

a na plan pierwszy wybił się inny cel, jakim było kreowanie obrazu Polski jako kraju dynamicznej, nowoczesnej kultury (Nahirny 2011, 76–80; Biskupski 2011, 134–143). Wydaje się, że taki sposób kapitalizowania artystycznego aktywizmu i postaw krytycznych to najkrótsza droga do odebrania im skuteczności. Czy zatem artystyczne działania i interwencje można traktować jako narzędzia społecznej zmiany? Czy biorąc pod uwagę instytucjonalne konteksty i towarzyszącą artystycznym działaniom „estetyczną ramę”, sztuka może mieć istotne znaczenie poza swoim własnym obszarem? Czy jest to tylko złudzenie, które lepiej szybko porzucić?

Wydana niedawno pod redakcją Tomasza Załuskiego książka *Skuteczność sztuki* jest próbą pogłębionego namysłu nad tymi i pokrewnymi kwestiami. Podejmuje ona ważne, a nie zawsze wygodne pytania dotyczące społecznego usytuowania artystycznych działań, ich ekonomicznego i instytucjonalnego zaplecza, a przede wszystkim mechanizmów ich publicznego oddziaływania. Tom ten po części traktować można jako „przewodnik” po aktywistycznych praktykach w polskiej sztuce ostatniej dekady – retrospektywne spojrzenie na to, co i dlaczego w nich się udało bądź nie. Wśród autorów tekstów, które złożyły się na tę książkę, są filozofowie, socjologowie, ekonomiści, krytycy sztuki, kuratorzy, artyści i aktywiści – osoby zaangażowane w społeczną i artystyczną praktykę, ale też spoglądające na nią z szerszej perspektywy teoretycznej. Dzięki połączeniu tak różnych punktów widzenia otrzymujemy panoramiczny a zarazem w konkretnych aspektach szczegółowy wgląd w konteksty artystycznej produkcji, jakiego standardowe publikacje o sztuce zwykle nie dają. Mieści się tu zarówno analiza ekonomiczno-rynkowych warunków pracy artystycznej, jej instytucjonalnego ramowania, jak i samego pojęcia sztuki jako rodzaju pracy: projektowej (dizajn i jego krytyczne odmiany), politycznej i aktywistycznej (miejski aktywizm), czy wreszcie wytwarzającej potencjalnie pewną społeczną wiedzę. Pytanie nadające ton zawartym w książce rozważaniom mogłoby brzmieć: co owa praca artystyczna realnie wytwarza? Czy jest ona w stanie produkować realne skutki społeczne poza własnym, dyskursywnie i instytucjonalnie wytyczonym obszarem? Czy efekty te są w jakikolwiek sposób wymierne, czy można je jakoś ocenić?

Swoją wstęp do książki Tomasz Załuski nie bez powodu zatytułował *Skuteczność przepracowana* – sformułowanie to mówi tyleż o pracy, jakiej wymagał wspólny namysł dotyczący podjętych tutaj problemów¹, ile

1 Punktem wyjścia do powstania książki był cykl dyskusji zainicjowanych przez Tomasza Załuskiego we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Spotkania i dyskusje pod hasłem „Skuteczność sztuki” odbywały się od października 2012 roku do maja 2013; wybór tekstów zamieszczonych w książce jest po części efektem i rozwinięciem tych spotkań.

o pozycji zajmowanej w stosunku do radykalnych oczekiwań i postulatów wiązanych ze sztuką. Postulat „przywrócenia” sztuce realnych skutków, uchylecia jej „immunitetu” – granicy dzielącej ją od społecznej rzeczywistości, pojawił się w Polsce przed kilku laty w głośnym manifestie Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne* (Żmijewski 2007). Manifest ten wywołał silne reakcje, choć większość komentarzy mniej lub bardziej dystansowała się w stosunku do jego tez (Markowski 2007; Sowa 2007; Pustoła 2007, 9–17). *Skuteczność sztuki* widzieć można jako ponowne podjęcie rozpoczętej wtedy dyskusji – powrót do postawionych wówczas problemów, już nie w formie postulatów, lecz z perspektywy dokonanych i przemyślanych w międzyczasie doświadczeń.

Wiedza, władza i gład realnego

Nie chcę zatrzymywać się zbyt długo przy tekście Artura Żmijewskiego, bo był on już wielokrotnie i obszernie komentowany. Trudno go jednak w tym kontekście pominąć. Niezależnie od pewnych swoich słabości, manifest Żmijewskiego na nowo otworzył dyskusję na temat usytuowania sztuki między jej własnym zinstytucjonalizowanym obszarem a „rzeczywistym” światem społecznym. Sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych rozpoznawana była jako nieustannie przekraczająca granice tych sfer – jako działania „niegodne” miana sztuki, bo naruszające przyjęty obyczaj i normę. To naruszanie porządku symbolicznego wielokrotnie prowadziło do medialnych skandali, nie zmieniało jednak istniejących instytucjonalnych granic sztuki, nie tworzyło nowych połączeń czy sojuszy, nie dawało też z oczywistych względów poczucia wspólnoty. Samo określenie „sztuka krytyczna,” które w Polsce zrobiło karierę jak nigdzie indziej, stało się poniekąd znakiem instytucjonalnego uznania. Gest Żmijewskiego, zarówno jego publikacja manifestu *Stosowane sztuki społeczne*, jak równoczesne wejście w szeregi Krytyki Politycznej, był w tym kontekście czymś nowym – przekroczeniem utrwalonej formuły sztuki krytycznej i ucieczką spod kurateli artystycznej krytyki. Można się zastanawiać, w jakim sensie ruch ten był w dłuższej perspektywie „skuteczny” – na ile włączenie się do środowiska dysponującego znaczącą władzą symboliczną służyło wzmocnieniu własnej autorskiej pozycji, a na ile realizacji społecznych i krytycznych celów.

Żmijewski w swym manifestie zakładał, że siła realnego działania wymaga odrzucenia towarzyszącej sztuce dyskursywnej i estetycznej otoczki – przede wszystkim pośrednictwa i komentarza krytyków (Żmijewski 2007, 22). Tego rodzaju gestów odrzucenia i zającia

nadrzędnej, suwerennej pozycji nie brakowało w historii awangard i trzeba przyznać, że często okazywały się one performatywnie skuteczne. Chęć wyzbycia się artystycznego „immunitetu” – owej zwalniającej od odpowiedzialności niejednoznaczności, w tym przypadku komunikowała jednak przede wszystkim potrzebę władzy – zapanowania nad logiką, sensem i skutkami artystycznych działań. Perspektywa Żmijewskiego wydaje się w tym punkcie wizją paradoksalną: ostatecznie źródłem społecznej skuteczności ma być autonomia artysty uwolnionego z kręgu instytucjonalnych zależności i estetycznych pozorów. Niezależny artysta powraca tu oczywiście nie jako romantyczna figura, a raczej Benjaminowski „wytwórca”, *homo faber* odzyskujący środki produkcji dotychczas obezwładniane przez estetyczny cudzysłów. *Stosowane sztuki społeczne* dochodzą do tego punktu jako do pewnej granicy, poza którą pozostaje otwarte pytanie: do czego odzyskana przez artystę władza miałaby być użyta, w jakich społecznych ramach działanie to miałyby się rozgrywać?

Problem z odpowiedzią na to pytanie widać już w proponowanym przez Żmijewskiego ujęciu sztuki jako produkcji wiedzy. Szukając wyjścia poza świat sztuki w postulowanym zbliżeniu między sztuką i obszarem nauki, zdawał się on zakładać, że analogiczne mechanizmy instytucjonalne w polu nauki nie mają istotnego znaczenia. Przeważnie jednak niestety jest tak, że entuzjazm w szukaniu powiązań i pogranicznych obszarów pomiędzy nauką a sztuką jest większy po stronie sztuki. Wielokrotnie wskazywano na analogie między procesem heurystycznym a estetycznym formowaniem, między artystycznym i naukowym eksperymentem i obserwacją. Mimo to przedstawiciele nauk ścisłych i nauk społecznych wciąż rzadko są skłonni postrzegać sztukę jako źródło nowej i istotnej wiedzy, uzupełniające ich własne metody lub dostarczające im materiału. Powraca tu zasada konkurencji i kontrolowania własnych granic; po stronie nauki potrzeba podtrzymania własnej legitymacji, a więc ścisłości metody, okazuje się naturalnie silniejsza.

W książce Załuskiego problem owego potencjalnego sojuszu i dysonansów między nauką i sztuką jest dyskutowany na różnych poziomach, między innymi z odniesieniem do „naukowej oceny” działań samego Artura Żmijewskiego. Eksperyment zrealizowany przez artystę w *Powtórzeniu* (2005) przez psychologów został właściwie zignorowany, a w bezpośredniej konfrontacji spotkał się z opinią, że doświadczenie to nic do wiedzy naukowej nie wnosi (Bendyk 2014, 366–367). Barię pozostał profesjonalny sposób zdefiniowania poznania naukowego, określonego przez jego własne wewnętrzne reguły. Wydaje się, że sztuka operująca w polu zainteresowań nauki pozostaje tam w roli dublera lub pasożyta,

który może podawać „temat do dyskusji”, lecz materiał i wnioski, jakich dostarcza, „nie liczą się” jako naukowe. Ujmując rzecz od drugiej strony, można powiedzieć, że ta zewnętrzna pozycja, status „parergonu”, jest tym, co pozwala sztuce na zapytywanie o granice i perspektywy samego naukowego poznania – o skryte i jawne warunki, w jakich wiedza jest wytwarzana. Taką po części rolę spełnił surrealizm etnograficzny w przemyśleniu naukowych podstaw nowoczesnej etnografii (Clifford 2000). Analogiczne oddziaływanie przypisać można też krytycznym i neoawangardowym praktykom artystycznym jeśli chodzi o zmiany podejścia do pojęcia narracji historycznej i znaczenia przedmiotu/dzieła we współczesnej historii sztuki i muzealnictwie (Rejniak-Majewska 2014, 131–152). Można jednak powiedzieć, że w przypadku tych dziedzin humanistyki związki ze sztuką istnieją na poziomie samego przedmiotu badań, a dokonany w nich zwrot interpretacyjny nie jest aż tak wielkim przełomem.

Zebrane w książce Załuskiego pod hasłem „Czy sojusz nauki i sztuki jest możliwy?” teksty Edwina Bendyka i Marcina Zaróda oraz autokomentarz Zbigniewa Oksiuty, na różne sposoby wskazują, że artyści mogą wzmacniać tego rodzaju krytyczną świadomość nauki nie tylko w polu humanistyki. Efektywność i siła przekonywania tego rodzaju działań zależna jest od specyficznych kompetencji w danym obszarze badań, w tym rozumienia mechanizmów wytwarzania i dystrybucji wiedzy. Sztuka może zapytywać i pokazywać „jak działa nauka”, jak jest kształtowana i jak komunikuje swoje wyniki, nie powinna jednak czynić tego z pozycji całkowicie zewnętrznych. Pozycja sztuki może w tym względzie przypominać chociażby perspektywę filozofii i socjologii nauki, zwracającej się ku badaniu materialnej logiki i kulturowych determinant produkcji wiedzy. W stosunku do praktyk badawczych nauki praktyki artystyczne mogą funkcjonować jako ich eksperymentalne przedłużenie, jak też dyskurs krytycznie przepracowujący ich ramy (Bendyk 2014, 367–371; Zaród 2014, 384–387).

Granice między sztuką, nauką, badaniem inżynierskim są – jak pokazuje w swym tekście Marcin Zaród (Zaród 2014, 393) – w pewnych obszarach płynne; istnieją też wspólne dla nich problemy i interesy, związane z potrzebą uznania autonomii procesu twórczego, niezależności od bezpośredniej presji ekonomicznej. Wbrew naciskowi na produkcyjną efektywność pracy naukowej, moment poznawczego kryzysu i błędzenia jest często czynnikiem innowacyjnych zmian, otwierającym drogę do nowych rozwiązań. Sztuka – jak wcześniej podkreślali autorzy *Manifestu nooawangardy* – jest pod tym względem naturalną sojuszniczką krytycznie i eksperymentalnie nastawionej nauki. Wiedza, którą wytwarza, nie daje się jednak mierzyć tą samą miarą, co w przypadku tzw. normalnej nauki.

Sztuka tworzy nową wiedzę szczególnie tam, gdzie uruchamia zjawiska o nieprzewidywanych skutkach i daje rozpoznania nie do końca przekładalne na dyskurs nauki. Często nie jest to wiedza sformalizowana ani dająca się aplikować do praktycznych celów. Ta wiedza egzystencjalna i „interdyscyplinarna”, przekazywana performatywnie, w niespecjalistycznym języku, broni się jednak na własnych zasadach. Dwudziestowieczna „deprofesjonalizacja” zawodu artysty (Groys 2010, 104–106), nieograniczającego się już do niegdyś jasno wytyczonych obszarów technicznej i estetycznej sprawności, stworzyła dlań wiele możliwych ról: samozwańczego badacza-eksperymentatora, krytycznego intelektualisty, orędownika, czy społecznika. Zdaniem Groysa owa „deprofesjonalizacja” umieściła artystę w roli wzorcowego człowieka nowoczesności – epoki gwałtownych przemian społecznych, braku stałości i pewnego oparcia w tradycji. Jako wytwór i nośnik tej sytuacji artyści rozpoznawani są w rezultacie jako swego rodzaju „świeccy apostołowie” – oczekuje się od nich, że powiedzą/pokażą coś istotnego odnośnie do otaczającej nas rzeczywistości, że potrafią ją w szczególny sposób przejrzeć i uchwycić (Groys 2010, 120). W spojrzeniu Groysa kryje się niewątpliwie ryzyko pewnej mitologizacji i estetyzacji takiego „pogranicznego” usytuowania artysty i jego społecznej roli – mitologizacji, na którą w kontekście idei „artysty jako etnografa” zwracał uwagę Hal Foster (Foster 2010, 203–226). Szukając jednak świadomego i celowego trybu działania, sztuka nie powinna tracić z pola widzenia swojego performatywnego wymiaru i nieoczywistego umiejscowienia „pomiędzy”. Estetyczna gra i sfera estetycznego pozorów, nawet jeśli częściowo autonomiczna, nie jest z góry odcięta od politycznej i społecznej sprawczości, nie jest też opozycją poznania. Wbrew temu, co zdawał się zakładać Żmijewski, zbliżenie sztuki do nauki nie tyle przywraca jej grunt „realnego”, co rozbija iluzję wiedzy obiektywnej i pewnej, wolnej od zapośredniczeń.

Między krytyką a współpracą

Pytanie o wiedzę wytwarzaną przez sztukę stanowi w książce Załuskiego jeden z wątków szerszej dyskusji, związanej z rolą sztuki w warunkach kapitalizmu kognitywnego, z instytucjonalnym ramowaniem dyskursów krytycznych, czy wreszcie z pytaniem o właściwy dziś model edukacji artystycznej. Na to ostatnie pytanie interesująco odpowiada Rafał Jakubowicz, mówiąc o inter- czy transdyscyplinarnych inicjatywach adresowanych do studentów Akademii. Zarówno pragmatyczna potrzeba znalezienia miejsca w systemie, jak chęć krytycznego działania w jego

ramach wymaga od artystów odmiennej wiedzy, pozornie niezwiązanej z artystyczną praktyką. Wiedzy tej mogą dostarczać – wprowadzane już na niektórych akademiach – zajęcia z zakresu ekonomii czy prowadzenia przedsiębiorstw. Kompetencja tego rodzaju to jedno, drugie – to zdolność rozpoznawania otaczającej rzeczywistości społecznej w tych kategoriach. Zdaniem Jakubowicza artystyczny aktywizm stanowić może taką właśnie formę krytycznej społecznej praktyki, opartej na bezpośredniej obserwacji i uczestnictwie. Krytyczne teorie społeczne otwierają tu tylko pewien możliwy kierunek myślenia, samo działanie wymaga jednak przełamania pewnych wewnętrznych i zewnętrznych barier, przede wszystkim przezwyciężenia własnej zewnętrznej pozycji, wynikającego z niej protekcjonalizmu czy bezradności. Dlatego zdaniem Jakubowicza pomocne może być uczenie się innych, wypracowanych poza obszarem sztuki technik aktywistycznego oporu i oddolnej organizacji (Jakubowicz 2014). Ważne bowiem, by wyjść poza habitus artystycznego indywidualizmu, utrwalany wciąż przez obowiązujący system kształcenia.

Wizja sztuki jako instancji krytyki i oporu jest w nowoczesności koncepcją o długiej i ugruntowanej filozoficznie tradycji. Rzecz w tym, jak tę krytyczną rolę rozumieć, jak ją konkretnie usytuować – jakimi ścieżkami owa krytyka wędruje i jakie przynosi realne skutki. Przyzwyczajenie do formuły o misji krytycznej sztuki i o wyższości tego, co „krytyczne” może sprzyjać utrwalaniu ideologicznych i społecznych podziałów, wzmacniając jednocześnie samoreprodukcyjny mechanizm świata sztuki – to, co Załuski określa mianem „strukturalnego narcyzmu” świata sztuki (Załuski 2014, 517). Wysublimowany język teorii i „kultywowanie krytyki” funkcjonuje często jako czynnik dystynkcji lub symboliczny dodatek (Grlja 2011, 104). Sama kategoria krytyczności okazuje się przy tym na tyle niejednoznaczna, że ogarniać może większą część świata sztuki, niewiele z niego tłumacząc.

Autorzy zebranych w książce tekstów do idei krytycznej funkcji sztuki i jej społecznej skuteczności podchodzą z ostrożnością, a chwilami mocno sceptycznie. W otwierających tom artykułach Mikołaja Ratajczaka i Janka Sowy to krytyczne spojrzenie opiera się na szerszym rozpoznaniu uwarunkowań współczesnego kapitalizmu i sprzężonego z nim świata sztuki. Wchłonięcie emancypacyjnych idei społecznych i haseł kreatywności w ramach współczesnej ekonomii, w tym także idei partycypacji i współdziałania, powoduje, że trudno dziś szukać czytelnych opozycji między krytycznym i potencjalnie emancypacyjnym wymiarem pracy artystycznej a rzeczywistością społeczno-ekonomiczną, w której jest zanurzona. „To co tradycyjnie artystyczne (swoboda ekspresji, żądanie autentyczności, krytyka utowarowienia) stało się (...) elementem

kapitalistycznej rzeczywistości” (Ratajczak 2014, 39). Nie znaczy to że wszyscy mogą korzystać z jej przywilejów – obraz wciąż stwarzającego samego siebie na nowo, elastycznego i innowacyjnego artysty stał się wzorem idealnego pracownika, szeregowego reprezentanta dzisiejszego prekariatu. W obu przypadkach osobisty „kapitał stały”, wypracowywany w toku doświadczeń przez całe życie, liczy się bardziej niż zdolność wykonania konkretnej pracy. Same gesty krytyczne w polu artystycznym łatwo przekształcają się w czynnik artystycznego sukcesu, zwłaszcza jeśli dają się uchwycić w kategoriach „konceptualnej puenty” – owej „legitymizującej ją ekstra wartość[i], którą sztuka współczesna musi nieustannie wytwarzać” (Ratajczak 2014, 43). Jak stwierdzał Dietrich Dietrichsen, tego rodzaju konceptualny sposób działania sztuki spełnił założenia neoawangardy, jednocześnie im zaprzeczając: wpisał się w spekulacyjny mechanizm dzisiejszej ekonomii i w „posługującą się skrótami kulturę komunikacji” (Dietrichsen 2010, 52). Wewnętrzna przestrzeń dzieła sztuki, która według Adorna miała być przestrzenią krytycznego oporu, zgodnie z tym opisem skurczyła się do niemal niewidocznych wymiarów (Buchloh 2000, xviii–xxvi).

Fakt, że pojęcie krytyczności podlega współcześnie swoistej estetyzacji, podkreśla Wojciech Moćko w odniesieniu do koncepcji i praktyk tzw. krytycznego dizajnu. Chociaż wytwory dizajnu krytycznego mogą prowokować dyskusję i namysł wokół pewnych społecznych i ekologicznych problemów, z reguły nie proponują one konkretnych alternatywnych rozwiązań, są jedynie znakami krytycznych idei. Mimo że mają „w założeniu negocować podział na dizajn i sztukę, to faktycznie go podtrzymują, bowiem pozostają zamknięte w bardzo wąskim kręgu odbiorców” (Moćko 2014, 170). Społeczne zaangażowanie staje się więc raczej zamkniętą grą, nie tyle wydobywającą ukryte problemy, co przechwytyjącą je na użytek elitarnej praktyki.

Przedmiotem zawartych w książce Załuskiego analiz są też działania bliższe sztuce partycypacyjnej i miejskiemu aktywizmowi. W poszczególnych tekstach przywoływany jest szereg realizacji tego rodzaju: od działań Romana Dziadkiewicza, Elżbiety Jabłońskiej, Joanny Rajkowskiej, Cecylii Malik, po partycypacyjne formy projektowania. Świadczą one o szeroko rozwiniętej już w Polsce formule pracy artystycznej, która w porównaniu ze sztuką krytyczną lat dziewięćdziesiątych ma charakter bardziej bezpośrednio zaangażowany i obywatelski. Choć w przypadku szeregu wybranych projektów autorzy tekstów podkreślają ich pozytywny odbiór i oddziaływanie, to zdają sobie sprawę z istniejących nieraz sprzeczności pomiędzy zawartymi w nich intencjami a efektami. Przede wszystkim starają się więc uchwycić, jakie konkretnie warunki złożyły się na sukces

lub porażkę opisywanych działań – pod tym względem instruktywne okazują się zarówno udane, jak i nieudane przykłady, ukazujące m.in. bariery instytucjonalne czy ryzyko związane z włączaniem działań społecznych w ramy jednorazowych projektów – artystycznych *eventów*. Przebieg takich działań i ich skutki pozostają w znacznej mierze nieprzewidywalne i sprzeczne z odgórną instancją kontroli i planowania. W przypadku projektów, których efektem miało być wypracowanie konkretnych praktycznych rozwiązań, sytuacja ta może prowadzić do niebezpiecznej „fetyzacji procesu”, przeradzającego się w autonomiczną (artystyczną) wartość (Rosińska 2014, 153). Z drugiej strony, artystyczne interwencje, które w założeniach miałyby otwierać i przekształcać przestrzeń społecznych relacji, *de facto* mogą pogłębiać alienację i przekładać się na jednostronną kapitalizację efektów społecznego zaangażowania po stronie tworzących je jednostek – artystów lub wspierających ich instytucji i władz – fakt wielokrotnie już rozpoznany i opisany (Juskowiak 2010).

Ryzyko takiego protekcyjnego czy nawet technokratycznego myślenia ukryte jest w samych programowych koncepcjach „sztuki relacyjnej” czy zaangażowanej – w wyrażeniach Żmijewskiego na temat artystycznego „algorytmu” i „operacyjnej pozytywności” (Żmijewski 2007, 21), czy w proponowanej przez Nicolasa Bourriauda metaforze sztuki jako „alternatywnej taśmy montażowej”, przy której konstruuje się nowe formy społeczne (Bourriaud 2010, 23, 26). Pojęcie alternatywnej taśmy montażowej zdaje się u Bourriauda o tyle nieprzypadkowe, że jego argumentacja skupia się na przeciwstawieniu działań artystycznych dyscyplinarnej logice społecznych podziałów, podporządkowanych technologicznej i konsumpcyjnej wydajności. Ta uogólniona ocena społecznej rzeczywistości – bliższa charakterystyce minionej formy kapitalizmu – prowadzi autora *Estetyki relacyjnej* do równie uogólnionego założenia o potrzebie interwencji, które odzyskiwałyby w tej przestrzeni to, co „indywidualne i nieprzewidywalne”, otwierając inną, autentyczną przestrzeń międzyludzkich relacji (Bourriaud 2010, 35). W krytyce koncepcji Bourriauda wielokrotnie podkreślano, że opiera się ona w gruncie rzeczy na tych samych wartościach, które stały się główną siłą napędową kapitalizmu afektywnego i które ulegają instrumentalizacji w ramach współczesnych praktyk zarządzania (Załuski 2014, 530). Metafora „taśmy”, która kompensując niejako przekonanie o efemeryczności i okazjonalności działań artystycznych, podkreślać miałyby ich skuteczność i społeczną sprawczość, wydaje się w tym kontekście szczególnie wątpliwa. Oczekiwanie, że artystyczne interwencje i projekty powinny wytwarzać określone społeczne skutki, łatwo przeradza się w formę autorytaryzmu i protekcyjnalizmu, w działania nierespektujące

podmiotowych pozycji, interesów i aktywności ludzi, do których są adresowane. Tymczasem długofalowe zmiany często okazują się bardziej znaczące tam, gdzie nie były założoną częścią artystycznego projektu, lecz wynikiem sprowokowanej przezeń oddolnej mobilizacji, tak jak to stało się w przypadku *Dotleniacza* Rajkowskiej.

Zgodnie z tymi obserwacjami, autorzy tekstów w *Skuteczności sztuki* przestrzegają przed myśleniem o sztuce w kategoriach „wpływu”, politycznej i społecznej skuteczności. Po pierwsze dlatego, że – jak pisze Jan Sowa – kategoria „skuteczności sztuki” jest „reakcyjna”, o tyle, o ile każe ona wciąż myśleć o tym „jaka powinna być” sztuka, zamiast koncentrować się na możliwych zmianach społecznych i politycznych (Sowa 2014, 75–76). Po drugie, iluzoryczne jest wyobrażenie czegoś takiego jak „mechaniczna skuteczność w życiu społecznym” (Ostolski 2014, 214). Skuteczność społecznych działań z zasady ma charakter niewymierny i rozproszony, posiada strukturę sieciową i nie daje się jednoznacznie przewidzieć. W związku z tym też dysfunkcyjne i uproszczone wydają się podziały na sztukę polityczną i apolityczną, zaangażowaną i niezaangażowaną – są to jedynie sztuczne klasyfikacje w obrębie sztuki, które w żaden sposób nie wspomagają jej społecznego odbioru (Majewska 2014, 223–224). Wreszcie, fetyszyzacja skuteczności, retoryka społecznego zaangażowania i „uczestnictwa” sama okazuje się przeciwskuteczna – Roman Dziadkiewicz opisuje ją ironicznie jako zużyty, politycznie poprawny temat akademickich dyskusji, podchwytywany przez instytucje kultury – temat który w zasadzie nikogo poza nimi nie interesuje. Myślenie o społecznym działaniu to jak gdyby nostalgiczne wspomnienie po awangardzie, domena „narcystycznych fantazji sztuki o samej sobie” (Dziadkiewicz 2014, 242).

Ten radykalny krytycyzm nie polega bynajmniej na rezygnacji z zaangażowania i z wiary w polityczną i społeczną moc sztuki. Jest raczej – co mocno widać w tekstach Załuskiego, Sowy i Dziadkiewicza – próbą wyzbycia się iluzorycznych założeń i oczekiwań, w tym tych, które (re)produkuje instytucjonalny dyskurs na temat sztuki. *Skuteczność sztuki* jest jednak zarazem afirmatywnym i konsekwentnym szukaniem tego rodzaju społecznie znaczących działań i dążeniem do rozpoznania właściwych im „warunków możliwości”. Chodzi tu o rzeczowe sprawdzenie, „na ile praktyki i instytucje artystyczne – biorąc pod uwagę wpisany w nie *habitus* oraz zewnętrzne uwarunkowania ekonomiczne, prawne i polityczne – są w stanie wdrażać taki alternatywny model relacji zarówno we własnym funkcjonowaniu, jak i swym otoczeniu społecznym” (Załuski 2014, 531).

W tym kontekście szczególnie ważne i cenne w tej książce są próby przyjrzenia się mechanizmom uspołeczniania i ramowania działań artystycznych przez instytucje – pokazania złożonych procesów, w których

splatają się i zderzają jednostkowe intencje, potrzeby i interesy. To właśnie owa społeczna złożoność, którą uświadamiają opisywane w książce przykłady, jest jednym z czynników, które nie pozwalają myśleć o sztuce w kategoriach bezpośredniej efektywności uruchamianych przez nią procesów. Jednocześnie, takie sieciowe ujęcie, respektujące społeczną wielość, pozwala wyjść poza schematyczne myślenie w kategoriach opozycji instytucjonalnego „wnętrza” sztuki i społecznego „zewnątrza” (a idąc dalej: opozycji autonomii i polityczności, estetycznego pozoru i realnego oddziaływania). W tym sensie – choć wątek ten nie został przez autorów książki podjęty wprost – analizy te wykraczają poza pojęcie pola sztuki jako autonomicznego społecznego systemu, w którym, jak to zakładał Pierre Bourdieu, na różnych poziomach toczy się ta sama gra, będąca przede wszystkim grą o uznanie, i w ramach której refleksyjność sztuki staje się jedynie mechanizmem potęgującym jej autonomię (Bourdieu 2001, 260–268, 348–382). Powinniśmy być oczywiście świadomi konfliktowego napięcia między kluczową dla instytucji sztuki polityką tożsamości, związaną z tym logiką władzy symbolicznej w obszarze sztuki, a celami społecznymi, które z „artystyczną” jakością i dającym się zaprezentować efektem nie muszą mieć wiele wspólnego. Instytucje sztuki legitymizują się wciąż przede wszystkim poprzez reprezentowany przez nie kulturowy kapitał, starając się „kreować zainteresowanie sztuką” czy „tworzyć swoją publiczność”. Interesów tych z autentycznym pluralizmem i otwartością na oddolne inicjatywy nie da się łatwo pogodzić. Jednocześnie błędne byłoby postrzeganie instytucji sztuki w sposób monolityczny – warto raczej dokładniej śledzić splatające się w nich sprzeczne dyskursy i potrzeby, szukając otwierających tę przestrzeń sojuszy. Dążenie do demokratyzacji instytucji artystycznych nie musi być tylko deklaracyjnym zabiegiem, podejmowanym dla celów wizerunkowych. Eksperymentowanie na tym polu, szukanie alternatywnych, bardziej inkluzywnych rozwiązań, wydaje się w polskim kontekście tym bardziej ważne, że instytucje kultury pozostają w gruncie rzeczy dla artystów jedynym i podstawowym partnerem, w sytuacji gdy rynek sztuki i związane z nim ekonomiczne mechanizmy – co ilustratywnie omawiane jest w książce – nie stanowią na razie dla sztuki ani realnego oparcia, ani też zagrożenia.

Zgodnie z tym, co wskazywał w swych pracach Jacques Rancière i co wielokrotnie przypominają autorzy zebranych w tomie tekstów, nawet drobne zmiany na poziomie percepcji i symbolicznej artykulacji, czy chwilowe rekonfiguracje w polu społecznych relacji mogą być katalizatorem społecznych zmian. W tym sensie nawet efemeryczny artystyczny performans może być gestem wytwarzającym realne skutki –

rekonfigurującym przestrzeń społecznych wyobrażeń czy wpływającym na zmianę stosunku do otoczenia. Nie zawsze skutki te są bezpośrednio widoczne, nie zawsze w ogóle zachodzą. Aktywistyczne i artystyczne działania w miejskiej przestrzeni mogą uaktywniać ukryty w niej potencjał polityczności czy, jak przekonuje Joanna Erbel, owo „puste znaczące,” jaką jest przestrzeń publiczna, wypełniać konkretną społeczną treścią – obecnością i aktywnością zamieszkujących ją ludzi (Erbel 2014, 292). Mogą też – co pokazują przedstawione w *Skuteczności sztuki* miejskie działania Marcina Polaka – skutecznie wpływać na politykę władz i zagospodarowanie miejskiej przestrzeni. Ten ostatni przykład pokazuje zarazem, że „punktowe” interwencje, jeśli mają faktycznie „performować zmianę społeczną”, powinny być prowadzone z uporem i konsekwentnie, szukając różnych dróg dojścia do zakreślonych przez siebie celów. W sensie ilościowym, większość z tych działań okazuje się nieefektywnych, co nie znaczy że pozbawione są one sensu. Ich wartości nie powinno się przy tym mierzyć w skali spektakularnych artystycznych osiągnięć, skoro zasadnicze intencje i cele ulokowane są poza tą sferą. Jak podkreślają Załuski i Polak, skutki takich aktywistycznych przedsięwzięć są z istoty niepewne i nieprzewidywalne, a działania te z zasady fragmentaryczne; nie znaczy to jednak, że nie powinno im towarzyszyć dążenie do realnych zmian systemowych i długofalowych społecznych skutków. Obaj od kilku lat rozwijają w Łodzi szereg działań i interwencji, za którymi stoją sprecyzowane postulaty dotyczące lokalnej polityki instytucjonalnej i zmian w miejskiej przestrzeni.

Książka Załuskiego jest poważną propozycją odświeżenia myślenia o polu sztuki w jego poszczególnych sektorach: instytucji upowszechniania, edukacji artystycznej, krytyki sztuki i kształtowania zaangażowanych społecznie praktyk artystycznych. Mamy tu do czynienia z wyrazistym projektem „uspołecznienia” sztuki, nie w sensie przekonywania do społecznych zaangażowań, które by ją uprawomocniały, co w znaczeniu jakie zawiera się z zdaniu Adama Ostolskiego, że „źródło skuteczności sztuki bije poza nią samą” (Ostolski 2014, 214). Oznacza to, że same społeczne warunki, konteksty i cele produkcji artystycznej stają się sprawą kluczową – niejako w opozycji do związanych ze sztuką i jej pojęciem czynników kulturowego prestiżu. Opór wobec reprezentacyjnych wartości łączonych ze sztuką wyraża się między innymi w widocznym w większości tekstów krytycznym stosunku do pojęcia autorstwa i jednostkowej, źródłowej sprawczości. Rozpoznawanie sieciowych powiązań, społecznych zależności i zapośredniczeń, wydaje się tu skutecznym narzędziem przeciw temu, co Artur Żmijewski określił jako „ślepe produkowanie autonomii” (Żmijewski 2007, 19), jak również przeciw uwznioślaniu sztuki

traktowanej jako „repozytorium czystej krytyki lub negacji” (Kester 2013, 18). Myślenie to uchyla naiwne wyobrażenia na temat idei partycypacji, ale też nie popada w defetystyczny ton, obecny w niektórych koncepcjach krytycznego oporu. Koncepcje te bowiem – co widać także w niektórych komentarzach Claire Bishop – przy całej swej krytycznej przenikliwości ostatecznie bardziej mają na uwadze obronę „progresywnej sztuki” niż możliwość aktywnej zmiany rzeczywistości, co do której rytualnie i arbitralnie stwierdzają, że stała się niemożliwa (Bishop 2013, 35).

Analizowanie działań artystycznych i instytucjonalnych pod kątem tego, „jaką funkcję zyskują w nich relacyjność, usieciowienie, partycypacja”, jest sprawdzianem, na ile realna, a na ile jedynie deklaratorywna jest ich otwartość i demokratyczny charakter (Załużski 2014, 530–531). Jest to też wiedza praktycznie przydatna dla obrony przed zawłaszczeniem pojęć „kreatywności” i „współpracy”. W istocie bowiem, jak pisze Ostolski, „główny warunek politycznej skuteczności sztuki ma postać czysto negatywną: to nieprzywiązywanie się do wyobrażeń o tym jaka »powinna« być sztuka politycznie skuteczna, jak również do wyobrażeń wytyczających granice tego, co jest »sztuką«, a co »polityką«. Chodzi raczej o umiejętność znajdowania różnorodnych narzędzi, zdolnych wywoływać określone skutki w zróżnicowanych strategicznych kontekstach” (Ostolski 2014, 215–216). Ten sposób działania autorzy książki, w odwołaniu do Marksa, określają mianem „szczelinowej ontologii sztuki”. Bardziej niż efektowne gesty negacji i zerwania – przekonują – społecznie skuteczne mogą być działania wyczułone na własny lokalny kontekst, źródłowo relacyjne: istniejące w powiązaniu z aktualnymi problemami i daną społeczną przestrzenią. Analizy zebrane w książce Załużskiego same są świadectwem podobnego wyczulenia na kontekst i próbą wyciągnięcia wniosków z własnych, polskich doświadczeń. Niewiele jest wciąż w Polsce tego rodzaju solidnych prób zdiagnozowania aktualnej rzeczywistości, w których zaawansowane dyskursy teoretyczne byłyby nie tyle znakiem erudycji, co narzędziem precyzyjnego krytycznego namysłu nad tym co nas otacza. Można mieć tylko nadzieję, że taka forma krytycznego namysłu w sferze artystycznych dyskursów nie pozostanie odosobniona i że przyczyniać się to będzie do przełamania przyrodzonego „strukturalnego narcyzmu” sztuki i jej instytucji – bez spektakularnych haseł, ale w sposób skuteczny.

Wykaz literatury

- Bendyk, Edwin. 2014. „Sztuka i nauka: Konflikt czy symbioza.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Bishop, Claire. 2013. „Partycypacja i spektakl.” Tłum. Piotr Juskowiak. *Kultura Współczesna 2*: 26–36.
- Biskupski, Łukasz. 2011. „Minister Duży Ster i Europejski Festiwal Kultury.” *Kultura Współczesna 5*: 129–144.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Reguły sztuki: Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourriaud, Nicolas. 2010. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej.
- Clifford, James. 2000. *Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*. Tłum. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot i in. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Buchloh, Benjamin. 2000. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art form 1955 to 1975*. Cambridge, Mass.–London: MIT Press.
- Dietrichsen, Dietrich. 2010. „Wartość (dodatkowa) sztuki.” Tłum. Mikołaj Ratajczak. W *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. Joanna Sokołowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Dziadkiewicz, Roman. 2014. „Miłość – Wolność – Równość.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Erbel, Joanna. 2014. „Sztuka w przestrzeni publicznej a prawo do miasta.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Foster, Hal. 2010. *Powrót realnego: Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas.
- Grlja, Dušan. 2011. „Praktyka teoretyczna: O materialnych efektach pracy »niematerialnej«.” Tłum. Anna Wojczyńska. W *Wieczna radość: Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. zbiorowa. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Groys, Boris. 2010. „The Weak Universalism.” W *Going Public*. Berlin–New York: Sternberg Press.
- Kester, Grant H. 2013. „»Do autonomii przez współpracę?« Z Grantem H. Kesterem na temat jego koncepcji sztuki dialogicznej i kolaboratywnej rozmawiają Agata Skórzyńska i Piotr Juskowiak.” *Kultura Współczesna 2*: 15–25.
- Kurant, Agnieszka, Oskar Dawicki, Łukasz Ronduda, Jan Simon i Edwin Bendyk. 2009. „Manifest nooawangardy.” *Obieg*, 7 września. <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677#1>.

- Jakubowicz, Rafał. 2014. „»Szkola aktywizmu.« Z Rafałem Jakubowiczem rozmawia Tomasz Załuski.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Juskowiak, Piotr. 2010. „Sztuka wspólnoty Krzysztofa Wodiczki: Wokół Projekcji Poznańskiej.” *Praktyka Teoretyczna* 1. http://www.praktyka-teoretyczna.pl/PT_nr1_2010_Wspolnota/05.Juskowiak.pdf.
- Majewska, Ewa. 2014. „Czy istnieje sztuka apolityczna?: Uwagi o politycznym skutku sztuki, kolektywności i partycypacji.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Markowski, Michał Paweł. 2007. „Sztuka, krytyka, kryzys.” *Obieg*, 1 marca. <http://www.obieg.pl/teksty/1863>.
- Moćko, Wojciech. 2014. „Co z tą krytycznością?: Oddziaływanie i skuteczność dizajnu jako języka krytyki.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Nahirny, Rafał. 2011. „Sztuka narzędziem zmiany społecznej... Wrocławia(n).” *Kultura Współczesna* 5: 70–82
- Ostolski, Adam. 2014. „Sztuka jako polityka prowadzona innymi środkami.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Pustoła, Magdalena. 2007. „Nie zakochuj się we władzy.” W Jacques Rancière, *Dzielenie przestrzegalnego*. Tłum. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Ratajczak, Mikołaj. 2014. „Sztuka i praca: Od ekonomii politycznej produkcji artystycznej do krytycznej filozofii współczesnych form pracy.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. 2014. *Puste miejsce po krytyce?: Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Rosińska, Monika. 2014. „Dizajn, partycypacja, zmiana społeczna: O skuteczności w projektowaniu relacji międzyludzkich.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Sowa, Jan. 2007. „Stosowane sztuki społeczne: Od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)” *Obieg*, 23 lutego. <http://www.obieg.pl/teksty/1861>.
- Sowa, Jan. 2014. „Poza zasadą skuteczności.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Załuski, Tomasz. 2007. „Jaką wiedzę mogą przynieść sztuki wizualne?” *Kresy. Kwartalnik Literacki* 3: 202–210.
- Załuski, Tomasz. 2014. „Napięcia, negocjacje, przechwyty i odzyski: Sztuka jako polityka redystrybucji.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.

- Zaród, Marcin. 2014. „Krucze zależności, niepewne sojusze: Między sztuką, nauką a techniką.” W *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski. Łódź: Muzeum Sztuki.
- Żmijewski, Artur. 2007. „Stosowane sztuki społeczne.” *Krytyka Polityczna* 11/12: 14–24.

Agnieszka Rejniak-Majewska – historyk sztuki i estetyk, adiunkt w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Visiting Professor na University of Chicago w 2013 roku. Zajmuje się problematyką europejskiego i amerykańskiego modernizmu, nowoczesnymi koncepcjami wizualności i doświadczenia, estetyką formalizmu i zagadnieniami historiografii sztuki. Autorka przekładów książek Anne Friedberg *Wirtualne okno* oraz *Pieśni doświadczenia* Martina Jaya. Ostatnio opublikowała *Migracje modernizmu: Nowoczesność i uchodźcy* – redagowane wspólnie z Tomaszem Majewskim i Wiktorem Marcem (2014) oraz książkę *Puste miejsce po krytyce?: Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (2014).

Dane adresowe:

Agnieszka Rejniak-Majewska
Instytut Filozofii UŁ
ul. Kopcińskiego 16/18
90-232 Łódź
e-mail: agnesmarej@wp.pl

Cytowanie:

A. Rejniak-Majewska, „*Alternatywna taśma montażowa*” czy *nieszkodliwy performans? O artystycznym aktywizmie i porowatym polu sztuki*, „Praktyka Teoretyczna” nr 4(14)/2014,
http://www.praktykateoretyczna.pl/PT_nr14_2014_Polityki_popkultury/14.Rejniak_Majewska.pdf (dostęp dzień miesiąc rok)

DOI: 10.14746/prt.2014.4.14

Author: Agnieszka Rejniak-Majewska

Title: *Alternative Assembly Line, or a Harmless Performance? On Artistic Activism and the Porous Field of Art*