjna_w_krajach_skandynawskich_w_latach_1990_2010.html (dostęp 15.03. 2014).
- Zydorowicz Jacek: Polska sztuka krytyczna po 1989 roku. Postmodernizm oporu czy signum temporis z opóźnionym zapłonem? „Kultura Współczesna” 2004 nr 2 (40).
- Żmijewski Artur: Drżące ciała. Rozmowy z artystami. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2008.
- Żmijewski Artur: Stosowane Sztuki Społeczne. „Krytyka Polityczna” 2006 nr 11-12 s. 14-24.

POLITYCZNY WYMIAR SZTUKI –
ESTETYCZNY WYMIAR POLITYKI

Streszczenie

W artykule Autorka omawia zagadnienie sztuki zaangażowanej, która zyskuje coraz mocniejszą pozycję we współczesnej kulturze. Artyści zaangażowani, podobnie jak ruchy awangardowe, swe ideowe podstawy czerpie z myśli lewicowej. Jako taka stanowi ważny element lewicowej polityki. Dzieje się tak, ponieważ głównie środowiska lewicowe podkreślają pozytywną wartość tych praktyk, dążąc do zminimalizowania negatywnych skojarzeń powstałych wokół związku sztuki i polityki. Celem artystów zaangażowanych jest przekształcanie otaczającego świata zgodnie z ich takimi ideami, jak poprawa warunków społecznych czy kształtowanie świadomości społecznej. Znaczenie sztuki dla polityki podkreśla m.in. francuska filozofka o orientacji postmarksistowskiej Chantal Mouffe. Jej zdaniem działania artystyczne zawsze w pewnym stopniu mają znaczenie polityczne. W teoriach estetycznych również usiłuje się obronić tezę, że między sztuką a polityką istnieje trwała relacja, przykładem jest np. koncepcja estetyki relacyjnej Nicolas Bourriauda lub Jacques’a Rancière’a koncepcja estetyki jako polityki.

Streściła Barbara Tryka

Słowa kluczowe: sztuka zaangażowana, estetyka relacyjna, estetyka jako polityka, kontestacja, porządek symboliczny.

POLITICAL DIMENSION OF ART—
AESTHETICAL DIMENSION OF POLITICS

S u m m a r y

In this paper the Author presents the matter of ‘engaged art’ which is being appreciated in contemporary culture. ‘Engaged artists,’ similar to avant-garde movement, are rooted in leftist ideology. This art is an important element of leftist politics. Leftist groups stress the positive value of that art by underplaying negative associations of art and politics. The ‘engaged artists’ purpose is to change the world according to their ideas like improvement of social conditions and creating the social awareness. The importance of art to politics is emphasised by post-Marxist philosopher Chantal Mouffe. In her theory, artistic activity always has a political meaning. On the other hand, in aesthetics theories like Nicolas Bourriaud’s relational aesthetics or Jacques Rancière’s conception of aesthetics as politics, a kind of permanent relation between art and politics is maintained.

Summarised by Barbara Tryka

Key words: engaged art, aesthetics as politics, relational aesthetics, contestation, symbolic order.