

SZTUKA  
ZAANGAŻOWANA  
ARTURA  
ŻMIJEWSKIEGO

BARBARA TRYKA





### **Wprowadzenie**

Artur Żmijewski to polski artysta multimedialny, reżyser oraz naczelny redaktor artystyczny „Krytyki Politycznej”, uznawany za jednego z głównych przedstawicieli sztuki krytycznej. W 2007 roku na łamach „Krytyki Politycznej”, w manifeście *Stosowane sztuki społeczne*<sup>1</sup>, zaproponował koncepcję sztuki zaangażowanej. Koresponduje ona z wizją rzeczywistości jako kulturowo-historycznej i dyskursywnej konstrukcji. Żmijewski przedstawia metaforycznie sztukę jako algorytm — ciąg określonych czynności koniecznych do osiągnięcia zamierzonego celu, celu społeczno-politycznego.

W niniejszym artykule omówione zostaną dwa projekty artystyczne Żmijewskiego w kontekście jego koncepcji sztuki, wyjaśniony zostanie sposób działania artysty. Głos autora *Stosowanych sztuk społecznych* jest częścią współczesnej dyskusji nad znaczeniem i rolą sztuki zaangażowanej w kulturze. Żmijewski to przede wszystkim jednak artysta, a nie teoretyk w ścisłym znaczeniu tego słowa. Choć jego twórczość wskazuje na inspiracje myślą polityczno-filozoficzną, to mają one swobodny charakter. Artysta adaptuje do rozważań takie pojęcia jak alienacja, dyskurs, władza. Język, którym się posługuje, często jest niejasny, nieprecyzyjny, dlatego wymaga interpretacji kontekstualnej i omówienia. Niemniej artystyczne próby teoretyzowania stanowią współcześnie ważną część praktyki artystycznej i są akceptowane przez wielu estetyków. Głównym zwolennikiem takiej postawy jest Arthur C. Danto, który w swoich analizach akcentuje płynność granic między praktyką artystyczną a teorią<sup>2</sup>.

### Problemy sztuki zaangażowanej

*Stosowane sztuki społeczne* można odczytać jako następujące po sobie dwie części — polemiczną i konstruktywną. W pierwszej Żmijewski podejmuje problem alienacji sztuki, w drugiej — proponuje sposoby jej przezwyciężenia, co ma bezpośredni wpływ na specyfikę jego działań artystycznych. Analizowane w artykule projekty stanowią przykład możliwości działania przez sztukę w przestrzeni społeczno-kulturowej i polityczno-ideologicznej.

Pierwotnie pojęcie alienacji (łac. *alienatio*; od *alienus* – należący do kogo innego, obcy; *alius* – inny) miało znaczenie filozoficzne, związane głównie z koncepcją człowieka<sup>5</sup>. Przez alienację rozumie się proces, w którym wytwory ludzkie, w tym idee, instytucje, ulegają urzeczowieniu i wyobcowaniu względem twórców. Człowiek, tracąc kontrolę nad swoimi wytworami, zostaje podporządkowany regułom działania, które są mu obce, a nawet odwrotne do jego właściwych intencji. Pojęcie alienacji rozpatrywać można w różnych kontekstach, głównie ekonomicznym i socjologicznym, natomiast Żmijewski przenosi je na grunt teorii sztuki. W tym kontekście rozumieć można alienację na trzy sposoby. Po pierwsze, jako proces uniezależniania się sztuki względem innych dziedzin kultury, takich jak nauka, polityka, religia. Po drugie, jako wyobcowanie dzieła sztuki względem twórcy. Ma to związek z uprzedmiotowieniem, utowarowieniem działalności artystycznej oraz redukcją dzieła sztuki do aspektu estetycznego. Autonomiczne dzieło sztuki postrzegane jest jako przedmiot prezentujący wyłącznie wartości estetyczne, który może dawać jedynie przyjemność. Taka redukcja wartości dzieła powoduje, że nie wzbudza ono refleksji, ani nie wpływa na postawę odbiorcy. Po trzecie, Żmijewski mówi o alienacji artysty względem społeczeństwa. Wyobcowanie objawia się brakiem zainteresowania problematyką społeczną, polityczną czy naukową, co skutkuje brakiem tej tematyki w pracy twórczej artysty. Żmijewski wyróżnia trzy

główne czynniki alienacji sztuki, a w swoich projektach artystycznych stara się konsekwentnie je zwalczać.

Pierwszy z czynników dotyczy społecznej roli artysty, oczekiwań i wyobrażeń ludzi na ten temat. Zdaniem Żmijewskiego, artyści postrzegani są stereotypowo jako niezrównoważeni emocjonalnie, czasem szaleni i cierpiący samotnicy. Ta podtrzymywana społecznie wizja prowadzi do utożsamiania się z nią artystów. Wówczas znacznie trudniejsze stają się relacje i współpraca między artystami, zwłaszcza z innych środowisk artystycznych. Dodatkowo z głównego pola zainteresowań twórców znikają problemy społeczno-polityczne jak i dyskusje im poświęcone. Brak motywacji artystów i zamknięcie na problemy współczesnego świata powoduje, że ich sztuka nie pełni żadnej ważnej funkcji w życiu społecznym<sup>4</sup>. Żmijewski podejrzewa, że dla społeczeństwa pogłębianie świadomości społeczno-politycznej jest niepożądane, ponieważ „procedury poznawcze sztuki oparte na ryzyku i intuicji wydają się groźne”<sup>5</sup>. Prawdopodobnie artysta ma tu na myśli negatywne reakcje społeczne na działania artystów krytycznych, które niejednokrotnie miały na celu np. poznanie mechanizmów wpływu kulturowego na ludzi czy też badanie zachowań człowieka w sytuacjach skrajnych oraz inne cele w ramach poznawczej funkcji sztuki.

Drugi istotny czynnik, który omawia Żmijewski, to wpływ estetyzmu na sztukę w kontekście zaangażowania artystów. W refleksji teoretycznej kwestia ta dotyczy sporu o to, czy sztuka zachowuje autonomię, czy też zatracą ją, realizując rozmaite nieestetyczne funkcje (np. społeczne). Sztuka autonomiczna to taka, która realizuje własne, czyli estetyczne cele. Podstawy tej koncepcji zaczęły kształtować się od połowy XVIII wieku wraz z pojawieniem się pojęcia sztuk pięknych oraz przekonaniem, że celem sztuki jest wytwarzanie rzeczy pięknych. Problem powinności i użyteczności sztuki nie istniał wcześniej<sup>6</sup>. Użyteczność nie była celem sztuki, jednak sztuka

pociągała za sobą różne skutki, czy to praktyczne, czy społeczne, które były ważne i doceniane. W pierwszej połowie XIX wieku, wraz z autonomizacją sztuki, pojawiła się estetyczna koncepcja sztuki, która dominowała powszechnie na gruncie teoretycznym do lat 60. XX w. Charakteryzowała się ona tym, że za najistotniejszą funkcję sztuki uznawała funkcję estetyczną, czyli taką, która odpowiada za pojawienie się swoistych przeżyć estetycznych u odpowiednio przygotowanego odbiorcy w czasie kontaktu z dziełem. W związku z tym, elementem konstytutywnym dzieła sztuki były jakości i wartości estetyczne (związane talentem i warsztatem artystycznym), aktywujące się dopiero w przeżyciach estetycznych. W myśl tej koncepcji to, co aspirowało do bycia dziełem sztuki, lecz nie realizowało w pierwszej kolejności funkcji estetycznej, traktowane było jako pseudoartystyczne<sup>7</sup>. Zdaniem Żmijewskiego, powyższy sposób myślenia o sztuce na dobre utrwalił się w świadomości artystów, znacznie osłabiając możliwość jej społecznego oddziaływania.

Trzeci czynnik alienacji sztuki związany jest z kontekstem historyczno-politycznym Polski. Jest to wstyd i lęk artystów przed zaangażowaniem, wywołany przez sztukę socrealistyczną — narzędzie partii komunistycznej. Zaangażowanie kojarzone jest z ideologią i w konsekwencji odbierane negatywnie.

### **Demokracje**

Jednym z ważniejszych działań zaangażowanych są *Demokracje* – cykl dwudziestu krótkich filmów dokumentalnych, które Artur Żmijewski nakręcił nie tylko w Polsce, ale również w innych państwach Europy, Izraelu i na Zachodnim Brzegu Jordanu. Jego celem było przedstawienie różnorodnych form działań politycznych jako przykładów demokracji bezpośredniej. Artysta komentował *Demokracje* następująco: „Chodziło o teatr polityczny odbywający się niemal codziennie na naszych oczach. W czasie demonstracji, publicznego protestu,

konstytuuje się pewna wspólnota polityczna na ulicy. Wspólnota, której członkowie sami reprezentują siebie i swoje interesy – to jest demokracja bezpośrednia. Czasami takie demonstracje przekształcały się w długotrwałe działania, w ruchy społeczne, np. ruch oburzonych czy *occupy movement*. Podobnie było na Majdanie w Kijowie, gdy Janukowycz odrzucił umowę stowarzyszeniową z UE. Zastanawiałem się też, co będzie, jeśli zrobię filmy bardzo aktualne, sztukę, która nie aspiruje do wieczności, do tego, żeby mówić rzeczy uniwersalne, tylko zajmuje się tym, co dzisiaj dzieje się lokalnie, tym, co jest partykularne<sup>8</sup>.

Żmijewski wybierał interesujące go wydarzenia, następnie ruszał tam z kamerą i po prostu filmował to, w czym uczestniczył i czego był świadkiem. Z 2007 roku pochodzi nagranie „Marszu dla Życia” (demonstracja zwolenników zakazu aborcji). W 2008 roku artysta zarejestrował transmisję meczu Niemcy – Turcja w półfinałach ME w piłce nożnej; pogrzeb Jörga Haidera (przywódcy skrajnie prawicowej partii BZÖ, szefa regionu Karyntii); paradę Lojalistów, w rocznicę bitwy pod Boyne; blokadę drogi nr 465 do izraelskiego osiedla Beit Aryle na Zachodnim Brzegu; 60. rocznicę Nakby – tragedii palestyńskiej; czytanie listu episkopatu Polski o zapłodnieniu *in vitro* w trakcie mszy świętej; inscenizacje bitew z Powstania Warszawskiego na Żoliborzu i Mokotowie; demonstracje związkowców „Solidarności”, a także święta narodowe (Święto Pracy, Święto Wojska Polskiego). W 2009 roku zgromadził materiał filmowy przedstawiający „Dziesiątą Manifę” (demonstrację feministyczną i kontrademonstrację); Drogę Krzyżową ludzi pracy; demonstracje przeciw izraelskiemu atakowi na Strefę Gazy i kontrademonstrację; demonstrację kobiet przeciw wojnie w Gazie; ceremonię żałobną poświęconą szesnastu ofiarom Tima Kretschmera zastrzelonym w szkole w Albertville, usunięcie kupców z Hali Kupieckich Domów Towarowych w Warszawie; protesty przeciw NATO podczas 60-lecia istnienia Sojuszu; pogrzeb Zbigniewa Religi.

Żmijewski, przystępując do realizacji tego projektu, wcielił się niejako w rolę badacza rzeczywistości społecznej. Szczególnie interesowało go to, czym polityka jest na co dzień, jak wygląda życie polityczne zwykłych ludzi. Zarejestrował również te wydarzenia, które wprost nie kojarzą się z polityką, są jednak ważnym elementem formującym życie społeczne. Jako takie mają znaczenie polityczne i tworzą obraz demokracji. O swoim cyklu autor mówił: „To wszystko dzieje się właśnie w demokracjach. Gdy protestanci w Belfaście maszerują z bębнами przez dzielnice katolików, żeby sprowokować zamieszki, to robią to legalnie. Gdy faszyci z ONR-u idą przez Warszawę, krzycząc: «Raz sierpem, raz młotem, czerwoną hołotę», to robią to legalnie. Przemówienie ich lidera, który zastanawia się, czy wieszać członków rządu na latarniach, czy jakoś chytrzej doprowadzić do «upadku tego liberalnego syfu», jest ochraniające przez policję. Homofobiczne, antyfeministyczne kazania w kościele św. Stanisława Kostki ksiądz także wygłasza legalnie. To wszystko mieści się w demokracji”<sup>9</sup>.

Problematyka społeczno-polityczna to główne źródło inspiracji artysty. Wszystkie nagrania, które znalazły się w *Demokracjach*, cechuje realizm. Jako relacja z prawdziwych wydarzeń filmy przypominają reportaż lub nagrania amatorskie. Ich kolejną cechą jest brak artystycznej inwencji, rozumianej w tradycyjnym sensie jako pomysłowość i nowatorstwo środków formalno-estetycznych. *Demokracje* wyraźnie świadczą o tym, iż artyście nie zależało na realizacji funkcji estetycznej. Niemniej jednak nie są zwykłym zbiorem nagrań, lecz tworzą spójną całość podporządkowaną idei autora. Wartość *Demokracji* jako dzieła sztuki nabudowana została również przez kontekst: prezentację filmów w galeriach, promocję filmów jako sztuki zaangażowanej oraz fakt, że ich autorem jest człowiek cieszący się sławą artystyczną. Ubóstwo formalne dzieła sprawia, że uwaga widza kieruje się wyłącznie na treści i jej znaczeniu.

*Demokracje* stanowią przykład kształtowania przez Żmijewskiego nowego wizerunku artysty zaangażowanego. Rola artysty nie polega jedynie na rejestracji wydarzeń – Żmijewski przyjmuje postawę zaangażowanego obserwatora<sup>10</sup>, współuczestniczy z innymi w wydarzeniach, a *Demokracje* są tego potwierdzeniem. Artysta podkreśla, że jego filmy nie miały być obiektywnym dziennikarstwem, ale subiektywnym zabraniem głosu: „Nie jestem dysponentem czyjegoś głosu. Ani go nie daję, ani nie odbieram. Wygłupiłbym się, jeślibym powiedział, że dałem związkowcom głos. Związki zawodowe, np. «Solidarność», to duże grupy ludzi, których przywódcy negocjują z premierem. Sami potrafią zadbać o to, żeby mieć głos. Można raczej powiedzieć, że poprzez swoje filmy staję po jakiejś stronie społecznego sporu, ponieważ uważam, że związki zawodowe są ważne”<sup>11</sup>.

Żmijewski pokazuje obie strony sporu, widać, która z opcji jest mu bliższa. W jednym z wywiadów otwarcie deklaruje, że był po stronie ludzi przybyłych na „manifę”, a nie ONR-owców. Nagrania zawierają również, choć nie wyrażoną wprost, ocenę wydarzeń<sup>12</sup>. Owo zaangażowanie – uczestnictwo i opowiedzenie się po jednej ze stron sporu – jest centralnym elementem, na którym opiera się projekt *Demokracje*. Żmijewski zdecydowanie nie chce, by rozwiązania formalno-estetyczne przeważały w odbiorze jego działań. Uzasadnienia dla tej strategii artystycznej szukać należy w teorii dzieła awangardowego Petera Bürgera, na którego Żmijewski powołuje się w kontekście estetyzmu.

Peter Bürger podkreślał, że awangarda wypracowała zupełnie nową jakość zaangażowania. W celu scharakteryzowania tej jakości dokonał rozróżnienia dzieł sztuki na organiczne i awangardowe. Oba typy dzieł mogą pretendować do miana zaangażowanych, jednak „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<sup>13</sup>. Z racji tego podporządkowania treści polityczno-moralne odgrywają drugorzędą rolę (są czymś spoza dzieła). Uwaga widza kieruje się na przedmiot artystyczny – jako jedność treściowo-formalną, który nie jest jednak bezpośrednim bodźcem do działania np. politycznego. Właściwe dzieło zaangażowane (awangardowe) może zaistnieć tylko wówczas, gdy jego podstawową zasadą, której podporządkowana będzie także forma dzieła, jest zaangażowanie.

*Demokracje* to obraz współczesnej demokracji bezpośredniej widzianej oczami Artura Żmijewskiego. Jego celem było więc uchwycenie gier politycznych rozgrywających się na ulicach, sytuacji, w których ludzie sami walczą o swoje sprawy, oraz tego, jak zawiązują się tam wspólnoty polityczne. Z drugiej strony artysta starał się zwrócić uwagę na to, w jaki sposób kształtowane jest społeczeństwo i zachowania społeczne, dlatego dla odczytania *Demokracji* istotne będą pojęcia władzy i ideologii oraz kontekst filozoficzny, z którego się wywodzą.

Podejście do tej tematyki reprezentowane przez Żmijewskiego kształtowało się w Polsce w latach 90. XX wieku i związane m. in. było z amerykańską adaptacją tzw. *french theory*<sup>14</sup>, czyli teorii zaangażowanych, które przenikały wówczas do kraju i kształtowały postawę intelektualisty zaangażowanego. Wśród tych teorii szczególnie popularna była myśl Michela Foucaulta. Zagadnienia związane z mechanizmami działania władzy oraz problem podmiotowości konstruowanej przez dyskursy władzy wywarły ogromny wpływ na artystów krytycznych, do których zaliczany jest Żmijewski. Gdy artysta podejmuje w *Demokracjach* problem władzy, należy go interpretować w odniesieniu do teorii Foucaulta.

Dla Żmijewskiego obszarem myślenia i działania artystyczno-politycznego jest przede wszystkim przestrzeń społeczno-kulturowa. Jako artysta zaangażowany, nie rozdziela swojego życia na sferę artystyczną i polityczną, ale je łączy. Właśnie na ten fakt zwrócił uwagę

w *Demokracjach*, kiedy filmował i czynnie uczestniczył zarazem. Zebrany przez Żmijewskiego materiał filmowy to zapis różnych przejawów władzy. W ujęciu Foucaulta pojęcie władzy odnosi się do relacji społecznych, które ona przenika i organizuje. Formą takiej władzy jest wiedza, zwłaszcza ta pochodząca z nauk społecznych i humanistycznych. To, co uchodzi za prawdę, również jest wytworem władzy. Władza określa dyskursy, w kontekście których rozstrzyga się o tym, co jest, a co nie jest prawdą, oraz mechanizmy wartościujące działanie. Jak pisze Foucault: „stosunki władzy stwarzają miejsce dla możliwej wiedzy, a wiedza gromadzi i wzmacnia efekty władzy”<sup>15</sup>. Wiedza i władza zawsze pojawiają się razem, są stałym elementem życia społecznego. Ich subtelne przejawy dają o sobie znać jako „działanie na inne działanie”<sup>16</sup>. Inaczej mówiąc, polegają na „kierowaniu cudzym kierowaniem się”<sup>17</sup>, które dokonuje się za pomocą słów, siły, niezmiennych prawd, nierówności ekonomicznych, rozmaitych środków kontroli.

W takim to procesie dochodzi do upodmiotowienia<sup>18</sup>. Dzięki władzy jednostka zyskuje swoją tożsamość i indywidualność, którą sama uznaje za prawdziwą i którą respektują inni. Władza jest koniecznym elementem społeczeństw, jest nieunikniona, ale także niewidoczna, nie wynika ze zgody społeczności, chociaż jednostki poddają się jej. Pojawia się zawsze razem z wolnością, dlatego Inny, który, choć podporządkowany jest władzy, ma przed sobą – jak pisze Foucault – „ogromne pole reakcji, odpowiedzi i inwencji”<sup>19</sup>. Problematyka władzy wykracza poza mechanizmy kultury. Foucault twierdzi, że: „Wszystkie formy władzy muszą się w pewien sposób odnosić do państwa — nie dlatego jednak, iż, tak czy inaczej, z niego wynikają. Stosunki władzy przechodzą raczej coraz głębiej pod państwową kontrolę (choć nie przyjmuje ona tej samej postaci w wymiarze pedagogicznym, prawnym, ekonomicznym i rodzinnym). Odwołując się tym razem do ograniczonego znaczenia słowa «kierować», należałoby powiedzieć, iż stosunki władzy podlegają coraz wnikliwшему kierowaniu: zostają

zracjonalizowane i scentralizowane w ramach instytucji państwa<sup>20</sup>. Wobec tak zdefiniowanej władzy jednostki nie zachowują swojej autonomii, a racjonalne poznanie otaczającej rzeczywistości jest złudzeniem, uzależnione jest od dyskursu (systemu pojęciowego).

W kontekście *Demokracji* pojęcie władzy jest istotne z dwóch względów. Po pierwsze, artysta pokazuje tak różne wydarzenia, jak np. Droga Krzyżowa ludzi pracy, odczytanie listu episkopatu Polski o zapłodnieniu *in vitro* czy transmisja meczu Niemcy – Turcja w półfinałach ME w piłce nożnej, jako faktyczne przejawy władzy w wyżej zdefiniowanym sensie. Po drugie, co Żmijewski mocno podkreślał w manifestach, sztuka może mieć władzę, jeśli stawia pytania, jeśli jest źródłem wiedzy. Filmy Żmijewskiego przedstawiają demokrację w nieco inny sposób niż myśli o niej przeciętny człowiek, ale według artysty to jest właściwy obraz demokracji. Polityczne znaczenie sztuki Żmijewskiego ujawnia się w ten sposób, że próbuje on budować własny dyskurs o rzeczywistości społeczno-politycznej na podstawie faktów. Głównym postulatem formułowanym w *Stosowanych sztukach społecznych* jest skuteczność sztuki. Wizja demokracji zaproponowana przez artystę jest opiniotwórcza i w tym sensie skuteczna.

Żmijewski, śledząc przejawy ideologii, wydaje się nawiązywać do Louisa Althussera, który pisał: „Ta ideologia przemawia czynami: my będziemy mówić o działaniach wpisanych w praktyki. Zauważmy, że owe praktyki są regulowane przez rytuały, w które się wpisują w łonie materialnego istnienia aparatu ideologicznego, nawet gdyby były tylko małą jego częścią: mała msza w małym kościele, pogrzeb, meczyk w klubie sportowym, lekcja w szkole, zebranie albo wiec partii politycznej... I tak dalej”<sup>21</sup>.

Żmijewski uważa ponadto, że słowo „ideologia” niepotrzebnie obarczone jest pejoratywnymi konotacjami, ponieważ ideologizowanie wpisane jest w rzeczywistość. Myśl ta rozwinięta została przez Althussera, który człowieka postrzegał jako zwierzę ideologiczne<sup>22</sup>.

O ideologii pisał, że jest „urojonym «przedstawieniem» stosunku jednostek do ich realnych warunków bytowych”<sup>23</sup>, to ona wymusza na jednostkach postrzeganie niektórych rzeczy jako oczywistych. Uważał, że każda jednostka jest zideologizowana, a związane jest to z podstawową dla ideologii kategorią podmiotu. W rozumieniu Althussera, jedynym wolnym aktem jednostki jest poddanie się upodmiotowieniu i utrata wolności, dlatego cechą takiej jednostki jest podporządkowanie. Tym zaś, co pomaga jednostce w konstituowaniu siebie jako podmiotu, jest ideologia. Właśnie kreowanie jednostek jako podmiotów uważał Althusser za podstawową funkcję ideologii. Słowa artysty na temat ideologii, odczytane w kontekście analiz Althussera, mogą świadczyć o próbie usprawiedliwienia się w obliczu często kierowanego pod adresem sztuki zaangażowanej zarzutu ideologizacji. Wydaje się również, że ideologizowanie jest po prostu jednym z celów jego sztuki.

*Demokracje* nabierają dodatkowego znaczenia w kontekście rozważań Chantal Mouffe i Ernesta Laclau, zawartych w pracy *Hegemonia i strategia socjalistyczna*<sup>24</sup> z 1985 roku. W myśl ich założeń przestrzeń społeczna ma charakter dyskursywny. To w niej i dzięki niej kształtują się tożsamości jednostek w ten sposób, że tworzą one relacje podporządkowane różnym dyskursom.

Dyskurs, jako termin wywodzący się z językoznawstwa, oznacza formę organizacji języka. Natomiast dla Mouffe i Laclau dyskursy wyznaczają ramy znaczeniowe w przestrzeni publicznej, są również wyznacznikiem tego, co obiektywne. To wokół dyskursów toczy się życie społeczne, to one nadają mu formę. To, co wykracza poza sferę dyskursów, nie ma formy – jest zatem niedostępne poznawczo, wykracza poza granice języka. Świat jest poznawalny tylko w granicach dyskursu<sup>25</sup>.

W społecznościach skonfliktowanych, czyli antagonistycznych<sup>26</sup>, powstaje szczególna relacja nazywana hegemonią, która pozwala na łączenie się elementów dyskursów tak, by powstał jeden wiodący

w stosunku do pozostałych. Obecnie mówi się o hegemonii neoliberalnej, jednak Mouffe i Laclau opowiadają się za innym rodzajem polityki demokratycznej, mianowicie demokracją radykalną, która pogłębi rewolucję demokratyczną, tzn. ukierunkuje na dialog i pozwoli na „rozciągnięcie walk o równość i wolność na nowe obszary relacji społecznych”<sup>27</sup>. Podkreślają zarazem, 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 poprzecinanych antagonizmami”<sup>28</sup>.

W tej perspektywie *Demokracje* stanowią egzemplifikację antagonizmów, pokazują, jak one się tworzą oraz jak na poziomie kultury – wokół dyskursów, uzewnętrznionych jako slogany, hasła, symbole, rytuały lub inne jednoczące wydarzenia – wyodrębniają się wspólnoty polityczne<sup>29</sup>.

Mouffe nawiązuje wprost do sztuki krytycznej i w swoim modelu polityki demokratycznej wyznacza jej polityczny cel: „Według mnie, rzeczywisty problem dotyczy możliwych form sztuki krytycznej, różnych sposobów, w jakie praktyki artystyczne mogą przyczynić się do kwestionowania dominującej hegemonii. Kiedy już zaakceptujemy fakt, że tożsamości nigdy nie są z góry dane, lecz zawsze są rezultatem procesów identyfikacji, że są konstruowane dyskursywnie, powstaje pytanie: rozwijanie jakiego rodzaju tożsamości powinny stawiać sobie za cel krytyczne praktyki artystyczne? Celem tych, którzy opowiadają się za kreowaniem agonistycznych przestrzeni publicznych, jest odsłanianie wszystkiego, co jest wypierane przez dominujący konsensus, dlatego też relację praktyk artystycznych i ich odbiorców wyobrażają sobie zupełnie inaczej niż ci, których celem jest stworzenie konsensusu, nawet jeśli ma to być konsensus krytyczny. Zgodnie z ujęciem agonistycznym, sztuka krytyczna to taka, która wzniesła niezgodę, wydobywając na światło dzienne to, co

dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zatrzeć. Chodzi o oddanie głosu wszystkim uciszonym w ramach istniejącej hegemonii, wydobycie wielości praktyk i doświadczeń, które stanowią tkankę danego społeczeństwa, wraz z konfliktami, jakie za sobą pociągają”<sup>30</sup>.

Jak już to zostało napisane, Żmijewski przez zaangażowanie rozumie przede wszystkim wyraźną deklarację artysty w sporze oraz podjęcie działań na granicy tego, co artystyczne i polityczne. Poglądy Mouffe uzupełniają koncepcję artysty. Ona również proponuje szerokie rozumienie polityki, jako podejmowania decyzji, wyborów między opozycyjnymi stanowiskami. Podkreśla, że w polityce oprócz działań, które tradycyjnie uznaje się za polityczne, istnieje wymiar bardziej podstawowy, który objawia się w sposobie zorganizowania i funkcjonowania społeczeństwa<sup>31</sup>. Ten wątek rozwijany jest w *Demokracjach*, kiedy artysta nadaje różnym wydarzeniom, takim jak marsze, manifestacje, uroczystości państwowe i religijne, znaczenie polityczne.

Przykładowo – w przypadku mszy świętej, na której odczytano list episkopatu Polski o zapłodnieniu *in vitro*, Żmijewski zwraca uwagę na specyfikę panujących w kościele relacji podporządkowania się wiernych duchownym. Jako uczestnik nabożeństwa, podobnie jak przybyli wierni, dostosowywał się do panujących reguł. Słuchał listu w milczeniu, nie mogąc wyrazić swojej opinii, przynajmniej w tamtym momencie. Dla artysty był to przykład działania władzy, ale także ideologizacji. Ten i inne przykłady przedstawione przez Żmijewskiego potraktować można jako typy relacji politycznych, w których jednostki skupiają się wokół dominującej narracji, symboliki i wartości, tworząc zamkniętą grupę, której aktywność wzrasta, a postulaty radykalizują się w sytuacji naruszenia ich praw i wartości. W ten sposób autor *Demokracji* pokazuje, że przestrzeń społeczna jest upolityczniona. Polityka manifestuje się poprzez kulturę, ponieważ oprócz demokracji przedstawicielskiej istnieje demokracja bezpośrednia,

w której ludzie wyrażają swoje poglądy lub poglądy im narzucone, przejęte z mniejszą lub większą świadomością poprzez różne formy działania, symbole, metafory, obrazy, retorykę, rytuały. Niektóre filmy przedstawiają konflikty, wydarzenia o wyraźnym charakterze politycznym, inne, np. pogrzeb Zbigniewa Religi, w pierwszej chwili narzucają skojarzenia religijne. Zdaniem artysty, każdy z filmów prezentuje pewien sposób uprawiania polityki: „[...] demonstracje to taka polityka dla zwykłych ludzi, a jednocześnie «masa krytyczna» demokracji, artikulacja żądań, poglądów, których adresatem są media i poprzez nie elity polityczne oraz reszta społeczeństwa”<sup>32</sup>. Żmijewski pokazał również, że na tym poziomie nie tylko możliwe, ale również istotne są ingerencje artystów zaangażowanych. Popieranie przez artystów stronnictw politycznych przyczynia się do kształtowania określonych postaw politycznych i kulturowych.

Mouffe krytykuje hegemonię liberalną głównie za to, że opiera się na społecznym konsensusie, a przez to hamuje możliwość myślenia oraz działania politycznego wśród ludzi, przeciwstawia się pluralizmowi wartości i tożsamości. W ujęciu Mouffe liberalizm neguje antagonizm. w *Demokracjach* Żmijewskiego można z kolei odnaleźć przykłady afirmacji antagonizmu, będą to m.in. nagrania prezentujące demonstracje i kontrdemonstracje. Ponadto powiązanie *Demokracji* z terminologią ukutą na gruncie *Hegemonii i socjalistycznej strategii* może wpływać na postrzeganie społeczeństwa właśnie w tych kategoriach i jest formą jej popularyzacji.

#### **Plener rzeźbiarski Pamiątka z Celulozy**

Kolejną ważną inicjatywą artystyczną podjętą przez Artura Żmijewskiego był plener rzeźbiarski zatytułowany *Pamiątka z Celulozy*, który odbył się w Świeciu w 2009 roku. Jest to inny typ działania zaangażowanego niż *Demokracje*. Organizacja pleneru wpisuje się w stosunkowo nowy rodzaj aktywności artystycznej nazywany „sztuką

zaangażowaną”, „sztuką dialogiczną”, „sztuką relacyjną”, „estetyką społeczną”, „akcjami kolektywnymi” lub „sztuką partycypacyjną”<sup>33</sup>.

Plener odbył się w ramach większego projektu: *Przebudzenie-Reaktywacja (Miasto Świecie – nowe spojrzenie)*, zainicjowanego przez Karinę Dzieweczyńską – kuratorkę i mieszkankę Świecia. Jej pomysł opierał się na zgromadzeniu artystów, którzy przygotowaliby projekt specjalnie dla tego miasta – jednym z nich był Artur Żmijewski.

Pierwszym zadaniem Kariny Dzieweczyńskiej było zapoznanie Artura Żmijewskiego z historią miasta i panującymi w nim warunkami społecznymi, czyli kontekstem, w którym miał odbywać się plener. Artysta postanowił zainspirować się wydarzeniami z lat 60. i 70., kiedy to z inicjatywy władzy komunistycznej artyści i robotnicy z zakładów Zamech w Elblągu i Azoty w Puławach realizowali utopijne założenie o współpracy klas. Polegało to na wspólnym tworzeniu obiektów-rzeźb i rozmieszczeniu ich w przestrzeni miejskiej. Jak pisze Karina Dzieweczyńska: „Zakłady przemysłowe udzielały wówczas swoich «mocy produkcyjnych» – delegowały 67 pracowników do współpracy z artystami, dawały materiały i narzędzia, artyści zaś mogli pracować z tworzywami, które do tej pory były dla nich niedostępne”<sup>34</sup>. Żmijewski postanowił odnowić tę współpracę i powtórzyć ów scenariusz w nowej sytuacji polityczno-ekonomicznej i społecznej.

Wydarzenie społeczno-artystyczne, które miało miejsce w Świeciu, w swych ideowych podstawach (choć Żmijewski nie wspomina o bezpośredniej inspiracji) nawiązuje również do innych postulatów artystycznych z lat 70. ubiegłego stulecia. Szczególnie interesujące jest podobieństwo do poglądów przedstawicieli sztuki socjologicznej, która kładła nacisk na działalność społeczno-artystyczną, poprzedzoną rozpoznaniem warunków społeczno-politycznych. W tym duchu interpretować można również temat pleneru *Robotnik/Robotnica* i odczytać go jako wezwanie, ponieważ – jak pisał Hervé Fischer<sup>35</sup> – inicjator sztuki socjologicznej: „Artysta przestaje być wytwórcą



przedmiotów, staje się twórcą zjawisk społeczno-symbolicznych. Każde jego działanie uruchamia określony mechanizm społeczny. Po sztuce będącej przedmiotem spekulacji następuje sztuka będąca kwestionowaniem, bodźcem do dyskusji”<sup>36</sup>. „Nasza teoria sztuki socjologicznej jest niczym innym niż stawianiem pytań – indagowaniem. Nasza nadzieja jest utopijna. Myśl samodzielnie! To jest cel naszej pracy i jej zasadniczy kierunek i paradoksalnie, samodzielne myślenie możliwe jest tylko poprzez innych, tylko poprzez spotkania, rozmowy z innymi, samo doświadczenie. Utopijne społeczeństwo? Tak, ale dlatego właśnie to, czym się zajmujemy, jest sztuką”<sup>37</sup>.

Jak wskazuje Karina Dzieweczyńska, organizacja pleneru wiązała się z wieloma trudnościami<sup>38</sup>. Ostatecznie udało się wejść we współpracę ze spółką Merko, która zadeklarowała także wkład finansowy. Siedmiu artystów biorących udział w plenerze nie znało się nawzajem, nie znali też programu pleneru, tematów rzeźb, a także nie wiedzieli, że wszystko będzie filmowane. Dokładnie 3 sierpnia grupa artystów z ekipą filmową wkroczyła na teren zakładu Merko. Na miejscu zapoznali się ze specyfiką zakładu i jego historią, odbyli również szkolenie BHP. Następnie odbyło się spotkanie integracyjne dla artystów i pracowników wydelegowanych do współpracy. Artur Żmijewski zaproponował uczestnikom temat, który brzmiał *Robotnik/Robotnica*. Kuratorka relacjonuje, że: „Ten – jak określił jeden z pracowników, w pierwszym skojarzeniu – niby banalny temat przeliczył się w wyjątkowo ciekawą, żywą dyskusję, zarówno wśród artystów, jak i pracowników, i od tego momentu niemal bez przerwy towarzyszył im wszystkim przez cały plener, będąc dla nich nie lada wyzwaniem i ciągłą inspiracją.

Przez ponad tydzień, włącznie z sobotą i niedzielą (do piątku – 14 sierpnia), artyści każdego dnia stawiali się na 6.00 rano w zakładzie Merko, często zostając po godzinach (do 17.00/ 18.00), by we współpracy z oddelegowanymi robotnikami zrealizować projekty swoich rzeźb.

Na początku na papierze przedstawili swoje szkice/pomysły, następnie przygotowali modele z tektury, wszystko wspólnie oddawane było pod ocenę i dyskusję całej ekipy, uczestniczącej w plenerze. [...] rzeczywiście w przeciągu tych dwóch tygodni wspólnej pracy artystów i pracowników utopia „międzyklasowej” współpracy zrealizowała się w stu procentach. W tak krótkim czasie, w niezwykle przyjacielskiej i często wesołej atmosferze, powstały rzeźby ogromnych formatów (8 sztuk). Każda z nich jest dziełem jednego artysty (to jego myśl, idea, pomysł, projekt), ale i też zarazem dziełem wszystkich pracowników Merko, którzy oddelegowani zostali do uczestniczenia w plenerze, jak i wielu pobocznych, którzy dodatkowo się zaangażowali<sup>39</sup>.

W wyniku prac powstało osiem różnorodnych potężnych metalowych rzeźb. Niektóre formy zmierzały ku abstrakcji, inne przypominały konkretne przedmioty, np. ogromne czerwone puzzle, sylwetkową tarczę strzelecką, drelichowe spodnie robocze na szelkach, uproszczone, jednokolorowe figury postaci z popularnej gry *Piłkarzyki*. Wśród prac znalazło się również przedstawienie dwóch robotników przenoszących rurę, ich proporcje były zachwiane, kształt zdeformowany i uproszczony. Jedna z prac wyróżniała się zachowaniem proporcji i kształtu, przedstawiała uczestników pleneru ustawionych na tle zbudowanym z kwadratu i okręgu. Po plenerze jedną z rzeźb ustawiono przed siedzibą Merko, drugą przed Mondii. Pozostałe rzeźby, jako dar od artystów, kuratora projektu i Zarządu Merko oraz świeckiego OKSiR-u, zostały ustawione w mieście. Uroczyste odsłonięcie rzeźb również zostało uwiecznione przez Artura Żmijewskiego.

W manifeście artysta podkreślał, że sztuka powinna być przystępna dla człowieka, by mógł on doświadczać jej skutków. Te postulaty wyjaśniają, dlaczego Żmijewski zdecydował się na taką formę pleneru. Opisane powyżej wydarzenie artystyczne realizuje zasadę uczestnictwa. W procesie twórczym uczestniczyli nie tylko artyści, ale również osoby z zupełnie innego środowiska. W ten sposób Żmijewski

przypomniął główny cel historycznej awangardy – uczynił sztukę przystępną dla zwykłych ludzi, łącząc działanie artystyczne z ich codzienną pracą. Świecie liczy ok. 36 tys. mieszkańców, a tzw. *art world* jest im obcy. Ludzie nie mają wielu możliwości obcowania ze sztuką współczesną.

Z punktu widzenia organizatorów projektu jest to miejsce, gdzie rozłam między sztuką a życiem wyraźnie daje o sobie znać, gdzie sztuka wydaje się kierowana wyłącznie do elit. Wspólna praca artystów i pracowników Merko pokazała, że ludzie, którzy nie mają wykształcenia artystycznego ani na co dzień nie obcują ze sztuką, również mogą mieć swój wkład w proces twórczy. To krok w kierunku nowego modelu kultury, opartego o zasadę „uczestnictwa” oraz zwrócenie uwagi na kluczową rolę edukacji, która nie skupia się wyłącznie na zdobywaniu wiedzy. Jak wskazuje Wojciech Kłosowski: „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”<sup>40</sup>. Uczestnictwo to „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 tylko konsumpcja kultury upowszechnionej przez instytucje”<sup>41</sup>. W tej perspektywie tradycja kulturowa nie odgrywa ważnej roli, istotne jest natomiast zerwanie ze stereotypami na rzecz kreatywności uczestnika kultury, który nie musi posiadać wiedzy z zakresu kultury.

Jeżeli plener w Świeciu potraktuje się całościowo, wówczas interpretacja nie będzie dotyczyła samych rzeźb (produkty artystyczne), ale obejmie również idee/zamysł artysty-kuratora oraz cały proces realizacyjny, na który złożyły się m. in.: spotkanie przy integracyjnym ognisku na campingu obok zamku krzyżackiego, gdzie artyści-rzeźbiarze zostali zakwaterowani, spotkanie integracyjne dla artystów,

nawiązanie kontaktu przez artystów i pracowników firmy, wspólne rozmowy, wzajemne inspiracje, działanie zespołowe, pozyskiwanie funduszy i pozostałe formalności związane z plenerem, zapoznanie artystów ze specyfiką miasta, przekonanie pracowników Merko do udziału w projekcie, wspólne tworzenie rzeźb, dokumentacja filmowa przygotowana przez Żmijewskiego. Wszystkie te elementy są istotne ze względu na zasadę uczestnictwa. Celem projektu było zainicjowanie pewnej niecodziennej, „sztucznej”, sytuacji, którą wypełniły rzeczywiste działania jednoczące tych ludzi i dające im satysfakcję. Warunkiem było zaangażowanie we wspólny cel i współpraca. Wydarzenie artystyczne w Świeciu można określić językiem Nicolasa Bourriaud jako *formę bycia razem*. Jest to termin odnoszący się do estetyki relacyjnej, która ocenia dzieło artystyczne pod względem relacji międzyludzkich, które ono wytwarza, wzmacnia lub obrazuje<sup>42</sup>. Organizacja pleneru i uczestnictwo w nim to sposób zbliżenia sztuki do życia nie tylko dlatego, że obcowanie ze sztuką miało miejsce poza przestrzenią instytucjonalną, ale przede wszystkim dlatego, że było to wyjątkowe doświadczenie, próba własnej kreatywności i budowania relacji z innymi, to stworzenie rzeźb jako symboli wspólnej pracy.

Na plener warto też spojrzeć jako na dzieło sztuki partycypacyjnej, scharakteryzowanej przez Claire Bishop. W tym kontekście istotna będzie zwłaszcza funkcja kuratora, którą pełnił Artur Żmijewski. Wielokrotnie podkreślał, że nie lubi gotowego scenariusza, podobnie i tym razem pozwolił na swobodny rozwój sytuacji, inicjując zaledwie proces, który współtworzą pozostali artyści i pracownicy Merko. Dodatkowo, co zostało już wspomniane, w tym działaniu zawiązuje się wspólnota, którą łączy wspólnie wypracowywany sens. Zaangażowanie artystów i robotników we wspólną pracę oraz próba określania przez nich, kim jest dziś robotnik, pozwala na docenienie i ugruntowanie roli społecznej robotników, ale również pokazanie społecznej roli

artysty<sup>43</sup>. W Świeciu doszło do sytuacji, w której zniknął podział na widzów i artystów, wszyscy w tamtym momencie byli współtwórcami dzieł, ważny był również fakt, że niektórzy pracownicy włączali się spontanicznie, mimo że nie zostali wydelegowani przez Zarząd. O motywacji tego typu akcji Bishop pisze, że „To pragnienie, aby włączyć publiczność w sztuce partycypacyjnej, jest jednocześnie dążeniem do wyzwolenia się od stanu alienacji wywołanej przez dominujący porządek ideologiczny – czy będzie to odbiorca (konsument) kapitalizmu, totalitarnego socjalizmu, albo dyktatury wojskowej”<sup>44</sup>.

Plener w Świeciu odczytać można również jako konsekwencję sztuki postawangardowej, która w przeciwieństwie do sztuki modernistycznej, mającej charakter uniwersalny, wzmogła zainteresowanie tym, co marginalne, lokalne, partykularne. Wpłynęła również na sposób kontaktu ze sztuką. Kładąc nacisk na kategorię uczestnictwa, artyści rozpoczęli działania „terenowe”, by dotrzeć do jak najszerszego i zróżnicowanego grona odbiorców (którzy ostatecznie stają się współtwórcami), dostosowując jednocześnie specyfikę projektów artystycznych do danej społeczności.

Analiza wydarzeń w Świeciu pokazuje dwa przeciwstawne podejścia do dzieła sztuki. Pierwsze, postulowane przez Żmijewskiego, w którym dzieło sztuki zatracą swoją autonomię, drugie – tradycyjne, zgodnie z którym dzieło to autonomiczny wytwór. Zgodnie z drugim stanowiskiem między światem rzeczywistym a tym przedstawionym w dziele istnieje nieprzekraczalna granica. Żmijewski postępuje zgodnie z awangardowym ideałem, który zakładał przekroczenie tej bariery, dlatego stara się jak najbardziej wcielić sztukę w życie, uczynić ją przemijalną, odnoszącą się do konkretnych wydarzeń oraz dostępną dla ludzi aktualnie uczestniczących w wydarzeniu artystycznym. Rzeźby powstałe w Świeciu to symbole tamtych wydarzeń. Z perspektywy działania zaangażowanego nie były głównym celem sztuki i mają drugorzędne znaczenie, w ujęciu tradycyjnym są właściwym

wytworem sztuki. Podobnie rzecz się ma z filmami prezentującymi plener w Świeciu, mogą być tylko dokumentacją procesu lub dziełem artysty. Na plener w Świeciu spojrzeć można jako na formę relacyjną i dokonać analizy w oparciu o estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda, która posługuje się kategoriami takimi jak: uczestnictwo, zaangażowanie, współpraca, procesualność, relacyjność.

Wśród różnic między sztuką tradycyjną i zaangażowaną wspomnieć należy tę dotyczącą kwestii autorstwa. W ujęciu tradycyjnym istnieje klarowny podział na twórcę dzieła i widza. Pod czas pleneru w Świeciu został on podważony, ponieważ autorów było wielu. W organizację pleneru i cały jego przebieg zaangażowanych było wiele osób, które były jego współtwórcami i bez których plener by się nie odbył. Żmijewski był dodatkowo jego pomysłodawcą, dokumentował również jego przebieg, Niemniej jednak plener kojarzony był głównie ze Żmijewskim, dlatego ujawnia się tu dodatkowa funkcja sztuki, polegająca na budowaniu sławy i wizerunku artysty.

### **Zakończenie**

W niniejszym artykule przedstawiono dwa projekty artystyczne Artura Żmijewskiego jako konsekwencję teoretycznego namysłu artysty nad sztuką zaangażowaną. Szczególną uwagę zwrócono na to, w jaki sposób należy rozumieć zaangażowanie sztuki. W *Demokracjach* Żmijewski pokazuje, że zadaniem artysty jest stawianie pytań i kształtowanie dyskursu. Takie polityczne i światopoglądowe zaangażowanie artysty jest wartościowe, gdy opiera się na realnych działaniach społecznych i gdy artysta gotów jest ponieść konsekwencje swoich czynów. Plener w Świeciu zwraca uwagę na zaangażowanie ludzi spoza świata sztuki, wydobycie ich twórczego potencjału oraz współpracę z drugim człowiekiem. Ponadto artysta kładzie nacisk na dyskurs artystyczny i przekaz ideowy. Żmijewski balansuje między działalnością artystyczną a polityczną. Usiłuje podważyć estetyczną

funkcję sztuki i podkreśla funkcje społeczno-polityczne, okazuje się jednak, że obie te funkcje realizują się w jego projektach. Wyczuwalne staje się zatem napięcie między teorią a praktyką Żmijewskiego. Być może filmy czy rzeźby powstałe w Świeciu nie są piękne, ale jako wytwory sztuki przejawiają pewne wartości estetyczne.

Krytykowana przez Żmijewskiego alienacja sztuki ujawnia się w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako zamknięcie się środowiska artystycznego, przez ograniczenie zainteresowań artystów do problematyki samej sztuki. Po drugie, jako proces rozwoju sztuki związany z tworzeniem się samej estetyki, który ostatecznie doprowadził do skrajnego stanowiska, głoszącego, że o wartości dzieła decyduje wyłącznie piękno. Rozumienie sztuki proponowane przez Żmijewskiego to próba wyjścia poza tematykę relacji panujących w świecie sztuki i zwrócenie się ku szeroko pojętej problematyce życia. Realizując projekt w Świeciu, artysta pokazał, że jego sztuka to nie „sztuka dla sztuki”, ale „sztuka dla człowieka”. Dzięki sztuce stworzył możliwość spotkania z drugim człowiekiem. Kładł nacisk na komunikację, pojmowaną szeroko jako wspólne doświadczenie i rozumienie osadzone w danym kontekście. Jest to reakcja na rozluźnianie więzi społecznych w wyniku procesów globalizacyjnych i postępującej wirtualizacji życia. W szerszej perspektywie jest to wynik refleksji nad tym, co przyniosła ponowoczesność oraz próba modernizacji życia społecznego i sztuki. Żmijewski, jako związany ze środowiskiem lewicowym, dąży do wzmocnienia relacji między sztuką a światopoglądem, spowodowania zmian w pojmowaniu sztuki i zespolenia celów sztuki i polityki lewicowej. Jest to zwrot przeciwko konsumpcjonizmowi i rozwijaniu się kapitalizmu kulturowego, który polega na traktowaniu jako dochodowego towaru wytworów kultury niematerialnej, np. symboli, języka, wiedzy, stylów życia. Sztuka Żmijewskiego skłania do pytania o tożsamość społeczną i polityczną artystów, jak i obywateli. Współpraca z pracownikami Merko oraz rozważania nad tym,

kim jest współczesny robotnik, to próba docenienia i ugruntowania społecznej roli tych ludzi.

Koncepcja sztuki proponowana przez Żmijewskiego opiera się na przekonaniu o wolności i kreatywności artysty. Sztuka jest procesem poznawania rzeczywistości społeczno-kulturowej i politycznej, badaniem relacji międzyludzkich oraz poszukiwaniem możliwości ich przekształcania. Jako taka jest narzędziem naśladowania ale również kreowania relacji społecznych, w celu przemiany społeczeństwa. Tak pojęte działanie artystyczne, zyskuje znaczenie polityczne<sup>45</sup>, które swe ideowe podstawy czerpie głównie ze współczesnej myśli lewicowej<sup>46</sup>.

Działania Żmijewskiego odczytane zostały w tych kontekstach filozoficznych, które przynoszą możliwość przedstawienia sztuki jako procesu aranżowania życia społeczno-kulturowego i kształtowania człowieka. Dają teoretyczne podstawy, by móc przedstawiać sztukę jako narzędzie kreacji człowieka, społeczeństwa i kultury. Wiążą się z pewnym kulturalizmem, wedle którego ludzkie zachowania dają się wyjaśnić wyłącznie przez odniesienie do kontekstu społeczno-kulturowego, obowiązujących konwencji, dyskursów. W tej perspektywie człowiek jest nie tylko twórcą kultury (sztuki), ale sam staje się jej wytworem i w tym sensie ma nad nim władzę, jest od niej zależny, ponieważ to kultura jest jego właściwą naturą. Założenia te można wyprowadzić z koncepcji sztuki zaproponowanej przez Żmijewskiego.

SŁOWA KLUCZOWE: **SZTUKA ZAANGAŻOWANA, ALIENACJA SZTUKI, PARTYCYPACJA, ESTETYZM**

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Alienacja, <http://www.britannica.com/Ebchecked/topic/15408/alienation>, (04.03.2015).  
Althusser L., *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. Andrzej Staroń, „Nowa Krytyka”, <https://nowakrytyka.pl/spip.php?article374> [dostęp: 21.01.2015].  
Bishop C., *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectator ship*, VERSO, London/New York 2012.



- Bishop C., *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] *Participation: Documents of Contemporary Art*, red. Bishop C., Cambridge: The MIT Press 2007.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Wydawnictwo MOCAK, Kraków 2012.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.
- Dziamski G., *Awangarda po awangardzie, od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Universitas, Kraków 2011.
- Domańska E., Loba M., red., *French Theory w Polsce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Dzieweczyńska K., *Moja kuratorska relacja z przebiegu realizacji pleneru rzeźbiarskiego „Pamiętka z Celulozy” zainicjowanego przez Artura Żmijewskiego*, s. 2, <http://www.karinadzieweczyńska.pl/publikacje.html>, [dostęp: 28.03.2015].
- Fischer H., <http://www.hervefischer.com/index.cfm?lng=en&>, [dostęp: 04.03.2015].
- Foucault M., *Nadzór i kara*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
- Foucault M., *Podmiot i władza*, przeł. Jacek Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9.
- Kowska A., *Żmijewski: Nie jestem emerytem sztuki krytycznej*, [http://wyborcza.pl/1,94899,6511621,Zmijewski\\_\\_Nie\\_jestem\\_emerytem\\_sztuki\\_krytycznej.html#ixzzx59HHoX3](http://wyborcza.pl/1,94899,6511621,Zmijewski__Nie_jestem_emerytem_sztuki_krytycznej.html#ixzzx59HHoX3), [dostęp: 04.03.2014].
- Leśniewicz K., *Skąd wstyd u artysty – rozmowa z Arturem Żmijewskim*, „Przegląd” 2014, nr 9.
- Laclau E., Mouffe C., *Hegemonia a strategia socjalistyczna*, przeł. M. Gudła, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*; red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
- Mouffe C., Laclau E., *Hegemonia i socjalistyczna strategia: Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.
- Mouffe C., *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, przeł. J. Maciejczyk, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>, [dostęp: 10.03.2014].
- Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej 2012.
- Wołodźko A., *Sztuka partycypacyjna krajach skandynawskich w latach 1990–2010*, Poznań 2013, [http://www.laznia.pl/czytelniaart,140,agnieszka\\_wolodzko\\_sztuka\\_partycypacyjna\\_w\\_krajach\\_skandynawskich\\_w\\_latach\\_1990\\_2010.html](http://www.laznia.pl/czytelniaart,140,agnieszka_wolodzko_sztuka_partycypacyjna_w_krajach_skandynawskich_w_latach_1990_2010.html), [dostęp: 02.03.2015].
- Sławińska J., rozmowa z Arturem Żmijewskim, <http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/743647,Artur-Zmijewski-artysta-za-ostry-dla-Berlina>, [dostęp: 03.04.2014].
- W prawo czy w lewo, szanowni Państwo? – wywiad z Arturem Żmijewskim, kuratorem 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie*, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/bku/pl7234542.htm>, [dostęp: 03.04.2015..
- Żmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Bytom-Kraków 2006.
- Żmijewski A., *Stosowane Sztuki Społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11–12.
- Żmijewski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. M. Konarzewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

1. Zob. A. Żmijewski, *Stosowane Sztuki Społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2006, nr 11–12.
2. Zdaniem A. C. Danto, zainicjowany od czasów Kanta krytyczny namysł nad naturą sztuki (modernizmu) doprowadził w okresie posthistorycznym do zainteresowania artystów filozoficzną definicją sztuki, która pozbawiona jest imperatywu stylistycznego. Współcześni artyści, zgłębiając istotę sztuki, często w swoich działaniach poszerzają jej granice. Natomiast tworzone przez nich teorie artystyczne pozwalają na dostrzeżenie w ich pracy dzieła sztuki. Jednym z inicjatorów takiego podejścia do sztuki był Marcel Duchamp. A. C. Danto pisze na temat Duchampa, że „interesowała go estetyczna nieopisowość *ready-mades*, pokazał, że skoro były one sztuką, choć nie piękną i bez wątpienia piękno nie mogło stanowić własności określającej sztukę, dostrzeżenie tego faktu wytyczyło ostrą linię podziału między tradycyjną estetyką i dzisiejszą filozofią sztuki (sposobem uprawiania sztuki)” [A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2011, s. 135].
3. Alienacja, <http://www.britannica.com/Ebchecked/topic/15408/alienation>, [dostęp: 04.03.2015].
4. Por. A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom-Kraków 2006, s. 8.
5. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 18.
6. Jak zauważa Władysław Tatarkiewicz: „Problemu, czy sztuka powinna być, życiowo, praktycznie użyteczna, nie było wcale w starożytności, gdy pojęciem swym obejmowała też krawiectwo czy stolarstwo. Ale nie było go też później; można sądzić, że powszechny był pogląd taki: sztuka służy pięknu, urodzie życia; ale jeśli doraźnie, praktycznie czy społecznie jest użyteczna, to tym lepiej. Nie jest to jej cel, ale pożądaný skutek. Zmieniło się to w XIX wieku, już w pierwszej połowie stulecia; wtedy powstało hasło wyłącznie estetycznych celów i skutków sztuki: sztuka dla sztuki, *l'art pour l'art*”. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki*, Warszawa 1988, s. 36.
7. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2012, s. 148.
8. K. Leśniewicz, *Skąd wstyd u artysty – rozmowa z Arturym Żmijewskim*, „Przegląd” 2014, nr 9, s. 27.
9. P. Kosiewski, *Demokracje – rozmowa z Arturym Żmijewskim*, [w:] Żmijewski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2011, s. 137.
10. Zdaniem Żmijewskiego pewne kroki w tym kierunku poczynili artyści krytyczni lat 90., jednak ich możliwości były ograniczone, a nawet miały negatywny wpływ ze względu na powstałe wokół nich negatywne skojarzenia. Zaliczają się do nich np. wprowadzenie tematów sztuki krytycznej na drodze skandali, sprawy karne artystów, brutalizacja języka sztuki i brutalizacja debat publicznych na temat tej sztuki, posługiwanie się przez polityków, i nie tylko przez nich, strategiami artystycznymi (jako przykład przywołać można transgresywne działanie Daniela Olbrychskiego podczas wystawy *Naziści* w Zachęcie, kiedy to aktor przeciął szablą wystawione prace, innym tego typu działaniem, które również miało miejsce w Zachęcie, było zniszczenie, przez posła Ligi Polskich Rodzin Witolda Tomczaka instalacji *Dziewiąta godzina* Maurizia Cattelana, która przedstawiała Jana Pawła II przygnięcionego meteorytem).
11. K. Leśniewicz, *Skąd wstyd u artysty...*, s. 28.
12. A. Żmijewski w rozmowie z J. Sławińską, <http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/743647.Artur-Zmijewski-artysta-za-ostry-dla-Berlina>, [dostęp: 03.04.2014].
13. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 15.
14. Zob. E. Domańska, M. Loba, red., *French Theory w Polsce*, Poznań 2010.
15. M. Foucault, *Nadzór i kara*, przeł.

- T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 273.
- 16** Michel Foucault, *Podmiot i władza*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą” 1998, nr 9, s. 188.
- 17** Tamże, s. 187.
- 18** „Istnieją dwa znaczenia słowa «podmiot»: zgodnie z pierwszym podmiot jest «poddany» komuś innemu za sprawą odpowiednich metod uzależnienia i kontroli, zgodnie z drugim – przykuty do swej tożsamości przez własne sumienie bądź samowiedzę. Obydwa wskazują na formę władzy, która ujarzmia i czyni poddanym”. Tamże, s. 178.
- 19** Tamże, s. 187.
- 20** Tamże, s.190.
- 21** L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, „Nowa Krytyka”, <https://nowakrytyka.pl/spip.php?article374>, [dostęp: 21.01.2015].
- 22** Tamże.
- 23** Tamże.
- 24** Zob. E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia i strategia socjalistyczna. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królik, Wrocław 2007.
- 25** „Fakt, że każdy przedmiot konstytuowany jest jako przedmiot dyskursu nie *nic wspólnego* z problemem świata zewnętrznego wobec myśli ani z opozycją realizm – idealizm. Trzęsienie ziemi czy spadająca cegła są niewątpliwie zaistniałymi zdarzeniami w takim sensie, że zachodzą tu i teraz, niezależnie od naszej woli. Jednak to, czy ich charakterystyka przedmiotowa konstruowana jest w kategoriach «zjawiska naturalnego» czy «wrażenia Bożego gniewu» zależy od ustrukturywania pola dyskursywnego. Zaprzeczamy zatem nie istnieniu tego rodzaju przedmiotów w sferze zewnętrznej wobec myśli, lecz tezie, że mogłyby one ukonstytuować się jako przedmioty poza wszelkimi dyskursywnymi warunkami pojawiania się”. Tamże, s. 115.
- 26** „Antagonizmy nie są relacjami obiektywnymi, ale relacjami ujawniającymi granice jakiegokolwiek obiektywności. Społeczeństwo jest zorganizowane wokół tych granic i są one granicami antagonistycznymi”. E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonia a strategia socjalistyczna*, przeł. M. Gudla, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*; red. A. Jasińska-Kania, L. Nijakowski, J. Szacki, Warszawa 2006, s. 837.
- 27** Tamże, s. 838.
- 28** Tamże, s. 842.
- 29** Przykładowo demonstracja antyaborcyjna odbywała się w duchu katolickim, dlatego na filmie widzimy, że zgromadzeni przeciwnicy aborcji przynieśli ze sobą oprócz flag Polski krzyże, obrazy Matki Boskiej i Chrystusa. Odbyli również drogę krzyżową, na której odczytywane były wyznania dziecka umierającego w czasie aborcji, na transparentach widniały hasła, np.: „Broń życia poczętego do naturalnej śmierci”, „Polsko, odnow w Europie cywilizację życia”. Natomiast na demonstracji feministycznej rozdawane były „Wiadomości Feministyczne”, powiewały tęczkowe flagi, nie zabrakło także polskich barw narodowych, banerów z hasłami typu: „Homofobia to się leczy”, „wolność równość”. Na odbywającej się w tym samym czasie antymanifestacji pobrzmiwały okrzyki: „Warszawskimi ulicami idzie marsz ze zbrojeńcami”, „Feministki to nazistki”, „Lepiej słuchać się biskupów niż pedałów i komuchów”, „Aborcyjny holocaust”, dominowały barwy czarno-czerwone i białe-czerwone. Każda z grup wykształca zatem swoją stylistykę, dzięki której jest rozpoznawalna i która ją spaja.
- 30** C. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, przeł. J. Maciejczyk, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>, [dostęp:

- 25.03.2014].
- 31** C. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 23.
- 32** A. Kowalska, *Żmijewski: Nie jestem emerytem sztuki krytycznej*, [http://wyborcza.pl/1,94899,6511621,Zmijewski\\_\\_Nie\\_jestem\\_emerytem\\_sztuki\\_krytycznej.html#ix\\_zzX59HhOx3](http://wyborcza.pl/1,94899,6511621,Zmijewski__Nie_jestem_emerytem_sztuki_krytycznej.html#ix_zzX59HhOx3), [dostęp: 04.03.2014].
- 33** Przegląd różnych sposobów definiowania i cech wyróżniających owej sztuki podaje Agnieszka Wołodzko w pracy: *Sztuka partycypacyjna krajach skandynawskich w latach 1990-2010*, Poznań 2013, s. 5-8, [http://www.laznia.pl/czytelniart,140,agnieszka\\_wołodzko\\_sztuka\\_partycypacyjna\\_w\\_krajach\\_skandynawskich\\_w\\_latach\\_1990\\_2010.html](http://www.laznia.pl/czytelniart,140,agnieszka_wołodzko_sztuka_partycypacyjna_w_krajach_skandynawskich_w_latach_1990_2010.html), [dostęp: 02.03.2015].
- 34** K. Dzieweczyńska, *Moja kuratorska relacja z przebiegu realizacji pleneru rzeźbiarskiego „Pamiętka z Celulozy” zainicjowanego przez Artura Żmijewskiego*, s. 2, <http://www.karinadziewczynska.pl/publikacje.html>, [dostęp: 28.03.2015].
- 35** Hervé Fischer – artysta multimedialny, twórca sztuki socjologicznej (1971), ukończył École Normale Supérieure uzyskując tytuł licencjata filozofii, a następnie doktora socjologii. Przez wiele lat wykładał socjologię komunikacji i kultury na Sorbonie, jak również działał artystycznie. Jego najnowszy projekt to *tweet art* (2011) [<http://www.hervefischer.com/index.cfm?lng=en&>, (04.03.2015)].
- 36** Cyt. za ulotką wydaną przy okazji wystawy J.-P. Thenota w galerii Maximal Art, 1981. Cytat podają za: G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie, od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 17.
- 37** Tamże, s. 16.
- 38** „Za czasów władzy komunistycznej Celuloza była jednością, dziś zaś jej dawne tereny zajmowane są przez wiele odrębnych, różnorodnych, niezależnych od siebie firm, które każdego dnia walczą o swój byt na rynku gospodarczym. Nie było więc łatwym i prostym zadaniem znalezienie i wyłonienie spośród nich, tego zakładu pracy, który chciałby poświęcić swój czas, pracowników, surowce/materiał, narzędzia, maszyny i dodatkowe fundusze, na realizację na terenie swojego zakładu pleneru rzeźbiarskiego, z udziałem artystów, a co więcej – zgodzić się na filmowanie wszystkich posunięć w ramach tegoż pleneru i jednocześnie przy tym wszystkim, prowadzić niezbędną do utrzymania firmy, codzienną swoją produkcję”. K. Dzieweczyńska, *Moja kuratorska relacja...*, dz. cyt., s. 2.
- 39** Tamże.
- 40** *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel, P. Sadura, Warszawa 2012, s. 239.
- 41** Tamże.
- 42** Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, Kraków 2012.
- 43** Zob. C. Bishop, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] *Participation: Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Cambridge 2007, s. 10-17.
- 44** „This desire to activate the audience in participatory art is at the same time a drive to emancipate it from a state of alienation induced by the dominant ideological order – be this consumer capitalism, totalitarian socialism, or military dictatorship”. C. Bishop, *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, s. 275.
- 45** „Dla mnie polityka to nie walka o władzę, ale różnica – między ludźmi, poglądami, rozwiązaniami, projektami teraźniejszości i przyszłości – którą trzeba nieustannie rozgrywać, negocjować, przeżywać”. J. Majmurek, *Ludzie uważają, że jestem politrukiem* (rozmowa z A. Żmijewskim), [w:] *Żmijewski przewodnik...*, dz. cyt., s. 218.
- 46** W jednym z wywiadów, Żmijewski określa swoją polityczną postawę jako lewicową i maskulinistyczną, formułuje również ogólniejsze tezy na temat sztuki: „w sztuce istnieje pewna określona, moim zdaniem dość oczywista tendencja:

zachowujemy się i myślimy jak lewica. Możemy mówić o niezwykłym sukcesie lewicowych idei politycznych w sztuce. [...] Sympatie polityczne artystów nie są widoczne, choć doświadczenie podpowiada mi, że można je określić jako lewicowe. Zwykle artysta nie wyraża jasno swoich politycznych przekonań, ale są twórcy, którzy

interesują się ludźmi wykluczonymi ze społeczeństwa. Poszukiwanie rozwiązań zmierzających do integracji wykluczonych to zadanie lewicy". [W *prawo czy w lewo, szanowni Państwo?* – wywiad z Arturem Żmijewskim, kuratorem 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, <http://www.goethe.de/ins/pl/lp/kul/dup/bku/bku/pl7234542.htm>, [dostęp: 03.04.2015.]

Barbara Tryka

'INVOLVED ART' BY ARTUR ŻMIJEWSKI

Tryka describes a relationship between Artur Żmijewski's artistic practice and his theoretical deliberations on involved art. Żmijewski's conception of art, expressed in a manifesto *Applied Social Arts*, is discussed in the context of aesthetical conception of art. Tryka starts with the description of his artistic manifesto entitled '*Applied social arts*', which is one of most influential voice in the debate on the role of involved art in contemporary culture in Poland. Theoretical questions from the manifesto connected with the metaphor of art as algorithm, the alienation of art and possibilities of its overcoming fill the first paragraphs of the paper. In the second part, Tryka described two projects by Żmijewski entitled '*Democracies*' and sculptural plain-air entitled '*Memories of Celulose*'. She compared them with Żmijewski's ideas and interpreted them in philosophical context. Żmijewski believed that the value of art cannot be measured in the context of aesthetics but only in the context of its ability to influence social and political events. He considered art as social tool which could be used to studying and forming social relations. Moreover, artists should contribute to people's involvement in artistic activities, and in forming people's world-views. They should be able to develop and explore creative potential of people who aren't yet interested in art and they should be able to properly evaluate cooperation between people.

KEYWORDS: **ENGAGED ART, ALIENATION OF ART., PARTICIPATION, AESTHETICISM**

„Dyskurs” 21, 2016

© for this edition by CNS

