

Artur Pastuszek

ORCID 0000-0002-8966-7711

Paweł Ścigaj

ORCID 0000-0002-6801-2417

Manifestacje sztuki – uwagi na temat polityczności *sensorium narodowego*

SŁOWA KLUCZOWE:

polityczność sztuki, rekonfiguracje przestrzeni publicznej, sensorium narodowe, pamięć społeczna, odzież patriotyczna

Prolog

Rozważania nad politycznym uwikłaniem sztuki wydają się o tyle trudne, że oczywistość postulowania takiego związku zderza się z subtelnościami, wielopostaciowością i złożonością fenomenu. Niemniej jednak – przynajmniej od czasu, gdy zdano sobie sprawę, że badania polityki powinny obejmować nie tylko instytucjonalny gorset władzy, ale także wkraczać w zachowania społeczne, również na poziomie doświadczenia codziennego – otwarta została droga do poszerzania pola badania zjawisk politycznych i procesów upolityczniania zjawisk niewiązanych bezpośrednio z prawem, konstytucją i systemem politycznym. Odkrywanie pozornie pozapolitycznych obszarów ścierania się potrzeb i interesów oraz dominacji i podporządkowania umożliwiło dostrzeżenie innych dyskursów władzy. Jednym z nich okazał się filozoficzny ogląd polityki i tego, co polityczne, kierując uwagę w stronę z dawna postulowanego, acz zapomnianego pod wpływem „pozytywistycznego ukąszenia” związku polityki i sztuki.

W tym artykule chcielibyśmy przedstawić krótką refleksję nad drobnym wycinkiem złożonych i wielorakich relacji sztuki i polityki, a mianowicie przyjrzeć się upolitycznieniu symboliki narodowej tak na poziomie „sztuki instytucjonalnej”, a więc sankcjonowanej środowiskowo,

uświęconej krzykiem krytyka i szeptem audytorium, jak i na poziomie codziennych relacji społecznych. W tym celu przybliżymy najpierw upowszechnione sposoby opisu charakteru związków zachodzących między polityką i sztuką, aby następnie przyjrzeć się bardziej fundamentalnym współzależnościom usytuowanym w domenie estetyczności. Odwołując się do autorskich „manifestów” artystycznych wskażemy postulowane kierunki realizacji politycznego zaangażowania sztuki. Krytyczna analiza tych artystycznych enuncjacji zostanie następnie rozwinięta i ukonkretniona, pozwalając na krótki przegląd „manifestacji” symboliki narodowej w obszarze życia codziennego, odnosząc się także do implementowanych w obszar kultury popularnej praktyk konsumenckich na przykładzie odzieży patriotycznej. W artykule postaramy się również pokazać rzecz niemal trywialną, choć nie błahą i nieistotną: nie ma najpewniej sztuki niepolitycznej, nie ma również polityki bez estetycznego uprawomocnienia, a skoro tak, to trawestując pewien znany głos możemy powiedzieć: *Der Kunst ist nichts anderes als die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.*

Manifesty

Można przypuszczać, że impulsów pobudzających artystów do aktywnego przekształcania społecznego życia musiało być wiele. Choć, co prawda, przeświadczenie o sprawczym charakterze działań twórczych osłabło wraz z ugruntowaniem nowoczesności, to jednocześnie dostrzeżono, że sztuka posiadała nie jedynie moc mimetycznego odtwarzania form, lecz także zdolność przetwarzania materii, dowolnego konfigurowania jej komponentów, a przez to generowania modyfikacji, przeobrażania i re-konstruowania.

Rozpoznanie to, poza wzmocnieniem potencjału twórczego, doprowadziło do niejednoznaczności a także interpretacyjnego deficytu. Przyczyniły się do tego takie zjawiska w obrębie świata sztuki, które eksponowały heterogeniczność oraz ambiwalencję, ale także imaginacyjny i iluzyjny charakter działań artystycznych. Wśród bezpośrednich konsekwencji należałoby także wymienić zmianę pozycji artysty oraz statusu dzieła sztuki. Narracje prezentujące perypetie geniuszu oraz akcentujące oryginalność i unikatowość dzieł zostały wyparte przez relacjonowanie nowej kreatywności, która odkryła w sobie potencjał innowacyjności, czy wręcz niewyczerpalną zdolność transformacji. Jednak artyści, zamiast uzurpować sobie wyjątkową pozycję wynikającą z uzyskania wydawałoby się absolutnej władzy nad formą i zdolności modyfikacji materii, pod-

jęli próby redefiniowania swojej społecznej funkcji. Równocześnie nowa, aktywna postawa odbiorcy (uczestnika kultury) także wpłynęła na zmianę samej postawy twórczej.

Zapewne do tego „społecznego zwrotu” przyczyniło się również to, że świat sztuki stał się, paradoksalnie, nie tylko terenem bardziej dostępnym (między innymi wskutek procesów umasowienia odbioru), ale także obszarem mniej rozpoznawalnym – miejscem obcym, wyizolowanym *gettem*, wewnątrz którego zachodzą niezrozumiałe procesy, pojawiają się zjawiska wymykające się opisowi lub podważające jego sensowność¹. Na tę sytuację wpływ miało dominujące wśród odbiorców, ale i twórców przeświadczenie o sztuce podlegającej nieustannym zmianom, ewoluującej, przekształcającej się, poszukującej nowych obszarów oraz sposobów prezentacji, bogatej i zróżnicowanej formalnie, ale jednocześnie w swojej gatunkowej obfитоści niepoddającej się jednoznacznej interpretacji, upłynionej i nieadekwatnej. Stąd rosnąca popularność analiz socjologicznych, które zwróciły się ku społecznym konsekwencjom takiej sytuacji, próbując rozstrzygnąć specyfikę zjawisk artystycznych oraz funkcjonowania sztuki w obrębie systemu społeczno-kulturowego.

Oczywiście, każdy rodzaj artystycznej *praxis* to ingerencja – bardziej lub mniej spektakularna – w przestrzeń, którą tutaj będziemy identyfikować z obszarem życia społecznego. Stąd, z jednej strony, podobnie jak inne kategorie społecznej aktywności, działania te zostały związane z określonym doświadczeniem, z drugiej zaś – z możliwością dysponowania czasem i przestrzenią. Formy oraz miejsca tej aktywności różnicują sposoby jej postrzegania – sprawiają, że jedne jej postaci są bardziej, inne zaś mniej atrakcyjne, co znaczy, że wiążą świat przeżywany z postawą estetyczną. Z kolei ta wyraźna hierarchia form zmysłowości wpisuje się w szerszy proces reorganizacji pola doświadczenia, który za Jacquesem Rancière’em może zostać określony jako polityczna strategia redystrybucji przedmiotów, obrazów, czy słów². Ten wątek zostanie jeszcze rozwinięty.

W 2007 roku Artur Żmijewski w swoim manifestie *Stosowane sztuki społeczne* próbował na powrót zwrócić naszą uwagę na jeszcze inny kontekst działań twórczych – na ich wagę społeczną, możliwość uczestni-

¹ Wolfgang Welsch opisuje to zjawisko jako jedną z konsekwencji „dialektyki autonomii”, procesu który skutecznie zniósł zewnętrzne powinności, jakim ulegała sztuka, aby zapewnić sobie kulturowe uznanie, lecz tym samym doprowadził do sytuacji, w której ten sam dystansujący gest „odcina ją od *common sense* i zamyka w złotej klatce – czy *getcie* – świata sztuki”; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005, s. 5.

² Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 69–77.

czenia w dyskursie, transformacyjny potencjał oraz poznawczą użyteczność³. Opublikowanie tez Żmijewskiego zbiegło się – nieprzypadkowo – z pierwszym polskim wydaniem pism Jacquesa Rancière’a *Estetyka jako polityka*, w którym ten ostatni pisał:

Sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty oraz tożsamości grup społecznych. Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń⁴.

Według Żmijewskiego, samo rozpoznanie politycznej siły gestu artystycznego nie wystarcza dla realnego wpływania na kształt społecznego życia. Stąd postulat skuteczności, która powinna zostać wypracowana poprzez zniesienie utrwalonych ograniczeń, wśród których wskazane zostały między innymi: wpisanie sztuki w pozycje outsidera, odizolowanie jej pola od pozostałych dyskursów oraz związana z nim alienacja i ignorancja artystów oraz krytyków a także nieweryfikowalność osiągnięć. Aby sztuce przywrócić bezpośredni wpływ na życie społeczne i polityczne, należy przestać również traktować realizacje artystyczne jedynie jako symptomy – posiada ona bowiem realną „władzę nazywania, definiowania, ingerowania w porządki kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów”⁵. Sami artyści zaś powinni przestać obawiać się skutków swoich działań znajdując jakieś salomonowe wyjście pomiędzy usługiwaniem władzy a otwartym buntem.

Artyści zatem nie powinni wzbraniać się przed angażowaniem w debatę społeczną, określaniem swoich politycznych preferencji – niezależnie od przeszłych nie najlepszych doświadczeń (alianse z reżimami totalitarnymi), obszar twórczości winien uzupełniać inne kulturotwórcze dyskursy, przełamywać opresyjny izolacjonizm akcentujący poznawczy deficyt działań artystycznych.

Najbardziej naturalne terytorium tej praktyki twórczej, której celem jest społeczna zmiana, stanowi przestrzeń publiczna. Żeby nie zabrzmiało to jak truizm, należałoby dodać: dowolna jej forma. Umożliwia ona artystom zarówno eksplorację nowych obszarów, uruchamianie aktywności obywatelskiej, rewitalizację społeczną i wizualną środowiska, jak i tym-

³ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

⁴ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 24.

⁵ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 17.

czasowe zagospodarowanie pierwotnie nieprzystosowanych miejsc, a więc krytyczną reorganizację przestrzeni doświadczenia wraz z jej otwarciem na projekty artystyczno-estetyczne. Konsekwencją takich działań jest wzmocnienie potencjału interakcyjnego sztuki.

Już w połowie dwudziestego wieku dostrzeżono konieczność uwolnienia sztuki ze sztywnego gorsetu tradycyjnego schematu galeryjno-muzealnego, potrzebę dotarcia do lokalnych odbiorców, realizacji przedsięwzięć o charakterze *site-specific*. W przestrzeni publicznej możemy znaleźć szereg stref, które utraciły swoją funkcjonalność, jako że procesy odsuwania poza margines nowoczesnego ładu dotyczą nie tylko ludzi oraz przedmiotów, ale także miejsc. Dlatego również miejsca można „anektować” w celu realizacji artystycznych projektów. Można je poddać rewitalizacji, która będzie wykraczała poza działania o charakterze renowacyjnym – stanie się procesem odzyskiwania (lub nabywania nowej) tożsamości, mającym na celu społeczne odtworzenie zdewastowanego obszaru. Sztuka uruchamia w ten sposób potencjał zaangażowania społecznego, a artyści mogą tak profilować swoje działania, aby w ich konsekwencji dokonać rekonfiguracji sieci relacji kształtujących przestrzeń wspólnego doświadczenia. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy artystyczny projekt antycypuje dalekosiężne skutki społeczne, między innymi wzmocnienie więzi, czy reanimację wspólnoty.

Wydaje się, że właśnie dlatego ostatnie lata to gwałtowny przyrost obiektów, zjawisk, działań, czy też projektów o charakterze artystycznym lub przynajmniej taki charakter postulujących, które lokują się w dotąd lekceważonych obszarach przestrzeni publicznej – miejscach tranzytowych, terenach industrialnych, domenach rekreacyjnych, czyli w obszarach o zgoła odmiennej funkcjonalności, stając się częścią codziennego doświadczenia. To także okres, w którym w spektakularny sposób doszło do implementacji strategii artystycznych w przestrzeń kultury masowej – nadania przedmiotom pozaestetycznym charakteru estetycznego obok pragmatycznych dystynkcji oraz przydanie im związanej z specyficzną pozycją iluzoryczności, jak też skorelowania praktyk twórczych z postępującą standaryzacją sfery produkcyjno-handlowej, konsumpcji materialnej oraz rozrywki.

Wielu obserwatorów zwraca uwagę na to, że sama przestrzeń publiczna uległa modyfikacji, zmieniła topografię, stając się atrakcyjnym miejscem debaty społecznej, tym samym przyciągając jej potencjalnych uczestników. Z perspektywy artystycznych realizacji atrakcyjność związana jest z transformacyjnym potencjałem – działania twórcze umieszczone w przestrzeni publicznej zyskują moc reorganizacji najbliższej i najbar-

dziej dostępnej domeny życia. Prawdopodobnie dlatego też interwencje artystyczne w publiczną przestrzeń stały się już tak częste i oczywiste. Obecnie trudno byłoby wyobrazić sobie miasta ogołoczone z różnych form artystycznej aktywności, pozbawione murali, instalacji, obiektów, czy działań performatywnych. To „anektowanie” przestrzeni publicznej sprzyja także transferowi strategii i form artystycznych w obszar kultury popularnej.

Wkroczenie sztuki do przestrzeni publicznej, a poprzez rozpoznanie jej politycznej siły coraz mocniejsze akcentowanie obecności – już się dokonało. I nie chodzi tutaj wyłącznie o powszechność procesów estetyzacyjnych. Pomimo iż intrygujące pozostaje to, jak wiele wspólnego ma jeszcze estetyzacja ze sztuką, to dla naszych rozważań zdecydowanie bardziej istotne będzie rozstrzygnięcie sposobu, w jaki artysta powołuje do życia kolejne formy (strategia) oraz ustalenie kontekstu, w jakim je umieszcza (konfiguracja). Znaczące będą także prezentowane treści, czy budowane semantyczne związki, definiujące tożsamość twórcy, rekonstruujące jej ideologiczne zaplecze, konfrontujące aktualność i autentyczność oraz uzasadniające decyzje stylistyczne.

Veni, vidi, vici – fraza, którą wiąże się ze zwyczajem Juliusza Cezara nad królem Pontu, mogłaby stanowić specyficzną triadę opisującą przestrzenną eksplorację. Swój metaforyczny potencjał – pomimo skrótowej, lakonicznej formy będącej „arcywzorem” mowy narracyjnej⁶ – przenosi bowiem na określony sposób zachowań, które związane zostały z *ustanawianiem miejsca*. Zaś *ustanawianie* to każdorazowe wkraczanie (dowolna forma aktywności), postrzeganie (wraz z związanymi z nim postaciami satysfakcji) a także modyfikowanie (przetwarzanie i zawłaszczanie). Trudno wszakże nam wyobrazić sobie jakiegokolwiek twórcze – ale także odtwórcze – działanie, które nie wiązałoby się z określoną mocą przekształcania materii świata. Czyżby zatem artyści w przestrzeni publicznej powtarzali ów władczy gest Cezara?

Ślady ich ingerencji są tak spektakularne, że prozaiczne doświadczenie potwierdza, iż przestrzeń publiczna została zdominowana przez wizualne reprezentacje władzy. Najbardziej upolitycznioną i spektakularną (lub: upolitycznioną, bo spektakularną – co postaramy się zaraz wyjaśnić) sztuką jest oczywiście architektura. Związana z nią topografia jest podłożem hierarchicznych układów odnoszących się do zajmowanego terytorium. Architektura de-formuje przestrzeń – kształtuje fizyczne relacje

⁶ Zob. M. Głowiński, *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, nr 1, s. 127–133.

przyporządkowania, dominacji i wyłączenia (marginalizacji), ustala granice pomiędzy tym, co prywatne i publiczne, co bliskie i obce. W tym sensie architektura zawsze pozostaje opresyjna – modeluje (dopasowuje, przeobraża funkcjonalnie) przestrzeń, ogranicza zakres działań (wyznacza granice aktywności), wytycza kierunki, tworzy hierarchie (udostępnia określone obszary przyporządkowanym do nich grupom o ustalonym statucie), wpływa na sposób i tempo życia, kształtuje relacje pomiędzy użytkownikami przestrzeni, decyduje o skojarzonych (skorelowanych) z nią funkcjach, określa warunki bezpieczeństwa i wytycza obszar prywatny (intymny).

Kiedy Platon opisywał przechadzających się i rozprawiających o kształcie *polis* Glaukona i Sokratesa, wiedział już, że uporządkowana (architektonicznie) przestrzeń – podobnie, jak każdy rodzaj ładu wprowadzanego w obszar naszego życia – stanowi konsekwencję racjonalizacji naszych działań oraz fundament projektowania przyszłej społeczności. Był przekonany, że funkcjonalność budynków oraz ciągów komunikacyjnych nie powinna być podporządkowana jakimś zindywidualizowanym estetycznym gustom, ale interesowi wspólnemu – idei organizującej państwo. Taką przestrzenną formę mogła wyznaczyć jedynie (oświecona) władza. Jako cel wskazany został nie tyle komfort przyszłej egzystencji, co jej reorganizacja.

Wizja ta została zbudowana na przeświadczeniu o konieczności zharmonizowania wszystkich składników społecznej rzeczywistości poprzez sprawność, efektywność i organizacyjną perfekcję. To jednak, co wydawało się dla Platona domeną filozofii (filozofów), czyli wyznaczanie reguł – także tych związanych z układem urbanistycznym – dzisiaj spoczywa w rękach specjalistów od zagospodarowywania przestrzeni, architektów, inżynierów środowiska. Nieprzypadkowo figura *architekta* posłużyła także jako metafora konstrukcyjnej sprawności. W postaci bowiem takich figur retorycznych – *architekta*, *budowniczego*, czy *przebudowy* – filozofia (ale i sztuka) ugruntowała swój obraz świata zagospodarowywanego, oswajanego, podporządkowywanego i zmienianego, a wraz z nim przekonanie dotyczące potrzeby dopasowania jego formy do naszych potrzeb i możliwości.

Interesujące jest jednak to, że już w czasach antyku sztuce wyznaczono różnorodne cele – miała one nie tylko sprawiać przyjemność, ale także wzruszać, wychowywać i uczyć (*docere, movere et delectare*). Później dołączono jeszcze funkcje perswazyjne, polityczne i ekonomiczne. Wtedy też przed twórcami roztoczono perspektywę projektowania przyszłego świata, wskazano możliwość regulowania formalnej złożoności oraz usta-

lania pola władzy. Jednocześnie zauważono znaczenie substratu zmysłowego dla edukacyjnych i wychowawczych procedur, choć nadal zdecydowanie przegrywał on z pierwiastkiem intelektualnym. Przywołajmy raz jeszcze rozmowę Sokratesa z Glaukonem:

Czyż wobec tego [...] nie będzie służba Muzom najważniejszym środkiem wychowawczym? Bo najbardziej w głębi duszy unika rytm i harmonia i najmocniej się czepia duszy przynosząc piękny wygląd; potem się człowiek pięknie trzyma, jeżeli go dobrze wychowano. A jeżeli nie, to przeciwnie. Również dlatego, że człowiek, w tych warunkach wychowany jak należy, najbystrzej potrafi dostrzegać rzeczy niedociągnięte i niepięknie wykonane lub te, co nieładnie urosły, i potem się słusznie jednymi cieszy, a drugimi brzydzi i te, co piękne, chwalić potrafi, brać je w głębi własnej duszy, żywić się nimi i przez to się doskonalić. A to, co szpetne i haniebne, potrafilby słusznie ganić i nie znosić tych rzeczy już za młodu, zanimby umiał rozumnie powiedzieć, dlaczego; a gdyby przyszedł rozum – on by go z radością powitał, bo rozpoznałby w nim krewnego – to byłyby skutki takiego wychowania⁷.

Ten odległy filozoficzny epizod ukazuje, jak wczesnie refleksja dotycząca władzy spłótła się z porządkiem artystycznym. Oczywiście, początkowe sugestie dotyczyły świadomego, sukcesywnego estetycznego profilowania przestrzeni władzy i znajdowały wyraz w obszarze mechanizmów propagandowych wykorzystywanych do jej gloryfikowania. Artystyczne środki wykorzystywane były w sposób instrumentalny w celu upowszechniania określonych idei politycznych i społecznych, co w realizacjach przyjmowało postać określonych form oraz motywów ikonograficznych.

W czasach Oktawiana Augusta odkryto, że kultura artystyczna może stanowić doskonałe medium treści ideologicznych, a także że za jej pomocą można skutecznie manipulować informacją, a co za tym idzie – poglądami i nastrojami społecznymi. To za sprawą adoptowanego syna Juliusza Cezara, który w 2. roku p.n.e. od rzymskiego Senatu przyjął tytuł Ojca Ojczyzny, sztuka na dobre zrosła się z polityką. W celu wzmocnienia władzy stworzył on nowy, jednolity język wizualny – czytelne symbole graficzne, określone barwy, ale także proste, reprodukowalne formy, silnie oddziałujące na emocje oraz pomniki (posągi) i monety rozpowszechniające wyidealizowany wizerunek Cezara, budowle i uroczystości uświetniające kolejne zwycięstwa i eksponujące siłę państwa. Tym samym Oktawian August stworzył całkowicie nową, dotąd nieznaną, formę wizualnej propagandy politycznej. Służyła ona już wtedy odpowiedniemu kształtowaniu wizerunku władzy oraz upowszechnianiu okre-

⁷ Platon, *Państwo*, Kęty 2003, 401E–402A.

ślonych wzorów i wartości. Propaganda w ten sposób zaanektowała formy pośrednie reprezentowane przez symbole i znaki – przyjęła zmysłowy kształt w sposób bezpośredni odwołujący się do sfery emotywniej.

Jednak chcielibyśmy porzucić te najprostsze konotacje polityczności w przestrzeni artystycznych działań odsyłające zazwyczaj do instrumentalizowania praktyk artystycznych. „Upolitycznienie” sztuki nie będzie zatem opisywane jedynie jako jej uwikłanie w ideologiczne spory, czy kolaboracje z władzą – co, jak wskazywaliśmy, miało miejsce już w czasach starożytnych – ale szerzej, jako odkryta także wtedy przez sofistów zdolność manipulacji, operacyjna sprawność oraz rozpoznane techniki, za pomocą których artyści potrafią wpływać na działania odbiorców. Przede wszystkim zaś jako „polityczny” wskazany zostanie potencjał realnej odmiany, *rekonfiguracji* (w tym wypadku emocji, postawy, czy preferencji). Nie będziemy także starali się wykazywać, w jaki sposób określone formy życia społecznego będące kreacjami wypreparowanymi w określonym celu ideologicznym zostają wkomponowane w materię artystycznych praktyk, lecz usiłowali, idąc za sugestią Jacquesa Rancière’a, ująć politykę jako „konfigurację specyficznej przestrzeni, podział szczególnej sfery doświadczenia”⁸.

Owszem, najwcześniej moc perswazyjną przedstawionych światów odkryto w obszarze słowa (poezja, retoryka). Zauważono, że odpowiednio zestawione językowe frazy mogą wywoływać emocje, potęgować uczucia, generować postawy. Nie służą zatem jedynie do komunikowania, czy przetwarzania danych, ale posiadają jeszcze inne funkcje. Jednakże, pamiętając o tym pierwotnym odkryciu, które również nadało instrumentalny charakter przedmiotom artystycznym, a także o późniejszych aliansach artystów z władzą, o konsekwentnym wykorzystywaniu artystycznych strategii przez polityczne reżimy oraz o ideologicznych sporach przebiegających w poprzek artystycznych manifestacji, staramy się wyeksponować jedynie ten aspekt praktyk artystycznych, który w obszarze wizualnych reprezentacji implikuje rekonfigurację czasu oraz przestrzeni.

Rzetelna prezentacja wymagałaby nie tylko przedstawienia tego, co dotyczy strategii artystycznych – a zatem: jak (w jaki sposób, za pomocą jakich form, działań) artyści realizują swój twórczy zamysł. Powinna one obejmować także określenie grupy odbiorczej, co wiązałoby się z odpowiedzią na pytanie, do kogo kierowany jest artystyczny projekt. Należałoby również określić postawy samych twórców – zrekonstruować związane z dziełem treści, jego przekaz, wiodącą narrację. Zakładamy, że

⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 24.

w tym obszarze (zarówno form, jak i treści) zróżnicowanie odzwierciedla wielość postaw wobec rzeczywistości, mnogość dostępnych procedur interpretacyjnych oraz kulturowych kontekstów. Należy przy tym pamiętać, że odmienność artystycznych postaw jest nierzadko konsekwencją rozproszonych, niekoherentnych wizji człowieka jako istoty twórczej, a dodatkowo projektowana jest na określonym wyobrażeniu społeczności, w ramach której przebiegają różnorodne praktyki twórcze.

Kolejnym elementem i zarazem jedną z wzorcowych, postulowanych przez część środowiska postaw jest rzeczywiste zaangażowanie, które tutaj będzie analizowane na poziomie *uczestnictwa* (niezależnie od formy, jaką takie uczestnictwo przybiera). Postawa taka niweluje uświęcone przez nowoczesność izolowanie się, zamknięcie w autonomicznym polu sztuki, jej autoteliczność i zdystansowanie wobec problematyki przekraczającej praktykę artystyczną. Przychodzi zatem w sukurs tym wszystkim postulatami, które w sztuce chciałyby dostrzegać narzędzie re-konstruowania rzeczywistości. Tym samym dowolna artystyczna, czy też estetyczna idea, przy pomocy której organizuje się rzeczywistość społeczną zyskuje polityczną moc rekonfiguracji doświadczenia oraz modyfikacji utrwalonych hierarchii. W realizacjach artystycznych można dostrzec zdolność regulacji i transformacji, a więc „porządkowania” świata.

Świat artystycznie prze-tworzony uzyskuje zatem rozpoznawalną i atrakcyjną formę stając się nie jedynie jakąś estetycznie zmodyfikowaną kopią, czy wzorcowo uregulowaną multiplikacją, ale dostosowanym funkcjonalnie terytorium. Co prawda, funkcja estetyczna odgrywa znaczącą rolę w tak zrekonfigurowanym świecie – działania artystyczne w spektakularny sposób „uszlachetniają” wizualnie otoczenie, jednak aby w pełni zrozumieć jej znaczenie, należałoby uciekając od prostych analogii wyjaśnić jej rzeczywisty polityczny sens. Odwołując się raz jeszcze do stanowiska Rancière’a przytaczanego wcześniej można uznać, że dwudziestowieczne przemiany przestrzeni społecznej potwierdziły przeświadczenie, że życie ludzkie zostało „upolitycznione”. Ten polityczny profil zyskało poprzez posiadający estetyczną proveniencję mechanizm (re)dystrybucji sfery doświadczenia, źródłowy dla tych metamorfoz. Sztuka bowiem nie musi kontestować, aby modyfikować ustalony porządek poprzez naruszenie wewnętrznych mechanizmów kontroli. Dokonuje tego za sprawą zmiany „optyki”, przekształcając estetyczny kontekst zdarzeń – jest przecież specyficzną reorganizacją sfery zmysłowości, jej podziału. To, co ją „upolitycznia”, to właśnie rekonfiguracja miejsca w przestrzeni społecznej, która dokonuje się poprzez przeniesienie *spojrzenia*. Naturą tego, co estetyczne jest przecież ukazywanie się, koncentrowanie na sobie

spojrzenia, czego spektakularnym przykładem jest sztuka, która zwraca nasze *spojrzenie* ku atrakcyjnej formie i eksponowanej pozycji jednocześnie zawieszając dotychczasowe hierarchie ważności, zmieniając (rekonfigurując) przestrzeń wrażeń i nabierając charakteru krytycznej strategii.

Manifestacje

Przejdźmy więc do próby pokazania manifestacji polityczności sztuki na przykładzie narodowej symboliki. Zaczniemy od wskazania, że ustereotypizowanym przeświadczeniem jest to, że postawy wobec sztuki są zawsze spolaryzowane i przekładają się na znoszące się, zantagonizowane „fronty walki” o „jakość” przedstawień artystycznych. Kiedy jednak do takiego różnicowania dodamy modelującą dysensualność politycznych narracji, obraz nam się nieco komplikuje. Stąd nieustanne powoływanie do istnienia kolejnych rozbiorów, parcelacja i kolejne strategie demarkacyjne oddzielające nie tylko pola artystycznych eksploracji, ale i grupy odbiorcze. To także prowadzi do daleko idących uproszczeń w warstwie krytycznej i eksponowania nie tyle heterogeniczności artystycznych praktyk, co redukcji układu sił wewnątrz pola sztuki do dychotomicznego zestrojenia. Taka polaryzacja może jednak stanowić wygodny klucz interpretacyjny. Znajdujemy jej egzemplifikacje w próbach krytycznego namysłu nad polską sztuką współczesną:

W Polsce obowiązują dwie postawy wobec sztuki współczesnej: albo obskurantyzm i prawicowa cenzura (ulegających naciskowi kościoła lub władz) instytucji, i najprymitywniejsze oskarżenia o obrazę uczuć, zgniliznę moralną, alternatywnie bezsensowne „bohomyzy”, albo przeświadczenie całkowicie akceptujące prymat wartości pieniężnej, gdzie wobec tego sztuka jest tylko dla wyrafinowanych i zamożnych, najważniejsze dla niej jest być częścią „rynku”, na którym pozycja pozostaje wyznacznikiem statusu artysty/jego sztuki, dlatego też zabiegać należy o względy oligarchicznych biznesmenów i być wdzięcznym, że się nią w ogóle interesują⁹.

Stanisław Brzozowski na początku ubiegłego wieku opisywał – oceniając krytycznie kulturę polską – taki typ umysłowości, która unika krytyki, zaś z dobroci i wyrozumiałości czyni kryterium wartości. Z tej perspektywy tylko to, co „nami nie wstrząsa, nie razi naszych nałogów i przyzwyczajajeń”, co koi a nie drażni, uzyskuje kwalifikację, staje się dla nas dobre i cenne,

⁹ A. Pyzik, *Nie chcę żadnego skutku*. „Skuteczność sztuki”, „Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/nie-chciec-zadnego-skutku-skutecznosc-sztuki/> (dostęp: 15.10.2017).

jedynie właściwe¹⁰. Ten sposób izolowania się od krytycznych treści przekłada się na analogiczną preferencje dotyczącą danych zmysłowych.

W polu sztuki doświadczanie tego kompleksu politycznych i historycznych narracji najczęściej przebiega w przestrzeni publicznej, która wypełniona została wizualnymi reprezentacjami odsyłającymi do historii oraz narodowych mitów. Jak zauważa Geneviève Zubrzycki:

Jednostkowe poznawanie i doświadczanie historycznych narracji i narodowych mitów odbywa się zwykle za pośrednictwem przedstawień wizualnych i innych form materialnych, takich jak architektura, pomniki czy krajobraz, jak również poprzez praktyki cielesne i performatywne. Ten repertuar mediów i działań pociąga za sobą szereg technik „właściwego” rozumienia narodowej historii. [...] Wielość ośrodków, mediów i doświadczeń zmysłowych umożliwia konwergencję pomiędzy ośrodkami zmysłowymi narodu i trybami ich sensorycznego doświadczania¹¹.

Stąd, poprzez całokształt takich wizualnych przedstawień („ośrodków zmysłowych”)¹², określane przez Zubrzycki *narodowym sensorium*, zostaje ugruntowane doświadczenie narodowej przynależności oraz wzmacniana emocjonalna więź, na której konstruowana jest wspólniająca narracja. Stymulowanie przepływu tych zmysłowych treści, które konsolidują imaginacyjne narodowe społeczności działa na zasadzie synestezji wytwarzając w sferze wizualnej kompleks multiplikowalnych ikonograficznych znaków wpisanych w symboliczny kontekst, reprodukowanych na t-shirtach, umieszczanych na murach, czy eksponowanych na innych nośnikach. Ten ikoniczny zestaw może z kolei zostać redefiniowany przez działania artystyczne.

Jakub Banasiak poddał analizie dwie duże wystawy odwołujące się do *narodowego sensorium* i będące przykładami sztuki uwikłanej w politykę – *Późną polskość*¹³ w CSW, której kuratorami byli Ewa Gorządek i Stach Szabłowski oraz *Historiofilie*¹⁴ w Drukarni Naukowo-Technicznej, której

¹⁰ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Kraków 1997, t. I, s. 49.

¹¹ G. Zubrzycki, *Narodowe sensoria: konkurencja i komplementarność*, „Obieg” 2017, nr 3, <http://obieg.u-jazdowski.pl/numery/polskosc/competing-and-complementary-sensoria> (dostęp: 11.10.2017).

¹² Należy zaznaczyć, że autorka nie ogranicza *narodowego sensorium* do obszaru wizualności sygnalizując, że w jego obszarze preferencje i emocjonalne związki konwergują także inne sensualne dane – melodie, smaki, czy zapachy.

¹³ *Późna polskość – formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa.

¹⁴ *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć*, Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, ul. Mińska 65, Warszawa.

kuratorem był Piotr Bernatowicz¹⁵. Pierwsza (finisaż – 2 sierpnia 2017) proponowała namysł nad możliwością artystycznego kształtowania nowocześniejszej formy narodowej tożsamości – wtłoczony w późnonowoczesne kategorie globalności i płynności – który swą totalnością przekraczać miał sztuki wizualne (obejmował także film i teatr). Stąd obok odwołującego się do symboliki słowiańskiej twórcy *Topoła*, Stanisława Szukalskiego (Stacha z Warty), pojawiły się na niej dzieła eksponujące/dekonstruujące barwy, symbole i mity narodowe (*To nie jest flaga* Oskara Dawickiego, *Koziołek Matołek* Pawła Althamera, *Katastrofa* Artura Zmijewskiego, *Bez tytułu [Nuda]* Pawła Susida, *Czarny orzeł* i *Oto jest głowa zdrajcy* Grzegorza Klamana, czy *Samolot* Włodzimierza Pawłaka). Druga (finisaż 6 sierpnia 2017), postulowała krytyczne przepracowanie naszego stosunku do historii, przywrócenie emocjonalnego fundamentu takiej relacji, sięgając – jednak w pozycji oczyszczonej z ironii – do epizodów legendarnych, zdarzeń emblematycznych, postaci symbolicznych – bohaterów opozycji, Żołnierzy Wyklętych, martyrologii, katastrofy smoleńskiej, Solidarności (*Generał Nil* Jacka Lilpopa, *Przestrzeń dla Armii Wyklętych*, czy *TU-SK 145* Jacka Adamasa, *Solidaruch* Zbigniewa Warpechowskiego). Banasiak wystawy te konfrontuje jako egzemplifikacje sporu o kształt tak zwanej polskości, o jej symboliczne formy ujęte w wizualne praktyki. Posługuje się przy tym binarnymi opozycjami. Próbuje bowiem – marginalizując ocenę artystycznej wartości konfrontowanych ekspozycji – wyeksponować jedynie ów fundamentalny od jakiegoś czasu dla sceny politycznej spór pomiędzy dwoma „ścierającymi się” obozami oceniając skuteczność powziętych strategii (w tym wypadku przez kuratorów odpowiedzialnych za kształt ekspozycji). Obie formuły wszakże zostały ufundowane na przekonaniu, że sztuka ze swej natury jest polityczna. Jeśli tak, to można (a właściwie: należy) ten jej polityczny potencjał wykorzystać.

Chciałbym spojrzeć na te wystawy z takiej właśnie perspektywy – jako na wystąpienia (nolens volens) programowe, które można wpisać w granice sporu politycznego przecinającego polskie życie publiczne od wielu lat. Spór ten w wymiarze parlamentarnym reprezentują obecnie dwie siły: PiS i szeroko rozumiany obóz „anty-PiS”. Wiemy mniej więcej, gdzie przebiegają główne osie tego konfliktu¹⁶.

¹⁵ J. Banasiak, *Ironiści i kontrrewolucjoniści, czyli artystyczna wojna III i IV RP*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/ironisci-i-kontrrewolucjonisci-czyli-artystyczna-wojna-iii-i-iv-rp> (dostęp: 11.10.2017).

¹⁶ Tamże.

Problemem tym samym staje się określenie ram współdziałania sztuki i polityki, to znaczy – udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak daleko sięgać może polityczne zaangażowanie artysty, jak dalece może on wiązać swoją aktywność z czynnym wspieraniem ruchów politycznych? Co ogranicza jego twórczą aktywność? Czy takie granice wyznaczane przez tzw. poprawność polityczną mają jednak sens, skoro zdystansowanie wobec doświadczenia, wobec *postrzegalnego* implikuje wykluczenie ze społecznego „obiegu” i oznacza zawieszenie *głosu*, zmarginalizowanie i wyparcie własnych poglądów oraz żądań politycznych, w konsekwencji zaś poczucie samotności oraz bezsilności.

Tylko polityczna emancypacja oznacza transfer danej formy podmiotowości do dziedziny politycznej „widzialności”, umiejętność manifestowania swojej zdolności do zagospodarowania pola doświadczenia, absorbowania uwagi, do komunikowania swojej obecności oraz siły (dysponowania „głosem”, który posiada predykat społecznej ważności). Na drugim biegunie sytuowałiby się wykluczeni, pozbawieni „głosu”, a więc w sensie politycznym bezsilni.

Należy jeszcze dodać, że sztuka posiada olbrzymi potencjał metaforyczny – polega on nie tylko na tym, że metafory są w jej obszarze asymilowane, ale także na tym, że sama posiada zdolność ich wytwarzania. Zatem ta reprodukcyjna, jak i wytwórcza dyspozycja determinuje formę artystyczną, ale i uzależnia transmisję treści – decyduje o kształcie jej teoretycznego zaplecza. To znaczy, że artystycznie przetworzona metafora rekonfiguruje rzeczywistość – nadaje jej swoistą formę, jednocześnie redefiniując samą siebie (sztukę). Jednak metafory generowane przez sztukę należy nauczyć się czytać. Wpisane są one w porządek kultury, w kulturową kompetencję – tym samym każdy artefakt, każde zjawisko w jej obszarze staje się znaczącym przekazem, bez rozpoznania którego trudno być aktywnym uczestnikiem kultury. To determinuje formy symbolicznej przemocy – artysta jest tym, który z pozycji dysponenta kodów kultury ustala warunki możliwego doświadczenia.

Sprawą niemal trywialną (i znów, nie oznacza to, że błahą) jest uznanie, że sztuka politycznie zaangażowana, łącząca, dzieląca i rekonfigurująca przestrzeń publiczną, politycznie aktywna wobec jakiegoś audytorium operuje nie tylko na poziomie nieprecyzyjnie zwanym „sztuką wysoką” (cokolwiek miałyby to dziś oznaczać), ale jest także rekonstruowana, odwzorowywana, przeistaczana i żywa w życiu codziennym – w praktykach, rytuałach, doświadczeniu świata społecznego. Taka „sztuka” żywi się wyobrażeniami na temat „sztuki oficjalnej”, sankcjonowanej zbiorowym przyzwoleniem tych, którzy „mają prawo” decydowania o tym, co sztuką

jest, a co nie, którzy mogą nazywać innych artystami i delimitować pole sztuki. Codzienne praktyki przekształcają więc wybrane elementy „sztuki oficjalnej”, wprowadzają je w horyzont potocznego doświadczenia, oswiają je i umieszczają w porządku „zwykłego” życia. Nie znika jednak ich potencjał polityczny, to jest ich zdolność do różnicowania, nadawania znaczeń, budowania obozów, określania cech charakterystycznych i dających „nam” poczucie wyjątkowości i pozwalających zobaczyć świat ustrukturuwany, podzielony na swojski i obcy, lepszy i gorszy, piękny i brzydki, prawomocny i nieprawomocny, sprawiedliwy i niesprawiedliwy, dobry i zły, słowem: świat dominacji i podporządkowania.

Szczególną atrakcyjność, jak się zdaje, mają tu wszelkie przedstawienia i odwzorowania narodowej historii, mitów, postaci, zdarzeń, które wspomniana już Zubrzycki zalicza do *sensorium narodowego*¹⁷. W ujęciu socjologicznym owo *sensorium* można by zakwalifikować do obszaru pamięci społecznej pełnej szczególnie miejsc pamięci, a więc osób, zdarzeń oraz wszelkich wytworów, w których lokuje się wartości istotne dla wspólnoty¹⁸. Są one w dużym stopniu zmienne i tymczasowe, albowiem ich aksjologiczna treść ulega przekształceniu, tak jak to działo się w drugiej połowie XX wieku z postacią Józefa Piłsudskiego, powstaniem warszawskim, żołnierzami wyklętymi, a dziś dzieje się z pamięcią „Solidarności” oraz transformacji¹⁹. Pamięć społeczna zamieszkała jest przez postaci i wydarzenia o wyraźnych rysach, jest pełna bohaterów i zdrajców, zwycięstw i porażek – rzadko kiedy zjawisk szarych i nijakich. Nie idzie też w niej o możliwe wierne odwzorowanie przeszłości, realne atrybuty nie mają tu większego znaczenia wobec przypisanego znaczenia i wartości, a skoro tak, to gloryfikacja jednych (często ponad miarę) spotyka się z dewaluacją innych (często bez wyraźnego powodu)²⁰. Rywalizacja o pamięć ma więc przede wszystkim cele polityczne, albowiem to w niej wykuwa się tożsamość grupy i w jej wyniku legitymizuje się działania władcze²¹.

¹⁷ G. Zubrzycki, *Narodowe sensoria...*

¹⁸ A. Szpociński, *Spoleczne funkcjonowanie symboli*, [w:] T. Kostryko (red.), *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej. Praca zbiorowa*, Warszawa 1987, s. 18.

¹⁹ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa, 2006, s. 147–222; P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego okresie transformacji*, Warszawa 2008, s. 220–431; B. Szacka, A. Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965–1988*, Warszawa 1990.

²⁰ M. Bobrownicka, *Patologie tożsamości narodowej w postkomunistycznych krajach słowiańskich. Uwagi o genezie i transformacjach kategorii tożsamości*, Kraków 2006, s. 7.

²¹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 48–51; R. Zenderowski, *Pamięć i tożsamość narodowa*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2011, nr 28, s. 150.

Nie dziwi więc, że w ostatnich latach w Polsce debata nad historią i miejscami pamięci stała się niezwykle intensywna i politycznie zaangażowana. Wpisuje się ona w szerszy „boom pamięci”, jak powiada Piotr T. Kwiatkowski, który ogarnął kraje Europy i Ameryki Północnej²².

Tyle, że *sensorium narodowe* zdaje się czymś więcej. Jest bowiem nie tylko selektywną, poddaną politycznej presji, wykorzystywaną do politycznej walki, legitymizującą cele i środki działania pamięcią przeszłości i debatą o historii – jest jej cielesnym przeżywaniem, jest „noszeniem” przeszłości, gdzie miejsca pamięci zyskują niemal fizyczną postać²³. Zderzenie z symboliką narodową ma więc w owym *sensorium* wymiar materialny, bezpośredni, polega na wprowadzaniu do przestrzeni publicznej elementów widzialnych, namacalnych, takich jak łopoczące flagi, odśpiewywany hymn państwowy, muzea narodowe, pomniki, oficjalne uroczystości i wiele innych. Takie „urzędowe” *sensorium* staje się częścią „przemysłu pamięci”²⁴ zaspokajając potrzeby narodowego uczestnictwa „zwykłych” ludzi, przy czym partycypacja odświętna w uniwersum sztuki urzędowej jest zaledwie nalotem na powierzchni czegoś znacznie głębszego i bardziej znaczącego, to jest codziennego przeżywania tożsamości narodowej, codziennego zanurzenia w *sensorium narodowym*. To, jak się zdaje, miał na myśli Michael Billig opisując zjawisko banalnego nacjonalizmu i przeciwstawiając je nacjonalizmowi gorącemu. Ten drugi, bo od niego wypada zacząć, manifestuje się żarliwymi postawami, gotowością do największych poświęceń dla narodu i ojczyzny, jest przemocowy i może prowadzić nawet do zbrodni, symbolizuje go łopocząca flaga, pod którą odbywa się walka o niepodległość, o uformowanie i ukonstytuowanie wspólnoty narodowej. Tymczasem nacjonalizm banalny jest doświadczeniem życia codziennego narodów już okrzepłych, niemuszających już o nic walczyć i nie stawianych w obliczu śmiertelnego zagrożenia narodowego bytu. Taki nacjonalizm jest ciągłym przypominaniem o tym, że „jesteśmy narodem”, które dokonuje się za sprawą przyziemnych czynności i codziennych praktyk. „Flagowanie ojczyzny” polega więc na eksponowaniu i kupowaniu produktów narodowych producentów, doborze informacji w przekazach medialnych i stosowanych w nich określeniach,

²² P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy? Pytanie o kształt pamięci zbiorowej i jej przemiany po 1989 roku*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014, s. 120.

²³ G. Zubrzycki, *Jak uporać się z kulturą wernakularną? Wypracowywanie pojęć, gęsty opis i analiza porównawcza*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2015, nr 3, s. 78–79.

²⁴ P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy?...*, s. 138.

prezentowaniu „narodowej” pogody, a nade wszystko w rywalizacji sportowej, gdzie starcia narodowych drużyn stają się protezą przelanej krwi²⁵. Codzienne doświadczanie i rekonstruowanie tożsamości narodowej obejmuje więc spektrum bardzo szerokie: od ekonomii, poprzez sport, aż po kulturę popularną²⁶.

W tym miejscu chcielibyśmy przyjrzeć się bardziej szczegółowo jednemu ledwie wycinkowi owego narodowego sensorium, to jest odzieży zawierającej motywy odnoszące się do symboliki narodowej, historycznych wydarzeń (głównie militarnych), jak i motywów wojskowych, zwanej potocznie „odzieżą patriotyczną”, która stała się niezmiernie popularna w ostatnich latach. Za moment założycielski „branży” uznaje się rok 2011, kiedy powstała jedna z dwóch największych firm produkujących odzież patriotyczną – *Surge Polonia*; druga – *Red is Bad*, stała się zaś głośna za sprawą podróży prezydenta Andrzeja Dudy do Chin, gdzie podczas lotu dziennikarze dostrzegli koszulkę polo tej firmy²⁷. I o ile od tego czasu rynek patriotycznej odzieży rozrósł się znacząco, o tyle w dalszym ciągu dominują na nim wzmiankowani wyżej producenci – to na ich ofercie skupimy się w tym miejscu²⁸.

Powszechnym motywem odzieży patriotycznej są symbole narodowe: biało-czerwone barwy i godło Polski, jednak obok tego aktualnego herbu powszechnie występuje także orzeł w koronie z okresu II RP, nierzadko towarzyszą mu błyskawice lub huzarskie pióra, często przedstawia się go w locie, z drapieźnie wysuniętymi szponami, gotowego do ataku. Nie brakuje również herbów dawniejszych władców (orzeł Zygmunta Starego) oraz form państwowości (godło Królestwa Polskiego 1830–31, godło Rzeczypospolitej Trojga Narodów). Obok tego na koszulkach pojawiają się także elementy polskiego krajobrazu: Tatry, Rysy oraz góry w ogóle.

Dominującym wątkiem tej „bawełnianej polskości” są kwestie militarne, w tym wielkie momenty polskiego oręża. I tak, w serii realistycznych koszulek o stylistyce rodem z chust wojskowych *Red is Bad* przedstawia krótką historię ważnych polskich bitew. Mamy więc bitwy pod Cedynią, pod Grunwaldem, pod Hodowem, obronę Jasnej Góry, odsiecz wiedeńską, powstanie listopadowe, powstanie styczniowe, bitwę war-

²⁵ M. Billig, *Banahy nacjonalizm*, Kraków 2008, s. 175–232.

²⁶ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004, *passim*.

²⁷ M. Witkowski, *Bóg, bluza, ojczyzna. Skąd wzięła się moda na patriotyczną odzież i gadżety?*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20094446,bog-bluza-ojczyzna-skad-wziela-sie-moda-na-patriotyczna-odziez.html> (dostęp: 16.10.2017).

²⁸ Analiza zawartości oraz motywów estetycznych odzieży patriotycznej na podstawie stron producentów: <https://surgepolonia.pl/>, <https://redisbad.pl/>

szawską, obronę twierdzy Modlin, powstanie warszawskie. Obok tego, znajdziemy jeszcze bitwę pod Wizną zrównaną, rzecz jasna, z losem Spartan pod Termopilami, co podkreśla nie tylko napis, ale także hełm hoplity żywcem wyjęty z filmu „300”. Wiele koszulek zawiera również odniesienia do bohaterów starć i bitew. Powszechnie występuje husaria, dumni i groźni bohaterowie walk z Krzyżakami – Władysław Jagiełło oraz Zawisza Czarny. Z bohaterów nieco bardziej współczesnych odnajdziemy dywizjony 302 i 303, „Huzarów śmierci”, a więc Dywizjon Jazdy Ochotniczej, który wślawił się w roku 1920. Powszechne są koszulki z powstańczą kotwicą, przypominające o bohaterstwie powstańców warszawskich czy z nadrukiem „1944”. Swoje miejsce w tym „odzieżowym panteonie” mają także: 3 Eskadra Wywiadowcza, Centrum Wyszkożenia Broni Pancernych, „Cichociemni”, 4 Pułk Pancerny „Skorpion”, 1 Dywizja Pancerna, oddziały szturmowe 1 dywizji wojsk powstańczych, 5 Wileńska Brygada Armii Krajowej, 27 Dywizja Wołyńska AK oraz niedźwiedź Wojtek, choć miejsce szczególne zajmują w nich „żołnierze wyklęci”. Upamiętniani są zarówno, jako „formacja”, jak i indywidualnie. Postacie, których wizerunki zdobią koszulki to Witold Pilecki, Danuta Siedzikówna „Inka”, Henryk Flame, August Emil Fieldorf „Nil”, Leon Taraszkiewicz „Jastrząb” oraz Edward Taraszkiewicz „Żelazny”. Wśród organizacji prym wiodą Narodowe Siły Zbrojne i Organizacja Wojskowa Związek Jaszczurzy.

Częste odwołania do historii walk z opresją niemiecką i radziecką (Armia Krajowa, Powstanie Warszawskie, „żołnierze wyklęci”) nie wyczerpują jednak listy miejsc pamięci tego okresu. Miejsce szczególne zajmuje także symbolika kresowa, a zwłaszcza walka o polski Lwów (np. koszulki „Dyrekcja kolejowa” przedstawiająca załogę obrony Lwowa w listopadzie 1918 oraz „Góra stracenia” obrazująca, jak powiada producent „Stracęńców” – „nieznany oddział młodych wyrostków walczących w obronie Lwowa w 1918”) oraz Wołyń.

Historyczne formacje wojskowe uzupełniane są w tej „patriotycznej narracji” o jednostki współczesne. Szczególnie częste są tu odwołania do polskiego lotnictwa, marynarki wojennej oraz jednostki specjalnej GROM. W tej dzisiejszej Polsce na pamięć zasługują także strażacy, ratownicy, alpiniści (koszulka „Lodowi wojownicy”).

Elementem ściśle lokującym odzież patriotyczną po prawej stronie ideowego spektrum są dwie serie oferowane przez *Red is Bad*. W pierwszej z nich motywem dominującym jest przekreślony sierp i młot, przekreślona grafika przedstawiająca głowę Karola Marksa, a także zjadający Marksa Pac-Man. Antykomunizm znajduje swoją kontynuację w drugiej serii odnoszącej się krytycznie wobec Unii Europejskiej. Mniej tu sym-

boli – więcej haseł, takich jak „projekt nie jest finansowany z UE”, „blue is red, red is bad”, gdzie „blue” jest zbudowane z niebieskich liter z elementami flagi UE czy wreszcie „free people against blue system”.

Odzież patriotyczna jest skierowana głównie do mężczyzn, choć istnieją także jej odsłony kobieca i dziecięca. Odzież damska ma mniejszą ofertę i odznacza się pewną symboliczną odmiennością. Marka *Surge Polonia* umieszcza dodatkowo, obok niektórych miejsc pamięci znanych już z konfekcji męskiej, także takie elementy jak kolorowa syrenka z tarczą z godłem Polski oraz kilka koszulek z motywami kwiatowymi na ramionach lub na piersi, które tworzą serce. Podobnie niektóre propozycje ubioru dla dzieci wprowadzają nowe elementy, takie jak nadrukowane rysunki dziecięce przedstawiające miasta polskie, czteroosobową rodzinę trzymającą polskie flagi, misia Wojtka, który z „poważnego” i groźnego niedźwiedzia przeistacza się w zwierzątko zbliżone aparycją do Puchatka, choć dalej trzyma w łapach pocisk artyleryjski. Marka *Red is Bad* idzie o krok dalej oferując patriotyczne pajacyki z flagą na tle jednolitym lub w kolorach wojskowego moro. Obok tego jest także miś Wojtek, tyle, że taki „dla dorosłych”, są kreskówkowe postaci z flagami, husarz jakby wyjęty z wiejskiego komiksu. Innymi słowy, odzież patriotyczna, choć kierowana głównie do mężczyzn, ma swoje mniej rozbudowane i nieco odmienne odsłony kobiece i dziecięce.

Odzież patriotyczna utrzymana jest raczej w barwach „poważnych”: dominują czerń, odcienie szarości, wojskowa zieleń, granaty, niekiedy biel. Inne kolory występują bardzo rzadko. Nadruki sprawiają wrażenie dynamicznych, pokazujących bohaterów w akcji, w walce, gotowych do niepowstrzymanego szturmu lub heroicznej obrony. Powszechny jest orzeł i motywy nawiązujące do niego – pióra, szpony, dziób. Częstym symbolem jest także wilk obrazujący „żołnierzy wyklętych” oraz lew. Odzież zdobią też miecze, czaszki, kości, błyskawice.

Próbie oceny miejsca i funkcji odzieży patriotycznej w narodowym *sensorium* warto rozpocząć od wskazania bardzo jej ograniczonego charakteru. Mając na względzie zawartość koszulek patriotycznych narodowość polska jawi się jako uboga, zredukowana do kwestii militarnych – jest głównie historią mężczyzn i to mężczyzn walczących, choć nie zawsze zwyciężących. Krew i poświęcenie są wartościami najwyższymi, zaś heroizm cnotą największą. Nie ma tu jednak miejsca dla bohaterów, którzy nie zasłynęli zwycięstwem i walecznością ponadprzeciętną lub porażką, honorową i męzną. Inne postacie nie są tu mile widziane, podobnie jak nieobecni są (poza kilkoma wyjątkami) zasłużeni na innych polach, niż wojskowe. Ta narracja jest jednak nie tylko zmilitaryzowana, ona jest

także zideologizowana, albowiem próżno w niej szukać miejsca pamięci kojarzonych z lewicą. Jej radykalna postać – komunizm – jest zrównywany z nazizmem, w tym sensie, że walka z jednym jest równie ważna, jak walka z drugim, tak jakby nie było nigdy różnicy między okupacją hitlerowską, a pozostającym pod wielkim wpływem ZSRR, ale jednak niepodległym państwem polskim po 1945 roku. Co za tym idzie, żołnierze Powstania Warszawskiego i „żołnierze wyklęci” są częścią tej samej opowieści o odzyskiwaniu wolności, suwerenności, niepodległości. Trudno więc nie uznać, że taka narracja pełni funkcje ściśle polityczne. Zapytajmy więc, co wnosi odzież patriotyczna w przestrzeń polityczną, jak rekonstruuje *sensorium narodowe*, kreśląc jednocześnie polityczne granice.

Elementem, w zasadzie oczywistym, jest osvajanie retoryki patriotycznej w przestrzeni publicznej. Pomimo uroczystości państwowych, urzędowych obrzędów narodowych problematyka pozostawała przez długi czas, jak się zdaje, zepchnięta na margines. Odzież patriotyczna wprowadza narodowe miejsca pamięci do obiegu codziennego, sprawia, że spotykamy się z nimi na co dzień na ulicy, w tramwaju, autobusie, itp. To, że jest to ograniczony zbiór symboli, nie ma wielkiego znaczenia. Ważne jest to, że barwy narodowe, godło, daty bitew i nazwiska bohaterów zaczynają pojawiać się poza oficjalnymi uroczystościami oraz poza wydarzeniami sportowymi.

Taka popularyzacja jest doskonałym przykładem banalnego nacjonalizmu, mimo że retoryka i symbolika odzieży patriotycznej na myśl przywołuje nacjonalizm gorący. Wszelkie odwołania do wojny, oręża, przelanej krwi, ofiar przypominają, że naród wymaga poświęceń i aktywności, wymaga też czujności wobec tych, którzy chcą nam zaszkodzić. W tym sensie odzież patriotyczna pełni wyraźne funkcje polityczne, rozgraniczając świat na przyjaciół i wrogów, wpisując się doskonale w ujęcie polityczności Carla Schmitta²⁹, albowiem nie idzie tu o zwykłego przeciwnika, lecz o wroga ostatecznego, o egzystencjalne zagrożenie narodowego bytu – zagrożenie, z którym trzeba walczyć i które musi być pokonane. Wszystkie krzyże, błyskawice, miecze i czaszki przypominają, że niebezpieczeństwo jest śmiertelne, a zguba realna. Nie jest więc wykluczone, że taka militarno-mortalna narracja uruchamia procesy opisane i wyjaśnione w ramach teorii opanowywania trwogi, a mianowicie skutkuje wzrostem radykalizmu politycznego i krystalizuje postawy polityczne³⁰. Innymi

²⁹ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 198.

³⁰ T. Pyszczynski, S. Solomon, J. Greenberg, *In the Wake of 9/11. The psychology of Terror*, Washington DC 2010; T. Pyszczynski, J. Greenberg, S. Solomon, *Why do we need what*

słowy, odzież patriotyczna wzmacniając poczucie narodowości, z jednej strony, zwiększać może także, z drugiej strony, gotowość do politycznych sporów, do walki, do okopywania się na swoich pozycjach, a nawet do eliminacji przeciwnika. Na przykład, podkreślane bohaterstwo „żołnierzy wyklętych” przy jednoczesnym pomijaniu ciemnych kart tej historii pozwala zbudować świat czarno-biały, westernowy, w którym wrogów nie tylko łatwo wskazać, ale także trzeba zrobić wszystko, by nie mogli więcej zagrażać. W takim świecie wszystkich obcych trzeba „wykończyć”, zlikwidować i to bez względu na to, czy to obcy zewnętrzni, ale na swój sposób lepsi, bo silniejsi, przed którymi nie można już dłużej się korzyć, klęczeć (np. Niemcy albo brukselskie elity), czy też obcy zewnętrzni, ale słabsi, którym można zagrozić drogę do lepszego świata (np. uchodźcy). Miejsce szczególne w tym świecie zajmują pewnie obcy wewnętrzni, a więc wszelkiej maści zdrajcy narodowej sprawy. Wobec takich litości żadnej mieć nie wolno.

Funkcja wzmocnienia stereotypów narodowych i uprzedzeń, to nie jedyna, którą pełni odzież patriotyczna. Już sama oferta, jak pamiętamy, wyraźnie oddziela „świat męski” od „świata kobiecego”, zaś dojmujące treści symboliczne kreślą militarystyczną wizję rzeczywistości, a więc taką, w której to „On” jest bohaterem, „Ona” zaś statystuje gdzieś na dalszym planie z rzadka pojawiając się, jako postać pierwszoplanowa. Innymi słowy, odzież patriotyczna nie tylko dzieli świat na dobrych „naszych” i (w domyśle) złych „obcych” – sankcjonuje także najpewniej tradycyjne role płciowe i upowszechnia patriarchalne normy społeczne. Jest o tyle intrygujące, że popularność odzieży patriotycznej idzie pod prąd dominującego pod koniec XX wieku nurtu upamiętniania ofiar, a nie aktów militarnych, przemocy, podboju³¹.

Odzież patriotyczna wydaje się także ważnym narzędziem odgraniczania polskości od niepolskości pozwalając na wydzielenie czystej, uświęconą tradycją i krwią rodaków przestrzeni narodowej, wolnej od kosmopolitycznych i uniwersalnych naleciałości, zabrudzeń. Pozwala stworzyć wizję wspólnoty zbudowanej na wartościach, która jednocześnie ma charakter wykluczający. Ma moc dzielenia na poziomie niemal fizycznym: ciała są naznaczone i jedne zostają upiękzone mocą barw narodowych, zaś drugie – pozbawione tej osłony – zdają się niejaki, a z pewnością niezaangażowane. A jeśli przypomnimy sobie, że odda-

we need? A Terror Management Perspective on the Roots of Human Social Motivation, „Psychological Inquiry” 1997, nr 8 (1).

³¹ P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy...*, s. 121.

nie krwi za Ojczyznę jest najwyższą formą aktywności, to ci estetycznie bojkotujący narodową wspólnotę i nienoszący jej widzialnych atrybutów najpewniej nie są jej częścią w stopniu równym, co ci, którzy dumnie paradują przyodziani w bohaterów i miejsca ich bohaterstwa.

Epilog

Podsumowanie naszych rozważań warto rozpocząć od uwagi, że polityczność tej specyficznej wizualnej formy manifestacji indywidualności, jaką jest odzież patriotyczna, zdaje się oczywista. W sposób wyraźny pełnią one funkcje legitymizujące dla niektórych stanowisk politycznych poprzez wzmacnianie pewnych wartości i upowszechnianie wybranych symboli narodowych. Ponadto odzież patriotyczna zdaje się dobrze wpisywać w debaty na temat przeszłości, toczone w krajach byłego bloku postkomunistycznego: cechuje je powrót do kwestii zdawałoby się zamkniętych, rewizji przeszłości i zakwestionowania jej oceny i interpretacji, podsycania konfliktów i wreszcie legitymizacji politycznych działań³². Z kolei, gdy wpisać ją w sytuację estetyczną – a taki kontekst sugeruje choćby jej zmysłowa forma – ukazuje ściśle instrumentalny charakter aliansu polityki z wizualnością, ponieważ obrazy, wyizolowane z pierwotnego kontekstu, zmieniają nie tylko swoje właściwości, ale tworzą także nowe wzajemne relacje, nową sieć odniesień. Sztuka co prawda nadal pozostaje narzędziem projektowania otoczenia architektonicznego i estetycznego człowieka (w tym przedmiotów konsumpcji także), jednak traci swój emancypacyjny sens i zmienia wektor zaangażowania. Tylko szerokie rozumienie działań twórczych pozwoliłoby bowiem na przekroczenie tych ograniczeń, które izolują pole sztuki od innych dziedzin życia społecznego oraz selekcionują grupy jej odbiorców. Jednak omawiany przez nas przykład wskazuje raczej na upolitycznienie praktyk artystycznych, niżli na wyzwalenie ich krytycznej mocy, interweniowanie, czy korygowanie postulowane przez tzw. zaangażowanych twórców. To jedynie instrumentalizujące sztukę działania nabierają cech performatywnych, spektakularnych i transparentnych.

Kończąc warto jeszcze zaznaczyć, że jeśli mielibyśmy określić jakiś zakres działań artystycznych, ale także tych politycznych praktyk estetyzacyjnych, które w polu sztuki odnajdują źródło inspiracji, to istotnie ukazywałby on przede wszystkim zmianę postaw samych twórców (czy

³² Tamże, s. 131–132.

animatorów): od autonomii i dystansu po społeczne zaangażowanie, nawet jeśli przyjmuje ono postać zaledwie deklaratywną. Problemem zatem nie jest rozstrzygnięcie, czy artyści świadomie obudowują swoje realizacje społeczno-politycznymi treściami, czy też próbują się przed takim aliansem obronić, dystansując i wybierając różne strategie eskapizmu. Przyjęta Rancièrè'owska perspektywa ukazuje nam niemożliwość oddzielenia tych dwóch obszarów – sztuka czyniąc określone przedmioty „widzialnymi” przejmując tym samym kontrolę nad technikami ich reprezentacji. Nie ma zatem enklaw, w których ukryć mogliby się odizolowani od władzy artyści. Oni sami przecież tę władzę uwierzytelniają. Ich decyzja może zatem dotyczyć jedynie realnego zaangażowania.

Co więcej, powszechny charakter procesów estetyzacyjnych wskazuje nie tylko te analogie, które strategie w polu sztuki transponują w obszar kultury popularnej (na przykład identyfikacja wizualna i opisane standardy projektowania „odzieży zaangażowanej”), ale ujawnia także, że performatywną moc realizacji artystycznych przejmują między innymi działania polityków. Najbardziej spektakularnym przykładem było bodajże działanie polskiego parlamentarzysty, Witolda Tomczaka w Warszawskiej Zachęcie 21 grudnia 2000 roku, który – powodowany oczywiście patriotycznymi i religijnymi pobudkami – zapragnął „zmodyfikować” eksponowaną tam rzeźbę Maurizio Cattelana *La Nona Ora* przedstawiającą papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Tomczakowi, pomimo interwencji ochroniarzy, udało się usunąć ciężar z papieskiego korpusu, niestety, wraz z jedną z kończyn dolnych ojca świętego. Jednak nie tylko takie niezwykle, wsparte obecnością mediów działania polityków nabierają znamion starannie wyreżyserowanego spektaklu – różnorodne formy działań politycznych (debaty, manifestacje, demonstracje etc.) można by opisać przecież jako specyficzne *performance*. Wynika z tego, że sztuka posiada nie tylko imaginacyjną i kreacyjną moc o romantycznej proweniencji, ale także polityczny potencjał – jest narzędziem przekształcania oraz konstruowania, poręcznym dla animatorów nowej rzeczywistości i służącym modyfikacji utrwalonych hierarchii.

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia krótką refleksję nad drobnym wycinkiem złożonych i wielorakich relacji sztuki i polityki. Punktem odniesienia jest przekonanie Jacquesa Rancièrè'a, że sztuka jest formą zaangażowania politycznego, która umożliwiając

redystrybucję przedmiotów, obrazów i słów prowadzi do rekonfiguracji przestrzeni publicznej i ustanowienia nowych form doświadczenia. Przestrzeń publiczna jest więc terytorium praktyki sztuki i jako taka podlega przekształceniom nie tylko wówczas, gdy sztuka kolaboruje z władzą pełniąc wobec niej funkcje służalcze, ale również, gdy umożliwia inne odczytanie rzeczywistości, gdy wprowadza do niej nowe formy i sensory. Szczególnie wyraźnie widać to w dzisiejszej Polsce na gruncie rywalizacji o interpretację i reinterpretację sfery narodowej, włącznie z jej obecnością w przestrzeni publicznej. Odwołując się do kategorii sensorium narodowego w drugiej części artykułu pokazane są przykłady rekonfiguracji narodowej przestrzeni publicznej dokonywanej tak na poziomie wystaw artystycznych, jak i codziennych manifestacje symboli narodowych, czego wyraźnym przykładem jest odzież patriotyczna.

Artur Pastuszek, Paweł Ścigaj

MANIFESTATIONS OF ART – COMMENTS ON THE POLITICAL NATURE OF NATIONAL SENSORIUM

The article presents a short analysis of a small segment of the complex and manifold relations between art and politics. As the reference point a statement by Jacques Rancière was used, in which he noted that art is a form of political engagement which, by facilitating re-distribution of items, images and words, leads to re-configuration of public space and to establishment of new forms of experience. Public space is then a territory of artistic practice and as such it is subject to transformation not only when art collaborates with power in a servile role, but also when art demonstrates a different interpretation of reality, and when it introduces new forms and meanings to such reality. This is particularly visible in contemporary Poland in the domain of competition for interpretation and re-interpretation of the national sphere, including its presence in public space. In the second part of the article, by referring to the category of *national sensorium*, we present examples of reconfiguration of the national public space, made at the level of both artistic exhibitions and everyday displays of national symbols, for instance by wearing patriotic clothing.

KEY WORDS: *political aspects of art, reconfiguration of public space, national sensorium, social memory, patriotic clothing*

Bibliografia

- Billig M., *Banalny nacjonalizm*, Kraków 2008.
- Bobrownicka M., *Patologie tożsamości narodowej w postkomunistycznych krajach słowiańskich. Uwagi o genezie i transformacjach kategorii tożsamości*, Kraków 2006.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, t. I, Kraków 1997.
- Edensor E., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004.
- Głowiński M., *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, nr 1.
- Kwiatkowski P.T., *Jaką historią interesują się Polacy? Pytanie o kształt pamięci zbiorowej i jej przemiany po 1989 roku*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014.
- Kwiatkowski P.T., *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego okresie transformacji*, Warszawa 2008.
- Platon, *Państwo*, Kęty 2003.
- Pyszczynski T., Greenberg J., Solomon S., *Why do we need what we need? A Terror Management Perspective on the Roots of Human Social Motivation*, „Psychological Inquiry” 1997, nr 8 (1).
- Pyszczynski T., Solomon S., Greenberg J., *In the Wake of 9/11. The psychology of Terror*, Washington DC 2010.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007.
- Schmitt C., *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.
- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Szacka B., Sawisz A., *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965–1988*, Warszawa 1990.
- Szpociński A., *Spoleczne funkcjonowanie symboli*, [w:] T. Kostryko (red.), *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej. Praca zbiorowa*, Warszawa 1987.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.
- Zenderowski R., *Pamięć i tożsamość narodowa*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2011, nr 28.
- Zubrzycki G., *Jak uporać się z kulturą wernakularną? Wypracowywanie pojęć, gesty opis i analiza porównawcza*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2015, nr 3.
- Zmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

Wystawy

- Historiofilia. Sztuka i polska pamięć*, Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, ul. Mińska 65, Warszawa.
- Późna polskość – formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa.