

Anna Gruszka

„Artysta jest z natury lewicowy, a tworzy sztukę z natury prawicową” : paradoksy politycznego zaangażowania artysty

Nowa Krytyka 24-25, 119-130

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Gruszka
Uniwersytet Wrocławski

**„Artysta jest z natury lewicowy,
a tworzy sztukę z natury prawicową”¹
Paradoksy politycznego zaangażowania artysty**

Jeśli przyjąć pierwszą część tytułowego twierdzenia za prawdziwą, a zatem założyć, że artysta istotnie ma lewicową naturę, należałoby rozpocząć od wyjaśnienia, na czym owa lewicowość miałaby polegać. Można tu przytoczyć klasyczną już definicję Leszka Kołakowskiego: „Lewica jest postawą permanentnego rewizjonizmu wobec rzeczywistości”². W tym bowiem sensie trudno dziś jakkolwiek twórczość artystyczną uznać za sztukę wyobrazić sobie jako nielewicową, czyli nierewizjonistyczną, przynajmniej pozornie, wobec zastanego porządku, gdyż, jak pisze Marta Fik:

Zaakceptowanie przez artystę obowiązującej go współcześnie konwencji nie musi przesądzać o wartości jego dzieła, podobnie jak fakt, że ją odrzucił. Mimo to właśnie tym, którzy buntują się przeciw obowiązującym konwencjom, sztuka zawdzięcza swe dynamiczne przemiany. Jest truizmem twierdzenie, że jej historia

¹ Por. A. Moles, *Artysta i intelektualista w społeczeństwie obfitości*, [w:] W. Tatarkiewicz (red.), *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, Warszawa 1980, s. 499–526.

² L. Kołakowski, *Sens ideowy lewicy*, [w:] idem, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone sprzed roku 1968*, t. II, Warszawa 2002, s. 31.

to historia walk z konwencjami, przewyższania ich, utwierdzania nowych, znów po pewnym czasie przewyższanych itd., itd.³

Wydaje się, że dotyczy to tym bardziej twórczości funkcjonującej pod hasłem filozofii sztuki raczej niż historii sztuki, a więc, jak chce Arthur C. Danto, od czasów pisuaru Marcela Duchampa (*Fontanna*, 1917), a jeszcze bardziej pewnie *Brillo Box* Andy'ego Warhola (1964), kiedy to sztuka dotarła do swego końca w sensie epistemologicznym, stając się autorefleksyjną i samoświadomą⁴. Wtedy bowiem artyści w sposób najbardziej zdecydowany i radykalny wystąpili przeciwko panującym porządkom, zwłaszcza w obrębie świata sztuki, swoją twórczością dając wyraz takim tezom, jak „wszystko może być dziełem sztuki” czy „każdy może być artystą”.

Zestawiając ze sobą te dwie wypowiedzi – Kołakowskiego i Fik – można uznać, iż łamanie konwencji w sposobie artystycznego wyrażania, będące działaniem rewizjonistycznym wobec dawnego czy utrwalonego porządku, stanowi przejaw lewicowości artysty. Powstaje jednak pytanie, na ile redefiniowanie w obrębie estetyki daje się utożsamić albo przynajmniej pogodzić z bardziej potocznym rozumieniem postawy lewicowej, a więc jako pewnej orientacji politycznej. Sztuka lewicowa jest bowiem najczęściej taką nazywana pod warunkiem, że zajmuje się problematyką społeczną, czyni widzialnymi kwestie nieobecne w publicznym dyskursie i tym samym proponuje inny, lepszy porządek. W tym sensie wydaje się, że środowiska lewicowe instrumentalizują nieco sztukę, redukując ją w zasadzie do tzw. sztuki zaangażowanej i korzystając z proponowanych przez nią rozwiązań politycznych, natomiast krytykują wszelką artystyczną działalność, którą daje się określić „sztuką dla sztuki”⁵. Tymczasem, jak się wydaje, w sztuce nie o to jedynie chodzi, aby komentować na bieżąco rzeczywistość i dawać doraźne recepty. W tym kontekście być może warta szczególnej uwagi jest koncepcja dzielenia postrzegalnego⁶ Jacques'a Rancièrè'a. Dla

³ M. Fik (red.), *Przeciw konwencjom. Antologia tekstów o teatrze polskim i obcym od Antoine'a po czasy współczesne (1887–1990)*, Warszawa 1994, s. 5.

⁴ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2006, s. 233–234.

⁵ Por. *Lewica i kultura*, [w:] *Krytyki Politycznej przewodnik lewicy. Idee, daty i fakty, pytania i odpowiedzi*, pr. zbior., Warszawa 2007, s. 181–194.

⁶ Rancièrè definiuje dzielenie postrzegalnego (*le partage du sensible*) jako „system odczuwalnych (*sensible*) pewników, które uwidaczniają istnienie zarazem tego, co wspólne, jak i podziałów, definiujących w jego obrębie poszczególne miejsca oraz części. Dzielenie postrzegalnego ustanawia jednocześnie to, co jest współdzielone, i jego odrębne części. Owo rozmieszczenie części i miejsc opiera się na takim dzieleniu przestrzeni, czasu i form aktywności, które określa, w jakim stopniu

autora podział na dwie kategorie – estetykę i politykę – jest z gruntu nieuprawniony, gdyż są to pojęcia symbiotyczne, wzajemnie się określające; to konkretna postawa polityczna bowiem narzuca dany reżim sztuki, definiuje akceptowalne estetyki oraz określa, co można zobaczyć, co można o tym powiedzieć, kto ma kompetencje widzenia i wypowiedzania się. Z drugiej strony także estetyka determinuje porządek świata i jego reguły, a więc to, co posiada wymiar polityczny. Jak pisze Rancière,

[w] istocie polityka nie jest sprawowaniem władzy ani walką o władzę. Jest raczej konfiguracją specyficznego przestrzeni, podziałem szczególnej sfery doświadczenia, przedmiotów traktowanych jako wspólne i istotnych dla podejmowania wspólnej decyzji, podmiotów uznanych i zdolnych do określenia tychże przedmiotów oraz argumentacji w swojej sprawie. [...] Polityka polega na rekonfiguracji *dzielenia postrzegalnego*, definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta⁷.

Burzenie starego porządku estetycznego byłoby zatem jednocześnie procederem silnie politycznym, gdyż narzucałoby nowe sposoby patrzenia, czyniło widzialnymi nowe treści i piętnowało tych, którzy nie widzą czy „źle” widzą. Byłoby zarazem potężnym orężem walki politycznej, gdyż to estetyczny reżim obrazów określa sposób istnienia jednostek i zbiorowości, co oznacza, że obrazy nigdy nie są społecznie i politycznie neutralne, gdyż ich dobór i sposób istnienia w danej zbiorowości kształtuje ją ideologicznie⁸. Co ważne w tym kontekście, horyzont tego, co jest w ogóle do pomyślenia w ramach danego porządku społeczno-politycznego wyznacza to, co może zaistnieć w polu estetyki (czy ściślej – sztuki); należy zatem wysnuć wniosek, że sztuka *ex definitione* nie jest w stanie wykroczyć poza ten porządek, a zatem go reprodukuje i utwierdza (*ergo* sztuka jest prawicowa). Równocześnie jednak w świetle koncepcji dzie-

możliwy jest udział w tym, co wspólne, i jak te wszystkie elementy uczestniczą w samym procesie dzielenia. [...] Dzielenie postrzegalnego uwidacznia, kto może brać udział w tym, co wspólne, w zależności od tego, co robi, oraz od czasu i miejsca, w których ta czynność jest wykonywana. W ten sposób wykonywanie takiego lub innego »zawodu« determinuje, czy i jakie kompetencje posiada się w kwestii tego, co wspólne. Określa również, czy jest się widzialnym, czy nie w przestrzeni wspólnej, czy ma się prawo używać wspólnego języka itd. U podstaw polityki leży więc »estetyka«. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 69–70.

⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 24–25.

⁸ Por. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, op.cit., s. 79–80.

lenia postrzegalnego wszystko to, co wytworzone zostaje w polu estetycznym danej zbiorowości, staje się zakresem tego, co w ogóle jest do zobaczenia, pomyślenia, co w ogóle może się wydarzyć, a zatem tym, co ma wymiar polityczny; w tym ujęciu z kolei to estetyka wyznacza ramy, poszerza je, redefiniuje podziały, a zatem – w pewnym uproszczeniu – ma charakter lewicowy. Oczywiście na podstawie takiego stwierdzenia można łatwo odwrócić jego znaczenie i powiedzieć, że to właśnie wówczas, kiedy estetyka staje się pierwotna wobec idei, działań itd., kiedy to ona definiuje porządek społeczny, zmienia się w mniej lub bardziej opresyjną, lecz w jakiejś mierze skostniałą i przymuszającą strukturę. Rancière wyraźnie akcentuje dwustronność relacji między estetyką a polityką, nie przesadzając, która kategoria jest nadrzędna. Tym samym tak zdefiniowana przez niego aporia pozwala doskonale uchwycić paradoksy uwikłania sztuki w politykę.

Jednakże wydaje się, że dużo bardziej pragmatycznie i egzemplifikacyjnie ukazuje ten związek jeden z czołowych przedstawicieli tzw. sztuki krytycznej w Polsce, a zarazem redaktor artystyczny „Krytyki Politycznej”, Artur Żmijewski. Przywołując tytuł wystawy przygotowywanej przez Grzegorza Kowalskiego i Marylę Sitkowską na stulecie ASP w Warszawie, *Powinność i bunt*, tak pisze o kryjącym się w tym tytule oraz obecnym w sztuce w ogóle „pęknięciu”:

[pęknięcie to] z jednej strony pozwala sztuce być pracobiorcą państwa i całego aparatu gospodarczego, pełnić rolę służebną społecznie – producenta otoczenia wizualnego, systemów informacji wizualnej, architektury wnętrz, wzornictwa przemysłowego – czyli pozwala jej realizować powinność. A z drugiej strony chroni ją przed staniem się klientem władzy poprzez bunt, kontestację, weryfikację tabu, przechowywanie marzeń, dystrybucję wolności, wytwarzanie wiedzy społecznej (sztuka jest, można powiedzieć, wolną wszechnicą wiedzy). Sztuka nieustannie godzi się i nieustannie odmawia władzy swoich usług. W swojej zgodzie (powinności) nie przekracza zwykle pewnego, limitowanego właśnie wstydem, progu. Pat między powinnością a buntem nie dopuszcza do identyfikacji lub zbliżenia z innymi dyskursami, które kojarzone są z jakąś formą władzy. Możliwe jest więc co najwyżej podszywanie się pod nie lub pastisz; podszywanie się pod język polityki, religii, pastisz języka mediów, groteska. Pat ów sprawia, że realizacja powinności upośledza siłę buntu, a manifestowanie buntu kompromituje powinność. Wyznacza to ramę sztuki – granicę powinności oraz swoistą etykę limitowanego wstydem buntu, którego misja może być wyłącznie szlachetna. Tym samym sztuka ustanawia dla siebie barierę poznawczą. Wstyd powraca jako nieustanny, wewnętrzny „nadzór prokuratorski nad buntem”⁹.

⁹ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 11–12 (2007), s. 16–17.

Sztuka jawi się więc tutaj jako rozdarta między możliwością buntu a byciem na usługach instytucji państwowych i rynku. Wydaje się, że Żmijewski w działaniach artystów dostrzega coś na kształt buntu kontrolowanego czy też buntu jako artystycznej konwencji; sztuka musi rządzić się swoimi prawami, musi trochę się przeciwstawiać panującemu porządkowi, ale nadal sprzeciw ten pozostaje w umownych ramach sztuki, a więc tego, co nie może mieć realnego wpływu na rzeczywistość. „Sztuka może być polityczna, ale bez »polityki«”¹⁰, a zatem owszem, dopóki zamknięta jest bezpiecznie w muzeum czy galerii – może mieć polityczną tematykę czy wydźwięk, jednakże realna polityka z realnymi skutkami społecznymi rozgrywa się gdzie indziej, w przestrzeniach dla sztuki niedostępnych. Co więcej, owego proceduru „kontrolowania buntu” dokonują nie tylko przedstawiciele władz, ale również sami artyści. I choć autor mówi o sytuacji w Polsce po roku 1989, to można by tezę tę rozszerzyć na relacje między sztuką a władzą państwową w szerszym kontekście.

Warto zwrócić uwagę, jaką burzę wywołał manifest Żmijewskiego w środowisku artystycznym. Wskazywano na instrumentalizację sztuki przez autora, na redukcję jej do jednej tylko roli – wyrażania niezadowolenia z panującego porządku i walki politycznej. W komentarzach tych pobrzmiwała bardzo silnie opinia, że sztuka, również tam, gdzie nie jest politycznie wyrazista, może być dobra i ważna¹¹. Jednakże jeden z komentatorów zwrócił uwagę na szczególnie interesujący wątek politycznego uwikłania sztuki, poruszany przez Żmijewskiego. Ten ostatni przytacza bowiem przykłady takiego uwikłania zarówno artystów prawicowych, urzeczonych nazistowskim reżimem, takich jak Leni Riefenstahl, jak i artystów o poglądach lewicowych. Jakub Banasiak stwierdza natomiast, idąc tropem Żmijewskiego, że:

[...] aby przekroczyć aktualny „artystyczny konsens” (a zatem zanegować rządzące krytycznym odłamem sztuki, teoretycznie nieprzekraczalne reguły), należy rozprawić się przede wszystkim z lewicowymi formułami tego typu zaangażowania – te bowiem, a nie nazistowskie, dzisiaj zawodzą. Lewicowe formuły – co może istotniejsze – uległy dziś skrajnej komercjalizacji. Żmijewski wspomina wprawdzie, że polskim wstydem był socrealizm, jednak wstydem sztuki jako „narzędzia krytyki społecznej” była (i jest) całkowita nieskuteczność¹².

¹⁰ Ibid., s. 17.

¹¹ Por. A. Mazur, *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej* (tekst dostępny na stronie internetowej „Obiegu”: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123>).

¹² J. Banasiak, *Poszerzanie pola walki* (tekst dostępny na stronie internetowej „Obiegu”: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123>).

Wydaje się, że istotnie ów lewicowy odłam twórczości artystycznej należałoby poddać refleksji analizując, jak to się dzieje, że artyści z natury (czy z przekonania) lewicowi produkują sztukę prawicową. Tej analizie poświęconych zostanie parę kolejnych akapitów.

Po pierwsze, jeśli zgodzić się z dość powszechnie dziś aprobowaną, stworzoną przez Arthura C. Danto, definicją dzieła sztuki jako artefaktu, który został dziełem sztuki arbitralnie nazwany przez instytucjonalny *art world* i przez to zaistniał w jego strukturach¹³, to w pewnym sensie już na etapie owego procesu stawania się dziełem sztuki jego ładunek krytyczny zostaje stępiony. Instytucje działające w obrębie danego systemu społeczno-politycznego zgodziły się bowiem na taką siebie krytykę, a zatem można domniemywać, iż jest to krytyka pozostająca w pewnych ramach dopuszczalności. Niewątpliwie związane jest to z małą skutecznością sztuki czy iluzorycznością jej wymiaru politycznego, wynikającą z zamknięcia jej w konwencji tej, która może sobie pozwolić na wiele, ale której i tak nikt nie traktuje poważnie. Z drugiej strony, jeśli jakaś praca nie mieści się w tych ramach dopuszczalności, jeśli potencjalnie może zadziałać na płaszczyźnie pozaartystycznej, sprowokować niewygodne dla władzy dyskusje wokół pewnego aspektu społecznego porządku, wówczas uruchamiane są różne mechanizmy unieszkodliwiania takiego dzieła. Może się to dokonać poprzez publiczne odebranie mu statusu dzieła sztuki, poprzez niepokazanie na wystawie czy demonstracyjne z niej zdjęcie, publiczne zniszczenie dzieła czy wykorzystanie narzędzi prawnych i wytyczenie procesu artyście. Istotnym problemem jest też to, w jaki sposób orędownicy danego porządku ingerują w treści transmitowane przez instytucje kultury, takie jak muzea czy galerie. W wypadku państwowych placówek, które zdecydowanie dominują w polskim kontekście, ingerencja ta, niezwykle silna, płynie od samych władz politycznych. Dobitym przykładem może być choćby *casus* Doroty Nieznańskiej, gdzie to reakcja działaczy Ligi Polskich Rodzin i Młodzieży Wszechpolskiej na pracę *Pasja* w gdańskiej Galerii Wyspa stała się pierwszym impulsem, który w konsekwencji doprowadził do procesu sądowego artystki. Okazało się, że sztuka, która prawdopodobnie sama nie miałaby takiej siły, aby przedostać się do społecznej debaty, stała się orężem walki politycznej czy też walki o elektorat (nawet jeśli pod przykrywką walki ideologicznej). Pogląd taki wyraził dobitnie ks. Niedałtowski w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”:

¹³ Zob. A.C. Danto, *op.cit.*, np. s. 51.

[Nieznalska] padła ofiarą pozamerytorycznych machinacji oskarżycieli, którzy na całej awanturze zbijają polityczny kapitał. Wielu z nich dzieła nie widziało, a pozostali nie traktowali go jak sztuki. Jest to propagandowa afera LPR: partii, która dorabia „gębę” Kościołowi, to znaczy broni katolicyzmu w imieniu Kościoła i – moim zdaniem – czyny to niewłaściwie i niesłusznie¹⁴.

Z drugiej strony, sytuacja ta pokazała, że jednak, pomijając atmosferę skandalu towarzyszącą całej sprawie, sztuka potrafi wykroczyć poza swoje ramy i być „skuteczna”, gdyż pobudza społeczną dyskusję (nawet jeśli dyskusja ta nie dotyczy tematu pracy, lecz wolności słowa i statusu sztuki w świetle prawa). Oczywiście spostrzeżenie to jest przewrotne i nieco cyniczne, nie takiej bowiem „skuteczności” domaga się na przykład Żmijewski. Faktem pozostaje jednak, że to przedstawiciele władz politycznych spowodowali obecność sztuki w publicznej debacie.

Jeśli spojrzeć z kolei na kontekst amerykański, gdzie niemal wszystkie placówki artystyczne mają status instytucji prywatnych, również i tam dostrzec można bez trudu ów proces łagodnienia sztuki pod wpływem osadzenia jej w przestrzeni galerii. W tym wypadku dokonuje się to jednak inaczej, gdyż to reguły rynku wyznaczają kierunek, w jakim sztuka zmuszona jest podążać, jeśli chce pozostać widzialną. Wystawa *Sensation* (Londyn 1997, Nowy Jork 2000) byłaby skrajnym tego mechanizmu przykładem, od początku bowiem była nastawiona na zysk ze sprzedaży biletów i gadżetów, i w tym celu zgromadziła dzieła skandaliczne, spektakularne, szokujące. Co więcej, taką sztuką, z góry pomyślaną jako wabik dla rzesz zwiedzających i zostawiających pieniądze, często staje się także ta sztuka, która wyrosła z buntu przeciwko temu systemowi, któremu muzea i galerie ulegają (lub też na taką się stylizuje). Nieco paradoksalnie, to właśnie radykalny bunt artysty, ten który miał zmieniać porządek rzeczy, stał się dla tych instytucji cenionym, modnym produktem, który uatrakcyjnia wystawy, a więc który przez swoiste oswojenie wpisuje się w ów porządek wymiany rynkowej i go reprodukuje. Zauważa to między innymi Hanna Wróblewska:

Na początku XXI wieku kontestacja i anarchizujący aktywizm nie tylko na stałe już weszły do słownika sztuki jako narzędzie artysty, ale i zyskały rynkową war-

¹⁴ *Nieszczęsna „Pasja”*. Rozmowa Doroty Mikłaszewicz z ks. Krzysztofem Niedałtowskim, „Gazeta Wyborcza”, 20.07.2003.

tość dla muzeów, galerii i kuratorów, ochoczo wciągających każdą formę oporu w politykę i strategię instytucjonalnych działań¹⁵.

Można więc powiedzieć, że historia rynku sztuki zatoczyła koło – o ile bowiem artystki i artyści kontrkulturowi lat 60. i 70. występowali przeciwko polityce muzeów, galerii i innych elitarnych, uświęconych miejsc sztuki, próbując przywrócić sztukę społeczeństwu, o tyle ich działania, często dość spektakularne i atrakcyjne, zostały na powrót zaadaptowane do owych opresyjnych instytucji. Co więcej, jak mechanizm ten tłumaczy Adorno i Horkheimer mówiąc o eliminacji z kultury jej emancypacyjnych potencji, te elementy kultury, które stawiały opór wobec systemu, w momencie stania się towarem z jeszcze większą mocą wzmacniają ów system¹⁶. Oczywiście problemu tego nie sposób tak jednoznacznie oceniać, gdyż często dopiero „kolaboracja” ze światem instytucjonalnym pozwala na zaistnienie, stanie się widzialnym, a przez to – potencjalnie skutecznym w inicjowaniu zmian społecznych. Należałoby zatem mieć na uwadze takich artystów, jak Andy Warhol, którzy całkiem świadomie podjęli reguły gry kapitalizmu i popkultury, nie chcieli wcale ich zmieniać czy rozsądzać od środka, lecz zrozumieć nową, wyznaczoną przez te reguły rolę artysty, a następnie wykorzystać ją do generowania społecznej uwagi i przez to regulowania tego, co ma się stać widzialne¹⁷.

Kolejnym problemem, jaki w kontekście lewicowości artystów i procesu „prawicowienia” ich sztuki ma, zwłaszcza w ostatnich dekadach, duże znaczenie, jest to, co nazwać by można „dylematem Banksy’ego”. Oto bowiem artysta anonimowy, działający potajemnie przeciwko systemowi, zostaje doceniony przez świat artystyczny i – w konsekwencji – wprzęgnięty (?) w maszynę rynku sztuki. Pojawia się wówczas pytanie, na ile artysta nonkonformistyczny zachowuje swoją antysystemową, lewicową postawę w momencie, gdy staje się marką, a jego obiekty artystyczne – towarami. Na polskim gruncie podobna sytuacja ma miejsce w związku z Wilhelmem Sasnałem, czołowym młodym kontestatorem zastanych konwencji artystycznych – w tym wypadku konwencji „sztuki krytycznej”, który nagle stał się jednym z najdroższych artystów w Polsce i na świecie. Skoro zaś o Sasnału mowa, trudno nie wspomnieć o grupie The Krasnals, parodiującej

¹⁵ H. Wróblewska, *1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?*, [w:] M. Jurkiewicz i J. Pieńkos (red.), *Rewolucje 1968*, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, s. 70.

¹⁶ Zob. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994.

¹⁷ M. Krajewski, *Artysta. Wersja beta*, „Tygodnik Powszechny”, 11.03.2008.

owych mechanizmów wykorzystuje je przeciwko nim samym, nawet jeśli próbuje za ich pomocą stworzyć nowe perspektywy ich widzenia, „dylemat Banksy’ego” pozostanie pewnie do końca nierozwiązany.

Wydaje się natomiast, że typem sztuki, który najlepiej radzi sobie z większością powyższych zastrzeżeń, jest sztuka publiczna, a zwłaszcza takie jej odmiany, jak sztuka w publicznym interesie i sztuka społeczności (*community art*)¹⁹. To sztuka publiczna właśnie, poprzez fakt wyjścia poza tradycyjnie dla sztuki zarezerwowany kadr muzeum czy galerii, poprzez podjęcie istotnych kwestii publicznych, a zarazem upublicznienie i upolitycznienie tego, co prywatne, stała się najskuteczniejszym bodaj medium demokratyzacji i podważania zastanego porządku, często nie kontestując go w sposób jawny. Sztuka publiczna bowiem

[...] działa jak usterka: sprawia, iż zostaje rozchwiana powtarzalność dnia codziennego, że nie wystarczą rutynowe sposoby postępowania, że musimy indywidualnie odpowiedzieć na pytanie, z czym mamy do czynienia, jak skonstruowany jest ład, który właśnie został naruszony²⁰.

W tym sensie ma zatem sztuka publiczna wymiar polityczny i wyrotowy. Wydobywa na światło dzienne problemy nieobecne w publicznym dyskursie, kategorie ludzi na co dzień niewidocznych, jak w wypadku publicznych projekcji Krzysztofa Wodiczki. Do tego artysta pozostaje na tyle niewidoczny, pełni rolę tuby, ewentualnie swoją widoczność przekuwa na widoczność poruszanych przez niego problemów w ten sposób, że społeczna uwaga na tych ostatnich się koncentruje, a nie na nim samym. Wodiczko, który wydaje się dobrym przykładem takiego artysty-tuby, tak rozumie polityczność swojej sztuki, której zresztą nie chce nazywać „sztuką polityczną”, lecz „sztuką polityczności”:

¹⁹ Klasyfikację odmian sztuki publicznej przytaczam za: M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 1 (2005), s. 72–76. Według M. Krajewskiego *community art* to „takie typy działań artystycznych, których przedmiotem, tematem jest określona społeczność, aktywnie uczestnicząca w tworzeniu tego dzieła, albo wręcz sama je kreująca, zainspirowana jedynie przez artystę”. Natomiast sztuka w publicznym interesie to taka odmiana sztuki publicznej, której głównym celem jest „stwarzanie przyczyn, pretekstów i kontekstów do dyskusji i debat przez wprowadzanie do przestrzeni publicznej takich dzieł, działań czy interwencji, które pokazują to, co w niej nieobecne, a co jednocześnie tę przestrzeń określa, co sprawia, iż ma ona taki a nie inny charakter”.

²⁰ *Ibid.*, s. 67.

Pomagamy tworzyć polityczność na bazie niepokoju, zaburzania „nadzoru” i „rozdzielnictwa” rządowego lub władz korporacyjnych i agencji państwowych w sferze społecznej, kulturalnej i ekonomicznej²¹.

W innym miejscu pisze natomiast:

Pomagać obywatelom w dzieleniu się bez lęku i rozsiewaniu prawdy o ich często niewyobrażalnych i niewypowiadalnych doświadczeniach, pomagać innym nastawić uszu, słyszeć i rozumieć wszystko bez lęku – to powinno być pierwszym priorytetem sztuki, która chce wnieść wkład w prawdziwą włączającą i agonistyczną demokrację²².

Wydaje się jednak, że również w wypadku sztuki publicznej wielu artystów ją uprawiających ulega czasem pokusie szukania łatwych rozwiązań, które na dłuższą metę okazują się prowizoryczne, a w konsekwencji – paradoksalnie – utrwalają stary system, podtrzymując iluzję jego otwartości i pluralizmu²³. Z drugiej strony równie często artyści ci ograniczają się do wyartykułowania pewnych krytycznych spostrzeżeń, za którymi nie idą bardziej odczuwalne przez samych zainteresowanych działania i zmiany. Dlatego warto być może, aby, po pierwsze, zgodnie z duchem Chantal Mouffe, sztuka ta nie dążyła do konsensusu, nie tworzyła wizji nowego, lepszego porządku (choć, oczywiście, takie wizje też bywają potrzebne), nie dawała gotowych recept administratorom mającym władzę, ale żeby raczej pozostała na poziomie ciągłego i konsekwentnego unaoczniania tego, co niewidoczne, a nade wszystko – uwypuklania różnic, podziałów i antagonizmów, w celu zbudowania swoiście rozumianej „agonistycznej przestrzeni publicznej”²⁴. To nie bowiem przyzwyczajanie do nowego, zaproponowanego przez artystów porządku wydaje się kluczowe w politycznym, lewicowym zadaniu zmieniania świata, lecz ciągle podważanie każdego kostniejącego układu. Po drugie, działania w ramach sztuki publicznej nie powinny zmierzać do wytworzenia jednorazowych, efemerycznych sytuacji, w których mieszkańcy bloku sta-

²¹ K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań 2007, s. 44.

²² *Ibid.*, s. 39.

²³ Zob. Ł. Biskupski, *Graffiti i „street-art”: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego*, „Przegląd Kulturoznawczy” 4 (2008).

²⁴ C. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, „Recykling Idei” (tekst dostępny na stronie internetowej „Recyklingu Idei” http://recyklingidei.pl/mouffe_agonistyczne_przestrzenie_publiczne_polityka_demokratyczna).

ją się na chwilę obywatelami świadomymi przynależenia do pewnej wspólnoty. Artysci nie powinni tym bardziej pozostawiać samej sobie wykreowanej przez siebie wspólnoty, gdyż nie jest ona w stanie samodzielnie przetrwać w świecie, który rządzi się starymi regułami. Artysta lewicowy, a więc taki, któremu bliskie są problemy pokrzywdzonych, zmarginalizowanych, owych „szczurów” Banksy’ego czy „przetrwańców” Wodiczki²⁵, a zatem artysta, który „rzeźbi” w żywej, ludzkiej materii, i który swoją twórczość traktuje jako realne medium reorganizacji systemu społecznego, układu relacji i pozycji, przedefiniowaniu pojęć i wartości, obarczony jest odpowiedzialnością za swoje działania. I właśnie na takiej odpowiedzialności opierałaby się „skuteczna” sztuka lewicowa.

²⁵ K. Wodiczko, *Miasto, demokracja...*, op.cit., s. 35.