

Sztuka zaangażowana
Autor tekstu: **Paweł Jankiewicz**

*Narzeka się na przestarzałe definicje,
ale czy to nie artyści mają za zadanie definiować na nowo?*

Pablo Picasso

Jacek Zydorowicz [1] zwraca uwagę na genetyczne związki sztuki krytycznej ze sztuką zaangażowaną. Akcjonści Wiedeńscy, Kolektyw Sztuki Socjologicznej, Joseph Beyus, Hans Haacke to artyści, którzy pokazywali drogę od „sztuki artystycznej”, skoncentrowanej na poszukiwaniach formalnych, do sztuki nieobojętnej na to, co dzieje się poza „artystycznym podwórkiem”. Filozoficznych uzasadnień takiego zwrotu szukać należy w postulatach teorii krytycznej zaproponowanej przez myślicieli Szkoły Frankfurckiej. Jak głosił Max Horkheimer w pracy *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna* [2] — o ile tradycyjny badacz sytuuje siebie na zewnątrz badanej rzeczywistości społecznej, o tyle badacz krytyczny ma pełną świadomość bycia „wewnątrz”, postrzega siebie i swoje badania w kontekście przygodnych relacji społecznych, jako jeden z ich elementów. Taka pozycja wymaga wzięcia odpowiedzialności za to społeczeństwo i poszczególnych jego członków. W dobie kultury masowej jest ono szczególnie narażone na różne formy represji ze strony dominujących ideologii. Głównym zagrożeniem jest zinstrumentalizowany rozum w służbie systemu. Herbert Marcuse w *Człowieku jednowymiarowym* [3] twierdził, że produkując zarówno potrzeby, jak i towary i usługi je zaspokajające, system indoktrynuje jednostkę. Reprodukuje się on w jej umyśle jako całość kształtująca postawy, nawyki myślenia i odczuwania. Rozumowi zinstrumentalizowanemu, czyli nierozumności, teoria krytyczna przeciwstawiała rozum w służbie wolności.



Theodor Adorno wskazywał, że sztuka posiada wiele momentów krytycznych, „dialektycznie negatywnych”. Takim momentem może być np. stosunek do brzydoty: „W skłonności nowej sztuki do tego, co wstrętne i fizycznie odrażające, któremu apologeci istniejącej rzeczywistości nie potrafią przeciwstawić silniejszego argumentu niż ten, że istniejąca rzeczywistość jest już dostatecznie brzydka i dlatego zobowiązuje sztukę do niezmałowanego piękna, przebija krytycznie motyw materialistyczny: sztuka (...) swymi autonomicznymi postaciami oskarża panowanie i świadczy na korzyść tego, co panowanie wypiera i neguje” [4]. Adorno sprzyjał dziełom o formie hermetycznej i niezrozumiałej treści, które są ostrzejszą krytyką istniejącej rzeczywistości niż te, „które w imię

bardziej zrozumiałej krytyki społecznej dokładają starań o formalną pojednawczość i milcząco akceptują wszędy rozkwitającą komunikację" [5]. Artyści, stojący wobec „niemożliwości poezji po Holocauście”, zaczęli zadawać pytania o polityczną odpowiedzialność sztuki. O to, czy sztuka nie powinna stać się zaangażowana.

Akcjoniści wiedeńscy w ramach odpowiedzi na te pytania w drugiej połowie lat 50-tych podejmowali działania szokujące ówczesne społeczeństwo. Herman Nitsch, Otto Mühl, Gunter Brus, Rudolf Schwarzkogel kojarzeni byli z takimi inicjatywami jak patroszenie zwierząt, spektakle wykorzystujące krew i symbole religijne, zamurowywanie się w piwnicy bez jedzenia i picia. Ich sztuka godziła w różne kulturowe tabu. Celowo zmierzali ku zjawiskom ekstremalnym, aby w ten sposób wskazać na niebezpieczeństwo społecznego skostnienia wynikającego z niechęci do zajmowania wyraźnego stanowiska i pielęgnowanie raz ustanowionych granic postrzegania świata [6]. Na przykład psychodrama związana z okaleczaniem się miała wyzwolić u zebranych poczucie pełnej odpowiedzialności dysponowania własną osobą, pozwolić im na wyzwolenie się z manipulacji dokonywanych przez rządzących kulturą. Natomiast zestawianie symboli chrześcijańskich (krzyża, monstrancji) z sugestywnym obrazem wnętrza ciała miało pozbawić je pierwotnie sakralnej wartości, pokazać, że są jedynie znakami pewnego narzuconego porządku. Jednak dzięki tym zestawieniom nabierały one również zdwojonego „ciężaru znaczeniowego”. Przywoływana chrześcijańska figura ofiary zderzana była z agresją i krwią, jako nieodłącznymi elementami tego zjawiska. Obdarta ze swego metafizycznego kontekstu ukazała swą „mięśność”, co stawiało ją na pozycji zjawiska problematycznego, nie do końca akceptowanego społecznie. [7]

Artyści w ten sposób godzili w uporządkowane, skostniałe społeczeństwo niezdolne do przemyśleń, poruszające się wśród sprawdzonych i odpowiednio zabezpieczonych kategorii myślowych. Zdawali sobie sprawę, że subtelna sugestia artystyczna nie jest dobrym sprzymierzeńcem społecznej krytyki, ponieważ z łatwością neutralizują ją mechanizmy społecznej kontroli porządku. Za Freudem twierdzili, że przesada ma szansę oczyścić publiczność z nagromadzonych frustracji. Nawiązywali tym zarówno do greckiej *katharsis* jak i średniowiecznej ikonograficznej tradycji pasji. Krytyczny wymiar tych akcji polegał na tym, że miały one nie tyle akcentować same obscena, co wszechobecność „publicznego okrucieństwa” — w ekonomii, polityce, mediach. Pytali o to, dlaczego stosowanie napalmu w Wietnamie jest łatwiejsze do przełknięcia dla opinii publicznej niż ich akcje?

Sztuka zaangażowana formułowała różne postulaty. Często jawnie polityczne. Joseph Beyus, twórca „rozszerzonego pojęcia sztuki”, z hasłem „każdy jest artystą” walczył o demokrację bezpośrednią i nieskrępowane formułowanie swoich poglądów. [8] Postulat nieskrępowania godził z fundamentalną dla jego twórczości Teorią Rzeźby Społecznej i zafascynowaniem pszczołami jako tworzącymi idealny system społeczny. O rozmachu jego zaangażowania może świadczyć akcja sadzenia 7000 dębów rozpoczęta na Documenta w Kassel w 1982. [9]

Francuski Kolektyw Sztuki Socjologicznej wzywał, by spojrzeć krytycznie na społeczeństwo wytwarzające i podtrzymujące obraz sztuki niezaangażowanej. [10] Alternatywą miała być sztuka socjologiczna, sztuka zadawania pytań, indagowania, kwestionowania, pobudzania do dyskusji. Artystę natomiast postrzegali jako twórcę zjawisk społeczno-symbolicznych. Odrzucali sztukę będącą przedmiotem spekulacji. Wskazywali, że informacja jest obszarem manipulacji i powielania stereotypów, a wyizolowana i elitarna przestrzeń świata sztuki (muzeum, galeria) służy pielęgnowaniu jej idealistycznego funkcjonowania. [11]

Hans Haacke (<http://www.helsinki.fi/jarj/iaa/io1998/seppa.html>) był artystą już bardziej „krytycznym” niż „zaangażowanym”. [12] Ujawniał m.in. fakt, że wielkie korporacje i wysokie kręgi polityczne regularnie dokonują swoistej instrumentalizacji kultury, czyniąc z niej obszar realizacji swoich partykularnych interesów. Impuls do społecznej debaty, która pozwoliłaby krytycznie spojrzeć na ekonomiczne i polityczne uwarunkowanie sztuki i problem „wolności artysty”, upatrywał w „produktywnym prowokowaniu”. Celem takich prowokacji stał się np. Jesse Helms — inicjator kampanii zmierzającej do ustawowego kontrolowania funduszy NEA (National Endowment for the Arts — agencja wspierająca sztukę) i zakazu wykorzystywania ich w propagowaniu sztuki obrażającej uczucia religijne i patriotyczne Amerykanów. Liczne obostrzenia i zatrzymania dotacji, zwłaszcza dla środowisk związanych z mniejszościami seksualnymi, doprowadziły do sytuacji zagrożenia wolności wypowiedzi i cenzurowania sztuki. Pod hasłami ochrony obyczajowości i wartości, kryły się w gruncie rzeczy działania, które posiadały silny kontekst ekonomiczno-polityczny. Haacke swoimi działaniami ujawniał skrywane motywy władzy. Zdawał on sobie sprawę, iż sprowokowanie debaty publicznej w dzisiejszym świecie jest niezwykle trudnym zadaniem. Produktywne prowokowanie gwarantowało taki efekt, i umożliwiało formułowanie pytań nie tylko

o obszary uważane za bezpieczne, chronione społeczną akceptacją wynikającą z legislacyjnego i ekonomicznego usankcjonowania. Haacke zadawał sobie pytanie o istnienie obszarów wolności artystycznej. Jego działania wskazywały na dokonywane przez władze „ramowanie” sztuki i udział konkretnych osób i instytucji.

Według Haacke'go artysta ujawnia, uświadamia, lecz nie poszukuje wyjścia. Efektem jego akcji jest zapewne nieufność i brak wiary w istnienie obszarów nieskażonych ekonomicznymi i politycznymi interesami. Postawa „kontrolna” wskazuje na bardziej krytyczny niż zaangażowany charakter działań Haacke'go. Widać to również w przełamaniu niechęci i nieufności do mediów (charakterystyczne tak dla Szkoły Frankfurckiej, jak i sztuki zaangażowanej). Haacke zauważa: „w dzisiejszym świecie problemem nie jest zajęcie stanowiska w jakiejś sprawie, problemem jest sprowokowanie publicznej debaty na jakiś temat. Dla wywołania takiej debaty niezbędne jest wsparcie ze strony dziennikarzy i mediów, (...) [które są] dzisiaj najpotężniejszą siłą, rodzajem filtra ustawionego pomiędzy intelektualistami a opinią publiczną (...) Pięć minut w telewizji znaczy dziś więcej niż manifestacja 500 tysięcy osób, której w telewizji nie pokazano” [13]. Haacke miał też świadomość, że nad mediami stoją siły jeszcze potężniejsze, które je finansują, postulował więc, aby artyści zainteresowali się umiejętnościami z zakresu Public Relations.

Przypisy:

[1] J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus*, IAM, Warszawa 2005.

[2] M. Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, "Colloquia Communia" 1983, nr 2.; przyt. za: J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus*, IAM, Warszawa 2005, s. 53.

[3] H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, PWN, Warszawa 1991.

[4] T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, PWN, Warszawa 1994, s. 91.

[5] Tamże, s. 265.

[6] J. Zydorowicz, *op. cit.*, s. 73.

[7] Tamże.

[8] Tamże, s. 75-76; por. też: J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2001; L. Nader, *Alchemia pamięci*.

[9] O tym, że postulat "każdy artystą" skandalizuje, może świadczyć wypowiedź: "Polscy pseudoartyści oczywiście nie wymyślili sztuki wypinającej się na widza, oni tylko wpisali się w ten nurt. I mieli świetne wzory, choćby Josepha Beuysa. Zanim został on artystą, podczas II wojny światowej był pilotem Luftwaffe. Artystycznego natchnienia dostał po zestrzeleniu jego samolotu nad Rosją, kiedy to tatarskie plemię uratowało go od śmierci z głodu i zimna. Tatarzy smarowali ciało Niemca łojem i owijali je w skóry i filc. Kiedy Beuys wrócił do ojczyzny, zaczął smarować tawotem i różnymi organicznymi substancjami krzesła oraz inne przedmioty. Kiedy Beuys porządkował swoją berlińską pracownię, robotnicy wyrzucili na śmietnik jego rzeźby, przekonani, że to śmieci. Teraz liczne galerie, muzea i prywatni kolekcjonerzy chcą się pozbyć dzieł Beuysa, bo te zaczynają po prostu śmierdzieć. Tacy jak Beuys wmówili publiczności i usłużnym krytykom, że wszystko może być sztuką, a każdy może zostać artystą. Może, ale pod warunkiem że nie będzie wyciągał ręki po publiczne pieniądze", Ł. Radwan, *Wydzielina z artysty*, "Wprost", Nr 1154, 16 stycznia 2005.

[10] J. Zydorowicz, *op. cit.*, s. 77-79.

[11] Izabela Kowalczyk twierdzi, że: "Negatywne nastawienie do twórczości dokonującej krytycznej analizy rzeczywistości świadczy o niezrozumieniu tego, że sztuka zawsze powiązana była z jakąś ideologią czy władzą. Autorka pisze, że żaden z okresów załamań w sztuce "nie przekreślił szans malarstwa i rzeźby". Pojawia się tu więc opozycja między tradycją (malarstwem, rzeźbą, sztuką jakoby autonomiczną) a sztuką "młodych" (instalacją, wideo, fotografią), która odcina się od tradycji i wyraża krytykę rzeczywistości. Warto zauważyć, że podkreślanie tej opozycji przez tradycyjnych krytyków także ideologizuje twórczość, którą uważają za autonomiczną. W ten sposób sztuka ta sytuowana jest po stronie konserwatyzmu, polskiej tradycji oraz katolicyzmu, a twórczość "młodych" jest według tego schematu związana z

wszystkimi zagrożeniami dla wymienionych wyżej wartości. Sztuka wpisuje się więc w ideologiczne napięcia widoczne w naszym społeczeństwie i udawanie, że istnieje twórczość "autonomiczna", jest także przejawem ideologii wpisującej się w napięcie pomiędzy myśleniem uniwersalistycznym a postmodernistycznym", I. Kowalczyk, *Ciało i władza, Sic!*, Warszawa 2002, s. 99-100.

[12] J. Zydorowicz, *op. cit.*, s. 79-80.

[13] Pierre Bourdieu, Haans Hacke, *Free Exchange*, Cambridge 1995, s. 21; Cyt. za: Grzegorz Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 68.

Paweł Jankiewicz

Absolwent prawa Uniwersytetu Łódzkiego.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 09-09-2009)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6776) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6776>)

Contents Copyright © 2000-2009 Mariusz Agnosiewicz

Programing Copyright © 2001-2009 Michał Przech

Autorem portalu Racjonalista.pl jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.
Właścicielami portalu są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie strony tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl