

KAROL FRAN CZAK  
Uniwersytet Łódzki

## „UWIEDZOWIENIE” SZTUKI: PROBLEM INTELEKTUALIZACJI WSPÓŁCZESNYCH DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

„Zdaję sobie sprawę, że jest Pan bardzo zajęty, więc gorąco przepraszając pozwalam sobie jeszcze raz podkreślić, jak wielkie znaczenie — zarówno w moich oczach, jak i zdaniem właściciela galerii — miałby Pański wkład w katalog mojej przyszłej wystawy. [...] Załączam kilka zdjęć najnowszych obrazów. Pozostaję do Pańskiej całkowitej dyspozycji, aby przedstawić swoje prace w sposób bardziej pełny, kiedy i gdzie Pan zechce” (Houellebecq 2011, s. 111–112).

Tymi słowami w książce Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium* malarz Jed Martin zwraca się o tekst do katalogu towarzyszącego ekspozycji jego prac. Adresatem prośby jest sam Houellebecq, jeden z bohaterów powieści, który nie bez oporu po kilku miesiącach wywiązuje się z powierzonego mu zadania. Choć symbioza krytyków i artystów w *Mapie i terytorium* stanowi tylko wątek poboczny, to w realiach współczesnego życia społecznego jest chlebem powszednim. Ten rodzaj zaangażowania elit symbolicznych odsyła do współczesnych tendencji rozwojowych w nowoczesnych demokracjach. „Intelektualizacja” sztuki staje się jednym z wielu składników współczesnego syndromu „uwiedzowionego” społeczeństwa, w którym specjaliści z różnych dziedzin zajmują się dostarczaniem odbiorcom szeroko zrozumiałych opisów, egzegez i objaśnień. Wiedza wytwarzana w polu nauki lub w ramach refleksji eksperckiej coraz bardziej natarczywie pośredniczy w tłumaczeniu złożonej rzeczywistości społecznej.

W ramach sztuki elity symboliczne produkują światopoglądowo użyteczne narracje estetyczne, modelując między innymi sposób przeżywania kontaktów

z działaniami artystycznymi. Problem ten dotyczy kina, literatury i muzyki, ale warto skupić się na przykładzie najbardziej reprezentatywnym — szeroko rozumianych sztuk wizualnych. Wielu artystów z tego obszaru chce być dzisiaj aktywnymi aktorami przestrzeni publicznej, brać udział w sporach i kształtować debatę społeczną, jej tematy i dynamikę. Najczęściej dotyczy to strategii i efektów oddziaływania różnych form sztuki zaangażowanej. Dziś jej praktykę identyfikuje się nie tylko z działalnością artystów krytycznych czy przedstawicieli sztuki publicznej, którzy w ostatnich dwudziestu latach próbowali komentować lub przekształcać zastane stosunki społeczne. Współcześni artyści coraz częściej realizują projekty animacyjne, „quasi-terapeutyczne” czy inicjujące procesy społecznej inkluzji. Mimo zmian zachodzących w ostatnich latach w sztuce ten rodzaj aktywności pozostaje tendencją mocno zarysowaną.

### AGORAFILIA ZAMIAST AGORAFOBII

Inklinacja sztuki wizualnej do aktywnego uczestnictwa w życiu politycznym bywa określana terminem „agorafilia” (Piotrowski 2010). Można ją potraktować jako element trwającego od lat procesu rozszerzania granic sfery publicznej, w który coraz częściej włączają się osoby spoza obszaru polityki i świata mediów. Jest to fenomen obejmujący bardzo różne zjawiska, w których uczestniczą przedstawiciele rozmaitych światów i ruchów społecznych. Aspirują oni często zarówno do zmiany tematów, jak i modyfikacji praktyk funkcjonujących w dyskursie publicznym. Obserwacja analiz nowoczesnych form życia społecznego ujawnia między innymi różnorodną obecność działań artystycznych, związanych z ingerencją w zastaną przestrzeń współczesnej agory. Tradycyjny obraz artystów, w dużej mierze utożsamianych z biernymi obserwatorami sfery publicznej lub obrońcami „autonomii” sztuki, coraz częściej musi być konfrontowany z rosnącymi aspiracjami współczesnych twórców do poszerzenia zakresu obywatelskiej komunikacji.

Co znamienne, w swych staraniach artyści bardzo często zyskują adwokatów w postaci uznanych przedstawicieli świata nauki, np. Chantal Mouffe i Rosalyn Deutsche (wspierających projekcje Krzysztofa Wodiczki), Slavoj Žižka (analizującego malarstwo Wilhelma Sasnala), Zygmunta Baumana (piszącego między innymi o Rachel Whiteread i Mirosławie Bałce), Pierre’a Bourdieu i Michaela Northa (zafascynowanych swego czasu działalnością Hansa Haacke) czy Elżbiety Matyni (afirmującej prace artystek feministycznych).

Dziennikarze, teoretycy i intelektualiści udzielają wsparcia procesom agorafilii, używając do tego modnych dyskursów współczesnej humanistyki. Dotyczy to zwłaszcza sposobów określania roli sztuki w życiu politycznym. Intelektualiści dostarczają działaniom artystycznym użytecznych uzasadnień w postaci dyskursu akademickiego, popularnonaukowego, publicystycznego i promocyjnego. Tym samym niewerbalne działania artystyczne często są otoczone werbalnym intelektualnym przekazem: naukowym teoretyzowaniem, wypowiedziami za-

mieszczonymi w katalogach galerii oraz artykułami prasowymi komentującymi artystyczne wydarzenia. Za ich sprawą wizualny przekaz i wiedza wytwarzana w polu sztuki docierają do odbiorców w postaci tekstów.

Jest to o tyle paradoksalne, że zdeklarowani twórcy sztuki zaangażowanej podkreślają znaczenie bezpośredniego i autentycznego kontaktu z masowym odbiorcą, mówią o możliwości „spotkania” sztuki w otwartych przestrzeniach miasta (czyli poza hermetyczną przestrzenią galerii i muzeów) oraz o wykorzystaniu przystępnych (często wręcz plakatowych) środków komunikacji, które nie wymagają od widza wyrafinowanych kompetencji. Zamierzona alternatywa wpisuje się jednak w główny nurt współczesnych trendów. Nawet pobieżny przegląd katalogów i wydawnictw towarzyszących artystom pokazuje zaawansowany stopień „uwiedzwienia” sztuki, do czego używa się tych języków teoretycznych, które są aktualnie „na fali”.

Monograficznej wystawie Krzysztofa Wodiczki w galerii Zachęta w 2005 roku towarzyszył katalog, w którym Chantal Mouffe przedstawiała artystę jako ważny nośnik forsowanych przez nią poglądów na życie publiczne:

„Uważam dzieło Krzysztofa Wodiczki za niezwykle istotne, gdyż jest ono jednym z najlepszych przykładów tego, jak ujęcie agonistyczne może kształtować praktyki artystyczne. W swych licznych projektach Wodiczko zawsze próbował wykreować agonistyczną przestrzeń publiczną, która umożliwiłaby eksperymentowanie z nowymi formami demokracji, przestrzeń w której ludzie mogliby odnajdywać alternatywne sposoby odnoszenia się do siebie i komunikowania. Poprzez swe różne interwencje pokazuje, że praktyki artystyczne mogą być sposobem na oddanie głosu tym, którzy są zmarginalizowani i nie mają głosu” (Mouffe 2005, s. 12).

W tym samym katalogu, nawiązując do projekcji zrealizowanej w Hiroszime, Rosalyn Deutsche (2005, s. 14–15) pisała:

„Można zaryzykować twierdzenie, że Wodiczko poświęcił całą karierę na estetyczne rozwinięcie idei Hanny Arendt, traktującej sferę publiczną jako «przestrzeń pojawiania się», co fenomenologia określa mianem wydobywania na światło dzienne albo wkraczania. Jak wynika z definicji Arendt, łączącej sferę publiczną — interpretowaną w kategoriach greckiej *polis* — ze sferą wizualną, sztuka może przyczynić się do pogłębienia i rozszerzenia demokracji”.

I w dalszej części tekstu:

„Artyści, którzy chcą pogłębić i rozszerzyć sferę publiczną, mają przed sobą podwójne zadanie: po pierwsze, tworzyć dzieła, które pozwolą zepchniętym na margines widzialności «ujawnić się w sposób bezpośredni», po drugie, rozwinąć w odbiorcy umiejętność życia publicznego, wzywając go raczej do odpowiedzi niż do reakcji przeciw temu, co się ujawniło”.

Z kolei Slavoy Žižek w przewodniku „Krytyki Politycznej” traktuje malarstwo Sasnala jako kulminację wewnętrznej logiki swojej wersji historii sztuki nowoczesnej. Trudno zresztą powiedzieć, czy za pomocą hermetycznego języka

wspiera Sasnała, czy raczej wykorzystuje go jako pretekst do zilustrowania własnych teorii:

„W tym miejscu dotykamy jednak sedna sprawy: chodzi o stary rozdział między idealizmem a materializmem. W jaki sposób pojmować ten nieprzedstawialny, wzniosły wymiar? Rozwiązanie Sasnała (ucieleśnione w jego praktyce artystycznej) jest zdecydowanie materialistyczne: niekompletność obrazu (który potrzebuje tytułu jako swego suplementu) wskazuje na *ontologiczną niekompletność samej rzeczywistości*” (Žižek 2008, s. 78).

Uzasadnieniom „wejścia” artystów w sferę publiczną towarzyszą najczęściej diagnozy przyczyn dotychczasowego wykluczenia ich z tego obszaru. Ma to pomóc w uświadomieniu i przełamaniu diagnozowanych ograniczeń. Współczesna refleksja na ten temat najczęściej odnosi się do kategorii agorafobii, przyjmując różne warianty w zależności od obszaru i czasu, którego dotyczy. Można mówić przynajmniej o trzech głównych grupach praktyk wykluczania, na które wskazują zwolennicy wprowadzenia sztuki zaangażowanej w obręb współczesnej *public sphere* (zob. Deutsche 1996; Żmijewski 2007; Piotrowski 2010).

(1) Jeden z głównych argumentów dotyczy uwarunkowań rzeczywistości społeczno-politycznej. W odniesieniu do regionu Europy Środkowo-Wschodniej wskazuje się przede wszystkim na historyczne sposoby tłumienia życia publicznego, które z konieczności objąć musiały także działania artystyczne. Celem polityki władz krajów pozostających za „żelazną kurtyną” było podporządkowanie sfery publicznej ogólnej wykładni światopoglądowej, najczęściej reprezentowanej przez monopolistyczną partię władzy. O wpływie reżimów mówi się także w odniesieniu do innych krajów, takich jak Hiszpania, Portugalia i Grecja, gdzie agora długo była dla artystów niedostępna, udział w niej był dla nich ograniczony i sankcjonowany.

Współczesne postawy agorafobiczne diagnozowane są nie tylko w krajach-spadkobiercach niedemokratycznych reżimów, ale również w społeczeństwach, które ominęła opresja dyktatur i władzy autorytarnej. W odniesieniu do Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych Rosalyn Deutsche (1996) pisze między innymi o rzekomej neutralności przestrzeni publicznej oraz próbach zawłaszczenia jej jako obszaru pozbawionego konfliktu i sporu. W tej strategii zwraca się uwagę na pozorną „bezstronność” dyskursu estetycznego i wskazuje na jednostronne, bezdyskusyjne definiowanie kryteriów tego, co za sztukę można uznać — za sztukę kompetentną, „przyzwoitą” czy godną pokazania w instytucjach publicznych. Standardy, za pomocą których dyskurs estetyczny buduje swoje hierarchie, z tej perspektywy bardzo często mają być zgodne z duchem społeczeństwa obywatelskiego, „wspólnym dobrem” czy „wolą ludu”. Kwestionowanie lub próba dyskusji z tak rozumianymi standardami kończy się upadkiem do niższego poziomu argumentowania, z którym nie warto i właściwie nie wypada prowadzić publicznej rozmowy. To, co się

nie dostosowuje, nie zasługuje na miano prawomocnego głosu w dyskursie. Kto podważa te pozornie obiektywne kryteria, ten zostaje — zdaniem Deutsche — umieszczony poza „rozumem”, a w konsekwencji poza wspólną polityczną.

W polskiej wersji „agorafobii po komunizmie” — jak nazywa to Piotr Piotrowski — większość społeczeństwa w nowej demokracji miała zostać utożsamiona z Kościołem katolickim oraz przychylnymi mu środowiskami (także z niektórymi partiami politycznymi). Arbitralna pozycja Kościoła w życiu publicznym ma zatem, według Piotrowskiego, sprzyjać zawłaszczaniu agory przez dyskursy i praktyki nieprzyjazne mniejszościowym narracjom, często reprezentowanym przez współczesnych artystów. Zawłaszczaniu agory w rzeczywistości demokratycznej miałyby także sprzyjać praktyki neoliberalne, nacjonalistyczne i szowinistyczne. Napędem agorafobicznych działań mają być — obok religii — kapitalistyczne formy gospodarowania, problematyka narodowa oraz niechęć do mniejszości seksualnych. Ta ostatnia skutkująca między innymi blokowaniem parad równości, w których udział artystów zawsze miał być wyraźnie widoczny (Piotrowski 2010, s. 9).

(2) Zwolennicy innego stanowiska w kwestii przyczyn dotychczasowego wykluczenia sztuki z przestrzeni publicznej posługują się swoistą odmianą retoryki winy. Narracja ta obarcza artystów odpowiedzialnością za problematyczne zaangażowanie polityczne w przeszłości i wyraża obawę przed możliwą ponowną kompromitacją sztuki, jeśli posłuży ona legitymizacji jakiegokolwiek stanowiska ideologicznego. Zakładanym zobowiązaniem normatywnym jest tutaj przeświadczenie o autonomii sztuki wobec innych dyskursów, zwłaszcza wobec dyskursów aspirujących do sprawowania władzy. Jako przedstawiciele skompromitowanych artystów przywołuje się bardzo często na przykład nazistowskich rzeźbiarzy Josefa Thoraka i Arno Brekera, architekta Alberta Speera (ojca), Leni Reifenstahl, współtwórcę narodowego programu sztuki meksykańskiej (i zdeklarowanego komunistę) Diego Riverę czy polskich reprezentantów sztuki socrealistycznej.

(3) W trzeciej narracji przyczyn ekskluzji upatruje się w forsowaniu autonomii sztuki od bieżącego życia publicznego i zamykaniu artystów w wąskiej ramie „estetyzmu”. W tym ujęciu wiedza, jaką miałyby zawierać działania artystyczne, ma być zredukowana do interpretacji wytworzonego artefaktu. Zdaniem niektórych krytyków, siła traktowania sztuki jako wytwórcy estetyk jest tak duża, że jako potencjalne źródło ważnej wiedzy w dyskursie publicznym jest on całkowicie ignorowany. Według zwolenników sprawowania przez artystów aktywnej roli w sferze publicznej, zadanie sztuki jest ograniczone do nieformalnego kształtowania opinii.

Świadomość ograniczonej roli sztuki w społecznym oddziaływaniu pojawia się wśród samych artystów. W Polsce w ostatnich latach najgłośniej to stanowisko wyraził Artur Żmijewski (2007) w manifestie *Stosowane sztuki społeczne*. Artysta twierdzi tam między innymi, że „wiedza, która pojawia się

jako produkt działania sztuki, jest uparcie redukowana przez ekspertów innych dziedzin do propozycji estetycznej. [...] Wytworzona przez sztukę wiedza pozostaje dla nich niewidzialna — nie potrafią jej czytać” (Żmijewski 2007, s. 20). Według Żmijewskiego, autonomia sztuki realizuje się także jako „brak skutku” — podkreślanie wyłącznie estetycznego wymiaru działań artystycznych wyklucza możliwość świadomego oddziaływania na życie publiczne. „Polityczność” i realne skutki byłyby wyłącznie produktem ubocznym sztuki. Zdaniem Żmijewskiego następstwa, jakie mogą się w takiej sytuacji pojawić, to: (1) obecność w debacie publicznej tematów, które sztuka wprowadziła poprzez swoje skandalizujące prowokacje; (2) udział języka sztuki w brutalizacji debat publicznych; (3) naruszanie społecznych tabu; (4) przyswojenie przez świat polityki strategii subwersywnych charakterystycznych dla sztuki.

W odniesieniu do polskiego kontekstu Żmijewski przypominał udział posłów Witolda Tomczaka i Haliny Nowiny-Konopczyny w zniszczeniu rzeźby Maurizio Catellana *La Nona Ora* (figury Jana Pawła II przygniecionego meteorytem). Interwencja w galerii Zachęta miałyby świadomie opierać się na „artystycznej” strategii wykorzystania cudzego dzieła do własnych celów. W swoim manifestie Żmijewski próbuje jednocześnie wykazać zasadniczą zgodność charakteru wiedzy wytwarzanej przez sztukę z wymogami dyskursu naukowego oraz doszukuje się powodów dotychczasowego braku zbliżenia obu dziedzin w równie zasadniczej odrębności obrazowego medium sztuki względem dyskursu nauki. Zdaniem Żmijewskiego, wiedza wytwarzana przez sztukę mogłaby być „społecznie użyteczna”, działania artystyczne miałyby wejść w pole nauki i mieć realne skutki w rzeczywistości.

Wskazując obszary wykluczeń i mówiąc o wyparciu sztuki publicznej z obszaru debaty, artyści i ich intelektualni rzecznicy otwarcie wchodzą w polemikę z Jürgenem Habermasem i kwestionują jego racjonalistyczne spojrzenie na sferę publiczną. Jak wiemy, jej idealizowany wariant przedstawiał on jako miejsce rozprawiania, w którym możliwe jest osiągnięcie racjonalnego konsensu. Rozszerzanie zakresu tego, co publiczne, nie może odbywać się w sposób spontaniczny i emocjonalny, musi być pozbawione komponentu afektywnego, a debata powinna toczyć się wyłącznie z użyciem racjonalnych argumentów. Perspektywa zwolenników udziału sztuki i artystów w sferze publicznej bliższa jest natomiast koncepcji demokracji bezpośredniej. W latach sześćdziesiątych XX wieku Habermasowi przypisywano poparcie dla tej idei, on sam jednak zdecydowanie się od niej zdystansował (i w konsekwencji odmówił poparcia kontrkulturowej rewolucji studenckiej). Sam od dłuższego czasu opowiada się za demokracją partycypacyjną w wersji deliberacyjnej. Demokracja bezpośrednia wiązałaby się, według niego, z myśleniem totalizującym, ograniczającym pluralizm w definiowaniu dobra wspólnego.

W perspektywie Habermasa rola sztuki mogłaby przypominać rolę doktryn religijnych, których tezy głoszone publicznie powinny być uzupełnione w ję-



zyku powszechnie dostępnych argumentów<sup>1</sup>. Można byłoby przez analogię powiedzieć, że podobnie sztuka zaangażowana — obok przekazu emocji, impresji i perswazji — winna zostać uzupełniona o prezentację racji politycznych. Wprowadzenie do publicznej dyskusji stanowiska reprezentowanego przez przedstawicieli świata sztuki wymagałoby translacji metafory, obrazu i artystycznego skrótu na powszechnie zrozumiałe racje.

Wyciągając wnioski z założeń Habermasa, należy powiedzieć, że jeżeli ten warunek nie zostanie spełniony i język sztuki nie zostanie przełożony na dyskurs polityki, wówczas pozostanie jej jedynie wytwarzanie zdarzeń społecznych i kulturowych, które wskazują problemy w różnych miejscach systemu społecznego i kierują na nie uwagę innych podmiotów. Działania artystyczne miałyby tylko testować, wprawiać w ruch, radykalizować i w określonym zakresie pluralizować demokrację — pobudzać spór wokół różnych zagadnień oraz aktywizować interakcje społeczne, eksponując konieczność negocjacji i prezentując sugestie w kwestii możliwych rozstrzygnięć — ale na tym ich rola by się kończyła. Dalsza dyskusja musi być prowadzona na argumenty z udziałem racjonalnych podmiotów sfery publicznej. W tej optyce język akcji artystycznych powinien zostać przełożony na język deliberacji.

Z taką rolą część artystów nie jest w stanie się pogodzić. Dla nich język sztuki (tak jak religia dla przedstawicieli Kościołów i innych organizacji religijnych) zostaje niesprawiedliwie wykluczony z życia publicznego, a społeczeństwo odcięte od ważnych źródeł sensu. Artyści kwestionują konieczność przekładalności racji na argumenty i założenie o uprzywilejowaniu języka kosztem obrazu, w konsekwencji którego komunikacji wizualnej odmawia się pełnienia roli w kształtowaniu opinii. Następstwem wyraźniejszego odwołania do obrazów i afektów miałyby być między innymi uwolnienie znaczeń występujących w sferze publicznej od opresyjnej władzy-wiedzy dyskursów formułowanych na gruncie akademickich dyscyplin i wyrażanych intelektualnym żargonem. W takim założeniu, forsowanym przez zwolenników kultury wizualnej, wyraża się krytyka racjonalistycznego spojrzenia na życie społeczne. Sztuka zaangażowana ma umożliwiać emancypację od ograniczeń racjonalizmu i odwoływać się do obrazowania, wyobraźni oraz emocji. Co paradoksalne, choć jej rzecznicy chcą uwolnić ją od opresyjnej „intelektualizacji” dokonywanej za pomocą teoretycznych dyskursów, stosują jednak zarazem nową postać „uwiedzwienia”, tym razem związaną z własnym przekazem artystyczno-intelektualnym i roszczeniem do uznania jego prawomocności. Do nasuwającego się tu pytania, czy tak być musi, powracam w zakończeniu.

Twórcy podkreślają znaczenie konfliktu i wydobywania na światło dzienne podziałów społecznych. Fetyszycacji sporu towarzyszy brak refleksji nad jego społecznymi skutkami, choćby nieuchronną polaryzacją i usztywnieniem sta-

<sup>1</sup> „[...] a direct obligation to all citizens personally to supplement their public statements of religious convictions by equivalents in a generally accessible language” (Habermas 2006, s. 10).

nowisk oponentów. Projekty artystów mają wspierać demokrację polemiczną, a ich dostęp do agory traktuje się jako jeden z probierzy zmiany statusu współczesnych obywateli z biernych obserwatorów w aktywne podmioty. „Racjonalnym argumentom” i deliberacji przeciwstawia się perswazję, która ma prowadzić do „współzawodnictwa równych” (a nie „zgody”) — stąd forsowanie kategorii proponowanej przez Chantal Mouffe: agonizmu (konfrontacji przeciwników) zamiast antagonizmu (walki wrogów). Podkreślając znaczenie konfliktu i wydobywania na światło dzienne podziałów społecznych krytyka demokracji „rezonującej” błędnie utożsamia liberalizm z powszechną zgodą — takie poddane stereotypizacji tezy nie są trafne w odniesieniu do całego spektrum jego przedstawicieli. W konsekwencji przeciwnicy demokracji deliberacyjnej mylnie identyfikują koncepcje Habermasa z dążeniem do powszechnej aklamacji i chęcią wykluczenia „niewygodnych” głosów z dyskusji.

#### INTELEKTUALIZACJA I UWIEDZOWIENIE SZTUKI

Paradoksalnie, realizacji tej programowo antyracjonalistycznej wizji sfery publicznej przeszkadza bliski związek sztuki zaangażowanej i środowisk intelektualnych. Między artystami wkraczającymi w sferę publiczną jako twórcy i podmioty polityczne a tłumaczącymi ich obecność intelektualistami, krytykami i kuratorami wytwarza się ścisły łańcuch powiązań. Zwolennicy wprowadzenia sztuki i wytwarzanej przez nią wiedzy w pole dyskursu publicznego zapominają, że bardzo często obrazy funkcjonują wraz z tekstem (w generalnym znaczeniu tego terminu) i bez tekstów nie są w stanie istnieć. W konsekwencji „obrazy” i wiedza wytwarzana w polu sztuki i tak docierają do odbiorców w postaci omówień komentatorów lub jako część katalogów, bez których „akcje”, wystawy i prezentacje artystyczne po prostu mogłyby pozostać niezrozumiałe albo, owszem, mogłyby zostać zrozumiane, ale niezgodnie z zamiarem artystów, „ustalonym” w symbiozie z krytykami i intelektualistami. Co więcej, część artystów sama aspiruje do roli „tłumaczy” własnych i cudzych dzieł, łącząc nierzadko (jak Artur Żmijewski czy Krzysztof Wodiczko) role intelektualisty, krytyka, kuratora i organizatora akcji społecznych. Dysponując intelektualnym zasobem wiedzy socjologicznej i filozoficznej (lub po prostu sprawnie żonglując modnymi terminami), są oni w stanie równorzędnie dyskutować z opisami innych krytyków (nierządkiem z ich pośrednim wsparciem, na przykład w czasie wywiadów czy paneli dyskusyjnych).

Działania artystyczne funkcjonują ponadto od razu jako obiekty publicznej oceny, głównie profesjonalnej, ale nierzadko także ze strony przedstawicieli polityki czy świata mediów. Wiedza sztuk wizualnych jest już zatem zwerbalizowana w procesie komunikacji między krytyką a publicznością. Sens przekazu zamyka się w swoistym „efekcie odbicia” — nie wychodzimy poza to, co i tak już wiemy, sztuka bowiem jest uzależniona od wcześniejszej wiedzy socjolo-



gów, filozofów czy antropologów. To zauważają sami artyści, na przykład Artur Zmijewski (2007, s. 22) w cytowanym już wcześniej manifestie:

„Krytyka często wie za mało i ten brak recenzenckiej wiedzy sprowadza sztukę na powrót ku estetyzowaniu. W archaicznej, kołowej formule komunikacji, w której krytyk jest pośrednikiem między artystą a widzem, brak wiedzy krytyka «wymusza» na artystach upraszczanie treści komunikatu. Wymusza powrót do sztuki zredukowanej — zamkniętej w zdefiniowanych przez krytyków granicach, do sztuki, jaką da się «obsłużyć» ich kompetencją. To czego nie rozumie krytyk, nie może bowiem zostać wypowiedziane, nie dostaje się do obiegu wiedzy, nie zostaje w dziele odkryte. To również jeden z efektów i zarazem powodów alienacji”.

Powyższych zagrożeń świadomi są zarówno niektórzy artyści, jak i poważni teoretycy ogłaszający „zwrot ikoniczny” — upraszczając — ponowne odkrycie przez nauki społeczne i humanistyczne obrazu i doświadczenia wizualnego (Bachman-Medick 2012, s. 390–451), których argumenty można próbować zastosować w refleksji na temat sztuki zaangażowanej. Wśród nielicznych przedstawicieli tych dwóch grup znajdziemy wypowiedzi zdradzające podejrzenie, że wiedza wytwarzana przez sztukę jest przez krytyków banalizowana i upraszczana, a owa „werbalizacja” opiera się na uprzednio „wyczytanej” wiedzy humanistyczno-społecznej.

Jeden z nich, Philip Smith — ważny twórca teoretycznej „podbudowy” socjologii wizualnej, przypomina, że problem transmisji doświadczenia pozajęzykowego na kod symboliczny nie jest nowy, towarzyszy człowiekowi od początku refleksji nad przekazywaniem i komunikowaniem „niewyraźnego”. Wzory refleksji na temat znajdujemy w innych dziedzinach, gdzie mają one dłuższą tradycję i — w pewnym sensie — większy „ciężar gatunkowy”. Przede wszystkim w teologii i religioznawstwie, gdzie problem dotyczy między innymi opisu różnych form doświadczenia religijnego. Co więcej, temat ten przekracza kontekst religii europejskich, odnosząc się także do doświadczeń religii wschodnich. Jak pisze Smith:

„[w] teologii Zen, na przykład, przez wieki twierdzono, że religijne doświadczenie, czyli oświecenie, «wykracza poza język» albo że słowa nie wystarczają do ujęcia pewnych ostatecznych wartości. A przecież tylko dzięki językowi może zaistnieć publicznie odpowiedzialna dyskusja na temat doświadczeń religijnych w teologii zamiast zbieraniny solipsyzmów, wskazówek i aluzji” (Smith, Bartmański 2009, s. 27).

Przechodząc do problematyki obrazów, w przypadku których strategia interpretacyjna intelektualistów bardzo często łączy się z potrzebą odwołania do pozaartystycznych koncepcji teoretycznych, Smith mówi o dwóch nagłych wyzwaniach. Po pierwsze, chodzi o uściślenie podstawowej terminologii i większą precyzję w posługiwaniu się pojęciami (np. kategorią ikoniczności); po drugie, problemem nierozwiązanym wciąż pozostaje relacja wizualności i języka. Tylko rzetelne przemyślenie rodzących się tu wątpliwości może pomóc

przekroczyć dotychczasowe intuicyjne ustalenia i występujący w refleksji na ten temat chaos poznawczy. Warto w tym kontekście przywołać jeszcze jedną wypowiedź tego autora:

„[Wielu naukowców twierdzi], że znaczenia nie zawsze powiązane są z jakimś kodem leżącym u źródła obrazów, że wizualność może mieć wpływ niezależny od jej semantycznej treści, że obrazy rządzą się własnymi prawami, które różnią się od praw języka, a nawet «wychodzą poza język», i tak dalej. Jak na ironię, żeby naukowcy mogli przedstawiać swoje tezy, muszą zapisać odkrycia właśnie za pomocą języka. Trud podejmowany w celu zapewnienia niezależności czy «autonomii» sferze wizualnej/ikonicznej jest, co ciekawe, podważany częściowo przez samych uczonych, którzy co chwilę zmieniają rejestry swoich działań. Robią to poprzez wkraczanie w sferę semantyki, pokazując narrację kryjącą się za obrazami i, co ważne, próbując uprawomocnić własne interpretacje «znaczenia ikon». Zanim się zorientujesz, już posługują się całkiem konwencjonalnymi hermeneutykami, które «dekodują» działanie obrazów” (Smith, Bartmański 2009, s. 27).

Rodzi się pytanie, po co nam sztuka produkująca wiedzę, którą i tak już skądinąd dysponujemy, po co taka redundantna ilustracja i wizualizacja powielająca znane ustalenia? Odpowiedzią ma być to, że gdy sztuka ilustruje gotową wiedzę, dzieje się zupełnie coś nowego, wiedza ta pojawia się w całkowicie nowym kontekście i w ten sposób ma szansę powiedzenia czegoś oryginalnego. Być może tak sformułowana wiedza miałaby sprzyjać przeciwdziałaniu schematyzmowi i przewidywalności dyskursu publicznego. Wyłączne „uzmysławianie wiedzy” w okresie głębokiej estetyzacji naszych procesów poznawczych to jednak za mało. Problem polega jednak na tym, jak tę „nową” wiedzę dostrzec, rozpoznać i wydobyć z działania wizualnego — tu znów powraca problem mediacji i werbalnego zapośredniczenia przekazu.

W radykalniejszym oglądzie nie chodzi jednak tylko o wykorzystywanie zastanych dyskursów do objaśniania działań artystycznych, ale o narzucanie nowych interpretacji, z czym nieuchronnie wiąże się przemoc. Interpretacja nigdy nie jest neutralnym opisem, który chce uczynić niezrozumiałe zrozumiałym. Nowa wykładnia rywalizuje zawsze z tym, co obowiązywało wcześniej, ustosunkowuje się do tego i chce poprzedzające ją wersje obalić. Jak pisze Michel Foucault (1988, s. 258):

„Nie ma nigdy, jeśli wolicie, *interpretandum*, które nie byłoby już *interpretans*, tak że stosunek objawiający się wewnątrz interpretacji zakorzeniony jest tyleż w przemocy, co w intencji wyjaśniania. Bo rzeczywiście, interpretacja nie oświetla materii, która jako przedmiot do zinterpretowania biernie miałaby się jej poddawać; może ona tylko zawładnąć, uciekając się do gwałtu, interpretacją już daną, którą musi obalić, przeorać — rozbić ciosami młota”.

Otoczające społecznie zaangażowanych artystów zbiory uzasadnień nie są więc neutralne, mieszczą się najczęściej w — używając kategorii Foucaulta (1980, s. 131) — nowym „reżimie prawdy”. Według niego, każdy reżim prawdy

dysponuje mechanizmami weryfikującymi wypowiedzi prawomocne i nieprawomocne, sposobami odróżniania dyskursów prawdziwych od fałszywych, akceptowalnych opisów od narracji uzurpatorów. Efektem reżimu prawdy jest w tym sensie także funkcjonowanie prawomocnego sposobu mówienia o sztuce zaangażowanej. W owym nowym, alternatywnym „reżimie” rozpoznają się zarówno autorzy uzasadnień, artyści, jak i odbiorcy ich działań. Współcześnie dominujące procedury ustalania znaczeń twórczości artystycznej stają się „samo-przez-się-zrozumiałe”, tworzą wręcz rozpoznawalny słownik, łatwo wykluczający obcą heterodoksję. *Regime of truth* analogicznie funkcjonujący, lecz alternatywny wobec dominującego, konwencjonalnego *regime of truth* sankcjonuje dzisiejszą hybrydę: symbiozę artystycznych tworów i intelektualnych opisów.

Paradoksalnie więc, choć sztuka zaangażowana ma być uwolnieniem od intelektualizacji teoretycznych dyskursów, w istocie popada w ich nową wersję. Antyracjonalistyczna wersja sfery publicznej — wbrew fundacyjnym tezom o znaczeniu wyobraźni i emocji — obudowuje się dyskursem elit symbolicznych. Na przekór głównym założeniom sztuka ta nie jest ani wywrotowym roszczeniem nieprzekładalnym na argument, ani emancypacją spod ograniczeń racjonalizmu. Więcej, służebność intelektualistów, dostarczających uzasadnień sztuce społecznie zaangażowanej, sprawia wrażenie niechcianego powrotu do sfery publicznej rozumianej jako obszar rozprawiania. Wbrew własnym intencjom dyskurs ten odwołuje się w zdegradowany sposób do krytykowanej przez siebie wersji sfery publicznej i form obywatelskiej działalności. Intelektualizacja sztuki to nowa władza-wiedza, a spór artystów z Habermasem wydaje się więc po części sporem pozornym.

Procesy te są jednocześnie częścią obserwowanego wzrostu zapotrzebowania na medialne omówienia w świecie odbiorców sztuki. Obecność intelektualistów oraz zawodowych i quasi-zawodowych komentatorów sztuki w problemowych opracowaniach, monografiach, katalogach wystaw i innych materiałach promocyjnych staje się coraz bardziej natarczywa, a potrzeba uzupełnienia artystycznej działalności o intelektualne objaśnienia nie wymaga już żadnego usprawiedliwienia.

Artystyczne treści „wtłaczane są” w wyrafinowane dyskursy naukowe lub — przeciwnie — podlegają mechanizmom streszczania, banalizacji i stroniczego klasyfikowania („szufladkowania”) przez gotowych do wypowiedzi „krytyków towarzyszących”. Złożona wiedza intelektualistów narażona jest na wpływ stereotypizujących tendencji współczesnego życia publicznego: ograniczanie miejsca (lub czasu) na dłuższą wypowiedź, w trakcie której można przedstawić złożoną problematykę, oczekiwanie wydawców i redaktorów na konwencjonalny i „zrozumiały” dla szerszej publiczności komentarz, korzystanie z trywialnych wzorów interpretacji, w tym koncentrujących się na osobie autora i procesie powstawania omawianych treści czy zamieniających dyskusję o dziele i jego twórcy w polityczny ring. Problematyczna w tym kontekście wydaje się nie tylko działalność dziennikarzy („codziennych komentatorów” sztuki), ale także

profesjonalnych badaczy z obszaru akademickiego. Fachowa wiedza tych ostatnich najczęściej jest nieuchronnie stronnicza, gdyż wiąże się z reprezentowaną przez naukowca optyką badawczą, a akces na rzecz jednej z dostępnych ideologii społeczno-politycznych staje się istotnym kryterium dokonywanej publicznie oceny artysty<sup>2</sup>.

Przykładem niech będzie wydana niedawno książka Piotra Piotrowskiego, w której autor w ogóle nie kryje swojej stronniczej perspektywy:

„Demokracja «agonistyczna» zatem (Chantal Mouffe) jawi się jako alternatywa. Nie miejsce tu, aby te kwestie z zakresu teorii polityki szczegółowo roztrząsać. Pytanie jest inne: jaką rolę może spełnić sztuka, zwłaszcza sztuka polityczna, angażująca się wprost w politykę, której strategię nazywam autonomią polityki, w realizacji idei demokracji radykalnej” (Piotrowski 2010, s. 103).

W innym rozdziale książki autor pisze w podobnym tonie:

„Szukając więc powiązania między anarchią i demokracją, trzeba zmodyfikować potoczne i zarazem klasyczne rozumienie tej ostatniej jako władzy większości, trzeba by też odrzucić rozumienie demokracji na modłę modernistyczną, oświeceniową, demokracji — za Jürgenem Habermasem — deliberującej, na rzecz demokracji bardziej radykalnej, polegającej nie na konsensusie, lecz na nieusuwalnym z przestrzeni publicznej sporze, rywalizacji, trzeba sięgnąć m.in. po projekty demokracji «agonistycznej» (Chantal Mouffe), uznającej nieredukowalność sporu za podstawę struktury porządku politycznego” (Piotrowski 2010, s. 130).

#### SUBIEKTYFIKACJA I „PROWADZENIE LUDZI W ICH PROWADZENIU SIĘ”

Biorąc pod uwagę przedstawione wcześniej argumenty, teoretyczne projekty uzasadniające sztukę publiczną w kategoriach ważnej działalności obywatelskiej proponuję rozważyć jako nową wersję władzy-wiedzy i współczesną formę roszczenia do panowania. Teza ta odwołuje się do opracowań Michela Foucaulta, który twierdził, że walka o dominację jest nieunikniona, każdy sposób nadania czemuś znaczenia jest opresyjny, a próba zrationalizowania podmiotu jest pośrednią próbą jego podporządkowania. Intelktualizacja zaangażowanej działalności artystycznej może być tym samym traktowana jako współczesny przejaw subiektyfikacji (*subjectification*, jak Nikolas Rose zdecydował się tłumaczyć w swoich książkach Foucaultowskie *assujettissement*), generowanej współcześnie w warunkach nowoczesnego społeczeństwa wiedzy. W uproszczeniu — subiektyfikacja oznacza wytwarzanie podmiotu określonego typu przez anonimowe procesy i zewnętrzne wobec jednostki dyskursy. W wyniku czego jednostka otrzymuje zestaw znaczeń potrzebnych do poznania własnego doświadczenia oraz mniej lub bardziej dokładny słownik rozumienia siebie (jako określonego podmiotu właśnie).

<sup>2</sup> Oczywiście ta tendencja dotyczy nie tylko kwestii artystycznych, lecz także wielu innych spraw (zob. Bourdieu 2011; Czyżewski 2005).

Subiektyfikacja konotuje takie określenia, jak: podległość, uległość i zależność. Proces ten nie oznacza jednak wyłącznie brutalnego „ujarzmienia”, ale zawiera także, po pierwsze, wytwarzanie podmiotowości, a po drugie, możliwość oporu jednostki, która podlega podporządkowaniu (Milchman, Rosenberg 2009, s. 64). Ujawnia się tu napięcie między autonomią i podporządkowaniem, władzą i „uwłasnowolnieniem”, obsadzaniem w określonej roli i poczuciem „wymancypowania”. Te wszystkie odcienie ujawniają się w pełni w warunkach nowoczesnych form władzy, tzw. rządomyślności (*governmentality*) i „rządzenia przez wolność” (Foucault 2010, 2012). Choć *assujettissement* było u Foucaulta już wcześniej, w książce *Nadzorować i karać*, i od początku oznaczało zarazem podporządkowanie i powstawanie podmiotu, jednak ze zdecydowaną przewagą podporządkowania, to dopiero w wykładach o rządomyślności w pełni doszedł do głosu podwójny charakter subiektyfikacji. W kontekście Foucaultowskiego „rządzenia przez wolność” już Judith Butler zauważała, że: władza nie tylko działa na podmiot (*acts on*), ale, w przechodnim sensie, ustanawia jego istnienie (*enacts the subject into being*). W interpretacji tej Butler podkreślała jednak znaczenie władzy i kontroli, osłabiając tym samym produktywny wymiar władzy, która „stwarza” użyteczne jednostki i daje im sporą dozę autonomii.

W procesach subiektyfikacji i „rządzenia przez wolność” ujawnia się relacja, którą Foucault określał jako „prowadzenie ludzi w ich prowadzeniu się” (*la manière dont on conduit la conduite des hommes*; Foucault 2011, s. 194). Współcześnie przyjmuje ona złożone formy pedagogii społecznej, najczęściej formułowane przez profesjonalistów różnych dyscyplin. Łączą się tu techniki rządomyślności, władzy pastoralnej oraz dyscypliny. Może to być także — jak w swojej pracy pokazuje Edward McGushin (2000, s. 97) — poddanie się interpretacji eksperta: lekarza, psychiatry lub księdza, a w przypadku artystów: intelektualisty lub krytyka. Sens „kierowania kierowaniem się” polega nie tylko na tym, by kierować, panować i dyscyplinować jednostki, ale także na tym, by czynić je bardziej rozumnymi, produktywnymi, samozadowolonymi i spełnionymi (Rose 1998).

Teoretyczne „wsparcie” udzielane działaniom artystów odgrywa dzisiaj niezwykle istotną rolę w tworzeniu ich publicznej obecności, którą ci chętnie realizują. Zewnętrzne dyskursy eksperckie z powodzeniem uczą rozróżniania pojęć (w przypadku artystów choćby takich par jak: „demokratyczny” — „niedemokratyczny”, „obywatelski” — „nieobywatelski”, „produktywny” — „nieproduktywny”), dostarczają sposobów oceny własnych działań (np. jako „zaangażowanych”, „postkolonialnych”, „feministycznych”) oraz legitymizują interwencyjną „misję” artysty. W towarzyszących sztuce interpretacjach artysty otrzymują zestaw kategorii potrzebny do rozumienia siebie jako społecznie zaangażowanego aktora.

Śledząc analizy obecności artystów w sferze publicznej trudno pozbyć się wrażenia, że sztuka nie może uniknąć procesu zawłaszczania przez tych, którzy mienią się ich największymi rzecznikami. W tej logice tylko aktywne wspieranie



zaangażowanych społecznie artystów (i to zaangażowanych w specyficzny sposób — użytecznych tak, jak „my, krytycy” tego oczekujemy) jest wartościowym rodzajem praktyki publicznej (komentowania sztuki), mającym sankcję nowej rzekomej oczywistości. Konsekwencją tych argumentów (uznawanych między innymi przez Rosalyn Deutsche) jest przekonanie, że każda wartościowa sztuka ma być „sztuką walczącą”. Sztuka, która chce utrzymać choćby śladową niezależność od politycznych i społecznych dyskursów, okazuje się nieatrakcyjna, niezbyt ciekawa, a przede wszystkim niewiarygodna. Tego rodzaju krytyka to zatem także forma zawłaszczenia sztuki zaangażowanej za parawanem bycia pryncypialnym obrońcą jej wolności. Pojęcie artysty autonomicznego nie oznacza tu twórcy niezależnego, wolnego od wpływów, ale kogoś wyalienowanego, wyrzuconego poza nawias społeczny. Zaangażowanie staje się z tej perspektywy nie prawem, lecz obowiązkiem artysty. Każdy twórca ma w pierwszej kolejności wywiązać się z obowiązków wobec wspólnoty lub Innego (np. bezdomnego, uchodźcy, imigranta), a dopiero później realizować swoje autonomiczne cele. Sztuka jednak, jakkolwiek daje się czytać zgodnie z wytycznymi dyskursów intelektualnych, często je przekracza. Pojawia się wówczas pytanie, czy jest w stanie dostarczyć nowych doświadczeń, niepoddanych „uwiedzowionej” obróbce.

W latach siedemdziesiątych XX wieku Foucault twierdził, że każdy sprzeciw wobec „reżimu prawdy” musi prowadzić do nowych form władzy-wiedzy. Walka o panowanie i podporządkowanie podmiotów jest nieuchronna i nieunikniona — nowe doświadczenia spotykają się zawsze z nową dyskursową „obróbką”. Pod koniec lat siedemdziesiątych równoległe z rządomyślnością pojawiła się idea „krytyki” jako „sztuki niebycia rządzonym” albo „sztuki niebycia tak lub takim kosztem rządzonym” (*the art of not being governed or better, the art of not being governed like that and at that cost*) (Foucault 1997, s. 29). Przez następnych kilka lat Foucault prowadził dalsze poszukiwania, w których zarysowuje się zainteresowanie sposobami wyjścia poza dyskursy rozumiane jako przejawy władzy-wiedzy.

O ile sztuka zaangażowana w jej znanych postaciach jest w zdeklarowany sposób „zamaczem” na dotychczas prawomocne znaczenia (w duchu alternatywnego „reżimu prawdy” czy post-Gramsciańskiej walki o hegemonię), o tyle w optyce późniejszych idei Foucaulta sensowne staje się pytanie, a nawet postulat, by artysta tworząc sztukę pozostawał radykalnie „krytyczny”, a zatem raczej poszukiwał coraz to nowych form ekspresji, niż realizował jakieś już społecznie zdefiniowane misje. Te mają swoją ciemną stronę, najczęściej nieuświadomianą przez jej gorliwych propagatorów. Mogą generować nowe ograniczenia, choćby tam, gdzie w ramach realizowanej polityki tożsamości lub w imię walki o wielokulturowość następuje reprodukcja stereotypów społecznych. Zaznacza się tu pewien paradoks: deklarująca krytycyzm sztuka zaangażowana okazuje się w pewnym sensie bezkrytyczna wobec samej siebie.

Radykalny krytycyzm artysty wymagałby przekroczenia „branżowych” zobowiązań, być może dopiero w ten sposób byłby możliwy powrót do sztuki ro-

zumianej jako poszukiwanie, a nie jako wykonywanie zadania ideologicznego. A wtedy być może artysta stałby się na powrót artystą, a nie kooperantem intelektualistów czy działaczem walczącym „w sprawie” za pomocą artystycznych środków. Twórcy bowiem powinno przecież towarzyszyć pragnienie nowych doświadczeń i niechęć do zatrzymywania się w jednym, „słusznym” punkcie. Nie powinien zatem ograniczać się do grupowych zobowiązań ani formować swojej obecności w sferze publicznej jedynie w imię określonej „kwestii”. Działanie takie jest wprawdzie w pewnych kontekstach potrzebne, przede wszystkim tam, gdzie wciąż należy walczyć o podstawowe wolności. Lepiej jednak jeżeli artysta dystansuje się od zbiorowych identyfikacji, ponieważ tylko taka strategia rodzi szansę na choćby częściowe wyjście z ram władzy-wiedzy oraz narzuconych sztuce obowiązków i powinności.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bachman-Medick Doris, 2012, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2011, *O telewizji*, tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska, Anna Ziółkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Czyżewski Marek, 2005, *Öffentliche Kommunikation und Rechtsextremismus*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Deutsche Rosalyn, 1996, *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge.
- Deutsche Rosalyn, 2005, *Sztuka świadectwa: projekcja w Hiroszynie Krzysztofa Wodiczki*, tłum. Dorota Kozińska, w: Andrzej Turowski (red.), *Krzysztof Wodiczko. Pomnikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- Foucault Michel, 1980, *Truth and Power*, w: Colin Gordon (red.), *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Pantheon Books, New York.
- Foucault Michel, 1988, *Nietzsche, Freud, Marx*, tłum. Krzysztof Matuszewski, „Literatura na Świecie”, nr 6.
- Foucault Michel, 1997, *What is Critique?*, w: Sylvère Lotringer, Lysa Hochroth (red.), *The Politics of Truth*, Semiotext(e), New York.
- Foucault Michel, 2010, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja* tłum. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Foucault Michel, 2011, *Narodziny biopolityki*, tłum. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Habermas Jürgen, 2006, *Religion in a Public Sphere*, „The European Journal of Philosophy”, t. 14, nr 1, s. 1–25.
- Houellebecq Michel, 2011, *Mapa i terytorium*, tłum. Beata Geppert, W.A.B., Warszawa.
- McGushin Edward, 2000, *Foucault's Askesis: An Introduction to the Philosophical Life*, Northwestern University Press, Evanston.
- Milchman Alan, Rosenberg Alan, 2009, *The Final Foucault: Government of Others and Government of the Self*, w: Sam Binkley, Jorge Capetillo (red.), *A Foucault for the 21st Century: Governmentality, Biopolitics and Discipline in the New Millenium*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Mouffe Chantall, 2005, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, tłum. Jakub Maciejczyk, w: Andrzej Turowski (red.), *Krzysztof Wodiczko Pomnikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- Piotrowski Piotr, 2010, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań.

- Rose Nikolas, 1998, *Inventing Our Selves: Psychology, Power and Personhood*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Smith Philip, Bartmański Dominik, 2009, *Wizualność, socjologia wizualna i zwrot ikoniczny w naukach społecznych*, „Kultura Popularna”, nr 1.
- Żmijewski Artur, 2007, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, nr 11–12.
- Žižek Slavoy, 2008, *Droga do atomowej wzniosłości*, tłum. Julian Kutyła, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

## THE PROBLEM OF THE INTELLECTUALISATION OF CONTEMPORARY ART

### Summary

Analyses of contemporary forms of public life reveal that they increasingly often include the presence of various artistic activities. The traditional image of artists, in which they are largely identified as passive observers of the public sphere, must more and more frequently be confronted with the growing aspirations of contemporary artists in the sphere of civic communication. The article's main aim is to show how theoreticians outside the art world support this trend through the fashionable discourses of contemporary humanism that try to define the role of art in public life. In their endeavours, artists acquire advocates among recognized representatives of the academic world: for instance, Pierre Bourdieu, Rosalyn Deutsche, or Chantal Mouffe, to name a few. The intellectual support granted to artists today plays an unusually important role in creating their public missions, to which the intellectuals are happy to add their names. Taking inspiration from the work of Michel Foucault and Nikolas Rose, the author proposes that the intellectualisation of art should be considered a new version of 'power-knowledge'.

### Key words/słowa kluczowe

public sphere / sfera publiczna; contemporary art / sztuka współczesna; symbolic elites / elity symboliczne; intellectualisation / intelektualizacja; power-knowledge / władza-wiedza