

nakład 500 sztuk

grafikaart.pl

druk i kolportaż

w porozumieniu i partnerstwie z

Circulation: 500

Print and distribution

In cooperation and partnership with

Galeria Labirynt

GRUPA
404

Anthony Howell
wykonujący *Cyfrowe maski*,
jedno z wielu ćwiczeń z *Gymnasium*
©The Theatre of Mistakes,
Archiwum Teatru Pomyłek

Anthony Howell performing *Digital Masks*,
one of many exercises from the *Gymnasium*
©The Theatre of Mistakes,
The Theatre of Mistakes Archive

#03A

KOMBINAT/ THE CONGLOMERATE

Poznań 2025 / wiosna | spring

Gazeta zawiera autorskie teksty, grafiki, zapisy koncepcji i działań.

The newspaper contains original texts, graphics, records of concepts and actions



DIGITAL MASKS

Employ one or more of the fingers of one hand to create a mask by hiding or distorting part of the face.

Employ one or more of the fingers of both hands to create a mask in the same manner.

Create a mask in their manner either for yourself or for another performer or for yourself and another performer.

Employ JOINTS EXERCISE to move fingers, hands and arms up to or away from the face. Keep movements crisp, with long pauses between each movement.

Dzięki uprzejmości artysty
Courtesy of the artist.

CYFROWE MASKI

Użyj jednego lub więcej palców jednej ręki, aby stworzyć maskę, ukrywając lub zniekształcając część twarzy.

Użyj jednego lub więcej palców obu rąk, aby stworzyć maskę w ten sam sposób.

Utwórz maskę w ten sposób dla siebie lub dla innego wykonawcy lub dla siebie i innego wykonawcy.

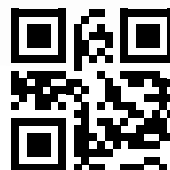
Wykorzystaj ĆWICZENIE STAWÓW, aby poruszać palcami, dłońmi i ramionami w górę lub na zewnątrz twarzy. Postaraj się, aby ruchy były wyraźne, zachowując długie przerwy pomiędzy każdym z nich.

W numerze
in this issue

do czytania | To read
Maciej Kurak
Anna Łazar
Magdalena Radomska
do oglądania | To watch
Grupa 404

NIEREGULARNIK / GRAFIKA ARTYSTYCZNA / GAZETA Grupy 404

NON-PERIODICAL NEWSPAPER / GRAPHICS ARTS / Group 404 NEWSPAPER



KOMBINAT. SZTUKA PROPAGANDOWA

Maciej Kurak

Definiowanie sztuki jako czynności/pracy posiadającej użyteczną rolę społeczną akcentuje celowość i cechy komunikacyjne działań artystycznych. Rozumiane są one jako „sygnały” propagujące wartości istotne dla kształtowania kultury. Działania te przybierają dość często agitacyjną (propagandową) rolę, która nie opiera się na prostym, transparentnym przekazie i nie sprowadza się wyłącznie do dekorowania, czy też kształtowania czytelnego języka komunikacji. Polega raczej na wprowadzaniu formalnych, nie tylko nowych stymulatorów zmieniających rzeczywistość, ale także alternatywnych, progresywnych rozwojowych wizji uwzględniających różnorodność oraz złożoność społeczną. Propagandowość w sztuce jest ambiwalentna, ponieważ już odpowiednio kształtowana celowość w działaniach artystycznych może doprowadzać do rozwoju lub zanikania aspektów twórczych. W konsekwencji sztuka ujawniająca propagandowe cechy wpływa zarówno pozytywnie na rozwój społeczeństwa, ale również może stanowić przeszkodę ograniczającą rozwój nowych jakości kulturotwórczych. Propagandowość bazująca na jednorodności wynikającej z „zamkniętej formuły”¹ działań twórczych w przestrzeni publicznej, które nie uwzględniają czynników zewnętrznych, staje się hamulcem dla zmian świadomościowych, prowadząc do uprzedmiotowienia (hipostazy) dzieła sztuki. Zamknięta formuła ogranicza się najczęściej do powierzchowności w przekazie, instrumentalnego traktowania odbiorcy, środków wyrazu i dziedzin aktywności ludzkich (m.in. nauki, kultury, techniki). W tych warunkach propagandowość często posiada jedynie funkcję dydaktyczną, co skutkuje regresem twórczym. Natomiast gdy propagandowość przyjmuje otwartą formułę uwzględniającą czynniki zewnętrzne, stymuluje pozytywne zmiany, współtworząc środowisko realizacji twórczej związane zarówno ze świadomością twórcy, jak i szeroko zakreślonym tłem kulturowym. Stymuluje to odbiorców do korygowania swoich decyzji w celu pełniejszej realizacji założonych celów społecznych.

Koncentrowanie się na różnych aspektach kształtowania propagandowości w sztuce pozwala ujawnić nie tylko celowość realizacji twórczych wykraczających poza dekoracyjność i kulturę konsumpcyjną, ale przede wszystkim potencjał świadomych działań wspólnotowych. Współcześnie propagandowość jest również źródłem możliwości poznania dzisiejszej kultury i stymulowania pozytywnych zmian w zachowaniach społecznych. Wywiera wpływ na sztukę, która funkcjonuje jako platforma służąca do propagowania idei oraz oddziałuje na aktualny układ relacji międ-

zyludzkich w systemie ekonomicznym. Umożliwiają włączanie się w dyskurs prowadzony na innych polach aktywności poprzez kształtowanie nowych przestrzeni widzialności - interpretacji rzeczywistości społecznej. Analiza tła kulturowego pozwala ujawnić charakter propagandowości i zwrócić uwagę na obecne zjawiska związane z systemem kapitalistycznym.

Pierwsza część artykułu przedstawia zagadnienia odnoszące się do kontekstu krystalizowania się propagandowości w danym środowisku społecznym. Ukazuje wpływ czynników zewnętrznych oddziałujących na sztukę oraz tworzenie przez nią tła umożliwiającego zaistnienie zmian społecznych. Ponadto opisane zostały pokrótce cechy propagandowości w kontekście grafiki artystycznej. W drugiej części artykułu sztuka przedstawiona jest jako aktywność ludzka w szerszym ujęciu. Sztuka traktowana jako specyficzna metoda badawczo-poznawcza pozwala ujawnić cechy charakterystyczne dla twórczości. Trzecia część artykułu odnosi się do relacji między twórcą a otoczeniem społecznym i nakreśla rolę działań twórczych w obszarze aktywizmu społecznego. Czwarta część dotyczy indywidualizmu aktywności artystycznej w kontekście propagandowości. W podsumowaniu propagandowość w sztuce została ukazana jako potencjał umożliwiający wejście w dyskurs z bieżącą kulturą oraz definiowanie roli sztuki współczesnej.

I

Z powodu ekspansji systemu kapitalistycznego sztuka propagandowa jest dzisiaj uwikłana w szereg uwarunkowań wynikających z globalizacji kultury, polityki i gospodarki. Jednym z efektów wpływu tych czynników jest utrata rewolucyjnego charakteru działań artystycznych, które często zamieniają się ostatecznie w przedsięwzięcia handlowe. Zaangażowani społecznie i politycznie artyści „spostzegają, że zostali obsadzeni w paradoksalnych rolach sprzedawców i aktywatorów rewolucji, która nieuchronnie staje się takim samym towarem, jak każdy inny”². Oprócz tego w zglobalizowanym świecie ważną rolę odgrywa dostępność informacji i szybkość jej rozpowszechniania, co wpływa na powierzchowne traktowanie formy i treści dzieła sztuki. Świadczą o tym zjawiska takie jak: estetyzacja, plakatowość i anegdotyczność wypowiedzi twórczych. Są one powiązane z profesjonalizacją dziedzin aktywności ludzkiej i w następstwie ich pasywnej akceptacji (pozytywizacji), co skutkuje m.in. sprowadzaniem sztuki do roli rzemiosła. Zmienia się również cel medialnego funkcjonowania artysty i jego działań twórczych. Ważne jest oddziaływanie

na kulturę poprzez bycie rozpoznawanym, a nie kształtowanie społeczeństwa za pomocą sztuki. Sztuka propagandowa uwarunkowana jest również „kulturą indywidualistyczną, ufundowaną na bazie wymiany rynkowo-towarowej dochodzącej w kapitalizmie do perfekcji”³. Prowadzi to do pojawienia się działań/poglądów skrajnie subiektywistycznych, które mają rozpropagowywać odmiennność bez względu na ich wartość wnoszoną w kulturę. W takich okolicznościach powstaje system wspólnotowy wykorzystujący sztukę jako wentyl bezpieczeństwa dla obowiązujących standardów zachowań społecznych. Pozwala to na traktowanie działań artystycznych w kategoriach „teatru rozmaitości”. Nie należy pominąć faktu, że poglądy skrajnie subiektywistyczne połączone z przeciwnymi praktykami „umasowienia” wynikają z nastawienia jednostki na „branie”. Postawa taka doprowadza do sytuacji, „że człowiek przeciętny nie potrafi obronić się przed systemem form przyjętych, dostarczanych mu z zewnątrz, nie będących wynikiem jego indywidualnej eksploracji rzeczywistości”⁴. Skutkiem poddawania się „cudzemu kierownictwu”⁵ jest bierne naśladowanie i wynikający z tego konformistyczny stosunek do życia. Zespolenie indywidualizmu i uniformizmu w obrębie kultury kapitalistycznej wpływa na uspienie twórczej i prospołecznej aktywności, skutkując brakiem podejmowania decyzji wpływających na realne zmiany.

Sztuka propagandowa jest często kojarzona negatywnie i utożsamiana z kulturą wizualną podporządkowaną hegemonowi politycznemu, finansowemu czy medialnemu – ideologiom, które powodują odseparowanie treści przekazu od formy. W takich skrajnych przypadkach propaganda staje się komunikatem wizualnym spełniającym rolę agitacyjną i przestaje być sztuką. W przypadku zamkniętej formuły sytuacja taka redukuje do minimum pierwiastki twórcze.

Propaganda staje się sztuką wtedy, kiedy środki plastycznego wyrazu, stymulując estetyczne wartości, umożliwiają pojawienie się nowych przestrzeni społecznych o kulturotwórczym charakterze. Sztuka wpływa na kształtowanie nowych wzorców zachowań, ale nie jest jedynym sposobem dokonywania zmian politycznych czy społecznych. Jak twierdzi Joanna Warsza:

„Przekonanie, że sztuka sama w sobie może coś zmienić jest wyrazem nazbyt dużej ufności w działania artystyczne. Sądzę, że sama sztuka nie może niczego spowodować. Potrafi tworzyć wartości symboliczne, skupiać na sobie uwagę, rekontekstualizować rzeczywistość –

wskazywać i przekształcać problemy, produkować Brechtowski efekt wyobcowania. Realny wpływ może jednak wywierać wtedy dopiero, kiedy to artystyczne kompetencje są łączone z działaniami i dążeniami socjologów, polityków, aktywistów. Wierzę, że dzięki takim transakcjom z innymi dziedzinami, sztuka może przynieść zmianę społeczną, a jednocześnie nie przestanie być sobą, nie da się zinstrumentalizować”⁶.

Budowanie tła estetycznego nie umniejsza ważności sztuki w procesie kształtowania nowych postaw społecznych. Istotna staje się zarówno intuicja, jak i elementy pozawerbalne właściwe dla specyfiki języka wizualnego. Sztuka, zachowując charakterystyczny dla siebie model kształtowania przekazu, nadal pełni rolę propagandową. W procesie tworzenia artysta wykorzystuje przypadkowo powstałe efekty i przyjmuje rozwiązania, które nie są zamierzone w fazie planowania dzieła. Propagandowość łączy dzieło z wyznaczonym przez artystę tematem i ogniskuje się na formalnych stronach przekazu. Pozwala odejść od traktowania dzieła przez pryzmat walorów warsztatowych i niweluje dystans dzielący artystę od tego, co miało być przez niego wyrażone. A zatem sztuka propagandowa jest zaangażowanym przekazem wizualnym sytuującym się bliżej aktywności społecznej i ma bezpośredni wpływ na sprawy wspólnotowe. Umożliwia to wyjście z kultury jednostkowej i wejście w kolektywizm nastawiony krytycznie wobec zastanej codzienności. Konstrukcyjny model sztuki propagandowej jest podobny do działań podejmowanych w obszarze grafiki artystycznej. W ich strukturze ważną rolę odgrywa temat, który odnosi się w sposób krytyczny do zagadnień społecznych istotnych w danym momencie dziejowym. Środki artystycznego wyrazu podporządkowane są treści dzieła, co powoduje, że jego forma umożliwia skuteczny przekaz komunikatu. Głównym założeniem zarówno sztuki propagandowej, jak i grafiki artystycznej jest próba dotarcia z komunikatem wizualnym do szerokiego grona odbiorców. Pozwala to na łączenie sztuki z codziennością i stosowanie różnych sposobów konstruowania komunikatu wizualnego, takich jak: upraszczanie formy, estetyka kultury popularnej, widowiskowość oraz nośne medialnie tematy. Są one traktowane jako narzędzia, a nie cele. Umożliwia to wykorzystywanie powszechnie zrozumiałych środków wyrazu w procesie budowania treści przekazu i kształtowanie kultury poprzez odniesienie się w pogłębiony sposób do istotnych w danym momencie dziejowym zagadnień społecznych. Dzieje się to dzięki metaforycznej konstrukcji dzieła, w której

masowe sposoby komunikacji traktowane są z dystansem i odnoszą się do wartości usytuowanych poza nim. W konsekwencji, odbiorca może być traktowany jako współuczestnik w procesie interpretacji, który przyjmuje postawę aktywną⁸. Eksploracja środków wyrazu zaczerpniętych z codzienności wprowadza wartości istotne dla samej sztuki. Ograniczanie widoczności kontekstu dzieła (sprowadzenie go w efekcie do mikroróżnic dzielących życie i sztukę) doprowadza do zbudowania kontrolowanej rzeczywistości - możliwej do zaistnienia w życiu codziennym⁹. Wpływa to na kształt idei wyjściowej, która może zmieniać znaczenie dzieła i sytuować je w symbolicznej przestrzeni sztuki. Miało to już miejsce na początku XX wieku, kiedy Aleksander Rodczenko wraz z Władimirem Majakowskim za pomocą nowej identyfikacji wizualnej starali się „przemalować” miasta Związku Radzieckiego. Przy użyciu nowej estetyki szyldów, plakatów i ulotek narzucali nowy wizerunek ulic odpowiadający dokonaniom przez rewolucję zmianom społecznym¹⁰.

Z perspektywy aksjologicznej często dzieła propagandowe, które początkowo pod względem zarówno formy jak i treści wydają się otwarte, ostatecznie podtrzymują zastany system i nie biorą udziału w procesie uspołeczniania rzeczywistości¹¹. Wynika to przede wszystkim z funkcji dzieł we współczesnej ekspansywnej kulturze konsumpcyjnej, w której pionierskie realizacje artystyczne istniejące w obiegu rynkowym umożliwiają pomnażanie kapitału. Kształtuje się w ten sposób propagandowość kultury kapitalistycznej, która ostatecznie dewaluuje dzieło. Należy też zwrócić uwagę, że propagandowe aspekty sztuki podporządkowane zewnętrzny celom oddalają się od struktury organizacyjnej sztuki, gdzie ważne miejsce zajmuje twórcza postawa oraz indywidualizm. Przypominają raczej pracę najemną, powodując zmianę celu działania. Współczesny kontekst kultury kapitalistycznej ma wpływ na kształtowanie się sztuki propagandowej zarówno w zamkniętej (pasywnej), jak i otwartej (aktywnej) formule wyznaczającej rozwiązania dla współczesnych problemów społecznych. Próba ujęcia sztuki propagandowej w szerszym znaczeniu wiąże się z ujawnieniem takich cech aktywności człowieka, które odpowiedzialne są za konstruowanie świadomego przekazu zdystansowanego do istniejącego systemu społecznego, tzn. przekraczającego zamkniętą formułę dzieła.

II

Działalność ludzka realizuje się zasadniczo w korelacji dwóch czynników: kauzalnego – przyczynowego, będącego następstwem wpływu otoczenia, a także teleologicznego – celowo zamierzonego. Układ tych dwóch czynników uwarunkowany jest świadomym zogniskowaniem się jednostki na realizacji zadania. Chociaż nie jest ona w stanie uwzględnić dalekosiężnych obiektywnych skutków decyzji, może subiektywnie wpływać na postawy następnych pokoleń, dzięki istniejącej jedności między procesem dziejowym, a celowym działaniem ludzkim¹². „[T]o wcale nie historia używa człowieka jako środka do osiągnięcia jej własnych celów – jak gdyby historia była jakąś odrębną istotą – historia to nic innego, jak tylko działalność dążącego do swych celów człowieka”¹³. Upraszczenie do bezrefleksyjnego zestawiania przyczyny i skutku, prowadzi do pozytywizacji i niemożności podjęcia progresywnych działań. W kon-

sekwencji brak możliwości zastosowania nielinearnej metody w działaniach skutkuje deformacją celu i przyczyny. Wiąże się to na przykład z nieuwzględnieniem wpływu świadomie podjętych decyzji na kształtowanie się środowiska naturalnego (czynników kauzalnych). Wtedy też bezwzględnie przyjmuje się założenie, że działanie twórcze jest wtórne do istniejącej kultury, co powoduje, że nie ma ono wpływu na sposób zachowania się społeczeństwa i sprowadza się wyłącznie do przedstawiania odbiorcy reguł funkcjonowania systemu¹⁴. Tutaj właśnie ujawniają się przyczyny możliwości kształtowania opisywanej wcześniej agitacyjnej roli komunikacji wizualnej (zamkniętej formuły), gdzie udział twórcy polega na spełnianiu wymogów otoczenia. Błędu nie udaje się również uniknąć, gdy skrupulatnie wyznacza się przyczyny kształtowania się tła działalności twórczej – czynników kauzalnych. Ambiwalentne staje się bowiem uwzględnianie wszelkich działań ludzkich (zarówno mniej lub bardziej uświadomionych), które wynikają z racjonalnych, utylitarnych decyzji, jak i odnoszą się do funkcjonujących społecznie mitów lub wchodzą w korelację z partykularnym zyskiem. Prowadzi to do odrzucenia transcendentnych rozwiązań dotyczących sprawczości istniejących zjawisk społecznych, a jednocześnie włącza w pole przyczynowe mniej istotne czynniki oddalające nas od tych, które odpowiedzialne są za postęp społeczny. **Dopiero analiza oparta na syntezie sposobów funkcjonowania systemów wartości i światopoglądów połączona z procesem abstrahowania, a nie powierzchowność zamkniętych formuł, pozwala uniknąć spekulacji i przekazać siły sprawcze działalności twórczej zamiast czynnikom religijnym, duchowym, politycznym czy też naturalnym.** Oznacza to, że nie tylko proste wyodrębnienie przyczyny działania i znalezienie odpowiednich środków wypowiedzi pozwala kształtować nowe jakości. W konsekwencji inicjowane działania wpisujące się w ukształtowany kontekst nie zawsze stymulują proces uspołeczniania, ale sytuują się np. w kontraście do demokratyzacji społeczeństwa. Stąd też ani nauka, ani sztuka nie jest

przedłużeniem wiedzy potocznej, jej uzupełnieniem czy skodyfikowaniem¹⁵. Ich wspólną cechą w kontekście metodologii marksistowskiej i w przeciwieństwie do „dyskursu potocznego” jest zdolność syntetyzowania, ustalania „najistotniejszych determinant” i separowania ich od mało istotnych zjawisk. Twórcze myślenie nie ogranicza się do abstrakcyjnych rozważań oderwanych od możliwości ich ukonkretniania i odnoszenia do faktów, lecz umożliwia dostrzeganie wzorców, które wyznaczane są poprzez ich uszczegółowienie w danym momencie dziejowym. Uwzględniając perspektywę historyczną, wzorce te prowadzą do złożonego obrazu rzeczywistości. Najogólniej, odniesienie do pewnego systemu jest regulowane przez naciski wynikające z opłacalności (ekonomii)¹⁶, która często nie idzie z duchem czasu. Mianowicie (...) <historia> zawsze <tworzyła> właśnie coś wręcz odwrotnego niż <sankcjonował czas>, a sankcja <czasu> zawsze polegała właśnie na obalaniu tego, co <stworzyła historia>”¹⁷

Propagandowy potencjał sztuki jest pobudzany i kształtowany przez jednostkowy imperatyw, który powstaje w odpowiedzi na zewnętrzną przestrzeń kulturową. W rezultacie wgłębianie się w rzeczywistość społeczną i dokładną jej analizę wraz z procesem abstrahowania jest w stanie pomóc twórcy w znalezieniu najbardziej adekwatnych form działania. W kolejnym rozdziale omówione zostaną zagadnienia ukazujące związek między znaczeniem indywidualnego aktywizmu a kontekstem historyczno-społecznym w celu ujawnienia kluczowych aspektów pozytywnych wartości sztuki propagandowej.

III

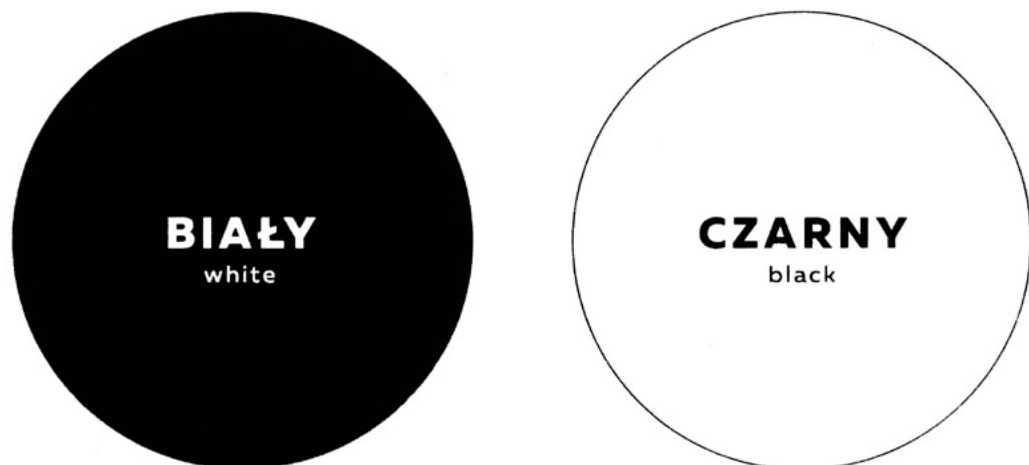
Niedostosowanie się do zmian zachodzących w procesie uspołeczniania często stymuluje do podejmowania działań propagandowych. Wiara w siłę sprawczą człowieka wynika z powiązania „zewnętrznych (obiektywnych) uwarunkowań działań ludzkich z subiektywną strukturą motywacyjną tych działań, które nie eliminuje aktywistycznych treści”¹⁸. W odniesieniu do powyższej myśli moż-

na stwierdzić, że każda ideologia, w tym będąca podłożem aktywności kulturowej i artystycznej, a także uspołecznione formy natury (np. zdobywanie pożywienia, spożywanie, prokreacja) zawsze są propagandowe – demonstrują cel w odpowiednim przebraniu. Nie oznacza to jednak, że wszystkie ideologie mają charakter relatywny i współuczestniczą w procesie uspołecznienia, a ich skuteczność opiera się na nieustannym trwaniu. Tak było np. z teorią geocentryczną w nauce, którą zastąpiono heliocentryczną (XVI w.), zanim jeszcze obowiązywała ona w religii i przyjęta została powszechnie¹⁹. W kontekście zapatrywań religijnych i struktury arystokratyczno-feudalnej w tamtym czasie, korzystne było faworyzowanie hierarchizmu wynikające z geocentrycznego modelu Wszechświata. Ostatecznie w XVIII w. wprowadzono zmiany na rzecz naukowo potwierdzonej teorii heliocentrycznej. Doszło do jej połączenia z religijno-feudalnym zapatrywaniem, co spowodowało oddzielenie spraw religijnych i naukowych²⁰. Wpływ człowieka na otaczającą rzeczywistość nie łączy się ze skrajnym subiektywizmem upatrującym działanie procesu społecznego w jednostce. Nie chodzi tu o:

(...) jakąś abstrakcyjno-indywidualną <wolność>, której na przeciwnym biegunie społecznej totalności, przeciwstawiałyby się równie abstrakcyjna, tym razem abstrakcyjno-społeczna <konieczność>, lecz chodzi tu o to, że alternatywa jest czymś, czego nigdy nie udaje się w pełni usunąć z jakiegokolwiek procesu społecznego”²¹.

Zaangażowanie jednostki w działania wynika nie tylko z wewnętrznej potrzeby wyrażania siebie, ale również ze stymulacji zewnętrznej (środowiskowej). Z biologicznego punktu widzenia stan równowagi statycznej pomiędzy organizmem a jego otoczeniem nie sprzyja rozwojowi sił vitalnych. Najbardziej niekorzystna okazuje się właśnie beczynność:

„(...) albowiem rozwijając tylko niektóre organy potrzebne dla reakcji na wciąż te same podniety, [organizm]



stopniowo zatracą zdolność wytwarzania nowych, reagujących na bodźce jakościowo odmienne, i obniża przez to swoje szanse przystosowania się do innych warunków, tak że nawet najmniejsza zmiana w otoczeniu może postawić go w obliczu katastrofy”²².

Dostosowywanie się organizmów do otoczenia łączy się z postawą aktywną – nastawioną na zmiany i doświadczenia; lub też pasywną – stagnacyjną i utrzymującą dotychczasowy stan rzeczy. Powyższe uwagi w kontekście aktywności twórczej ukazują w nowym świetle rolę sztuki w społeczeństwie. Zgodnie z doktryną Anatolija Łunaczarskiego:

„Sztuka wielka, prawdziwa, w odróżnieniu od dekadentki, poszukującej oaz szczęścia w izolacji od rzeczywistości, uczy człowieka aktywnego stosunku do życia, kształci w nim zmysł piękna po to, by później zgodnie z jego prawami mógł formować świat, wносить w niego harmonię i organizację”²³.

Propagowanie aktywistycznej postawy w sztuce sprzyja tworzeniu ideologii oraz nowych alternatywnych wizji rzeczywistości i tym samym racjonalnemu organizowaniu środowiska człowieka. Pozwala przekroczyć pasywność i ograniczenia funkcjonujące w zakrzepłych regułach zachowań społecznych. Sztuka daje możliwość dokonywania „korekt życia” i pogłębiania doświadczeń, które nie mieszczą się w granicach zastanego systemu. W tym kontekście agitacyjna rola sztuki sprowadza się zasadniczo do obrony istniejącego systemu albo propa-

gnaczeniowej sprowadza się do oczywistości, prostego przekładu – denotacyjnego ilustrowania istniejących zależności społecznych. Tym samym ogranicza potencjał wypowiedzi do polityczności, ale tylko tej rozumianej wprost, odwołującej się szablonowo do tematu. Stanowi to całkowite przeciwieństwo sankcjonowania politycznego potencjału dzieła w ujęciu Jacquesa Rancière’a. Dla niego sam proces formowania roli sztuki zaprzeczającej dotychczasowym standardom artykulacji świadczy o jej politycznych inklinacjach.

„W ramach tej logiki obietnica emancypacji może zostać utrzymana tylko za cenę odrzucenia wszelkiej formy pojednania, za cenę podtrzymania rozziwu między dysonansową formą dzieła a formami pojednania, za cenę podtrzymywania rozziwu między dysonansową formą dzieła a formami codziennego doświadczenia”²⁴.

Owa rola działań artystycznych w tworzeniu nowych reprezentacji staje się podstawową wartością kulturotwórczą sztuki, gdyż celem postępowania nie jest samo prezentowanie estetycznych wartości dzieła (efekt dla efektu), ale manifestowanie nowych znaczeń ponadindywidualnych. Widoczne jest to zarówno w pracach artystycznych skoncentrowanych na bezpośrednich celach (twórczy aktywizm), jak i tych uwikłanych w zjawiska społeczne, opartych na uogólnieniach – modelach idealizacyjnych²⁵. Agitacyjne działania nakierowane na przekroczenie zastanych reguł funkcjonowania systemu są skuteczne tylko wtedy, gdy, wychodząc poza schematyzm, wprowadzają nowe zasady organiza-

sprowadzana do nadrzędnej wartości nie jest idiografizmem naukowym zaprzeczającym ogólnym regułom życia społecznego. Nie osłabia także wpływu uwarunkowań środowiskowych na człowieka, gdyż „ludzie sami tworzą swoją historię, ale nie tworzą jej dowolnie w wybranych przez siebie okolicznościach, lecz w takich, w jakich się bezpośrednio znaleźli, jakie zostały im dane i przekazane”²⁷. W takich warunkach jednostka zyskuje sprawczość w obszarze podejmowania decyzji, ale to społeczeństwo tworzy indywidualność. Dominująca pozycja jednostki zależna jest od kryteriów celu jej działania. Jeśli przekaz zatrzymuje się na powierzchni zjawisk, jest on nastawiony na wywołanie sensacji i mocnych wrażeń. Oddziałuje wówczas masowo na społeczeństwo, jest łatwy do zrozumienia i budzi płytką kontrowersję. Jego agitacyjny charakter opiera się przede wszystkim na poruszaniu emocji – wzmacnianiu uczuć, i tym samym skutecznym określaniu celu. A zatem „tyrady wymierzone przeciwko okrutnym lichwiarzom wysysającym krew z dłużników działają nieporównywalnie silniej niż teoria kapitału”²⁸. Z drugiej strony, w sytuacji propagowania wnikliwych form wypowiedzi – przedstawiających złożone uwarunkowania zdarzeń – dochodzi do dyskusji, sporów i rozbieżności w przekazie. Agitacyjna postawa daje możliwość przedstawienia genezy zjawisk i środków zaradczych, jakie można przedsięwziąć, aby zażegnać kryzys. Bliska jest tym samym nauce i sztuce. Rola sztuki propagandowej, w przeciwieństwie do komunikatu wizualnego zaprzęgniętego w powierzchowną formę charakterystyczną dla zamkniętej

przedmiotowo. Działanie propagandowe może intensywnie oddziaływać na odbiorcę wtedy, gdy utożsamia się on z treścią obrazu. Indywidualizm jest czynnikiem wpływającym na pełnowartościowe efekty procesu uspołeczniania człowieka i jego środowiska. Z tego względu:

„(...) społeczeństwo, wszakże, zupełnie pozbawione twórczych, samodzielnych indywidualności, mało lub wcale nie zróżnicowane, jest o wiele mniej wytrwałe w walce z przyrodą i wrogami, o wiele słabsze niż społeczeństwo opierające się na wolnej indywidualności”³⁰.

Cechy, takie jak oryginalność i indywidualizm, wpływają na zróżnicowanie społeczeństwa i na intensyfikację przeżyć jednostki, która, koncentrując się na samorozwoju, mocniej oddziałuje na społeczeństwo, gdyż „indywidualne potoki (...) zlewa [ją się - M.K.] w jeden odwieczny nurt postępu społecznego, życia gatunku”³¹. Należy zwrócić uwagę na samą specyfikę intensywnie rozwijającego się systemu, który nieuchronnie zmierza do przekraczania przez jednostkę partykularyzmu i koncentruje się na wartościach ogólnospołecznych.

„Jednostki doskonałą się, wyzwalały swego ducha i oczyszczają swą wolę. Pięknie. Ale ich doskonalenie się albo prowadzi do zmiany stosunków między ludźmi w społeczeństwie, a wtedy moralność przeradza się w politykę, albo nie porusza tych stosunków, a wtedy wkrótce zaczyna deptać w miejscu; wówczas moralne samodoskonalenie się poszczególnych osób, staje się celem samym w sobie, a więc traci wszelki praktyczny cel”³².

Procesualność w działaniu, w odróżnieniu od racjonalności formalnej, nie jest wykorzystywaniem założonych najsukcesyjniejszych środków do określonego celu. Łączy się z ciągłym podejmowaniem decyzji dotyczących akceptacji lub odrzucenia tych środków, które powstają w czasie realizacji. W sztuce często artysta akceptuje efekty, których do końca nie przewidział przed wykonywaniem pracy (przypadkowe plamy, ślady narzędzi w rzeźbie, defekty w druku). Procesualność w sztuce związana z bezwzględna akceptacją kompromisów może oddalać ideał propagandowy od realnych skutków, stąd realizacja założonego celu nie jest równoznaczna z jego spełnieniem. Taki stan rzeczy w skrajnej postaci może doprowadzić do negatywnych konsekwencji – samousprawiedliwienia się i porzucania wspólnotowej idei zazwyczaj na rzecz partykularyzmu. Dzieło procesualne podparte wnikliwą analizą i podtrzymujące cel traktuje wszelkie przeszkody jako „determinanty uboczne” i pobudza do poszukiwania rozmaitych dróg umożliwiających doskonalenie społeczeństwa. Dzieło, które nie sprowadza się do obiektu sztuki trudno jest zreifikować i w końcu utowarować. Dlatego też Peter Burger kierował zarzuty do neoawangardowych artystów mówiąc, że doprowadzają oni do zakwestionowania społecznie zaangażowanych idei wyznaczanych przez twórców awangardowych poprzez powtarzanie ich gestów i sprowadzanie dzieła do konkretnego obiektu - produktu. W tym przypadku ukonkretnienie dzieła awangardowego następowało wyłącznie przez jego prezentację w instytucji sztuki, co prowadziło do jego fetysyzacji i zamykało je w sztywnej formule, pozbawionej kontekstów, sprowadzając je tym samym do roli obiektu estetycznego. Podobnie

pomocy !

Oskar Dawicki

gowania nowych sposobów jego organizacji. Często jednak granica między tymi rolami zaciera się. Propagowanie nowych zjawisk może zachodzić w ramach ustanowionej ogólnej ideologii, ponieważ pozorne ruchy emancypacyjne w stosunku do istniejącego systemu ostatecznie go podtrzymują. Nowatorstwo i oryginalność w sztuce zostają wchłonięte przez kulturę konsumpcyjną i w ten sposób dzieło staje się produktem utrzymującym istniejący podział sił wytwórczych. Okazuje się, że realizacje artystyczne, które powierzchownie korzystają z potencjału sztuki i podporządkowane są konkretnym emancypacyjnym celom, najlepiej przylegają do obowiązującej ideologii. Trywializowanie przekazu wizualnego dotyczy zarówno formalnej strony dzieła, jak i jego treści. Powiązane jest z ograniczaniem jego walorów estetycznych, a także powierzchownym ujęciem idei. Agitacja w sztuce jest dość często identyfikowana z komunikatem wizualnym – plakatową wypowiedzią, która w warstwie

cji i w konsekwencji wpływają na zastane struktury społeczne. Nawet, gdy zachowanie zastanego porządku łączy się z jego modyfikowaniem, to już samo potwierdzanie istniejącego systemu w procesie zmieniającego się życia może go jednocześnie przekształcać. Źródłem zmian dokonujących się zwłaszcza w kontekście kultury kapitalistycznej jest skoncentrowany na partykularnym interesie indywidualista. Odpowiedzialny jest on zazwyczaj za tworzenie różnorodności w obrębie obowiązującego systemu, a także wprowadzanie dogłębnych zmian kulturowych.

IV

Ważnym czynnikiem w kontekście konstruowania wartości twórczych wykraczających poza istniejącą wiedzę o świecie jest siła sprawcza człowieka, o której mowa była powyżej w kontekście marksistowskiego negowania mitów traktowanych jako niezależny komponent rzeczywistości²⁶. Decyzyjność jednostki

formuły działalności, polega na ukazywaniu alternatywnych sposobów myślenia. Emancypacyjny charakter sztuki pozwala na zachowanie dystansu do rzeczywistości. Dlatego też:

„(...) każda prawdziwa, głęboka piękna sztuka jest w swojej istocie sztuką walczącą. Sztuka ma tym większą wartość (...) im pełniej i wyraźniej odzwierciedla życie. Od tego też zależy jej rola użytkowa. Istotą ludzkiego życia jest walka”²⁹.

Pomimo, że nie ma dominującej wizji rozwoju społecznego, najbardziej trwała i przekonująca jest ta, która uwzględnia złożoność środowiska człowieka. Dzięki możliwości abstrahowania od zdarzenia, ujawnia mechanizmy, które są w stanie wpływać na rozumienie i przekształcanie rzeczywistości. W tym kontekście wnikliwa propagandowość jest bardziej skuteczna od powierzchownej, gdyż realizowana skrupulatnie nie spłyca przekazu i uaktywnia odbiorcę, nie traktując go

rzecz ma się z dziełami neoawangardowymi, które bez odpowiednich niuansów stają się jedynie prostymi powtórzeniami prac awangardowych artystów. Tym razem proces ukonkretnienia, w rozumieniu metodologii marksistowskiej, nie zachodzi, ponieważ nie ujawniają się ani złożoność, ani kontekstualne uwarunkowania współtworzące dzieło. Wiąże się natomiast z próbą wyizolowania dzieła i w ten sposób jego ukonstytuowania w ramach instytucjonalnego świata sztuki. Dostosowanie sposobu przedstawienia dzieła do kulturowego funkcjonowania sztuki może powodować jego modyfikację i doprowadzić do zniesienia czynników kontekstualnych. Skutkuje to powstaniem dzieła o zamkniętej formule, które jedynie poprzez proces interpretacji „otwiera się” na nowe znaczenia i tym samym staje się niejednoznaczne ideowo. Natomiast otwarta konstrukcja dzieła nie jest jednorodna, polega na wzmocnieniu przekazu poprzez swoją złożoność (korelacje wielu czynników), zwiększając wiarygodność i intensywność oddziaływania sztuki na społeczeństwo. Działanie twórcze przestaje być sztuką, słabnie, jest łatwiejsze do zreifkowania i zamieniania w jednoznaczny znak wtedy, gdy wpisuje się bezpośrednio w istniejące standardy instytucji sztuki.

Współuczestniczenie w procesie uspołeczniania wskazuje na istnienie „kombinatu” wspólnoty ludzkiej – działania w grupie polegającego na propagowaniu wartości rozwojowych za pomocą sił wytwórczych i uwzględnieniu zróżnicowania społecznego. Hermetyczność wspólnoty może jednak wymuszać jednakowy sposób działania jednostek, co ostatecznie doprowadza do ich alienacji³³. W tej sytuacji wszelkie kolektywne formy działania wychodzące poza istniejące standardy podtrzymują uniwersalne wartości ogólnoludzkie i wspólnotowe. Kombinat w takim rozumieniu, w wyabstrahowanym założeniu modelowym, najlepiej funkcjonuje wówczas, kiedy zachowuje zastane reguły porządku. W praktyce trudne jest jednak utrzymanie ich ze względu na pozorność rozwoju, która jest przyczyną stagnacji i destrukcyjnych zachowań. Wyjściem z takiej sytuacji jest często tylko symulacja zmian i wprowadzanie powierzchownych przekształceń w systemie. W związku z tym, „nieustanne rewolucjonizowanie narzędzi produkcji, a więc stosunków produkcji, a więc całokształtu stosunków społecznych”³⁴, wynikające z systemu kapitalistycznego, prowadzi do modyfikacji jedynie w obrębie naczelnej zasady gromadzenia kapitału. Tworzący się w ten sposób zamknięty układ zależności (kombinat), efektywniej funkcjonuje, gdy nauka, sztuka, filozofia i etyka są wtórne w stosunku do zysku ekonomicznego. Z jednej strony, wytwarzana społecznie różnorodność wpływa na progresywny proces rozwoju; z drugiej jednak, z punktu widzenia komercyjnego, upowszechnia się, ale tylko po to, aby utrzymać status quo danego układu. Jak pisał Alain Badiou o komercyjnym wymiarze różnorodności:

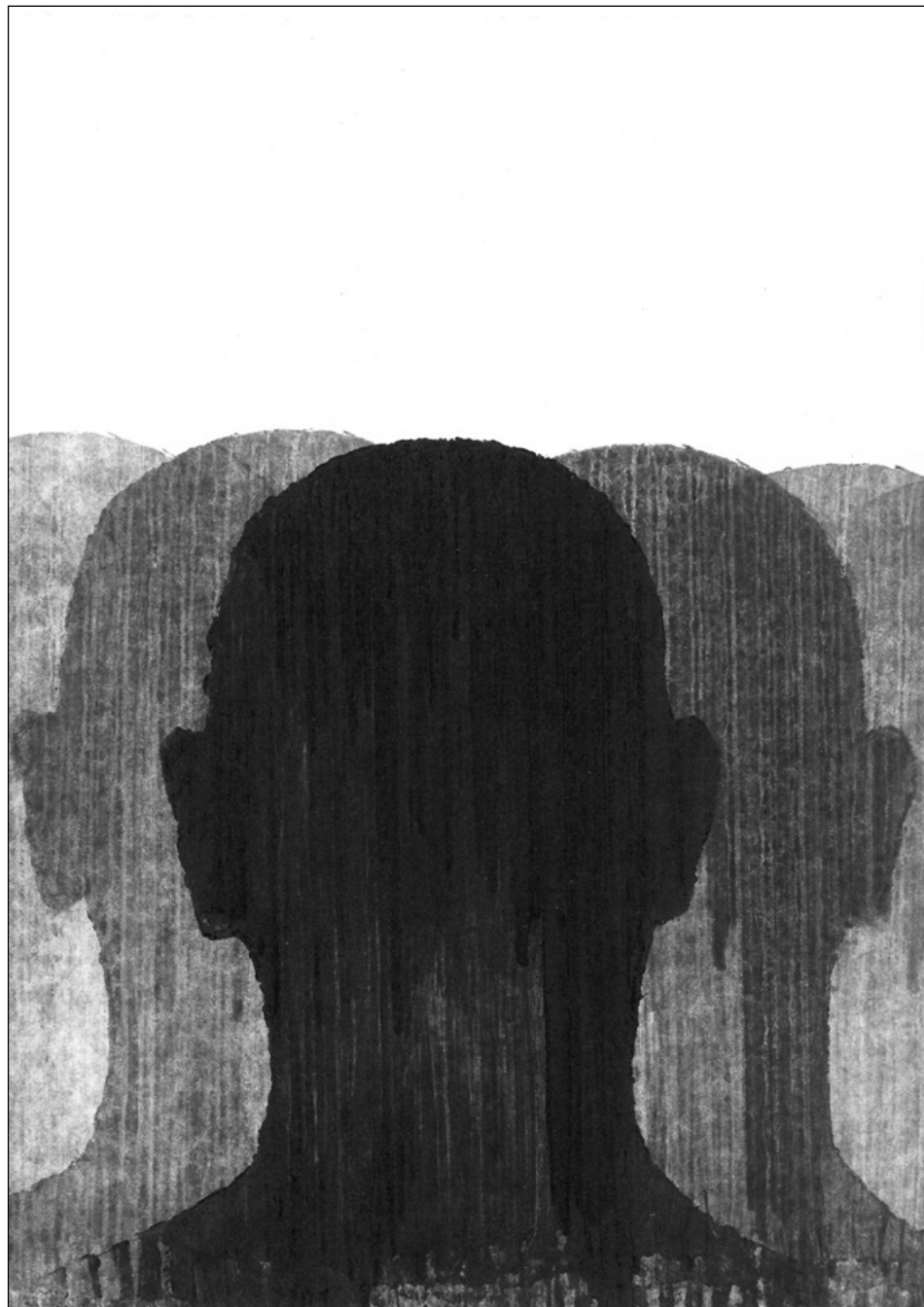
„Cóż za niewyczerpany potencjał komercyjnych inwestycji tkwi w zrywie – pod postacią upominających się o swoje prawa wspólnot i rzekomej kultowej osobliwości (singularité) – kobiet, homoseksualistów, niepełnosprawnych. Arabów! I te nieskończone kombinacje określeń, cóż za dar niebios! Czarni homoseksualiści, niepełnosprawni Serbowie, katoliccy pedofile, umiarkowani Muzułmanie, Żonaci księża, ekologiczni yuppies, ulegli bezrobotni, młodzież

podstarzała! Za każdym razem społeczny image uprawomocnia nowe produkty, specjalne czasopisma, odpowiednie centra handlowe, <wolne> rozgłośnie radiowe, stargetowane kanały reklamowe, i wreszcie rozpalające emocje <debaty publiczne> w czasie najwyższej oglądalności”³⁵.

Zatem alternatywą dla funkcjonowania ideologii nobilitującej pobieżność hierarchii ekonomicznej w obrębie określonego systemu jest wspólnotowość, której siła wynika z procesualności zmian wynikających z różnorodności społecznej. W kontrze do pozytywistycznych i strukturalistycznych koncepcji dostosowujących do siebie „obiektywne” prawa historyczne, działania twórcze wymykają się

ściąg. Propagandowe działania twórcze będące indywidualnym przekształcaniem zastanej sytuacji społecznej mają szansę zostać powszechnie zaakceptowane wówczas, gdy uwzględniają wartości pozytywnie wpływające na proces uspołecznienia rzeczywistości. W konsekwencji kooperatywność tych działań uwzględnia warunki obiektywne dające szansę na realizację celów. W tej sytuacji sztuka propagandowa bliska jest marksistowskiej metodologii – „koncepcji ścisłego sprzężenia działań jednostek i działań grup, a więc rozpatrywania działań jednostek zarazem jako elementu działań grup”³⁷. Współdziałanie w tym rozumieniu porządkuje znaczenie indywidualizmu, który przestaje być identyfikowany jako pełna heroizmu postawa niezależna od

„ze świadomym i celowym działaniem ludzkim”³⁹. Poznanie i wejście w obszar wieloelementowej sztuki propagandowej łączącej różne aktywności (m.in. humanistykę, naukę, aktywizm) pozwala lepiej zaznajomić się z okolicznościami (czynnikami kauzalnymi) przestrzeni społecznej i łatwiej ją kształtować. Nie polega to na indukcyjnym uogólnianiu wynikającym z ekstensywnego gromadzenia informacji, ale na tworzeniu pewnych modeli idealizacyjnych, które odpowiadają mechanizmom działania w obrębie różnych aktywności. Otwartość działań twórczych w procesie kształtowania świadomości społecznej pozwala na powstawanie alternatywnych wizji ustanawiających takie cechy rzeczywistości, które mają wpływ na proces uspołeczniania.



Zawsze uwikłani jesteśmy w pewien system powiązań: instytucjonalnych, politycznych, ekonomicznych, czy kulturowych, który próbuje nam narzucić jakiś wzorec zachowań, co ma destrukcyjny wpływ na nasze wybory i naszą wolność.

We are always entangled in a certain system of institutional, political, economic or cultural correlations, which tries to impose on us a certain pattern of behaviour, having a destructive impact on our choices and our freedom.

podporządkowaniu powszechnej komercjalizacji³⁶. W tej sytuacji istotną rolę odgrywa indywidualizm, skutecznie wykorzystujący potencjał społeczny, co sprzyja kreowaniu twórczej propagandy. Otwarta formuła umożliwia także unikanie błędów oraz przekraczanie granic agitacji i sensacyjności działań.

Podsumowanie

Propagowanie idei nie jest jedynie zjawiskiem pasywnym, w którym aktywność w poszczególnych dziedzinach sprowadzana jest wyłącznie do rozpowszechniania istniejących obiektywnie i niezależnie racji sytuujących się poza jednostowo-

otoczenia. Ujawnia również, że „subiektywny kontekst ludzkich czynności nie jest po prostu redukowalny do kontekstu obiektywnego”³⁸. W odwołaniu do dyskursu toczzonego na różnych polach działalności społecznej, indywidualizm twórczy nie musi być rozumiany jako wtórny, podporządkowany przyjętej ogólnie tezie ideowej. Nie doprowadza on zazwyczaj do biernego ilustrowania i dlatego nie powstrzymuje wkładu dodatkowych wartości w dyskusję o sztuce. Otwarta formuła sztuki propagandowej uaktywnia twórcze myślenie i pozwala łączyć ogólną perspektywę rzeczywistości społecznej z konkretną partykularną celowością oraz powszechnie ustanowioną racjonalność

Sztuka w tego typu przestrzeni ideowej stoi w opozycji do pozytywizacji i neopozytywizacji⁴⁰ – podejść opierających się na fenomenalizmie. Separuje się od mimetyzmu (prostej powtarzalności) i publicystyki (bezpośredniej rejestracji zdarzeń). Umożliwia tworzenie przestrzeni dla nowych rozwiązań ustanawiających warunki „pełniejszego funkcjonowania społeczeństwa”⁴¹. Sztuka charakteryzująca się otwartą formułą, zachowując swoją specyfikę i złożoność, nie dystansuje się wobec codzienności. Wykorzystuje natomiast medialność, propagując wartości ujawniające mechanizmy odpowiedzialne za powstrzymywanie procesu socjalizacji rzeczywistości. Interpretuje modele-wzorce ukształtowanej kultury, formułując je często metaforycznie poprzez odniesienia do życia codziennego. Obrazowanie w sztuce często wykorzystuje analogię (na zasadzie „tak jak...”) jako narzędzie do przedstawiania mechanizmów społecznych, które umożliwiają wdrażanie nowych idei i wzorców. W tym kontekście, złożone i otwarte działania propagandowe prowadzą do niesubordynacji oraz do przekraczania dotychczasowych norm, wpływając na przenikanie się i rozmywanie granic między różnymi sferami życia społecznego. Dzięki temu twórcze myślenie może przenikać do innych obszarów aktywizmu społecznego, a jednocześnie umożliwia tworzenie powiązań między sztuką a innymi dziedzinami. Taka interakcja nie sprowadza się wyłącznie do prostego i bezpośredniego powiązania różnych obszarów ludzkiej aktywności. Przykładem jest sytuacja, w której polityka weszła w relację ze sztuką, co miało miejsce w Albanii, gdzie artysta wizualny Edi Rama został premierem, lub w Bogocie, gdzie prezydent Antanas Mockus korzystał z narzędzi zaczerpniętych ze sztuki. Powoduje to przede wszystkim rozpyływanie się sztuki w codzienności, czego przykładem jest teatr niewidzialny Augusto Boala, który poprzez inscenizacje łączy przypadkowych odbiorców do dyskusji na temat istotnych zagadnień społecznych. W rezultacie odbiorcy współtworzący dane wydarzenie teatralne nie są świadomi, że biorą udział w działaniu artystycznym. A zatem, otwarta formuła dzieła nastawiona na propagowanie idei umożliwia zaistnienie działań postartystycznych i traktowanie wydarzeń codziennych jako projektów artystycznych (przykładem niech będzie organizacja VII Biennale Sztuki w Berlinie). Projekty te nie zawsze kończą się „pomyślnie”, czyli zgodnie z oczekiwaniami odbiorców i przyjętymi normami prezentacji sztuki. Adam Szymczyk, organizując międzynarodowy festiwal *Documenta* w Grecji i Niemczech, celowo odszedł od standardów związanych z realizacją przeglądu sztuki, co znacząco

wpłynęło na koncepcję owego projektu kuratorskiego. Otwarta formuła działań propagandowych stymuluje iterowalność wydarzeń artystycznych, które, wpisując się w pewne istniejące reguły organizacji kultury oraz sposoby zachowań społecznych, jednocześnie je zniekształcają i tym samym umożliwiają inną ich interpretację⁴².

Działania propagandowe niepodporządkowane istniejącym w danym momencie wymogom komunikacyjnym oddziałują silniej, gdy są aktywistyczne i nie ograniczają się jedynie do rozpowszechniania przekazu poprzez jego redundancyjne, mylnie skonstruowane powtórzenie. Zachowanie znaczenia w przekazie twórczym nie wymaga całkowitego podporządkowania formy dzieła do jego treści i sprawia, że ta pierwsza staje się przezroczysta w stosunku do drugiej. W tej sytuacji naruszony zostaje istniejący kod w obrębie „organizacji danego materiału”⁴³, co w rezultacie powoduje, że forma staje się wieloelementowa i początkowo może wydawać się sprzeczna z przekazywaną treścią, ale ostatecznie prowadzi do jej wzmocnienia. Nieoczywistość i złożoność sytuacji powiązana z zacieraniem

dla funkcjonowania przekazywanej treści. W połączeniu z otwartą formułą działania propagandowego, kształtuje to nowe sposoby przekazu artystycznego obejmujące nie tylko materialne środki wyrazu, ale także konstrukcję, strukturę i elementy kontekstualne dzieła. Język wypowiedzi przybiera wieloelementowy charakter, przekształcając biernego odbiorcę w aktywnego współtwórcę, który wyznacza granice dzieła. W ten sposób działanie artystyczne staje się propozycją, która propaguje ideę pozwalającą przezwyciężyć alienację wynikającą ze zmian warunków spowodowanych podziałem sił wytwórczych. Dzięki swojej otwartej formule działania propagandowe odnoszące się do zjawisk jednostkowych otwierają szerokie możliwości prowadzenia dyskusji poprzez uaktywnienie odbiorcy, który, interpretując dzieło, współtworzy je. Konstrukcja takiego działania bazuje wówczas na cechach binarnych; z jednej strony na zależności kształtowanej w jego warstwie znaczeniowej (in situ), a z drugiej strony na wolności wynikającej ze świadomości twórczej oraz indywidualizmu. Pozwala to zapobiec zarówno utowarowieniu działania twórczego, jak i mesjanistycznemu patosowi, który związany

pozytywnie wpływa na proces socjalizacji środowiska człowieka i zmiany systemowe. Odgórne wyznaczenie celu działań w sztuce związane z propagowaniem idei pozwala uniknąć powierzchownych potworzeń prowadzących do regresu. Zapobiega tworzeniu pseudorewolucyjnych przedsięwzięć bazujących albo na reminiscencji estetycznej sprowadzającej się do powielania powierzchownych aspektów zjawisk, które już miały miejsce, albo na partykularyzmie pozbawionym wartości prospołecznych⁴⁴. Sztuka propagandowa w otwartej formule umożliwia wpływanie na współczesną kulturę kształtowaną przez różnorodność, często służąc jako narzędzie rozwiązywania problemów o charakterze aksjologicznym, socjologicznym czy ekonomicznym.

1. Terminy „zamknięta formuła” i „otwarta formuła” zostały tutaj użyte w odniesieniu do pojęcia „formy zamkniętej” i „formy otwartej”, które Oskar Hansen wprowadził w związku z analizą działań artystycznych w przestrzeni publicznej. Zmodyfikowane określenie „formuły” używane jest w artykule jako narzędzie pozwalające ujawnić potencjał propagandowości w sztuce. Opisanie tutaj zagadnienie „otwartej formuły” nawiązuje również do cech „dzieła otwartego” Umberto Eco. Stanowi jego rozwinięcie i przekształcenie w kontekście zagadnień sztuki propagandowej. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994.
2. Marshall Berman, *Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, Universitas, s. 149.
3. Marek Styczyński, *Filozofia społeczna Aleksandra Bogdanowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 45, Łódź 1990.
4. Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994 r., s. 157.
5. Tamże.
6. Joanna Warsza, Rozmowa z Joanną Warszawą Tomaszem Żaluskim, *Co to znaczy i co z tego wynika, że sztuka działa politycznie? w: Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 198. Do tych kwestii nawiązywał również Jacques Rancière w: *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
7. Grafika artystyczna jest formą wypowiedzi twórczej opartą na przekazie medialnym. Używa nośników informacyjnych, które pozwalają na dotarcie z komunikatem wizualnym do szerokiego grona odbiorców.
8. Więcej: Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, Krytyka polityczna nr 13, Warszawa 2007.
9. Można odnieść ten sposób postępowania w sztuce do pojęcia „reżyserowania rzeczywistości” Pawła Althamera. Więcej w: Claire Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
10. Opisywane działanie artystyczne miało miejsce podczas kształtowania się ustroju komunistycznego w Związku Radzieckim. Przykład ten ukazuje w sposób wyrazisty przekraczanie przez twórców zamkniętej formuły dzieła poprzez zastosowanie określonych środków wyrazu oraz treści przekazu.
11. Uspołecznienie rzeczywistości rozumiane jest tutaj jako kształtowanie wrażliwości jednostek na otaczające środowisko społeczne i przyrodnicze, a z drugiej strony rozwijanie w nich umiejętności adoptowania środowiska naturalnego do własnych potrzeb. Więcej w: György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1984.
12. Więcej w: Jerzy Topolski, *Aktywistyczna koncepcja procesu dziejowego*, w: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973.
13. Karol Marks, Fryderyk Engels, *Święta rodzina, w: Dzieła*, t. II, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 114.
14. Tę okoliczność przywołał Karol Marks i Fryderyk Engels, odnosząc się do heglowskiego pojęcia ducha. „U Hegla już absolutny duch historii znajduje swoje towarzystwo w masie, a swój odpowiedni wyraz dopiero w filozofii. Filozof zaś pojawia się wyłącznie jako organ, w którym duch absolutny tworzący dzieje dochodzi później do świadomości, gdy się już dany ruch historyczny zakończył. Udział filozofa w historii sprowadza się do owej późniejszej świadomości filozofa, bo duch absolutny odbywa ruch rzeczywisty nieświadomie. Filozof zjawia się więc post festum”. Karol Marks, Fryderyk Engels, *Święta rodzina*, w: *Dzieła*, t. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 105.
15. Więcej w: Leszek Nowak, *Marksowski model wyjaśniania*, w: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973, s. 129.
16. Istnieje zależność pomiędzy partykularnymi interesami, a publicznym profitem. Jedną z przyczyn niemożliwości zaistnienia przewrotu burżuazyjnego było w Niemczech zawarcie Świętego Przymierza w XIX w. przez Rosję, Austrię i Prusy. „Od chwili, gdy popełniono pierwszą grabież na Polsce, Niemcy popadły w zależność od Rosji. Rosja rozkazała Prusom i Austrii pozostać absolutnymi monarchiami, a Prusy i Austria musiały usłuchać rozkazu. Ospałe zresztą i lekkie wysiłki burżuazji, zwłaszcza pruskiej, zmierzające do zdobycia władzy, spełzły na niczym z powodu niemożliwości uwolnienia się od Rosji, z powodu poparcia udzielanego przez Rosję klasie feudalno-absolutystycznej w Prusach”. Fryderyk Engels, *Debata polska we Frankfurcie*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 5, Książka i Wiedza, Warszawa 1962, s. 391.
17. Tamże, s. 426.

18. Jerzy Topolski, *Aktywistyczna koncepcja procesu dziejowego*, w: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973, s. 267.
19. Nie miało to wpływu na nawigację morską, w której ważną rolę wówczas odgrywało położenie ciał niebieskich.
20. Rezerwując płaszczyznę światopoglądową dla religii, obniżono ostatecznie zasięg pola np. filozofii (późniejsza pozytywizacja i neopozytywizacja). W procesie tym ważną rolę odegrał kardynał Robert Bellarmin, o czym wspominał m.in. w swoich opracowaniach György Lukács.
21. György Lukács, *Wprowadzenie do ontologii bytu społecznego*, t. II, cz. II, s. 820.
22. Mieczysław Orlański, A. W. Łunaczarski - teoretyk sztuki i krytyk, w: Anatol Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. I - III, Książka i Wiedza, Warszawa 1963, s. XXXII
23. Tamże, s. XXXIV.
24. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 37.
25. Ten sposób postępowania jest charakterystyczny dla marksistowskiej metodologii humanistyki. Więcej: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Jerzy Kmita (red.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973.
26. Stąd np. odcinanie się Anatolija Łunaczarskiego od tzw. szkoły Pieriewieriewa, która pomijała w historii sztuki autora dzieła na rzecz historii „form i problemów”. Więcej: Anatol Łunaczarski, *Pisma wybrane*, t. I - III, Książka i Wiedza, Warszawa 1963.
27. Karol Marks i Fryderyk Engels, *O literaturze i sztuce*, Książka i Wiedza, Warszawa 1958, s. 25.
28. Tamże, t. I, s. 5.
29. Tamże, s. 52.
30. Tamże, t. I, s. 273.
31. Tamże, t. I, s. 585.
32. Jerzy Plechanow, *Podstawowe zagadnienia marksizmu*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1947.
33. Skupianie się jednostki jedynie na polepszaniu warunków egzystencjalnych w ramach istniejącego systemu koncentruje się wyłącznie na samym podtrzymywaniu życia.
34. Karol Marks i Fryderyk Engels, *O literaturze i sztuce*, Książka i Wiedza, Warszawa 1958, s. 54.
35. Alain Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, Korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 22.
36. Rynkowe uwikłania artysty dotyczą pośrednich działań, takich jak kształtowanie własnej postawy artystycznej, której ostatecznym celem jest osiągnięcie zysku ekonomicznego. Budowanie własnej wyjątkowości, zwłaszcza w mediach, ma na celu uwiarygodnienie wartości rynkowej stworzonych dzieł lub produktów. Uwikłania te odnoszą się również do bezpośrednich strategii twórczych, które artysta przyjmuje, by funkcjonować w obiegu instytucjonalno-rynkowym.
37. Jerzy Kmita, *Dyrektywa wyjaśniania funkcjonalno-genetycznego*, w: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1973, s. 256.
38. Tamże, s. 254
39. Tamże, s. 257.
40. Według Györgya Lukácsa, neopozytywizacja ogranicza się tylko do wymiernych, policzalnych danych.
41. Jerzy Plechanow, *Podstawowe zagadnienia marksizmu*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1947.
42. Więcej: Tomasz Żaluski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, UNIVERSITAS, Kraków 2012.
43. Więcej: Tomasz Żaluski, *Modernizm...*
44. Analogicznie do porównania rewolucji z lat 1779-1814 i 1848- 1851 przedstawionej przez K. Marksa w *Osiemnasty brumaire’a Ludwika Napoleona*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975.



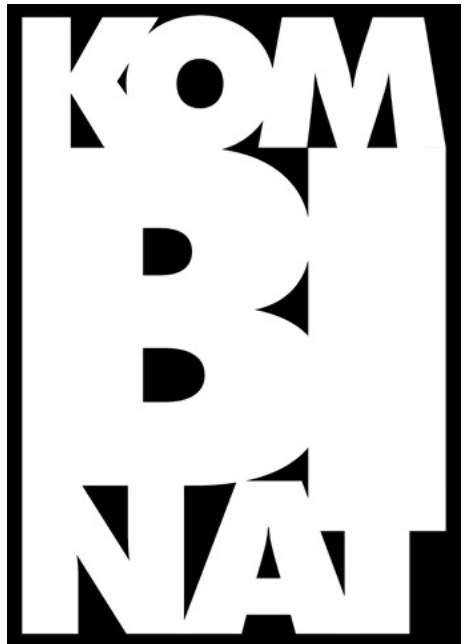
Wyrażenie „mieć czyste ręce” funkcjonuje w obiegu społecznym jako zwrot o podwójnym znaczeniu. W ujęciu negatywnym sugeruje, że ktoś „ma coś za uszami” lecz zdołał ukryć swój udział w podejrzanym działaniu i symbolicznie „umywa ręce” – dystansuje się od odpowiedzialności mimo faktycznego w nim udziału. W tym sensie wyrażenie to jest figurą społecznej obłudy, strategią legitymizacji opartej o pozory niewinności. Z kolei w ujęciu pozytywnym „czyste ręce” oznaczają postawę etyczną – brak uwikłania w działania niemoralne, nielegalne czy systemowo opresyjne. To symbol integralności, odpowiedzialności i świadomego sprzeciwu wobec kompromisów, które naruszają zasady sprawiedliwości lub uczciwości. W tym znaczeniu figura ta jest znakiem rzeczywistej autonomii i konsekwencji.

The expression ‘to have clean hands’ is commonly used as a phrase with a double meaning. In a negative sense, it suggests that someone ‘has something on their conscience’ but has managed to hide their participation in a suspicious activity and symbolically ‘washes their hands of it’ by not taking responsibility despite their actual participation in it. In this sense, it is a figure of social hypocrisy, a legitimization strategy that uses the appearance of innocence. In turn, in a positive sense, ‘clean hands’ mean

się granicy pomiędzy sztuką a życiem pozwala na identyfikowanie się odbiorcy z danym przedsięwzięciem. Totalność działań propagandowych, które się wtedy kształtują, opiera się na metodach pozornie akceptujących zastaną przestrzeń społeczną, a nie na bezpośrednim oporze wobec niej. W efekcie, poprzez powtórzenie i wieloaspektowość, prowadzą one do zmian kulturotwórczych. Niejednoznaczność związana z tym, czy dane działanie polega na powtarzaniu tego samego, czy na przekształcaniu, aktywizuje odbiorcę i przeciwdziała heteronomii. Taka sytuacja ujawnia się w działaniach, w których nowy kod przekazu pozornie zbiega się z kodem już istniejącym, jednocześnie tworząc zupełnie odmienną przestrzeń

jest z budowaniem rozpoznawalności medialnej artysty.

Rolą sztuki w relacjach społecznych jest poszukiwanie alternatywnych sposobów kształtowania rzeczywistości i łączenie elementów politycznych, humanistycznych i ideologicznych, które wykraczają poza standardowe ramy. Otwiera to nowe możliwości uspołeczniania środowiska człowieka oraz umożliwia postrzeganie sztuki jako dynamicznego obszaru aktywności, który pozostaje w ścisłej relacji ze społeczeństwem i podlega ciągłej redefinicji. W kontekście propagandowości otwarta formuła sztuki umożliwia rozpowszechnianie wartości stymulujących transformację kulturową, a także



CONGLOMERATE: PROPAGANDA ART

Maciej Kurak

Defining art as an activity/work that has a useful social role emphasises the purposefulness and communicative features of artistic actions. They are understood as 'signals' propagating important culture-shaping values. These actions quite often take on an agitational (propaganda) role, which is, however, not based on a simple, transparent message and is not only aimed at creating decoration or a clear language of communication. Rather, it involves introducing formal, not just new, stimuli that change reality but also alternative, progressive developmental visions that take account of diversity and social complexity. Propaganda in art is ambivalent because appropriately shaped purposefulness in artistic activities can lead to the development or disappearance of creative aspects. Consequently, art revealing propaganda features has a positive impact on the development of society yet can also hinder the construction of new culture-forming qualities. Propaganda based on homogeneity resulting from the 'closed formula'¹ of artistic activities in public space that do not take account of external factors inhibits changes in consciousness, thus turning an artwork into an object (hypostasis). The closed formula is most often limited to superficial messages and the instrumental treatment of the audience, means of expression and various areas of human activity (including science, culture and technology). Under these conditions, it often has only a didactic function, which results in social regression. On the other hand, when propaganda adopts an 'open formula' that takes external factors into account, it stimulates positive changes, co-creating an environment for creative activities considering both the creator's awareness and the cultural background understood in a broad sense. This stimulates people to correct their decisions to more fully achieve the assumed social goals.

By focusing on various aspects of shaping propaganda in art, we can reveal not only the purposefulness of creative projects that go beyond decorativeness and consumer culture but also the potential of conscious community actions. Nowadays, propaganda also offers an opportunity to learn about today's culture and stimulate positive changes in social behaviour. It influences art, which functions as a platform for the propagation of ideas, and affects the current structure of interpersonal relations in the economic system. Analysis of the cultural background makes it possible to reveal the shape of propaganda and draw attention to current phenomena related to the capitalist system.

The first part of the article describes issues related to the context in which propaganda is consolidated in a given social environment. It shows how external factors affect art and how art creates a background enabling the occurrence of social changes.

Moreover, the features of propaganda in the context of graphic arts are briefly outlined. In the second part of the article, art is presented as a human activity in a broader sense. Treating art as a specific research and cognitive method allows the characteristics of creativity to be revealed. The third part of the article refers to the relationship between a creator and the social environment and outlines the role of creative activities in the area of social activism. The fourth part is devoted to the individualism of artistic action in the context of propaganda. In the Conclusions, propaganda in creative activities is shown as the potential that makes it possible to enter into discourse with today's culture and define the role of contemporary art.

I

Owing to the contemporary expansion of the capitalist system, propaganda art is entangled in a number of conditions resulting from the globalisation of culture, politics and the economy. Consequently, artistic activities often lose their revolutionary character and ultimately turn into commercial ventures. Socially and politically engaged artists 'find themselves cast in the paradoxical role of merchants and promoters of revolution, which necessarily becomes a commodity like everything else'.² Moreover, in a globalised world, the availability of information and the speed of its dissemination play an important role. As a result, the form and content of an artwork are treated superficially. This is evidenced by phenomena such as aestheticization, poster-likeness and the anecdotal nature of creative expressions. They are linked to the professionalisation of individual areas of human activity and, as a result, their passive acceptance (positivisation), which reduces art to the role of craft, among other things. The purpose of the functioning of an artist and art in the media also changes. It is important to

influence culture by being recognised, and not to shape society through art. Propaganda art is also conditioned by 'individualistic culture, founded on the market and commodity exchange, which is reaching perfection in capitalism'.³ This leads to the emergence of extremely subjective actions/views, which are meant to propagate otherness regardless of what value they bring to culture. The resulting community system uses art as a safety valve for the applicable standards of social behaviour. Consequently, artistic activities are treated in the categories of 'variety entertainment'. It should not be overlooked that extremely subjective views combined with the opposing practices of 'massification' result from the individual's inclination to 'taking'. This attitude leads to a situation where 'the average man has been unable to elude the systems of assumptions that are imposed on him from the outside, and to the fact that he has not formed himself through a direct exploration of reality'.⁴ The effect of submitting to 'external leadership'⁵ is passive imitation and the resulting conformist attitude to life. The combination of individualism and uniformity within capitalist culture lulls creative and social activity, leading to a lack of decisions that could affect real change. Propaganda art is often negatively associated and identified with visual culture subordinated to a political, financial or media hegemon – to ideologies that separate the content from the form of the message. In such extreme cases, propaganda is a visual message that fulfils an agitational role and ceases to be art. In the case of the closed formula, creative elements are reduced to a minimum in this kind of situation.

Propaganda becomes art only when the means of visual expression, stimulating aesthetic values, enable new social spaces of a culture-forming nature to emerge. Art influences the formation of new patterns of behaviour, but it is not the only way to

make political or social changes. Joanna Warsza claims:

The belief that art itself can change something is an expression of excessive trust in artistic activities. I believe that art alone cannot cause anything. It can create symbolic values, focus attention, reconstruct reality – indicate and transform problems and produce the Brechtian effect of alienation. However, it can only exert real influence when artistic competences are combined with the actions and aspirations of sociologists, politicians and activists. Thanks to such transactions with other fields, art can bring about social change and, at the same time, it will not cease to be itself and will not let itself be instrumentalised.⁶

Building an aesthetic background does not diminish the importance of art in the process of shaping new social attitudes. What becomes important are intuitiveness and the non-verbal elements appropriate for the specificity of visual language. While maintaining its characteristic model of shaping a message, art continues to play a propaganda role. In the process of creation, an artist uses randomly created effects and employs solutions that are not intended in the planning phase of the work. Propaganda connects an artwork with the theme designated by an artist and focuses on the formal aspects of the message. It allows a departure from treating the work through the prism of technical values and eliminates the distance separating the artist from their intended meaning. Propaganda art is, therefore, an engaged visual message situated closer to social activity and having a direct impact on community matters. This allows for leaving individual culture and entering collectivism critically oriented towards existing everyday practices. The constructive model of propaganda art is similar to the activities



undertaken in the area of graphic arts.⁷ In their structure, an important role is played by the theme, which refers in a critical way to the social issues that are vital at a given moment in history. The means of artistic expression are subordinated to the content of a work, which means that its form enables the effective transmission of a message. The main assumption of both propaganda art and graphic arts is an attempt to reach a wide audience with a visual message. This makes it possible to combine art with everyday life and use various methods of constructing a visual message, such as a simplified form, the aesthetics of popular culture, spectacularity and media-friendly topics. They are treated as tools, not goals. This allows for using universally understandable means of expression when building the content of a message and shaping culture by referring more deeply to important social issues at a given moment in history. This is achieved thanks to the metaphorical construction of an artwork, in which mass means of communication are approached from a distance and refer to values located outside it. Thus, a viewer can be treated as an active co-participant in the process of interpretation.⁸ The exploration of means of expression drawn from everyday life introduces values that are important for art itself. Limiting the visibility of the context of a work (and thus reducing it to micro-differences dividing art and life) leads to the construction of a controlled reality which can come into existence in real life.⁹ This influences the shape of the initial idea, which can change the meaning of the work and place it in the symbolic space of art. This already happened in the early 20th century, when Alexander Rodchenko and Vladimir Mayakovsky tried to 'repaint' the cities of the Soviet Union using a new visual identification. By introducing the new aesthetics of signs, posters and leaflets, they imposed a new image of streets corresponding to the social changes brought about by the revolution.¹⁰

From an axiological perspective, propaganda works, which initially seem open in terms of form and content, ultimately support the existing system and do not participate in the process of socialising reality as understood by György Lukács.¹¹ This results primarily from the function of artworks in the contemporary expansive consumer culture, in which pioneering artistic projects existing in market circulation enable the multiplication of capital. In this way, the propaganda of capitalist culture is shaped, ultimately devaluing the works. It should also be noted that when the propaganda aspects of art are subordinated to external goals, they move away from the organisational structure of art, where a creative attitude and individualism occupy an important place. They become similar to hired labour, changing the purpose of the activity. The contemporary context of capitalist culture influences the formation of propaganda art in both the closed (passive) formula and the open (active) formula, defining solutions to contemporary social problems. An attempt to grasp a broader sense of propaganda art involves revealing the features of human activity that are responsible for constructing a conscious message which is distrustful of the existing social system, that is, it goes beyond the closed formula of a work.

II

Human activity essentially results from the correlation of two factors: causal, which is influenced by the environment,

and teleological, which is intended and intentional. The arrangement of these two factors is conditioned by an individual's conscious focus on the implementation of a task. Although the person is unable to take account of the far-reaching objective consequences of their decisions, they can subjectively influence the attitudes of subsequent generations thanks to the existing unity between the historical process and purposeful human action.¹² "... [H]istory" is not, as it were, a person apart, using man as a means to achieve its own aims; history is nothing but the activity of man pursuing his aims.¹³ A simplified thoughtless juxtaposition of cause and effect leads to passive acceptance of the system (positivisation) and the inability to take progressive action. Consequently, the inability to use a

decisions and refer to socially functioning myths or enter into correlation with particular profit. This leads to the rejection of transcendent solutions concerning the agency of existing social phenomena and, at the same time, includes in the causal field less important factors distancing us from those responsible for social progress. Only an analysis based on the synthesis of the functioning of value systems and worldviews combined with the process of abstracting, and not the superficiality of closed formulas, makes it possible to avoid speculation and transfer the causative forces to the area of creativity, not to religious, spiritual, political or natural factors. This means that it is not only the simple isolation of the cause of action and the selection of appropriate means of ex-

a certain system is regulated by economic pressures driven by profitability,¹⁶ which often does not keep up with a Zeitgeist. Hence, "[h]istory" has indeed always "brought about" the exact opposite of what had been "sanctioned by time", and the sanction of "time" has always consisted in overturning that which had been "brought about by history".¹⁷

The propaganda potential of art is stimulated and shaped by an individual imperative that arises in an appropriate external cultural space. As a result, delving into and thoroughly analysing social reality, combined with the process of abstracting, can help a creator find the most adequate forms of action. The next section will discuss issues showing the relationship between the importance of individual activism and the historical and social context to reveal the key aspects of the positive values of propaganda art.

III

Failure to adapt to changes occurring in the socialisation process often stimulates propaganda activities. The belief in human causative power results from 'the connection of external (objective) determinants of human actions with the subjective motivational structure of these actions, which does not eliminate activist content'.¹⁸ Thus, it can be said that every ideology, including that which underlies cultural and artistic activity, as well as the socialised forms of nature (e.g., obtaining food, consumption, procreation) are always of a propaganda nature – they demonstrate a goal in a particular disguise. This does not mean, however, that all ideologies are relative and participate in the socialisation process, and that their effectiveness is based on persistence. This was the case with the geocentric theory in science, which was replaced by the heliocentric theory (16th century) before it began to function in religion and was universally accepted.¹⁹ In the context of religious beliefs and the feudal system that were dominant at that time, it was beneficial to favour hierarchy justified by the geocentric model of the universe. Ultimately, in the 18th century, changes were introduced in line with the scientifically confirmed heliocentric theory. It was combined with a religious-feudal view, which led to the separation of religious and scientific matters.²⁰ Human influence on the surrounding reality is not associated with extreme subjectivism, which sees the social process operating in an individual. It is not about some abstract-individual 'freedom', which would be opposed, at the other pole of social totality, by an equally abstract, this time abstract-social 'necessity'. The point is that the alternative is something that can never be fully removed from any social process.²¹ An individual's involvement in activities results from their internal need for self-expression and also external (environmental) stimulation. From a biological point of view, the state of static balance between an organism and its environment is not conducive to the development of vital forces. Inactivity is the most unfavourable because:

...by developing only certain organs needed to respond to the same stimuli over and over again, [the organism] gradually loses the ability to produce new ones that respond to qualitatively different stimuli, and thus reduces its chances of adapting to other conditions, so that even the slightest change in the environment can put them on the verge of disaster.²²



non-linear method of action deforms the purpose and cause. This is connected, for example, with the failure to consider the influence of consciously made decisions on the formation of, for example, the natural environment (causal factors). Then, it is assumed that creative activity is secondary to the existing culture and thus has no influence on the way society behaves and is reduced solely to presenting the audience with the rules of how the system functions.¹⁴ This is where the reasons for the possibility of shaping the previously described agitational role of visual communication (closed formula) are revealed. Here, the creator's participation involves meeting the requirements of the environment. An error also cannot be avoided when the reasons for the formation of the background of creative activity – causal factors – are meticulously determined. It becomes ambivalent to consider all human activities (both more and less conscious) that result from rational, utilitarian de-

pression that allow for the shaping of new qualities. As a result, initiated actions that fit into the shaped context do not always stimulate the process of socialisation, but are situated, for example, in opposition to the democratisation of society. Hence, neither science nor art is an extension, supplementation or codification of everyday knowledge.¹⁵ In the context of Marxist methodology and in contrast to 'everyday discourse', their common feature is the ability to synthesise, identify 'the most important determinants' and separate them from unimportant phenomena. Creative thinking is not limited to abstract considerations detached from the possibility of making them real and referring them to facts. It makes it possible to see patterns according to which an individual functions, which are determined by being identified at a given moment in history. From the historical perspective, these patterns lead to a complex image of reality. In the most general terms, a reference to

Adapting to the environment is associated with an active attitude – focused on changes and experiences, or a passive one – stagnant and maintaining the current state of affairs. In the context of creative activity, this sheds new light on the role of art in society. According to Anatoly Lunacharsky's doctrine:

Unlike decadent art that seeks oases of happiness in isolation from reality, great, true art teaches man an active attitude towards life and develops their sense of beauty so that they can later shape the world by their laws, bringing harmony and organisation to it.²³

Promoting an activist attitude in art is conducive to the creation of ideology and new alternative visions of reality, and thus a rational organisation of the human environment. It makes it possible to overcome passivity and limitations functioning in the rigid rules of social behaviour. Art allows one to make 'life corrections' and deepen experiences that do not fit within the boundaries of the existing system. In this context, the agitational role of art comes down to defending the existing system or promoting new ways of organising it. However, the line between these roles is often blurred. New phenomena can be propagated within an established general ideology because apparent emancipatory movements ultimately maintain the existing system. Innovation and originality in art are absorbed by consumer culture and thus a work of art becomes a commodity that maintains the existing division of productive forces. Artistic projects that superficially use the potential of art and are not subordinated to specific emancipatory goals are best in line with the existing ideology. A visual message is trivialised in both the form and the content of an artwork. Its aesthetic values are limited and the approach to the idea it conveys is superficial. Agitation in art is quite often identified with a visual message – a poster statement that transfers obvious meanings and is based on a simple translation – a denotative illustration of existing social relationships. Thus, it limits the potential of the statement to the political dimension that is understood directly and refers to a topic in a standard way. This is the opposite of what Jacques Rancière considered the sanctioning of a work's political potential. For him, the very process of shaping the role of art that contradicts the existing standards of articulation proves its political inclinations. In this logic, '...the promise of emancipation is retained, but the cost of doing so entails refusing every form of reconciliation, or maintaining the gap between the dissensual form of the work and the forms of ordinary experience.'²⁴ This role of artistic activities in creating new representations becomes the basic culture-forming value of art because it aims not just to present the aesthetic values of an artwork (effect for effect's sake) but to manifest new, supra-individual meanings. This is visible in both works of art focused on direct goals (creative activism) and those entangled in social phenomena and based on generalisations – idealisation models.²⁵ Agitational activities aimed at transcending the existing rules of the system's functioning are effective only when, by going beyond the schematism, they introduce new principles of organisation and thus influence the existing social structures. Even when maintaining the existing order is combined with its modification, the very confirmation of the existing system in the process of changes occurring in life may also transform it.

Individualists focused on their particular interests are the source of changes taking place primarily in the context of capitalist culture. They are usually responsible for creating diversity within the existing system and introducing profound cultural changes.

IV

An important factor in developing creative values that go beyond the existing knowledge about the world is the human causative power, which has been mentioned above in the context of the Marxist denial of myths treated as independent components of reality.²⁶ An individual's decision-making power perceived as a superior value is not a scientific idiographism that denies the general rules of social life. It also does not weaken the influence of en-

On the other hand, when insightful forms of expression are promoted – showing complex circumstances of events – discussions, disputes and divergent perspectives arise. The agitational attitude allows for presenting the origins of phenomena and the countermeasures that can be taken to avert the crisis. It is therefore close to art and science. The role of propaganda art, as opposed to a visual message harnessed in a superficial form, is to show alternative ways of thinking. The emancipatory nature of art allows for maintaining a reserved approach to reality. Hence, every true, deep, beautiful art is in its essence a struggling art. The greater the value art has, the more fully it reflects life. Its functional role also depends on this. The struggle is the essence of human life.²⁹ Although there is no dominant concept of social development, the one that considers the

ality and individualism influence social diversity and intensify an individual's experiences. When focused on self-development, man has a stronger impact on society because individual streams merge into one eternal stream of social progress, the life of the species.³¹ It is important to pay attention to the specificity of the dynamically developing system, which inevitably makes an individual transcend particularism and focus on general social values.

Individuals improve themselves, liberate their spirit and purify their will. This is beautiful. But their improvement either changes relations between people in society and then morality turns into politics, or it does not touch these relations and soon does not move forward; then the moral self-improvement of individual persons becomes an end in itself, thus losing all practical purpose.³²

Unlike formal rationality, processuality in action does not involve using the assumed most effective means for a specific purpose. It is about continuously making decisions about whether to accept or reject the means that arise during action. In art, an artist often accepts the effects that they did not fully foresee before making the work (random stains, tool marks in sculpture, printing defects). Processuality in art involves unconditional acceptance of compromises, which may distance the propaganda ideal from the actual effects. Thus, the implementation of an assumed goal is not tantamount to its fulfilment. This may have negative consequences, such as self-justification and abandonment of the community idea usually in favour of particularism. A goal-oriented processual work supported by a thorough analysis treats all obstacles as 'secondary determinants' and may also stimulate a search for various ways to implement the process of social improvement. A work that is not reduced to an art object is difficult to reify and ultimately commodify. Therefore, Peter Burger accused neo-avant-garde artists of questioning the socially engaged ideas set by avant-garde artists by repeating their gestures and reducing artwork to a specific object – a product. In this case, an avant-garde work was made specific exclusively through its presentation in an art institution, which led to its fetishisation and locked it in a rigid formula, devoid of contexts, thus reducing it to the role of an aesthetic object. The situation is similar with neo-avant-garde works which, without appropriate nuances, become only simple repetitions of the works of avant-garde artists. This time, the process of concretisation, as understood in terms of Marxist methodology, does not take place because neither the complexity nor the contextual conditions co-creating the work are revealed. It is associated with an attempt to isolate the work and thus constitute it within the institutional world of art. Adapting how an artwork is presented to how art functions in culture can lead to its modification and the elimination of contextual factors. This results in the creation of a work with a closed formula, which 'opens up' new meanings only through the process of interpretation and thus becomes ideologically ambiguous. On the other hand, the open construction of a work is not uniform; it involves strengthening a message through its complexity (correlations of many factors), increasing the credibility and intensity of the impact of art on society. Creative activity ceases to be art, becomes weaker and is easier to reify and transform into an unambiguous sign when it directly fits into the existing standards of art institutions.



vironmental conditions on humans because '[m]en make their own history, but they do not make it as they please; they do not make it under self-selected circumstances, but under circumstances existing already, given and transmitted from the past.'²⁷ Under these conditions, an individual gains agency when making decisions, but it is a society that creates individuality. The dominant position of an individual depends on the criteria of their action's purpose. When a message touches upon the surface of phenomena, it becomes emotional and sensational. It has a massive social impact, is easy to understand and is not controversial. Its agitational nature is based on moving emotions – strengthening feelings, and thus effectively defining a goal. Therefore, the tirades against cruel moneylenders who suck the blood of debtors have an incomparably stronger effect than the theory of capital.²⁸

complexity of the human environment is the most lasting and convincing. Thanks to the ability to abstract from events, it reveals mechanisms that can influence the understanding and transformation of reality. In this context, thorough propaganda is more effective than superficial propaganda because, when implemented scrupulously, it does not reduce a message and activates the audience without treating them as objects. Propaganda activities can have an intense impact on individuals when they identify with the content of an image. Individualism is a factor that influences the full-fledged effects of the socialisation of man and their environment. For this reason, a society that is completely devoid of creative, independent individuals and is hardly or not at all diverse is much less persistent in the fight against nature and enemies and much weaker than a society based on free individuality.³⁰ Orig-

Co-participation in the socialisation process assumes the existence of a conglomerate of human community – group action involving the promotion of development values using productive forces and considering social diversity. However, the hermetic nature of the community may force individuals to act in the same way, which ultimately leads to their alienation.³³ Then, all collective forms of action that go beyond existing standards maintain universal human and community values. The conglomerate understood in this way, in an abstracted model assumption, functions best when it maintains the existing rules of order. In practice, however, it is difficult to maintain them as the development is apparent, causing stagnation and destructive behaviour. The way out of this situation is to simulate changes and introduce superficial transformations in the system. Therefore, ‘constantly revolutionising the instruments of production, and thereby the relations of production, and with them the whole relations of society’,³⁵ resulting from the capitalist system, leads to modifications only within the main principle of accumulating capital. The closed system of dependencies (the conglomerate) that is thus created functions more effectively when science, art, philosophy and ethics are secondary to economic profit. On the one hand, socially produced diversity influences the progressive process of development; on the other, from a commercial point of view, it becomes widespread, but only to maintain the status quo of a given system. As Alain Badiou wrote about the commercial dimension of diversity:

What inexhaustible potential for mercantile investments in this upsurge – taking the form of communities demanding recognition and so-called cul-

tural singularities – of women, homosexuals, the disabled, Arabs! And these infinite combinations of predictive traits, what godsend! Black homosexuals, disabled Serbs, Catholic pedophiles, moderate Muslims, married priests, ecologist yuppies, the submissive unemployed, prematurely aged youth! Each time a social image authorizes new products, specialized magazines, improved shopping malls, ‘free’ radio stations, targeted advertising networks, and, finally, heady ‘public debates’ at peak viewing times.³⁵

Thus, community, which draws its strength from the processual nature of changes co-created by social diversity, is an alternative to the ideology that ennobles a superficial economic hierarchy within a given system.

Unlike positivist and structuralist concepts which adapt ‘objective’ historical laws to their needs, creative activities escape subordination to universal commercialisation.³⁶ In this situation, an important role is played by individualism which effectively uses social potential, thus contributing to the creation of creative propaganda. The open formula also makes it possible to avoid mistakes and go beyond agitation and sensational activities.

Conclusions

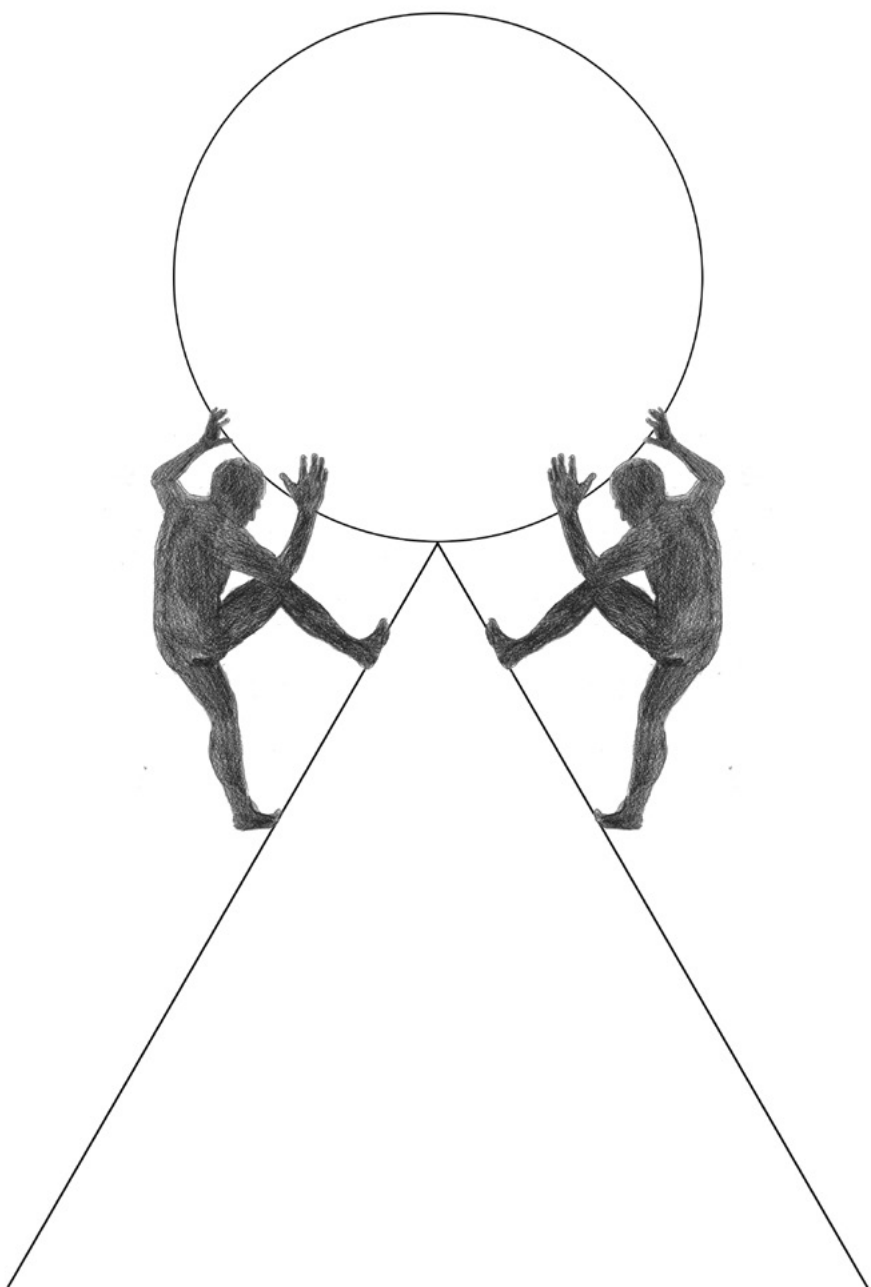
The propagation of ideas is not only a passive phenomenon, in which activity in individual areas is reduced solely to the dissemination of objectively and independently existing reasons located outside of individuality. Propaganda creative ac-

tivities that are an individual transformation of the existing social situation have a chance of being universally accepted when they take into account values that positively influence the process of socialisation of reality. As a result, the cooperative nature of these activities covers objective conditions that provide a chance to achieve goals. In this situation, propaganda art is close to Marxist methodology: ‘the concept of close connection of individual actions and group actions, and thus considering individual actions also as an element of group actions’.³⁷ Cooperation understood in this way organises the meaning of individualism, which ceases to be identified as a heroic attitude independent of the environment. It also reveals that ‘the subjective context of human actions is not simply reducible to the objective context’.³⁸ Considering the discourse conducted in various areas of social activity, creative individualism does not have to be understood as secondary and subordinated to a top-down ideological thesis. It usually does not lead to passive illustration and thus does not prevent additional values from contributing to the discussion about art. The open formula of propaganda art activates creative thinking and allows for combining the general perspective of social reality with particular purposefulness and the universally established rationality ‘with conscious and purposeful human action’.³⁹ Learning and entering the area of multi-element propaganda art combining various activities (including humanities, science and activism) makes it possible to better understand the circumstances (causal factors) of social space and shape it more easily. This does not consist of inductive generalisation resulting from gathering extensive information but involves creating certain idealisation models that correspond to the mechanisms of operation applied in various activities. The openness of creative activities in the process of shaping social awareness gives rise to alternative visions establishing such features of reality that influence the process of socialisation.

Art in this type of ideological space stands in opposition to positivisation and neo-positivisation,⁴⁰ which are based on phenomenism. It separates itself from mimesis (simple repetition) and journalism (direct recording of events). It enables the creation of space for new solutions establishing conditions for ‘a more complete functioning of society’.⁴¹ Art characterised by an open formula, while maintaining its specificity and complexity, does not distance itself from everyday life. However, it uses media to propagate values that reveal the mechanisms responsible for stopping the process of the socialisation of reality. It interprets the models and patterns of the shaped culture, often formulating them metaphorically through references to everyday life. Imaging in art often uses analogy (based on the principle of ‘just like...’) as a tool for presenting social mechanisms that enable the implementation of new patterns and ideas. In this context, complex and open propaganda activities lead to insubordination and exceeding previous norms, influencing the interpenetration and blurring of boundaries between different spheres of social life. Thanks to this, creative thinking can permeate other areas of social activism, while enabling the creation of a synthesis in art through close correlation with other disciplines. This kind of interaction is not limited to a simple and direct linking of different areas of human activity. An example is the situation where politics entered into a

relationship with art, as happened in Albania, where the visual artist Edi Rama became prime minister, or in Bogota, where President Antanas Mockus used tools borrowed from art. Consequently, art merges with everyday life, an example of which is Augusto Boal’s invisible theatre, which involves random participants in theatrical productions and discussions on important social issues. As a result, those who co-create a given theatrical event are unaware that they are taking part in an artistic activity. Thus, the open formula of the work, aimed at propagating ideas, allows post-artistic activities to emerge and everyday events to be treated as artistic projects (an example of which is the organisation of the 7th Berlin Art Biennale). These projects do not always end ‘successfully’, that is, in accordance with the audience’s expectations and the accepted norms of presenting art. When organising the festival Documenta in Greece and Germany, Adam Szymczyk deliberately departed from the standards related to the implementation of an art review, which significantly influenced the concept of the curatorial project. The open formula of propaganda activities stimulates the iterability of artistic events, which, while inscribing themselves in certain existing rules of cultural organisation and modes of social behaviour, simultaneously distort them and thus allow for their different interpretation.⁴²

Propaganda activities that are not subordinated to the communication requirements existing at a given moment have a stronger impact when they are activist and not limited to disseminating a message through its redundant, misleadingly constituted repetition. Maintaining meaning in a creative message does not require the complete subordination of the form of the work to its content and makes the former transparent in relation to the latter. In this situation, the existing code within the ‘organisation of a given material’⁴³ is violated, which in turn causes the form to become multi-elemental and may initially seem to contradict the content being conveyed, but ultimately leads to its reinforcement. The ambiguity and complexity of the situation, associated with the blurring of the boundary between art and life, make the audience identify with a given undertaking. The totality of propaganda activities that are then shaped is based on methods that seemingly accept the existing social space, and not in direct resistance to it. As a result, through repetition and their multidimensional character, they lead to culture-forming changes. The ambiguity related to whether a given activity consists of repeating the same or transforming the reality activates the audience and counteracts heteronomy. Such a situation is revealed in activities in which a new message code seemingly coincides with the existing one, while simultaneously creating a completely different space for the functioning of the transmitted content. In combination with the open formula of propaganda activities, this shapes new ways of artistic communication encompassing not only the material means of expression but also the construction, structure and contextual elements of an artwork. The language of expression takes on a multi-element character, transforming the passive audience into active co-creators who define the boundaries of the work. Thus, artistic activity becomes a proposal that propagates an idea to help overcome the alienation resulting from changes under conditions caused by the division of productive forces. Thanks to their open formula, propaganda activities referring to individual phenom-



ena create wide possibilities for conducting discussions by activating the audience, who co-create the work by interpreting it. The construction of such activities is then based on binary features; on the one hand, on the dependence shaped in its semantic layer (in situ), and on the other hand, on the freedom resulting from creative awareness and individualism. This makes it possible to prevent commodification, as well as messianic pathos, which is associated with building an artist's media recognition. The role of art in social relations is to search for alternative ways of shaping reality and to combine political, humanistic and ideological elements that go beyond the standard framework. This opens up new possibilities for socialising the human environment and allows art to be perceived as a dynamic area of activity, which remains in a close relationship with society and is subject to constant redefinition. In the context of propaganda, the open formula of art enables the dissemination of values that stimulate cultural transformation and also has a positive impact on the process of socialisation of the human environment and systemic changes. The top-down determination of the purpose of artistic activities related to the propagation of ideas allows for avoiding superficial repetitions leading to regression. It prevents the creation of pseudo-revolutionary undertakings based either on aesthetic reminiscence, which comes down to duplicating superficial aspects of phenomena that have already taken place, or on particularism devoid of pro-social values.⁴⁴ Propaganda art in an open formula makes it possible to influence contemporary culture shaped by diversity, often serving as a tool for solving problems of an axiological, sociological or economic nature.

1. The terms 'closed formula' and 'open formula' are used here in opposition to the notions of 'closed form' and 'open form', which Oskar Hansen introduced in connection with the analysis of artistic activities in public space. The modified term 'formula' is used in this article as a tool to reveal the potential of propaganda in art. The issue of 'open formula' described here also refers to the features of Umberto Eco's 'open work'. It develops and transforms the latter in the context of issues of propaganda art. Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, 1989.
2. Marshall Berman, *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, London, New York: Verso Books, 1983, p. 114.
3. Marek Styczyński, *Filozofia społeczna Aleksandra Bogdanowa*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, p. 45, 1990 [my translation].
4. Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 83.
5. Ibid.
6. Joanna Warsza, Rozmowa z Joanną Warszą Tomaszem Żaluskim, *Co to znaczy i co z tego wynika, że sztuka działa politycznie?* in: *Skuteczność sztuki*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014, p. 198 [my translation]. Jacques Rancière also referred to these considerations in his *Aesthetics as Politics*, London: Bloomsbury, 2013.
7. Graphic arts are a form of creative expression based on media. They use information media that allow the visual message to reach a wide audience.
8. For more on this topic, see: Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, New York: Verso, 2014.
9. This type of action in art can be related to the concept of 'directing reality' developed by Paweł Althamer. For more on this topic, see: Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso, 2012.
10. The selected artistic project concerns the situation when communism actually began to form in the Soviet Union, but this example clearly shows that the creators went beyond the closed formula of the work in terms of both the means of expression used and the content of the message.
11. Here, socialisation of reality is understood as shaping individuals' sensitivity to the surrounding social and natural environment and, on the other hand, developing in them the ability to adapt the natural environment to their own needs. Cf. György Lukács, *The Ontology of Social Being*, London: Merlin Press, 1978.
12. For more on this topic, see: Jerzy Topolski, *Aktywistyczna koncepcja procesu dziejowego*, in: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1973.
13. Karl Marx and Friedrich Engels, *The Holy Family*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch06.htm> (online version, no pagination; accessed on 10 December 2024).
14. Karl Marx and Friedrich Engels recalled this circumstance when referring to the Hegelian concept of spirit. 'Already in Hegel the Absolute Spirit of history has its

material in the Mass and finds its appropriate expression only in philosophy. The philosopher, however, is only the organ through which the maker of history, the Absolute Spirit, arrives at self-consciousness retrospectively after the movement has ended. The participation of the philosopher in history is reduced to this retrospective consciousness, for the real movement is accomplished by the Absolute Spirit unconsciously. Hence the philosopher appears on the scene post festum.' Karl Marx and Friedrich Engels, *The Holy Family*....
15. For more on this topic, see: Leszek Nowak, *Markowski model wyjaśniania*, in: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1973, p. 129.
16. There is a relationship between particular interests and public profit. A bourgeois revolution did not take place in Germany also because Russia, Austria and Prussia established the Holy Alliance in the 19th century. 'From the moment the first robbery of Polish territory was committed, Germany became dependent on Russia. Russia ordered Prussia and Austria to remain absolute monarchies, and Prussia and Austria had to obey. The efforts to gain control – efforts which were, in any case, feeble and timid, especially on the part of the Prussian bourgeoisie – failed entirely because of the impossibility of breaking away from Russia, and because of the support which Russia offered the feudal-absolutist class in Prussia.' Friedrich Engels, *The Frankfurt Assembly Debates the Polish Question*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/08/09.htm> (online version, no pagination; accessed on 16 December 2024).
17. Ibid.
18. Jerzy Topolski, *Aktywistyczna koncepcja procesu dziejowego*, in: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1973, p. 267 [my translation].
19. This did not affect maritime navigation, in which the position of celestial bodies played an important role at that time.
20. By reserving the worldview plane for religion, they ultimately reduced the scope of philosophy, among other disciplines (later positivism and neo-positivism). Cardinal Robert Bellarmine played an important role in this process, as mentioned by György Lukács, among others.
21. Cf. Georg Lukács, *The Ontology of Social Being*, <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/ontology/ontology-social-being-vol2.pdf> (accessed on 19 December 2023).
22. Mieczysław Orlański, A. W. Łunaczarski - *teoretyk sztuki i krytyk*, in: Anatol Łunaczarski, *Pisma wybrane*, Vols I–III, Warszawa: Książka i Wiedza, 1963, p. XXXII [my translation].
23. Ibid, p. XXXIV.
24. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, London: Bloomsbury Academic, 2011, p. 41.
25. This is characteristic of the Marxist methodology in the humanities. For more on this topic, see: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Jerzy Kmita (ed.), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1973.
26. Hence, for example, Anatoly Lunacharsky distanced himself from the so-called Pierewierziev's school, which ignored the author of works in the history of art in favour of the history of 'forms and problems'. For more on this topic, see: Anatol Łunaczarski, *Pisma wybrane*, Vol. I–III, Warszawa: Książka i Wiedza, 1963.
27. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (online version; no pagination; accessed on 16 December 2024).
28. Cf. Karl Marx and Friedrich Engels, *On Literature and Art*, Nottingham: CCC Press, 2006. p. 75.
29. Cf. Ibid.
30. Cf. Ibid.
31. Cf. Ibid.
32. Jerzy Plechanow, *Podstawowe zagadnienia marksizmu*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Książka, 1946 [my translation].
33. By focusing exclusively on improving existential conditions within the existing system, an individual merely keeps themselves alive.
34. Karl Marx and Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm> (online version; no pagination; accessed on 16 December 2024).
35. Alain Badiou, Saint Paul: *The Foundation of Universalism*, Stanford: Stanford University Press, 2003, p. 10.
36. An artist's market entanglements concern indirect actions, such as shaping one's artistic attitude, the ultimate goal of which is to achieve economic profit – by building one's uniqueness, particularly in the media, the artist aims to authenticate the market value of their works or products. These entanglements also refer to direct creative strategies that the artist adopts in order to function in the institutional and market circulation.
37. Jerzy Kmita, Dyrektywa wyjaśniania funkcjonalno-genetycznego, w: *Elementy marksistowskiej metodologii humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1973, p. 256 [my translation].
38. Ibid., p. 254.
39. Ibid., p. 257.
40. According to György Lukács, the neo-positivist attitude is characterised by considering only measurable, countable data.
41. Jerzy Plechanow, *Podstawowe zagadnienia*....
42. For more on this topic, see: Tomasz Żaluski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie*, Kraków: UNIVERSITAS, 2012.
43. For more on this topic, see: Tomasz Żaluski, *Modernizm artystyczny*... [my translation].
44. Similarly to the comparison of the revolutions of 1779–1814 and 1848–1851 by K. Marx in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> (online version; no pagination; accessed on 10 December 2024).



Save to dyptyk składający się z fotografii i grafiki, zestawiający dwa fragmenty miejskiego pejzażu – zrujnowany teren po Hucie „Jedność” w Siemianowicach Śląskich oraz opuszczony plac zabaw nieopodal Cerkwi św. Sawy w Belgradzie. Oba miejsca łączy doświadczenie pustki i resztek: struktury, które przetrwały, choć dawno utraciły pierwotną funkcję.

Wieża ciśnieniowa – jedyna zachowana część huty – stoi dziś nie jako pomnik pamięci zbiorowej, lecz jako maszt telekomunikacyjny. Jej dalsze istnienie możliwe jest tylko dlatego, że służy komercyjnej transmisji danych. To nie wyjątek, lecz reguła: w późnym kapitalizmie ocalenie zyskuje wyłącznie to, co można wtórnie zmodyfikować. W tym samym duchu, grafika wmontowana w belgradzką konstrukcję placu zabaw budzi refleksję nad utowarowieniem symboli i zatarciem granic.

The diptych entitled Save consists of photographs and graphic works, juxtaposing two fragments of an urban landscape – the ruined area of the 'Jedność' [Unity] Steelworks in Siemianowice Śląskie and an abandoned playground near the Church of St. Sava in Belgrade. Both places share the experience of emptiness and remnants: structures that have survived but long lost their original functions.

The water tower – the only preserved part of the steelworks – stands today not as a monument to collective memory, but as a telecommunications mast. It continues to exist only because it serves commercial data transmission. This is not an exception, but the rule: in late capitalism, only that which can be monetized is saved. In the same spirit, the graphic work built into the Belgrade playground structure refers to the commodification of symbols and the blurring of boundaries.



Do 35 roku życia
Tylko czytałam wiersze o wojnie.
Już wtedy
Było mi niezręcznie.

Julia Szychowiak

Obiekty, które ciągle „przełazą” z radzieckiej przeszłości do dzisiejszego bytu, w dziwny sposób się adaptują i przestają być rozpoznawalne. Zamiast dawać świadectwo i przypominać, zmieniają się w egzotyczne znaki egzotycznej epoki.¹

Włada Rałko



Fot. Anna Łazar / Photo by Anna Łazar

Anna Łazar

BUCHA

Po raz pierwszy pojechałam do Buczy we wrześniu 2022 roku, mniej niż pół roku po deokupacji. Widziałam zrujnowane budynki, spalone supermarkety i stacje benzynowe, ostrzelane ostrą amunicją ogrodzenia domków jednorodzinnych i napisy na płotach „Ljudi” (ludzie), „Dieti” (dzieci), które miały uspokoić rosyjskich okupantów. Z dzisiejszej perspektywy wiadomo, że raczej ich zachęcały do strzelania. Zdjęcie oderwanej dłoni z czerwonymi paznokciami zrobione na tej ulicy obiegło cały świat. Z zapisów monitoringu wiadomo, że dłoń należała do kobiety, która jechała na rowerze i została przez Rosjan rozstrzelana z dużego kalibru.

W trakcie wrześniowej wizyty w Buczy zrobiłam kilka zdjęć, ale przez przypadek uległy skasowaniu. Poczułam dziwną ulgę, że nie mam tych fotografii. Dręczyło mnie wrażenie, że coś naruszam. Zdarza się, że w czasie rzeczywistym upubliczniam w mediach społecznościowych to, co widzę. Podczas swojej pierwszej wizyty w Buczy nie potrafiłam tego zrobić. Z jednej strony wydarzenia i ślady domagają się rozgłosu oraz refleksji, z drugiej zaś wiem, że moja ówczesna wizyta dotyczyła głębokiej potrzeby, której natury do końca nie rozumiem. Coś jakbym chciała sprawdzić, co to miejsce robi ze mną. Niekoniecznie chcąc się tym natychmiast dzielić.

Pierwszy raz jechałam do Buczy marszrutką ze współpasażerami, którzy prawdopodobnie codziennie pokonują trasę Kijów – Bucza. Mieszkam obok Warszawy, znam ten rytm dojazdu. I Bucza, i Wołomin są w podobnej odległości wobec stolic swoich krajów. Oba miasta mają dużo sosen, piaski i tradycje hut szkła. W 1920 roku przez Wołomin przebiegała linia frontu Bitwy Warszawskiej. Wołomińskie getto wymordowano w 1942 roku. Większość osób wywieziono do Treblinki. Ludzie mówią, że pod płytą stadionu Huragan w Wołominie najprawdopodobniej spoczywa blisko 800 zamordowanych wówczas osób. Do tej pory nie ma na ten temat porządných badań. Jadąc do Buczy, przyglądałam się też swojemu miastu.

Od dziecka czytałam równolegle o Gułagu i Oświęcimiu. Pierwsze lektury trafiały do mnie na początku lat 90., kiedy wiele osób, w tym nauczyciele szkół publicznych, mieli potrzebę przetestowania wolności ujawnionej w wyniku zniesienia cenzury. W małej osiedlowej bibliotece w Wołominie pojawiła się literatura łagrowa, którą czytałam z zapartym tchem, uzupełniając obraz drugiej wojny światowej, w którym wcześniej dominowały obozy koncentracyjne. Intensywność tych lektur nie dawała porównać się z niczym

innym. Wtedy otwierał się świat, a Związek Radziecki rozpadał się dość łagodnie jak na zbiorowe oczekiwania. Wydawało się, że to jest właśnie czas, żeby zająć się łagrami. W ciągu trzech dekad po zmianie ustroju, temat rosyjskich zbrodni zakotwiczył się jedynie w prawicowym zakątku i w dziedzinie polskiej kultury współczesnej z trudem przychodzi mi odnalezienie środowiska, które zajęłoby się kwestią pamięci ofiar ZSRR w sposób intelektualnie i artystycznie zbliżony do poziomu debaty o holokauście. Żadna wizualna reprezentacja dotychczas mnie nie przekonała. Znajomi, z którymi dzieliłam się swoim niepokojem konstatowali, że brak tej reprezentacji spowodowany jest tym, że to działa się głównie poza terytorium Polski. Miałam poczucie epistemicznej niesprawiedliwości.

Jaki związek mają moje wizyty w Buczy z lekturami o łagrach? Kolejny raz do Buczy pojechałam w maju 2023 ze swoją przyjaciółką Łarysą Wieniediktową. To artystka tańca i prowokacyjna myślicielka, która w chwili obecnej głównie pomaga ukraińskim żołnierzom. Łarysa Wieniediktowa łączy tę wojnę z nierozliczoną spuścizną ZSRR tak w dyskursie globalnym, jak i z perspektywy indywidualnej. Uważa i pisze, że imperium zostaje w ludziach, dopóki nie wezmą odpowiedzialności za współudział w jego funkcjonowaniu.²

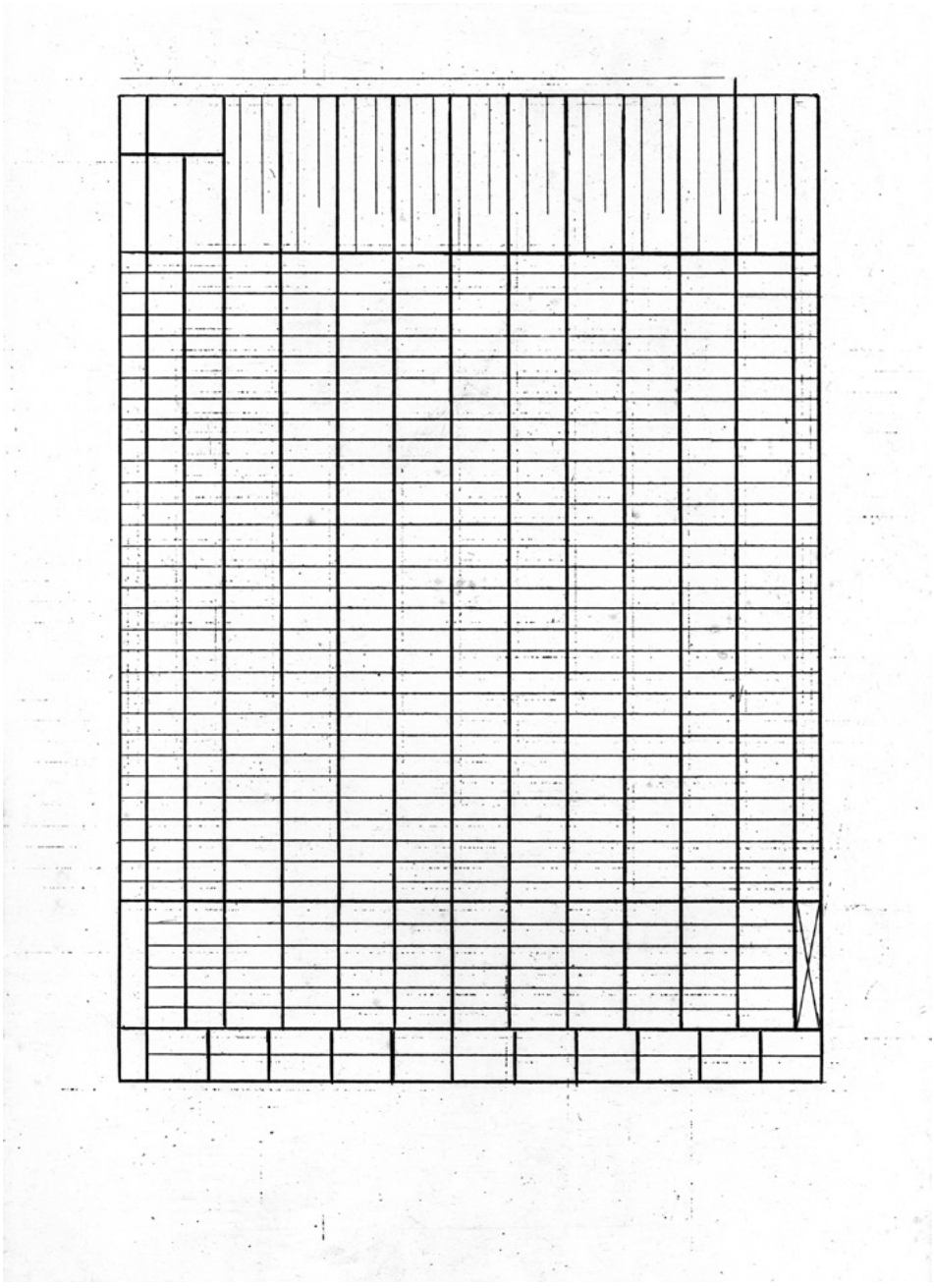
Na miejscu spotkałyśmy się z mieszkającym w Buczy białoruskim poetą Sjarhiejem Pryluckim. Sjarhiej zaprowadził nas na cmentarz, gdzie były świeże groby zamordowanych przez rosyjskich żołnierzy osób, których tożsamości nadal nie udało się jeszcze ustalić. To indywidualne groby z numerami, które odsyłały do pobranych z ciał próbek DNA. Proces identyfikacji nadal trwał. Poszliśmy też na ulicę Jabłunską 144. To tam rozstrzelano mężczyzn z obrony terytorialnej. Zdjęcia, które tym razem zrobiłam, nie zniknęły. Dałam sobie wewnętrzną zgodę na ich opublikowanie, towarzystwo mieszkającego w Buczy kolegi, którego znam od dwudziestu lat, udzieliły mi legitymacji. Myślę o tym miejscu, zanim zostało podane wizualnej obróbce i korekcie. Robię to podczas wojny Rosji przeciwko Ukrainie, zabiegając w polu kultury o wsparcie w walce o widoczność. Soczewka wojny pozwala inaczej spojrzeć na procesy, interpretacje, wydarzenia, decyzje i przyzwyczajenia będące naszym udziałem. Wojna jest ekstremalnym doświadczeniem egzystencjalnym. Kiedy ktoś z wojny przychodzi do miejsca bez wojny, przynosi wyjątkową wiedzę. Operowanie tą wiedzą jest poważnym etycznym wyzwaniem.

Miejsce kaźni przy Jabłunskiej 144 znajduje się przy tylnym wejściu do budynku

bazy sprzętowej. Tuż obok jest ogrodzenie. W takie zakątki uczniowie chadzają potajemnie palić papierosy. Rosyjscy żołnierze przyprowadzili i rozstrzelali tu grupę bezbronnych mężczyzn. Wcześniej kazali im zdjąć buty. Na miejsce straceń szli w skarpetkach. Budynek powstał za czasów ZSRR, jego ówczesna funkcja – baza sprzętowa – pewnie niezbyt się zmieniła w czasach niepodległości Ukrainy. To, że rosyjscy żołnierze rozstrzelali za winklem tego budynku bezbronnych ludzi dopełnia jego radzieckiego charakteru. Rosjanie czują się bezkarni. Czują się bezkarni, bo Związek Radziecki i Federacja Rosyjska nigdy nie został rozliczony. Równoległość zbrodni nazistowskiej i komunistycznej, nie weszła do kanonu wiedzy oczywistej. Patrząc na ślady kul wystrzelonych przed kilkoma miesiącami na lichym podwórku i myślę, że nie odrobiliśmy w Polsce bardzo ważnej lekcji. Bo nieopisane, nieprzepracowane, niepodjęte doświadczenie wcale nie znika, pracuje zaś z ukrycia, żeby niespodziewanie wybuchnąć.

Teraz Jabłunska 144 wygląda inaczej. Na ścianie, gdzie były zdjęcia ofiar i plastikowe kwiaty pojawił się mural z inicjatywy rodzin osób rozstrzelanych 4 marca 2022 roku.

1. Влада Ралко в діалозі з Катериною Носко [Włada Rałko w dialogu z Kateriną Nosko], w: Влада Ралко, Анатомія (Włada Rałko, Anatomia), Червоне-Чорне, Київ 2017, s. 7.
2. Łarysa Wieniediktowa, Katastrofa nie różni się od marzenia, <https://miastoliteratury.com/aktualnosci/katastrofa-nie-rozni-sie-od-marzenia/>, [dostęp 20.05.2024].



Until I was 35
I had only been reading poems about war.
Even at that time
I had already felt awkward.

Julia Szychowiak

Objects that constantly 'walk' from the Soviet past to today's existence adapt in a strange way and cease to be recognizable. Instead of bearing witness and reminding, they turn into exotic signs of an exotic era.¹

Vlada Ralko



Fot. Anna Łazar / Photo by Anna Łazar

BUCZA

Anna Łazar

I first went to Bucha in September 2022, less than six months after occupation ended². I saw ruined buildings, burned supermarkets and gas stations and fences of single-family houses shot with live ammunition and inscriptions 'Ljudi' [people] and 'Dieti' [children] on the fences, which were supposed to calm the Russian occupiers. From today's perspective, we know that they actually encouraged them to shoot. A photo of a severed hand with red fingernails taken on this street went viral around the world. From the surveillance records, we know that the hand belonged to a woman who was riding a bicycle and was shot by the Russians with a large-calibre rifle.

During my September visit to Bucha, I took a few photos, which were accidentally deleted. I felt a strange relief that I did not have these photos. I was tormented by the feeling that I was violating something. Sometimes, I publish what I see on social media in real time. I could not do that during my first visit to Bucha. On the one hand, the events demand publicity and reflection, but on the other, I know that my visit at that time resulted from my deep need, the nature of which I do not fully understand. As if I had wanted to see what this place would do to me. Not necessarily wanting to share it immediately.

The first time I travelled to Bucza by marshrutka [a shared taxi – translator's note], with fellow passengers who probably travelled the Kiev–Bucza route every day. I live near Warsaw and I know this rhythm of travel. Both Bucza and Wołomin are a similar distance from the capitals of their countries. Both cities have many pine trees, sand and glasswork traditions. In 1920, the front line of the Battle of Warsaw ran through Wołomin. The Wołomin ghetto prisoners were murdered in 1942. Most of the people were deported to Treblinka. It is said that nearly 800 people murdered at that time probably lie under the Huragan stadium in Wołomin. To date, no proper research has been conducted on this subject. When driving to Bucza, I also looked at my city.

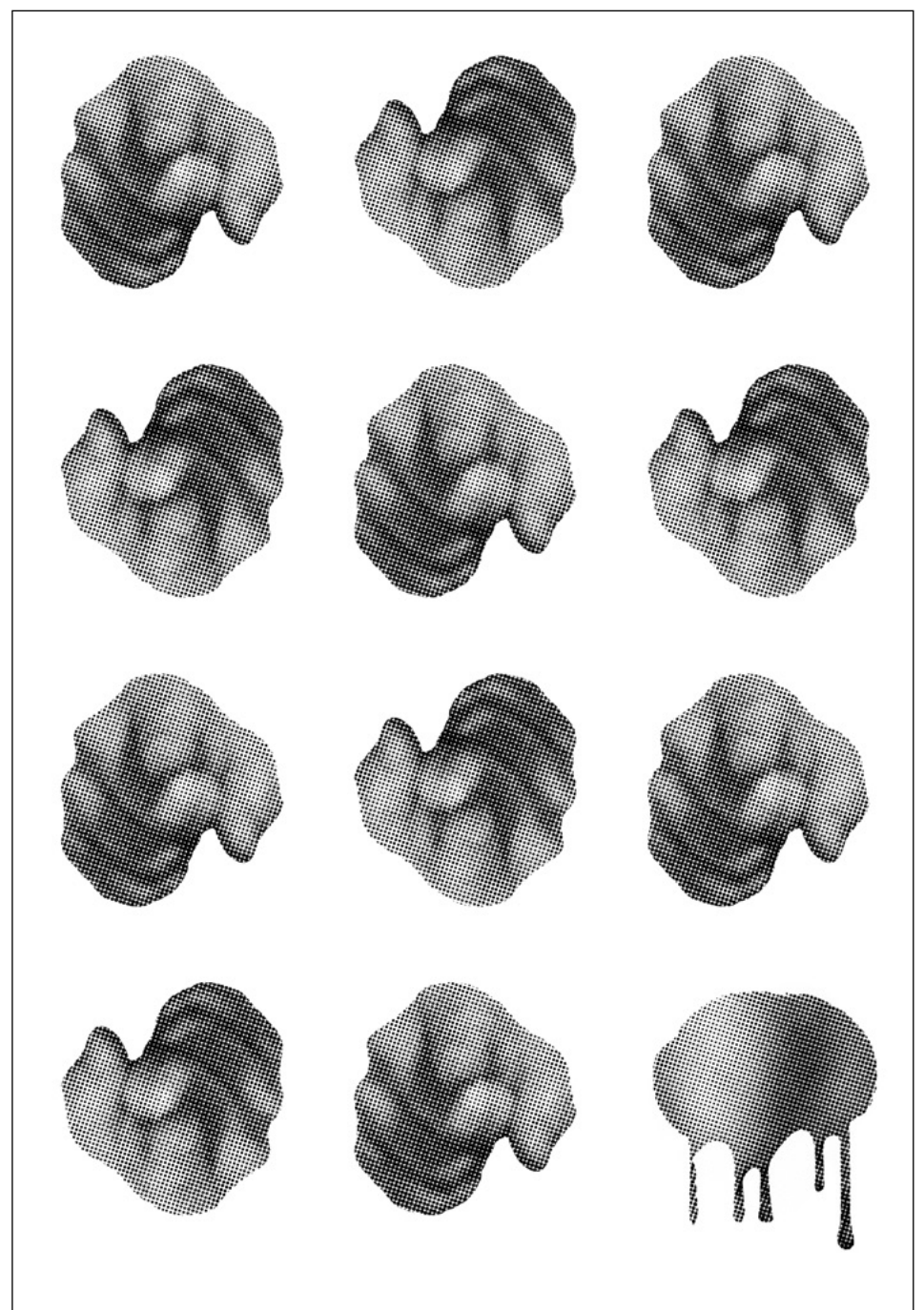
Since I was a child, I have read about both the Gulag and Auschwitz. I first encountered books on the subject in the early 1990s, when many people, including public school teachers, felt the need to test the freedom resulting from the abolition of censorship. Gulag literature appeared in a small local library in Wołomin. I read it with bated breath, complementing the image of World War II, which had previously been dominated by concentration camps. The intensity of these readings could not be compared to anything else. At that time, the world was opening up and

the Soviet Union was falling apart rather gently, considering collective expectations. It seemed that this was the time to deal with the Gulag. Over the three decades since the systemic transformation, the topic of Russian crimes has only anchored in right-wing circles. In the field of contemporary Polish culture, I have difficulty finding a milieu that would deal with the memory of the Soviet Union's victims in a way that is intellectually and artistically similar to the debate on the Holocaust. No visual representation has convinced me so far. I shared my concern with friends, who stated that these events had no such representation because they had happened mostly outside the territory of Poland. I had a sense of epistemic injustice.

How do my visits to Bucha relate to my readings about the gulags? I went to Bucha again in May 2023 with my friend Larysa Venediktova. She is a dance artist and provocative thinker who is currently mainly helping Ukrainian soldiers. Larysa Venediktova connects this war with the unsettled legacy of the Soviet Union in both global discourse and from an individual perspective. She believes and writes that the empire remains in people until they take responsibility for their participation in its functioning.³

There, we met with the Belarusian poet Syarhei Prylutsky, who lived in Bucha. Syarhei took us to the cemetery, where there were fresh graves of people murdered by Russian soldiers and whose identities were not yet established. These individual graves had numbers referring to DNA samples taken from the bodies. The identification process was still ongoing. We also went to 144 Jabłńska Street where territorial defence men were shot. The photos I took this time did not disappear. I gave myself internal permission to publish them and the company of a friend living in Bucza, who I have known for twenty years, gave me legitimacy. I think about this place before it underwent visual processing and correction. I am doing this during the war between Russia and Ukraine, seeking support in the fight for visibility in the field of culture. The lens of war allows us to look differently at the processes, interpretations, events, decisions and habits that we share. War is an extreme existential experience. When someone from war comes to a place without war, they bring exceptional knowledge. Using this knowledge is a serious ethical challenge.

The place of execution at 144 Jabłńska Street is located at the back entrance to the equipment base building. There is a fence right next to it. Students go to such corners to secretly smoke cigarettes. Russian sol-



diers brought and shot a group of defenceless men there. Earlier, they had been told to take off their shoes. They had gone to the execution site in socks. The building had been constructed in the Soviet era, and its function at that time – the equipment base – probably did not change much when Ukraine was an independent country. The fact that Russian soldiers shot defenceless people behind the corner of this building complements its Soviet character. Russians feel unpunished. They feel unpunished because the Soviet Union and the Russian Federation have never been held accountable. The parallelism of Nazi and communist crimes has not entered the canon of obvious knowledge. I look at the traces of bullets fired a few months ago in a poor yard and I think that we have not learned a very important lesson in Poland. Because experience that is not described, worked through or taken up does not disappear at all but remains in the unconscious, only to explode unexpectedly.

Now, 144 Jabłńska Street looks different. On the wall where there were photos of victims and plastic flowers, a mural has appeared at the initiative of the families of people shot on 4 March 2022.

1. Влада Ралко в діалозі з Катериною Носко [Vlada Ralko in dialogue with Katerina Nosko], in: Влада Ралко, *Анатомія* (Vlada Ralko, *Anatomia*), Червоне-Чорне, Київ 2017, p. 7.
2. Larysa Venediktova, *Katastrofa nie różni się od marznięcia*, <https://miastoliteratury.com/aktualnosci/katastrofa-nie-rozni-sie-od-marzenia>, [accessed on 24.02.2025].

ANALIZA BAZOWA STOSUNKI PRODUKCJI I NIEDZIETNE BOCIANY

Magdalena Radomska

W opublikowanej już po jego śmierci książce *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* Piotr Piotrowski, poddając krytycznej lekturze zbiór tekstów Kitty Zijlmans *Is Art History Global?* pod redakcją Jamesa Elkinsa, podkreślał jako istotny stawiany między innymi przez tę autorkę postulat „by globalne studia historycznoartystyczne odrzuciły zachodniocentryczną dominację analizy formalnej i skupiły się bardziej na analizie «materialnej»”¹. Refleksja, w jaki sposób globalna recepcja globalnej sztuki może wpłynąć na aparat dyscypliny historii sztuki, by nie stanowił on – wraz ze swoimi narzędziami – instrumentu hegemonicznej dominacji zachodniocentrycznej historii sztuki zdaje się stanowić oś tych rozważań. Piotrowski otwiera wywód książki apelem o „zjednoczenie peryferii świata”², który jest czytelnym nawiązaniem do Manifestu Komunistycznego Marksa i Engelsa i stanowi zarazem – dla mnie, jako czytelniczki zainteresowanej przemieszczaniem narracji w kierunku aparatu marksistowskiego – obietnicę klasowej analizy geografii artystycznej. Jednak – jak wskazywałam w postwoju do angielskiego tłumaczenia książki oraz w tekście *Plural Geography(ies) Between Class Division and Relations of Production* – w niedokończonyj przez autora książce obietnice te pozostają bez pokrycia³. Co więcej, Piotrowski, opowiadając się po stronie tego, co także określa mianem „materialnej” analizy, sam wyraźnie przywiązany jest do formalnych kryteriów oceny, aplikując te nawet w przypadku rozważań nad tym, co należy, a czego nie należy zaliczać do socrealizmu⁴.

Choć prawdą jest, że społecznie zaangażowana historia sztuki poświęca tradycji analizy formalnej szczątkową uwagę, najczęściej sięga ona nie po to, co odpowiedzialnie można by określić mianem analizy materialnej, lecz po rozbudowany kontekstualny opis jako narzędzie diagnozy znaczeń generowanych przez prace artystyczne. Z jednej strony jest to ruch w dobrym kierunku, można bowiem uznać, że w ten sposób interpretacja pracy artystycznej scedowana zostaje na praktyki jej odbioru i centralizujący ją proces analityczny nie jest już niezbędny. Co więcej, jawi się jako opresyjny, gdy miałby zostać monopolizowany przez osoby związane z krytyką i historią sztuki. W takim sensie społeczne praktyki odbioru prac artystycznych przypominają bardziej odbiór prac na budowie, gdyby dokonywało go społeczeństwo. Mają funkcję wypowiedzi, ale w postaci języka „na lewicy”, który Roland Barthes charakteryzował jako język drwała, który nie mówi o drzewie, lecz drzewem⁵. Taka praktyka jest marksistowską per se, ponieważ realizuje zniesienie podziału pracy postulowane przez Marksa w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych z 1844 r.* oraz wydaje się logiczną konsekwencją analogicznego zniesienia

podziału pracy w dyskusji dotyczącej tego, kto dziś może być i jest osobą artystyczną⁶. Tradycyjne enigmatyczne, a nawet metafizyczne kryteria tego zawodu, które pokutują w społecznych przekonaniach są pokłosiem wyjątkowego statusu pracy osób artystycznych w kontekście innych pracowników, którego efektem jest niemożność prostego zdefiniowania osoby artystycznej jako takiej, której praca polega na wytwarzaniu prac artystycznych. Zagadnieniu temu uwagę poświęca Julia Bryan-Wilson, referując historyczne starania osób zajmujących się sztuką o to, by wytwarzania sztuki postrzegane było jako praca i ich niezgodę na rozdzielanie obu pojęć⁷. Bryan-Wilson wskazuje na marksizm jako narzędzie zmiany w tym zakresie, umożliwiające postrzeganie sztuki jako pracy:

„Marks wielokrotnie dosłownie łączył twórczość artystyczną z pracą, na przykład w tym fragmencie: «Pisarz jest pracownikiem produkcyjnym, nie o tyle, o ile produkuje idee, lecz o ile wzbogaca księgarza publikującego będącego nakładcą jego książek, czyli o ile jest najemnym pracownikiem kapitalisty»”⁸.

Krytyczka rozróżnia w dalszej części tekstu – za Raymondem Williamsem – pracę na *work* i *labour*, wiążąc tę ostatnią z pracą w kapitalizmie⁹. Dlatego słowa Marksa autorka przytacza w kontekście sztuki jako wyobcowanej formy pracy, w ramach której osoby tworzące sztukę podlegają wyzyskowi i odwołuje się dalej do spekulacji filozofa dotyczących możliwego charakteru sztuki jako pracy niewyalienowanej. W optyce takiej marksizm stanowi istotne narzędzie zwrotu – od rozpoznania artystów jako *art labourers*, w kierunku roszczenia o ich status jako *art workers*.

Zniesienie podziału pracy w obszarze sztuki pozostaje jednak jedynie figurą retoryczną, teoretycznym zwrotem, o ile nie dotyczy całości systemu, a sztuka dysponuje nikłymi narzędziami oporu wobec bycia zawłaszczoną jako narzędzie produkcji wartości dodatkowej. Trwałość dyscypliny historii sztuki zarówno jako dziedziny akademickiego namysłu, jaki i modelu edukacji, w efekcie którego osoby związane z systemem produkowania prac i ich znaczeń rozpoczynają pracę okazała się silniejsza, niż owo oddanie znaczeń w dyspozycję praktyk odbioru. Dlatego jestem przekonana, że konieczne jest wypracowanie modeli analitycznych polemicznych wobec tradycji i opresywności analizy formalnej. W kontekście tak wielu zmian w uzusach określania osób wykluczonych dotąd z przestrzeni społecznej i zwrotu ludowego w naukach humanistycznych historia sztuki wydaje się pozostawać w tyle tych tendencji. Oczywiście wdrożono w instytucjach kultury politykę inkluzywności dla osób

z niepełnosprawnościami, nadal jednak – pomimo utrwalonej w literaturze krytyki wrokoocentryzmu – narzędzia te kompensują głównie zmysł wzroku, gdyż inne są po prostu w odbiorze prac drugorzędne. Zasadniczym jednak wykluczeniem pozostaje to ekonomiczne i klasowe. Jest to paradoksalne zważywszy na wspólnotę klasową osób artystycznych i tych, które mają nikłe szanse na poznanie ich pracy. Choć pozycja klasowa osób artystycznych nie jest oczywista – Julia Bryan-Wilson określa ją mianem „niejednoznacznej” czy „klasowej mobilności” artystów¹⁰ a Kuba Szreder – „szczegółnej” czy „paradoksalnej”¹¹ – należy poświęcić należyta uwagę utrwalonym kliszom wykluczającym osoby artystyczne.

Teoretycy tacy jak Hans Abbing poświęcają wiele uwagi mitologii podtrzymującej model elitarystycznej i – tym samym – wykluczającej sztuki. Abbing wskazuje na pojęcia takie jak talent, autentyczność, unikatowość, oryginalność czy świętość jako na część mitologii sztuki – klisze, które wpływają na ubóstwo osób artystycznych¹². Używa jednak pojęcia „dzieła sztuki” – „*work of art*”, które wydaje się esencjalizować wiele z nich. Tam, gdzie praca należy do sztuki nie ma bowiem miejsca na pracę osób artystycznych. Termin „dzieło sztuki” sugeruje, że osoba artystyczna pełni rolę jedynie medium, które dzięki natchnieniu umożliwia sztuce działanie. W ten sposób działanie i praca sztuki nie potrzebują już działania i pracy osoby artystycznej, pozostawiając jej w dyspozycji jedynie bierność i bezczynność w obszarze pracy tak, że kreatywność tych osób jawi się jako efekt braku działania i odpoczynku. Jeżeli to nie tu – w sformułowaniach „dzieła sztuki” / „praca sztuki” tkwi istota alienacji pracy osób artystycznych, wywłaszczająca w gruncie rzeczy ich prawa do własnej pracy i sprawiająca, że praca ta staje się narzędziem ich zniewolenia, to gdzie? Z pozoru proces taki stałby w sprzeczności z paradygmatem indywidualizmu, bez którego nie istniałyby sygnatury artystyczne, kluczowe przecież dla produktu, jakim są „dzieła sztuki”. W teorii Abbinga paradygmat ten wyraża się w pojęciu autentyczności. Warto zauważyć, że ta jednak nader często określana jest za pomocą metonimii – „autentyczny Rubens”, podobnie neutralizujących aspekt pracy artystycznej. Analiza tych pojęć odsłania ukryte i zakrzepłe w nich stosunki produkcji to jest stosunki powstające w procesie produkcji. O ile jednak marksizm koncentruje się na stosunkach międzyludzkich, tu wydaje się, że „aktantem”, posługując się kategoriami nowego materializmu, jest jeszcze enigmatyczne pojęcie sztuki. Czy zatem sztuka jest tym, co wytwarza osoba artystyczna, czy raczej czymś wobec niej uprzednim, co w jakiś metafizyczny sposób zawłaszcza jej pracę, alienuje ją i odcina od działania? Po pierwsze, proces ten jest całkowicie materialny i sprowadza się

do problemu, do którego w swojej książce *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* nawiązuje Abbing, pytając kto ma władzę, by definiować sztukę?¹³. Konkluzja Abbinga sprowadza się do stwierdzenia, że choć sztuka jest tym, co ludzie uważają za sztukę, „niektóre grupy społeczne mają do powiedzenia więcej, niż inne” i to one „zawłaszczają definicję sztuki”¹⁴. Abbing nie używa tego określenia, ale możemy zgadywać, że są to grupy w posiadaniu środków produkcji tej definicji. Historycznie zakotwiczone – co symptomatyczne – w zjawisku mecenatu. Środki produkcji definicji są nierozdzielnie związane ze środkami produkcji, które tworzą materialną stronę tego procesu i nie ma między nimi dualizmu. Żadne z „dzieł sztuki” Michała Anioła bez mecenatu, który je definiował jako takie nie mogłaby zostać nawet zdeprecjonowana, ponieważ sam artysta nie posiadał środków produkcji, by zrealizować je na taką skalę, to jest „w takiej formie”, która była wówczas podstawą delectacyjnego osądu „tak wygląda sztuka”. Owo stwierdzenie „tak wygląda sztuka” jest zresztą niedoceniane jako determinanta procesów twórczych, będących w istocie procesami twórczymi. Mam tu na myśli fakt, że znaczna większość prac, które powstają w obiegu odtwarza to, „jak wygląda sztuka” i tworzy w efekcie klisze, „dzieła sztuki”, które alienują te osoby od własnej pracy. Mam tu na myśli nie prace, które wchodzi w obszar narracji akademickiej czy kanonu, lecz znacznie szersze pole owej sztuki – osoby studiujące sztukę oraz bardzo szerokie grupy niedocenianych i nie uznanych osób artystycznych, które tworzą właśnie nie prace, lecz „dzieła sztuki” – te prawdopodobnie setki tysięcy wernisarzy tygodniowo w skali globalnej, które reprodukują zakrzepłe definicje sztuki. To one w istocie legitymizują i utrwalają tak zwaną tradycję analizy formalnej, niezależnie od tego, jakie zwroty i procesy zachodzą w akademickiej narracji od niej abstrahującej. Te szerokie rzesze osób pozostających poza głównym nurtem produkcji akademickiej, często bez stabilnego zatrudnienia, bez znajomości obowiązujących środków produkcji i bez szans na zostanie istotnymi graczami w ramach rynku sztuki – stanowią istotne zaplecze elitarnych etosów nadal pętających osoby artystyczne. Tu, gdzie mogłaby w istocie powstawać sztuka ludowa, krytyczna rama punktujująca skutecznie mankamenty współczesnego systemu tworzenia sztuki, funkcjonuje swoiste krzywe zwierciadło, w którym sztuka nieustannie od/wytwarza swe „dzieła”, a praca pozostaje często niezapłacona. Podobna dyskusja funkcjonuje już w historii sztuki i dotyczy roli peryferiów zachodniego kanonu artystycznego. Skoncentrowana jest wokół teorii Piotrowskiego, który wskazuje z jednej strony na szczególne, warunkowane kontekstem politycznym długotrwałe przywiązanie peryferiów świata zachodniego

do tradycji modernistycznych¹⁵, z drugiej – dostrzega w peryferiach szczególnie potencjał krytyczny¹⁶. Choć tezy te wydają się zakotwiczone w historycznej roli proletariatu w marksizmie – przypisanej mu świadomości klasowej – Piotrowski – jak wspominałam – nie wyciąga konsekwencji z tej analogii, a jednak mechanizmy te zdają się funkcjonować właśnie w szeroko rozumianym polu sztuki, na obrzeżach głównego nurtu. Pokutująca klisza wskazująca na osoby artystyczne jako na tak zwane „środowiska twórcze” ma w istocie podwójną rolę. Po pierwsze ma za zadanie ukrywać potencjalną identyfikację tych środowisk jako grupy zawodowej, po drugie – ukrywać fakt, że tworzenie „dzieł sztuki” jest w istocie odtwórcze i alienujące.

Dlatego uważam, że funkcjonujące w humanistycznej narracji akademickiej zwroty, do których krótko się tu odniosę takie jak społeczna historia sztuki, czy nowy materializm i wiele innych nie są wystarczająco egalitarnym narzędziem przeciwko tradycji analizy formalnej, która nadal determinuje nie tylko popularne (ludowe) przekonanie, czym są dzieła sztuki, ale także tworzy zbiorowisko towarów relatywnie tanich, które stanowią podstawę piramidy, w której sztuka pełni rolę środka awansu lub pseudo-awansu społecznego. O ambiwalentnej roli osób artystycznych – ich statusie oscylującym między uprzywilejowaniem a wykluczeniem nie będę się rozwodzić, gdyż pisał o tym Kuba Szreder¹⁷. Wspomnę tylko o tym, że również w tym tekście pojawiają się metonimie „Kossaków” i „Dwurników”, których Szreder używa w nieco innym kontekście. Wskazują one jednak na rolę, jaką w tym systemie dzieł sztuki wyprutych z pracy osób artystycznych pełni indywidualizm. Szreder określa to mianem „mitu indywidualnego autorstwa”¹⁸ i słusznie wiąże z pojęciem fetyszyzmu towarowego. Jak dowodzi:

„Autorstwo – jest fetyszem świata sztuki, pilnie strzeżoną przez artystyczną policję granicą, której twórca nie powinien przekraczać, a już na pewno nie może tego robić notorycznie. Nawet jeżeli czyjaś twórcza praktyka otwarcie opiera się na współpracy z innymi, jest on zmuszony do autoryzowania swoich dzieł indywidualnie”¹⁹

O tym, że indywidualność i indywidualizm są konstruktami nie trzeba przekonywać po tym, kiedy nauki humanistyczne zdołały uchylić i wskazać na pojęcia „człowieka”²⁰, czy wręcz natury jako na konstrukty. Prowadzi nas to do wniosku, że każda praca artystyczna jest z istoty kolektywna, a indywidualizm jest wytworem ideologii w rozumieniu marksistowskim – fałszywej świadomości. Na problem ten rzuci światło wczesna publikacja *Art Worlds* Howarda S. Beckera (1982), w której dowodzi on, że wszystkie prace artystyczne są z natury kolektywne. Becker nie porusza się ani w obszarze marksistowskiej refleksji, ani w obszarze posthumanizmu, zauważa jednak, że powstaniu każdej pracy artystycznej towarzyszy podział pracy. „Malarze – dowodzi – zależą od tych, którzy wytwarzają płótno, blejtramy, farby i pędzle”²². Warto dodać, że robotnicy ci są z kolei zależni od innych ludzkich i nieludzkich kolektywów – drwali, lasów, upraw lnu, zwierząt, z których włosia wykonuje się pędzle.

Oczywiście metody takie jak nowy materializm oferują narzędzia przewartościowania klisz utrwalonych w tradycji

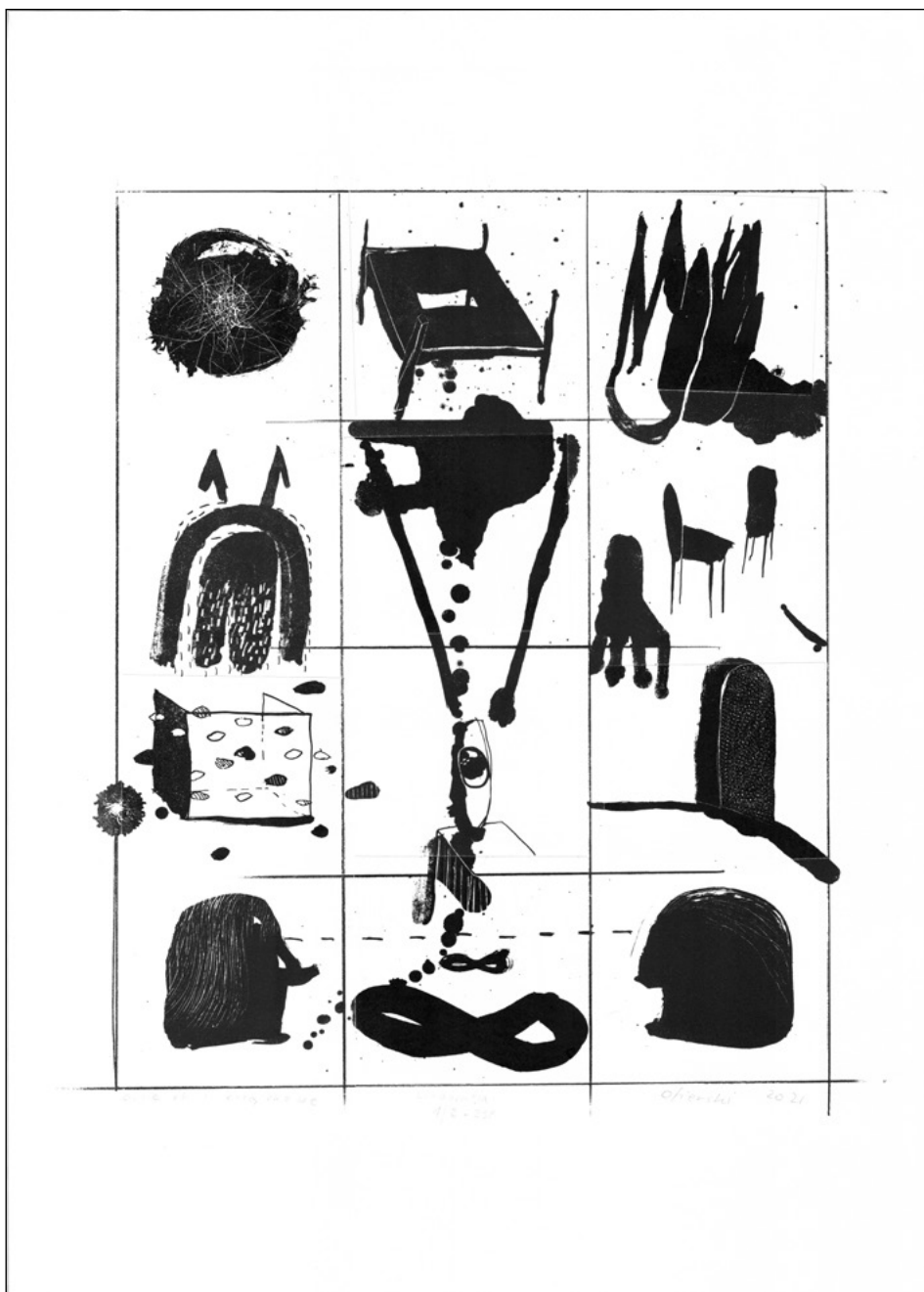
analizy formalnej, z racji jednak na swoją specjalistyczność są wysoce hermetyczne i stąd – w konieczny sposób – elitarne. Paradoksalnie nawet jeśli jednocześnie ich cele i skutki służą egalitarności. Nurt ten akcentuje materialność umysłu, a zatem – jak trafnie podsumowują jego materialistyczne przesłanki Rick Dolphijn i Iris van der Tuin w książce *Nowy materializm: Wywiady i kartografie* – „przeciwstawia się transcendentalnemu i humanistycznym (dualistycznym) tradycjom, które prześladowały teorię kultury, sytuując się na skraju zarówno epoki nowoczesności, jak i epoki postpostmodernistycznej”²³. Jest to istotny krok na drodze rezygnacji z monopolizacji środków produkcji takich jak umysł właśnie, już nie tylko przez uprzywilejowaną społecznie grupę, ale wręcz – gatunek ludzki. Z drugiej jednak strony postulat ten – paradoksalnie – wyrażony jest w języku, do którego dostęp jest reglamentowany i odnosi porażkę przez wzgląd

Inside Out zrealizowany w 1998 roku polegał on na wyposażeniu grupy czterdziestu bezdomnych w aparaty fotograficzne i – następnie – wystawieniu powstałych w ten sposób fotografii podczas dwóch wystaw fotograficznych – w Galerii Budapest i – dwa tygodnie później – w największym budapeszteńskim schronisku dla bezdomnych. Gest artystów miał status egalitaryzacji sfery wizualnej. W kategoriach teoretycznych najtrafniej można by zramować go za pomocą kategorii „*le partage du sensible*” Jacques’a Rancière’a, które – zdaniem filozofa „uwidacznia kto może brać udział w tym, co wspólne” oraz określa „czy jest się widzialnym, czy nie w przestrzeni wspólnej, czy ma się prawo używać wspólnego języka, itd.”²⁴. Należy zastanowić się nad tym, na ile praca węgierskiej grupy odpowiednia jest temu, co filozof określa mianem sztuki, która „dotyka polityki” rozumianej jako „rekonfiguracja podziału zmysłowości

z perspektywy podobnej tezie tekstu teoretyczki węgierskiej Ágnes Heller *Gdzie jesteśmy w domu?* z 1995 roku, w którym postmarksistowska filozofka rozważa potencjał demokracji do zdomowienia się w niej²⁸. Dowodzi ona, iż:

„Demokracja generalnie nie jest domem, ale jedna lub druga mogą nim być, jeśli ich obywatele (...) ponownie ją codziennie ustanawiają. Jeśli istnieje taki dom jest on przestrzenny, gdyż nie można nieść go na plecach oraz czasowy o tyle, o ile żyje w absolutnej teraźniejszości. Ale – demokratyczny dom – nie stanowi sam w sobie gwarancji końca antydemokratycznych – i nawet totalitarnych – postaw mentalnych, nie chroni przed przemocą fizyczną (...) Demokracja z łatwością łączy się z rasizmem...”²⁹.

Heller dowodzi, iż remedium na problemy, których demokracja jako taka nie wyklucza jest liberalizm światopoglądowy, ten jednak „nie oferuje domu; nie stanowi domu”³⁰. Problem bezdomności symptomatyczny jest dla tego, co określamy miejscem zdomowienia się. W posttransformacyjnej rzeczywistości, w wielokątnej hegemonii neoliberalizmu dom związany był albo z prawem własności, albo (i równocześnie) ze strukturami państw narodowych. To dlatego wraz z dojściem do władzy Viktora Orbana z przestrzeni społecznej miały zniknąć wszelkie znamiona bezdomności. Jak dowodzi Léna Podoletz w grudniu 2013 roku lokalny samorząd w Budapeszcie radykalnie ograniczył bezdomnym wstęp do centrum miasta³¹. Bezdomność – twierdzi – usiłowano kryminalizować już znacznie wcześniej – w latach 2008-2011, kiedy to samorządy lokalne miały dowolność we wprowadzaniu rozmaitych zakazów w ramach własnej jurysdykcji³². Liczne zakazy – zauważa – dotyczyły czynności takich jak „wyciąganie śmieci ze śmietników”, czy „żebranie w miejscach publicznych”, „umieszczanie prywatnej własności w ramach własności publicznej”, czy „korzystanie z miejsc publicznych w celach mieszkalnych”³³. Widać wyraźnie, że wykluczeni w efekcie procesów prywatyzacji z jej przywilejów bezdomni, wtórnie wykluczani byli w ten sposób także z przestrzeni publicznej. Z tej perspektywy praca Saját szemmel/Inside Out jest kluczowa, oddaje bowiem bezdomnym nie tylko widzialność, ale więcej – wzrok – problematyzując ich jako podmiot kształtowania sfery wizualnej. Praca ta – wydaje się – aspirowała do statusu marksistowskiego czynu – gestu ingerującego nie w nadbudowę, lecz w bazę – reinterpreting to, co Rancière określał mianem „*le partage du sensible*”, a Marks określiłby mianem materialnych sił wytwórczych i będących ich funkcją stosunków produkcji. Forma powstałych w ten sposób prac – fotografii – była dość tradycyjna i analiza formalna, nawet szczegółowa, nie stanowi adekwatnego narzędzia analizy *Inside Out*. Sama nazwa grupy – wielka nadzieja – jest ambiwalentna. Z jednej strony określa w języku neoliberalnej hegemonii nadzieje związane z transformacją, z drugiej – potencjalnie także pragnienie abstrahującej od tych hegemonicznych wzorców utopii. Sięgam tu po przykład pracy z tego okresu, z obszaru Postkomunistycznej Europy nieprzypadkowo. W tym czasie bowiem przestrzeń społeczna stanowiła obszar ścierania się projektowanej w nią hegemonii neoliberalnego przewrotu, jakim miał być 1989 rok oraz roszczeń o jej egalitaryzm będących konsekwencją nie tylko niezadowolienia z nierównomiernej



na swoją formę. Jeżeli analiza materialna, którą postuluje Piotrowski w miejsce tradycji analizy formalnej miałaby osadzać się w paradygmatach nowego materializmu właśnie, powstaje pytanie jakie stworzyłaby użyteczne alternatywne narzędzia odbioru sztuki dla szerokiej grup odbiorców, którzy nieustannie pochłonięci są debatami dotyczącymi mistrzostwa formalnego „dzieł sztuki”, z którymi mają do czynienia.

Pytanie o to, czy możliwy jest konsekwentny zwrot ludowy w sztuce i historii sztuki chciałbym zadać przywołując jedną z prac węgierskiej grupy Big Hope funkcjonującej w (post)transformacyjnych latach 1997-1998 w Budapeszcie. Założona przez Miklósa Erhardta i Dominica Hislopa grupa nie jest ikonoclasta – co ważne dla węgierskiej sztuki z lat dziewięćdziesiątych, sytuując się raczej na jej marginesach. Projekt *Saját szemmel/*

definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne”²⁵. U Rancière’a zwrot od formalizmu polega na sposobach ścisłego powiązania estetyki i sztuki, w taki sposób, że sztuka jest zarazem z konieczności polityczna (gdyż uczestniczy w podziale zmysłowości) i autonomiczna (gdyż odróżnia się od języków władzy, czyli estetyki polityki)²⁶. W taki sposób materia polityki estetyki stają się sposoby w jakie „praktyki oraz formy widzialności sztuki wkraczają w podział zmysłowości i w jego rekonfigurację, wydzielają przestrzeń i czas, podmioty i przedmioty, część wspólną i własną”²⁷. Czy jednak ingerencje takie mają status spustu dla zwrotu ludowego? Można domniemywać, że idea taka nie byłaby obca autorowi pracy z 1983 roku *Filozof oraz jego ubodzy*. Wydaje się, że bezdomność problematyzowana jest w pracy Big Hope



dystrybucji dóbr w czasach transformacji, ale także minionej edukacji społeczeństwa do wartości odmiennych, niż te, które forsowały swą obecność po roku 1989 w przestrzeni społecznej, stanowiąc źródło wykluczeń. Izabel Galliera wskazuje na bezpośrednie skutki społeczne projektu – fakt, iż przyczynił się on do zrozumienia, iż sytuacja bezdomnych nie jest „wynikiem niepowodzenia jednostki w jej adaptacji do zmieniającego się społeczeństwa, ale raczej porażką zmieniającego się społeczeństwa w pomieszczeniu jednostek”³⁴. Wydaje się jednak, iż nie jednostka jest podmiotem pracy Big Hope, będąc raczej funkcją opresyjnego dyskursu, którego efektem jest bezdomność. Projekt ten dotyka samej bazy problematyzując stosunki produkcji w tworzeniu prac artystycznych i – ze względu na symetryczność (praca artystów i bezdomnych, wystawa w galerii i schronisku) – staje się istotną manifestacją wspólnoty klasowej i kasowej tożsamości osób przy nim pracujących. Przy okazji, jego ostentacyjna nieatrakcyjność dla rynku sztuki stanowiła swoisty zawór bezpieczeństwa, jeśli chodzi o zawłaszczenie pracy tych osób, chroniące ją przed wyobcowaniem.

Ten zwrot w postaci kroku wstecz (do bazy) wydaje się konstytutywny dla uwolnienia praktyk artystycznych i historyczno-artystycznych, a wreszcie i praktyk odbioru nie tyle od paradygmatów tradycji analizy formalnej, ile od tego, co określam mianem analizy superstrukturalnej, czy też uwolnienia sztuki z bycia sprowadzoną do nadbudowy, tożsamym z jej wyobcowaniem jako pracy. Warto jednak podkreślić, że współczesna aplikacja marksizmu musi wiązać się z uwzględnieniem także nie-ludzkich czynników i dowartościowaniem współtworzonych przez nie stosunków produkcji. Interesuje mnie więc nie tyle międzynarodówka, ile międzygatunkówka jako współczesne wydanie kolektywu oraz struktura klasowa stanowiąca zaplecze antropocentryzmu. Wątki te pojawiają się w dyskutowanej rzadziej niż Mroczna ekologia, rok późniejszej książce Timothyego Mortona – *Humankind: Solidarity with Non-Human People*. Morton dowodzi w niej użyteczności marksizmu dla perspektywy ekologicznej. Choć jak twierdzi

Marks jest atropocentrycznym filozofem, marksizm jest tym nurtem, który „może objąć nie-ludzi, musi objąć nie ludzi”³⁵. „Zamierzam zademonstrować” – pisze – „jak ze swoimi teoriami alienacji i wartości użytkowej marksizm jest bardziej obiecującą teorią niż kapitalizm w aspekcie uwzględnienia istot nie-ludzkich”³⁶. Droga do tego jest, zdaniem Mortona odrzucenie pojęcia natury jako rasistowskiego produktu antropocentrycznego uniwersum oraz redefinicja „przeobrażenie” pojęcia solidarności jako inkluzywnego także dla istot nie-ludzkich. Filozof określa solidarność raczej jako „zgiełk czyniony przez symbiotyczne realne”³⁷. W tak zarysowanej perspektywie czytelne stają się prace artystyczne takie jak Bocian, święty ptak polskiej artystki Diany Lelonek z 2022 roku. Praca dokumentuje wysypisko śmieci w Łotwie, na którym bociany znalazły sobie zgodnie z narracją pracy „miejsce w neoliberalnym systemie kapitalistycznym”. Gdyby praca ta powstała w latach dziewięćdziesiątych traktowana byłaby jako przenośnia – praca opowiadająca o losie ludzi pod pretekstem opowieści o populacji bocianów. Z dzisiejszej perspektywy czytelna jest jako narracja o Mortonowskim pojęciu płataniny [mesh], które służy do określenia „wzajemnych powiązań wszystkich żywych i nieożywionych rzeczy”³⁸. Łączy wątki migracji ekonomicznej i klimatycznej z niedziatnością oraz – w sposób typowy dla Mortona – płataninę ze śmiercią, którego właściwą formą jest wysypisko śmieci. To, co stanowi ekskrement neoliberalnego procesu produkcji w pracy Lelonek jawi się jako karmiący produkt właściwy i w tym sensie praca ta jest ekologiczna. Jak wskazuje Morton:

„myśl ekologiczna rzeczywiście składa się z implikacji «prawdziwie cudownego faktu» płataniny. Wszystkie formy życia stanowią mesh, podobnie jak wszystkie martwe, podobnie jak ich siedliska, które również składają się z istot żywych i nieożywionych. Teraz wiemy jeszcze więcej o tym, jak formy życia ukształtowały Ziemię (pomyśl o ropie naftowej, tlenie i pierwszym kataklizmie zmian klimatycznych). Jeźdźmy używając pokruszonych części dinozaurów. Żelazo jest głównie produktem ubocznym me-

tabolizmu bakterii. Podobnie jak tlen. Góry mogą być zbudowane z muszli i skamieniałych bakterii. Śmierć i płatanina idą w parze także w innym sensie, ponieważ dobór naturalny implikuje wymieranie”³⁹.

Płatanina jest inkarnacją postulatów Marksa o zniesieniu podziałów klasowych i jednocześnie niezaprzeczalnie dotyczy bazy i stosunków produkcji odartych z wszelkiej hierarchii klasowej/gatunkowej ukrytej za antropocentryczną myślą Marksa i antropocentryczną kulturą. Pytanie o to, czy w strukturze takiej praca Lelonek jest wyobcowana jest bezzasadne. W ujęciu Mortona – wszystkie dzieła artystyczne posiadają „nieredukowalną formę ekologiczną”⁴⁰. Jak twierdzi:

„Ekologia – przenika wszystkie formy. W dzisiejszych czasach jesteśmy przyzwyczajeni do zastanawiania się, co wiersz mówi o rasie lub płci, nawet jeśli wiersz nie zawiera wyraźnej wzmianki o rasie lub płci. Wkrótce będziemy przyzwyczajeni do zastanawiania się, co jakkolwiek tekst mówi o środowisku, nawet jeśli nie pojawiają się w nim zwierzęta, drzewa czy góry”⁴¹.

W tej strukturze teoretycznej samo pojęcie natury staje się wyobcowane o tyle, o ile – jak twierdzi Morton – ta nie istnieje przed kapitalizmem, gdyż „stajemy się świadomi świata dokładnie w tym samym momencie, w którym go niszczy”⁴². Ta redukcja do formy ekologicznej nie oznacza jednak zwycięstwa kapitalizmu, przeciwnie – „wersje ekologii, które są adaptowane by służyć interesom korporacji są” – zdaniem filozofa – „jedynie czasowymi zakłóceniami”, a „ostateczny horyzont ekologii wykracza poza kapitalizm”⁴³. Morton uważa, że w ekologii, podobnie jak w sztuce mogą znajdować się załączki „przyszłych sposobów bycia razem” i tego, co określa mianem „postkapitalistycznego współistnienia”⁴⁴. Wydaje się, że właśnie w takim rozumieniu sztuka może odzyskać status pracy – jeśli w stosunki produkcji włączymy nieludzkie kolektywy, wówczas praca wyobcowana zniknie, gdy wraz z uchYLENIEM podziału klasowego w bioróżnorodności zniknie podział pracy. Płatanina wysypiska śmieci

i katastrofy ekologicznej jest zatem punktem, w którym tradycja analizy formalnej musi ustąpić, albowiem cała tradycja malarstwa w czasach katastrofy ekologicznej ma wartość jedynie o tyle, o ile zgłiszcza Luwru zdolne byłyby wyżywić niedzietne bociany. Głos, którym kryzys ten przemawia jest egalitarny i nie pozostawia czasu na analizę.

1. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań 2018, s. 23.
2. Tamże.
3. M. Radomska, *Plural Geography(ies) Between Class Division and Relations of Production*, w: *Plural and Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe*, red. C. Preda, M. Radomska, Routledge, London, New York 2024, s. 27; *A Global Approach to the Art of Eastern Europe*, tłum. Anna Brzyski, Igor Zabel Association for Culture and Theory, Ljubljana (publikacja mająca się wkrótce ukazać).
4. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie...*, s. 71-74.
5. R. Barthes, *Mitologie*, Aletheia, Warszawa 2000, s. 49.
6. H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2002, 263-266.
7. J. Bryan-Wilson, *Sztuka a praca*, w: *Czarna księga polskich artystów*, red. K. Górna, K. Sienkiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 64-65.
8. K. Marks, *Teorie pracy produkcyjnej i nieprodukcyjnej*, w: tenże, *Kapitał*, t. 4: *Teorie wartości dodatkowej*, przeł. C. Grabowski i inni, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 139, w: Tamże, s. 64.
9. R. Williams, „Work”, w: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1976, s. 284; por. tenże, „Labour”, s. 145–148, w: Tamże, s. 72.
10. J. Bryan-Wilson, *Sztuka a praca...*, s. 70.
11. K. Szreder, *Praca, prace i sztuka. O różnicach między pracą, pracowników sztuki a wytwarzaniem prac artystycznych*, w: *Czarna księga polskich artystów...*, s. 59, 64.
12. H. Abbing, *Why Are Artists Poor?...*, s. 31.
13. Tamże, s. 17-33.
14. Tamże, s. 32.
15. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej 1945-89*, Rebis, Poznań 2005, s. 85.
16. P. Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, w: *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky*, Prague, ÚDU AV ČR 56, č. 5, 2008.
17. K. Szreder, *Praca, prace i sztuka...*, s. 45-61.
18. Tamże, s. 55.
19. Tamże.
20. Między innymi R. Pepprell, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, Intellect Books, Bristol 2003.
21. T. Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Co-existence*, Columbia University Press, New York 2016.
22. H.S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, Los Angeles, New York 1982, s. 13.
23. R. Dolphijn i L. van der Tuin, *Nowy materializm: Wywiady i kartografie*, Gdańsk, Poznań, Warszawa 2018, s. 41.
24. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 69-70.
25. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 24–25.
26. Tamże.
27. Tamże s. 25.
28. A. Heller, *Where are we at Home?*, w: *Aesthetics and Modernity*, red. J. Rundell, Lanham-Boulder-New York 2011, s. 214-217 [tłumaczenie M.R.].
29. Tamże, s. 217.
30. Tamże.
31. L. Podoletz, *Tackling Homelessness in Hungary, w: Regulation and Social Control of Incivilities*, red. N. Peršak, Routledge, London-New York 2016, s. 78.
32. Tamże.
33. Tamże.
34. Izabel Galliera, *Socially Engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, Bloomsbury Publishing, London 2017, s. 240 [tłumaczenie M.R.].
35. T. Morton, *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, Verso, New York, London, 2017, s. 21 [tłumaczenie M.R.].
36. Tamże., s. 21.
37. Tamże, s. 35.
38. T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Harvard, 2010, s. 28 [tłumaczenie M.R.].
39. Tamże, s. 29.
40. Tamże, s. 11.
41. Tamże.
42. Tamże, s. 132.
43. Tamże, s. 101.
44. Tamże, s. 135.

BASE-RELATED ANALYSIS, RELATIONS OF PRODUCTION AND CHILDFREE STORKS

Magdalena Radomska

In his text entitled *From Global to Alter-Globalist Art History*, published after the author's death, Piotr Piotrowski critically interprets Kitty Zijlmans's book *Is Art History Global?* edited by James Elkins. He emphasizes the importance of the postulate put forward by Zijlmans, among others, 'that global art history studies should reject the West-centred domination of the formal analysis and focus more on the "material" one'.¹ Reflection on how the global reception of global art can influence the apparatus of the art history discipline so that it does not constitute – together with its tools – an instrument of the hegemonic domination of Western-centric art history seems to constitute the axis of these considerations. Piotrowski opens his argument with an appeal, 'Peripheries of the World Unite!'² which is a clear reference to Marx and Engels' *Communist Manifesto* and at the same time – for readers interested in shifting the narrative towards the Marxist apparatus – a promise of a class analysis of artistic geography. However, as I point out in the afterword to the English translation of the book and in the text entitled *Plural Geography(ies) Between Glass Division and Relations of Production*, these promises remain unfulfilled in the book, unfinished by the author.³ What is more, while taking the side of what he also calls 'material' analysis, Piotrowski himself is clearly attached to formal criteria of evaluation, applying these even in his considerations on what should and should not be included in socialist realism.⁴

While it is true that socially engaged art history devotes fragmentary attention to the tradition of formal analysis, it most often reaches not for what could be responsibly described as material analysis, but for an extensive contextual description as a tool for identifying the meanings generated by works of art. On the one hand, this is a move in the right direction because it can be assumed that, in this way, the interpretation of an artwork is ceded to its reception practices and the analytical process that centralizes it is no longer necessary. Moreover, its potential monopolization by people associated with art criticism and history appears oppressive. In this sense, the social practices of receiving works of art are more like the reception of work on a construction site if it were performed by society. They have a function of expression, but in the form of a language 'on the left,' which Roland Barthes has characterized as the language of a woodcutter who 'speaks the tree, rather than about the tree'.⁵ This kind of practice is Marxist per se because it abolishes the division of labour postulated by Marx in *The Economic and Philosophical Manuscripts of 1844* and seems to be a logical consequence of the analogous abolition of the division of labour in the discussion on who can be and is an artistic person today.⁶ The traditional enigmatic and even metaphysical criteria of this profession, which persist in social beliefs, are the result of the exceptional status of the work performed by artistic persons in the context of other workers, which makes it impossible to make a

simple definition of an artistic person as one whose work involves the production of artworks. Julia Bryan-Wilson devotes attention to this issue, referring to the historical efforts of those involved in art to perceive the production of art as work and their disagreement with the separation of both concepts.⁷ The author points to Marxism as a tool for change in this respect, enabling the perception of art creation as work:

Marx makes many explicit connections between artistic making and labour, writing, for instance, 'A writer is a productive labourer not in so far as he produces ideas, but in so far as he enriches the publisher who publishes his works, or if he is a wage-labourer for a capitalist.'⁸

Later in her text, the critic distinguishes – following Raymond Williams – between work and labour, linking the latter with the organization of employment under capitalism.⁹ She therefore quotes Marx's words in the context of art as an alienated form of work, within which people making art are subject to exploitation. She further cites the philosopher's speculations regarding the possible character of artistic creativity as non-alienated work. From this perspective, Marxism is an important tool for a shift – from recognizing artists as art labourers to considering them art workers. However, the abolition of the division of labour in the area of art remains only a rhetorical figure, a theoretical shift, insofar as it does not concern the entire system, and art has poor instruments of resistance to being appropriated as a tool for the production of surplus value. The durability of the art history discipline, as both a field of academic reflection and a model of education as a result of which people associated with the system of producing works and their meanings begin their work, has proven to be stronger than this transfer of meanings to the disposition of reception practices. Therefore, I am convinced that it is necessary to develop analytical models that would argue with the tradition and oppression of formal analysis. In the context of so many changes in the common definitions of people previously excluded from the social space and the folk turn in the humanities, art history seems to lag behind these trends. Of course, a policy of inclusiveness for people with disabilities has been implemented in cultural institutions but still – despite the established criticism of sight-centrism in the literature – these tools primarily compensate for the sense of sight because others are simply secondary in the reception of works. However, economic and class exclusions remain the fundamental ones. This is paradoxical considering the class community of artistic persons and those who have little chance of getting to know their works. Although the class position of artistic people is not obvious – Julia Bryan-Wilson calls it 'ambiguous' or the 'class mobility' of artists¹⁰ and Kuba Szreder refers to it as 'special' or 'paradoxical'¹¹ – due attention should be paid to the established clichés that exclude artistic persons.

Theorists such as Hans Abbing devote much attention to the mythology that sustains the model of elitist and – thus – exclusionary art. Abbing points to concepts such as talent, authenticity, uniqueness, originality and sanctity as part of the mythology of art – clichés that contribute to the poverty of artistic persons.¹² However, he uses the term 'work of art,' which seems to essentialize many of them. Where work belongs to art, there is no place for the work of artistic persons. The term 'work of art' suggests that the artistic person plays the role of a mere medium, which, through inspiration, enables art to act. In this way, the action and work of art no longer needs the action and work of the artistic person, leaving at their disposal only passivity and inaction in the area of work so that these persons' creativity appears to be an effect

The Exceptional Economy of the Arts by asking: who has the power to define art?¹³ He concludes that even though art is what people consider to be art, 'some social groups have a bigger say than others' and it is they who 'appropriate the definition of art'.¹⁴ Abbing does not state this directly but we can guess that these are the groups that own the means of production of this definition. They are historically anchored – symptomatically – in the phenomenon of patronage. The means of production of the definition are inextricably linked to the means of production that constitute the material side of this process and there is no dualism between them. None of Michelangelo's 'works of art' would not have been able to be 'appreciated' if it had not been for patrons paying for them that define them as such because the artist him-



of rest and idleness. Where, if not here, in the formulations of 'artwork'/'work of art,' does the essence of alienation of the work of artistic persons lie, essentially expropriating their rights to their own work and making this work a tool of their enslavement? On the surface, this process would be in contradiction with the paradigm of individualism without which there would be no artistic signatures, which are, after all, crucial for the commodities that 'works of art' are. In Abbing's theory, this paradigm is expressed in the concept of authenticity. It is worth noting that this concept is very often defined by means of metonymy (for example, 'authentic Rubens'), which similarly neutralizes the aspect of artistic work. Analysis of these concepts reveals hidden and stiffened relations of production, that is, relations created in the production process. However, while Marxism focuses on interpersonal relations, it seems that here the 'acanthus', using the categories of new materialism, is still the enigmatic concept of art. Is art, then, what an artistic person produces, or is it something prior to this person, something that appropriates their work in some metaphysical way, alienates them and cuts them off from action? First, this process is entirely material and comes down to the problem to which Abbing refers in his book entitled *Why Are Artists Poor?*

self did not have the means of production to implement them on such a scale, that is, 'in the form' that was the basis for the delectable judgement that 'this is what art looks like' at that time. The phrase 'this is what art looks like' is, incidentally, underestimated as a determinant of creative processes, which are, in fact, production processes. What I mean is that the vast majority of works reproduce 'what art looks like' and, as a result, create clichés, 'works of art' that alienate these people from their own work. I mean not works that fall within the realm of an academic narrative or canon, but a much broader field of that art – art students and very broad groups of underestimated and unrecognized artistic persons who create not works but 'works of art' – those probable hundreds of thousands of opening exhibitions a week on a global scale, which reproduce the stiffened definitions of art. They are the ones that essentially legitimize and perpetuate the so-called tradition of formal analysis, regardless of the turns and processes that take place in the academic narrative that abstracts from it. These broad groups of people who remain outside the mainstream of academic production, often without stable employment, without knowledge of the current means of production and without a chance of becoming important players in the art market – constitute a si-

gnificant background of elite ethos that still bind artistic persons. Here, where folk art could in fact be created, there is a critical frame which effectively points out the shortcomings of the contemporary system of creating art, serving as a kind of distorting mirror, in which art constantly re/produces its 'works' and the work often remains unpaid. A similar discussion already functions in the history of art and concerns the role of the peripheries of the Western artistic canon. It relates to Piotrowski's theory, which indicates, on the one hand, a special, long-term attachment of the peripheries of the Western world to modernist traditions,¹⁵ conditioned by the political context and, on the other, sees a special critical potential in the peripheries.¹⁶ While these theses seem to be rooted in the historical role of the proletariat, as defined in Marxism and the class consciousness attributed to it, Piotrowski – as has already been mentioned – does not draw any conclusions from this analogy and yet these mechanisms seem to function precisely in the field of art, understood in a broad sense, on the outskirts of the mainstream. The persistent cliché which indicates artistic persons as so-called 'creative environments' has, in fact, a double role. Firstly, it is intended to hide the potential identification of these environments as a professional group and, secondly, to conceal the fact that the creation of 'works of art' is in fact reproductive and alienating.

I therefore believe that the phrases functioning in the academic humanist narrative, to which I will briefly refer here, such as the social history of art, new materialism and many others, are not a sufficiently egalitarian tool to counter the tradition of formal analysis, which still determines not only the popular (folk) belief of what works of art are, but also creates a collection of relatively cheap goods that constitute the base of a pyramid in which art plays the role of a means of social advancement or pseudo-advancement. I will not dwell on the ambivalent role of artistic persons – their status oscillating between privilege and exclusion because Kuba Szreder has already written about it.¹⁷ I only want to mention that the metonyms of 'Kossaks' and 'Dwurniks', which Szreder uses in a slightly different context, will also appear in this text. However, they indicate the role that individualism plays in this system of works of art torn out of the work of artistic persons. Szreder calls this the 'myth of individual authorship' and rightly associates it with the concept of commodity fetishism. As he argues:

Authorship is a fetish of the art world, a boundary carefully guarded by the artistic police, which the creator should not cross and certainly cannot do so regularly. Even if someone's creative practice is openly based on cooperation with others, this person is forced to authorize his or her works individually.¹⁹

It is not necessary to convince that individuality and individualism are constructs after the humanities have managed to overturn the concepts of 'man'²⁰ and even of 'nature' and indicate them as constructs.²¹ This leads us to the conclusion that every artistic work is essentially collective, and that individualism is a product of ideology in the Marxist sense – of false consciousness. In his early publication *Art Worlds* (1982), Howard S. Becker discusses this problem, arguing that all artistic works are inherently collective. The author does not move within the area of Marxist reflection or posthumanism, but

he does note that the creation of every artistic work is accompanied by the division of labour. 'Painters,' he argues, 'depend on manufacturers of canvas, stretchers, paint, and brushes.'²² It is worth adding that these workers are, in turn, dependent on other human and non-human collectives – woodcutters, forests, flax crops and animals whose hair is used to make brushes.

Of course, methods such as new materialism offer tools for re-evaluating the clichés established in the tradition of formal analysis but, owing to their specialization, they are highly hermetic and therefore – necessarily – elitist. Paradoxically, even if their goals and effects at the same time serve egalitarianism. This trend emphasizes the materiality of the mind and

of recipients who are constantly absorbed in debates about the formal mastery of the 'artworks' with which they deal.

I would like to ask if a consistent folk turn in art and art history is possible by referring to one of the works of the Hungarian group Big Hope, which operated in the (post)transformation years of 1997–1998 in Budapest. Founded by Miklós Erhardt and Dominic Hislop, the group is not iconic – which is important for Hungarian art from the 1990s – situating itself rather on its margins. The *Saját szemmel/Inside Out* project, from 1998, involved equipping a group of 40 homeless people with cameras and then exhibiting the resulting photographs in two exhibitions – at the Budapest Gallery and, two weeks later, at

way that art is at once necessarily political (because it participates in the distribution of the sensible) and autonomous (because it is distinguished from the languages of power, that is, the aesthetics of politics).²⁶ Thus, the matter of the politics of aesthetics includes the way in which 'the practices and forms of the visibility of art themselves intervene in the distribution of the sensible and its reconfiguration, in which they distribute spaces and times, subjects and objects, the common and the singular'.²⁷ But do such interventions have the status of a trigger for the folk turn? It can be assumed that this idea would not be alien to the author of the work *The Philosopher and His Poor* (1983). It seems that Big Hope's work problematizes homelessness from a perspective similar to the theses put forward by Hungarian theorist Ágnes Heller in her work *Where Are We at Home?* (1995) in which the post-Marxist philosopher considers the potential of democracy for settling down in it.²⁸ She argues that:

Democracy in general is not a home, but one or the other democracy can be, if their citizens... re-found it every day. If there is such a home, it is spatial, for you cannot carry it on your back, and also temporal, insofar as it lives in the absolute present. But a democratic home does not warrant in itself the end of anti-democratic, even totalitarian mental attitudes, it does not prevent physical violence... Democracy easily goes with racism...²⁹

Heller argues that ideological liberalism is the remedy for problems that democracy as such does not exclude, yet it 'does not offer a home; it is not a home'.³⁰ The problem of homelessness is symptomatic of what we call a place where we settle down. In the post-transformation reality, in the budding hegemony of neoliberalism, home was associated either with property rights or (and simultaneously) with the structures of nation states. Therefore, with Viktor Orbán coming to power, all signs of homelessness were supposed to disappear from the social space. As Léna Podoletz writes, in December 2013, the local government in Budapest radically restricted the homeless from entering the city centre.³¹ They attempted, she claims, to criminalize homelessness much earlier – from 2008 to 2011, when local governments had the freedom to introduce various prohibitions within their own jurisdiction.³² Numerous prohibitions, she notes, concerned activities such as taking rubbish out of bins, or begging in public places, placing private property within public property and using public places for residential purposes.³³ It is clear that, excluded from the privileges of privatization processes, the homeless were also excluded from public space. From this perspective, the work *Saját szemmel/Inside Out* is crucial as it gives the homeless not only visibility, but more – sight – problematizes them as subjects of the visual sphere. This work – it seems – aspired to the status of a Marxist act – a gesture interfering not with the superstructure, but with the base – reinterpreting what Rancière called '*le partage du sensible*', and what Marx would call the material forces of production and the relations of production that are their function. The form of the works created in this way – photographs – was quite traditional and formal analysis, even rudimentary, is not an adequate tool for analysing them. The very name of the group – Big Hope – is ambivalent. On the one hand, it defines the hopes related to the transformation in the language of neoliberal hegemony, while



therefore – as Rick Dolphijn and Iris van der Tuin aptly summarize its materialist premises in their book *New Materialism: Interviews & Cartographies* – 'opposes the transcendental and humanist (dualist) traditions that are haunting a cultural theory that is standing on the brink of both the modern and the post-postmodern era'.²³ This is an important step on the path to renouncing the monopolization of means of production such as the mind, not only by a socially privileged group, but even by the human species. On the other hand, paradoxically, this postulate is expressed in a language to which access is rationed and fails due to its form. If the material analysis that Piotrowski postulates in place of the tradition of formal analysis were to be embedded in the paradigms of new materialism, the question arises of what useful alternative tools for the reception of art would be created for broad groups

the largest homeless shelter in Budapest. The artists' gesture involved egalitarianizing the visual sphere. In theoretical terms, it could be most accurately defined using Jacques Rancière's category of '*le partage du sensible*' [distribution\partition of the sensible], which – according to the philosopher – 'determines the ability or inability to take charge of what is common' and defines 'what is visible or not in a common space, endowed with a common language, etc'.²⁴ It is worth considering to what extent the work of the Hungarian group fits with what the philosopher calls art that touches on politics, which is understood as 'reconfiguring the distribution of the sensible which defines the common of a community, to introduce into it new subjects and objects, or render visible what had not been'.²⁵ In Rancière's case, the turn from formalism involves closely linking art and aesthetics in such a



on the other, it potentially also alludes to the desire for a utopia that would abstract from these hegemonic patterns. Here I refer to an example of work from this period and post-communist Europe for a reason. At that time, the social space was an area where there was a clash between the hegemony of the 1989 neoliberal revolution and claims about its egalitarianism, resulting not only from dissatisfaction with the uneven distribution of goods during the transformation, but also the past education of a society having values different from those that were forced into the social space after 1989, constituting a source of exclusion. Izabel Galliera points to the direct social effects of the project: it helped the understanding that the situation of the homeless is not the result of an individual's failure to adapt to a changing society, but rather the failure of the changing society to accommodate individuals.³⁴ However, it seems that an individual is not the subject of the work of Big Hope, but is rather a function of the oppressive discourse that leads to homelessness. This project touches on the very base, problematizing the relations of production in art creation and – owing to its symmetry (the work of artists and the homeless, the exhibition in the gallery and the shelter) – becomes an important manifestation of the class community and the financial identity of the people who worked on it. Incidentally, its ostentatious unattractiveness for the art market was a kind of safety valve which protected these people's work from appropriation and alienation.

This turn in the form of a step back (to the base) seems constitutive for the libe-

ration of artistic and art-historical practices and, finally, practices of reception not so much from the paradigms of the tradition of formal analysis, but from what I call superstructural analysis, or for the liberation of art from being reduced to a superstructure, which is identical with its alienation as work. It is worth emphasizing, however, that contemporary application of Marxism must also consider non-human factors and value the relations of production co-created by them. I am, therefore, interested not so much in the international, but in the inter-species as a contemporary form of a collective and the class structure constituting the background of anthropocentrism. These threads appear in Timothy Morton's book entitled *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, which is discussed less often than his *Dark Ecology*, published a year later. In it, Morton proves that Marxism is useful for the ecological perspective. Although he claims that Marx is an anthropocentric philosopher, Marxism is a trend that 'can include nonhumans – must include nonhumans'.³⁵ As he writes, 'I'm going to be showing how, with its theories of alienation and use-value, Marxism holds out more promise of ways to include nonhumans than capitalist theory'.³⁶ According to Morton, the way to achieve this is to reject the concept of nature as a racist product of the anthropocentric universe and to redefine and transform the concept of solidarity as inclusive also for non-human beings. The philosopher describes solidarity rather as 'the noise made by the symbiotic real as such'.³⁷ From this perspective, artistic works such as *'Bocian, święty ptak'* [Stork, a Sacred Bird] (2022) by Polish

artist Diana Lelonek become legible. The work documents a rubbish dump in Latvia, where, according to the artist's narrative, storks have found 'a place in the neoliberal capitalist system'. If this work had been created in the 1990s, it would have been treated as a metaphor telling the story of people under the pretext of a story about a population of storks. From today's perspective, it is legible as a narrative about Morton's concept of the mesh used to describe 'the interconnectedness of all living and non-living things'.³⁸ It connects the threads of economic and climatic migration with childfreeness and – in a way typical of Morton – the mesh with death, the proper form of which is the rubbish dump. In Lelonek's work, what constitutes the excrement of the neoliberal production process appears as the nourishing proper product and in this sense, this work is ecological. As Morton points out:

The ecological thought does, indeed, consist in the ramifications of the truly wonderful fact of the mesh. All life forms are the mesh, and so are all the dead ones, as are their habitats, which are also made up of living and non-living beings. We know even more now about how life forms have shaped the Earth (think of oil, of oxygen – the first climate change cataclysm). We drive around using crushed dinosaur parts. Iron is mostly a by-product of bacterial metabolism. So is oxygen. Mountains can be made of shells and fossilized bacteria. Death and the mesh go together in another sense, too, because natural selection implies extinction.³⁹

The mesh is an incarnation of Marx's postulates about the abolition of class divisions and, at the same time, undeniably refers to the base and relations of production stripped of any class/species hierarchy hidden behind Marx's anthropocentric thought and anthropocentric culture. The question of whether Lelonek's work is alienated in this structure is unfounded. In Morton's terms, all artistic works have an irreducible ecological form.⁴⁰ He claims that:

Ecology permeates all forms. Nowadays we're used to wondering what a poem says about race or gender, even if the poem makes no explicit mention of race or gender. We will soon be accustomed to wondering what any text says about the environment even if no animals or trees or mountains appear in it.⁴¹

In this theoretical framework, the very concept of nature becomes alienated insofar, as Morton argues, it did not exist before capitalism because we become aware of the world at the very moment in which we destroy it.⁴² This reduction to an ecological form does not mean, however, that capitalism has triumphed; quite the contrary, versions of ecology that are adapted to serve corporate interests are, in the philosopher's view, merely temporary disruptions and ecology's definite horizon extends beyond capitalism.⁴³ Morton believes that ecology, as well as art, may give rise to future ways of being together and to what he calls a post-capitalist coexistence.⁴⁴ It seems that it is in this understanding that art can regain the status of work – once we include inhuman collectives in the relations of production, then alienated work, the division of labour and the abolition of class division in biodiversity will disappear. The mesh of rubbish dumps and ecological disaster is, therefore, the point at which the tradition of formal analysis must give way because the entire tradition of painting in times of ecological disaster has value only to the extent that the ruins of the Louvre could feed childfree storks. The voice with which this crisis speaks is egalitarian and leaves no time for analysis.

1. P. Piotrowski, *From Global to Alter-Globalist Art History*, (transl.) M. Skotnicka, Teksty Drugie 1, Centrum Humanistyki Cyfrowej, 2015, p. 113, DOI: 10.18318/td.2015.en.1.8.
2. P. Piotrowski, *Peripheries of the World Unite! in: East Central European Art Histories and Austria*, Karolina Majewska-Güde and Monika Leisch-Kiesel (eds.), <https://doi.org/10.1515/9783839473634>, 2024.
3. M. Radomska, *Plural Geography(ies) Between Class Division and Relations of Production*, in: C. Preda, M. Radomska (eds), *Plural and Multiple Geographies of Modern and Contemporary Art in East-Central Europe*, Routledge, 2024, p. 27.
4. P. Piotrowski, *From Global...*, pp. 121–126.
5. R. Barthes, *Mythologies*, The Noonday Press, 1972, p. 146.
6. H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, 2002, pp. 263–266.
7. J. Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, 2009, p. 27.
8. Ibidem, p. 27.
9. R. Williams, 'Work', in: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, 1976, p. 284; cf. idem 'Labour', pp. 145–148, in: Ibidem, p. 72.
10. J. Bryan-Wilson, *Art Workers...*, p. 31.
11. K. Szreder, *Praca, prace i sztuka. O różnicach między pracą pracowników sztuki a wytwarzaniem prac artystycznych*, in: *Czarna księga polskich artystów*, K. Górna, K. Sienkiewicz (eds.), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015, pp. 59, 64.
12. H. Abbing, *Why Are Artists Poor?...*, p. 31.
13. Ibidem, pp. 17–33.
14. Ibidem, p. 32.
15. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej 1945–89*, Dom Wydawniczy Rebis, 2005, p. 85.
16. P. Piotrowski, 'On the Spatial Turn, or Horizontal Art History', in *Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České Republiky*, Prague, ÚDU AV ČR 56, č. 5, 2008.
17. K. Szreder, *Praca, prace ...*, pp. 45–61 [my translation].
18. Ibidem, p. 55.
19. Ibidem, p. 55.



