

Logika równych praw estetycznych

Przełożył Filip Cieślak

Jeśli chcemy mówić o zdolności sztuki do odpierania presji zewnętrznych, to najpierw należy zadać następujące pytanie: czy sztuka zajmuje terytorium, którego warto bronić? W licznych dyskusjach teoretycznych odmawia się jej autonomii. W takim wypadku sztuka nie mogłaby być źródłem jakiegokolwiek oporu. Mogłaby jedynie projektować i estetyzować obecnie już istniejące polityczne ruchy emancypacyjne – to znaczy, że sztuka byłaby zaledwie dodatkiem do polityki. Wydaje się, że jest to kluczowa kwestia: czy sztuka posiada jakąś siłę sama w sobie, czy może jedynie dekorować siły zewnętrzne – zarówno represyjne, jak i emancypacyjne? Tym samym pytanie dotyczące autonomii sztuki uznaję za węzłowe w kontekście różnych dyskusji na temat związku między sztuką a oporem. Moja odpowiedź brzmi: tak, możemy mówić o autonomii sztuki, tak, sztuka posiada autonomiczną siłę oporu.

Owszem, posiadanie autonomii nie oznacza, że obecne instytucje sztuki, jej systemy, obszary czy rynki są w jakimkolwiek stopniu suwerenne, gdyż funkcjonowanie systemu sztuki oparte jest na pewnych wartościujących sądach estetycznych, na kryteriach wyboru, zasadach włączania, wykluczania i tym podobnych. Wszystkie te sądy, kryteria i zasady nie są w żadnym stopniu niezależne, gdyż odzwierciedlają dominujące konwencje społeczne i struktury siły. Możemy powiedzieć: nie ma czysto estetycznych, immanentnych i suwerennych systemów wartościowania, które regulują cały świat sztuki. To spostrzeżenie doprowadziło wielu artystów i teoretyków do wniosku, że sztuka jako taka nie jest autonomiczna, ponieważ autonomia sztuki była – i wciąż jest – rozumiana jako pochodna od autonomii estetycznych sądów wartościujących. Chciałbym jednak zasugerować, że to właśnie brak jakiegokolwiek immanentnego, czysto estetycznego sądu wartościującego jest gwarantem autonomii sztuki. Jej obszar zorganizowany jest wokół tego braku, a dokładniej, wokół odrzucenia wszelkich sądów estetycznych. Tym samym konsekwencją autonomii sztuki nie jest osobna hierarchia gustów, ale zniesienie każdej tego typu hierarchii i ustanowienie porządku równych praw estetycznych dla wszystkich dzieł sztuki. Świat sztuki winien być postrzegany jako społecznie skodyfikowana manifestacja fundamentalnej równości między wszystkimi formami wizualnymi, przedmiotami i mediami. Tylko przy założeniu takiej równości estetycznej wszelkie sądy wartościujące, wszystkie wykluczenia i włączenia mogą zostać rozpoznane jako rezultaty heteronomicznej intruzji w autonomiczny obszar sztuki – jako efekty presji wywieranej przez siły zewnętrzne. Założenie to otwiera możliwość oporu w imię autonomii, w imię równości wszystkich

form sztuki i mediów. Oczywiście przez termin „sztuka” rozumiem tutaj wynik długiego, toczącego się na płaszczyźnie modernizmu boju o uznanie.

Sztuka i polityka są wstępnie połączone w jednej istotnej kwestii: obydwie są obszarami, w których toczy się walka o uznanie. Jak to ujął Alexander Kojève, komentując filozofię Hegla, walka o uznanie przeważa nad bardziej powszechną walką o podział dóbr materialnych, który w modernizmie jest zazwyczaj regulowany przez siły rynkowe. Stawką jest nie tyle zaspokojenie pragnienia, ile uznanie go za społecznie słuszne. Podczas gdy polityka jest areną, na której poszczególne grupy interesu, w przeszłości i obecnie, walczyły o uznanie, artyści awangardy klasycznej skupili się na konkurowaniu o uznanie indywidualnych form i artystycznych procedur nieuznawanych wcześniej za słuszne. Awangarda klasyczna walczyła o akceptację wszystkich znaków, form i rzeczy, jako obiektów artystycznego pragnienia, co w konsekwencji oznacza przyjęcie ich za pełnoprawne obiekty reprezentacji w sztuce. Obydwie formy walki są nieodłączne i obydwie mają za cel osiągnięcie stanu, w którym zarówno wszyscy ludzie, ze swoimi zróżnicowanymi interesami, jak i wszystkie formy i procedury artystyczne uzyskają wreszcie równe prawa.

Już awangarda klasyczna otworzyła bezgraniczny i egalitarny obszar możliwych form obrazowych. Tak zwane prymitywne dzieła, abstrakcyjne formy oraz proste przedmioty życia codziennego zaczęły stopniowo, jedna po drugiej, zdobywać uznanie, które niegdyś zarezerwowane było tylko dla historycznie uprzywilejowanych dzieł sztuki. To zrównywanie praktyk artystycznych stawało się coraz bardziej wyraźne pod koniec dwudziestego wieku, kiedy obrazy kultury masowej, rozrywki i kiczu zdobyły sobie równoprawny status w obszarze tradycyjnie identyfikowanym jako sztuka wysoka. Jednocześnie jednak owa polityka równych praw estetycznych, walka toczona przez sztukę nowoczesną o estetyczną równość pomiędzy wszystkimi formami wizualnymi i mediami, była – i wciąż jest – częstokroć krytykowana jako przejaw cynizmu i, paradoksalnie, elitarności. Krytykę tę wysuwa wobec sztuki nowoczesnej zarówno prawica, jak i lewica – mówi się o braku autentycznej miłości do sztuki lub braku politycznego zaangażowania. Jednakże w rzeczywistości polityka równych praw na poziomie estetyki, na poziomie wartości estetycznej, jest podstawowym warunkiem tegoż zaangażowania. Zaiste, nowoczesna polityka emancypacji jest polityką inkluzji, wymierzoną przeciw wykluczeniu mniejszości politycznych i ekonomicznych. Ta walka o społeczną inkluzję jest możliwa tylko, jeśli formy, za pomocą których pragnienia wykluczonych mniejszości są wyrażane, nie zostają odrzucone lub zduszone w zarodku przez estetyczną cenzurę, działającą w imię wartości estetycznych. Tylko przy założeniu równości wszystkich form wizualnych i mediów na poziomie estetycznym istnieje możliwość walki z nierównością obrazów narzuconą z zewnątrz i odzwierciedlającą kulturowe, społeczne, polityczne i ekonomiczne nierówności.

Jak zauważył Kojève, kiedy ogólna logika równości, tkwiąca u podstaw osobistych walk o uznanie, stanie się widoczna, powstaje wrażenie, że boje te muszą do pewnego stopnia zrezygnować ze swojej powagi i wybuchowości. Dlatego już przed drugą wojną światową Kojève mówił o końcu historii – w sensie politycznej historii walk o uznanie. Dyskursy na temat końca historii miały szczególny wpływ na sztukę. Ludzie nieustannie

odnoszą się do jej rzekomego schyłku, mając na myśli to, że dziś wszystkie formy i rzeczy są „z zasady” uznawane za dzieła sztuki. W związku z tym walka o uznanie i równość w jej obrębie dobiegła końca, w konsekwencji stając się przestarzałą i zbędną. Jeśli wszystkie obrazy są z góry stawiane na równi, to artysta jest z pozoru pozbawiony możliwości łamania tabu, prowokowania, szokowania czy rozciągania granic tego, co akceptowalne. Kiedy historia dobiega końca, artystów zaczyna się podejrzewać o produkowanie kolejnych arbitralnych obrazów pośród wielu innych. Jeśli byłaby to prawda, porządek równych praw dla wszystkich obrazów musiałby zostać odebrany nie tylko jako *telos* logiki, za którą podąża sztuka nowoczesna, lecz także jako jej śmiertelna negacja.

Przeto stajemy się dziś świadkami nadejścia fali nostalgii za czasem, kiedy to poszczególne dzieła sztuki były czczone niczym bezcenne i niezwykle arcydzieła. Z drugiej strony wielu obywateli świata sztuki wierzy, że teraz, po końcu jej historii, jedyną miarą jakości poszczególnych dzieł jest ich sukces rynkowy. Oczywiście, artysta może wykorzystać swe dzieło jako instrument polityczny, jako akt politycznego zaangażowania w kontekście różnych toczących się sporów i walk, ale takie zaangażowanie uznawane jest zazwyczaj za peryferyjne wobec sztuki, za swoistą próbę jej instrumentalizacji dla zewnętrznych, politycznych celów. Co gorsza, gest ten może być zlekceważony jako szukanie politycznego rozgłosu (*publicity*) dla danego dzieła. To podejrzenie o komercyjne wykorzystywanie uwagi mediów z tytułu politycznego zaangażowania osłabia nawet najbardziej ambitne próby upolitycznienia sztuki.

Jednakże równość wszelkich form wizualnych i mediów w zakresie wartości estetycznej nie oznacza wymazania różnic między dobrą i złą sztuką. Wręcz przeciwnie. Dobra sztuka to taka, której celem jest potwierdzenie tej równości. To potwierdzenie jest potrzebne, gdyż formalna równość estetyczna nie zabezpiecza realnej egalitarności form i mediów w zakresie ich produkcji oraz dystrybucji. Można nawet rzec, że dziś sztuka oddziałuje w wyrwie między formalnym równouprawnieniem wszelkich form sztuki a ich realną nierównością. Tym samym może istnieć „dobra sztuka”, nawet jeśli wszystkie dzieła są objęte równością praw estetycznych. Dobrym dziełem sztuki jest dokładnie to, które afirmuje formalną równość wszystkich obrazów w warunkach ich realnej nierówności. Taki gest jest zawsze historycznie i kontekstualnie zlokalizowany, jednocześnie jednak staje się paradygmatycznym modelem dla kolejnych powtórzeń i gestów. Tym samym społeczna i polityczna krytyka podejmowana w imieniu sztuki posiada wymiar afirmatywny, który wykracza poza swój bezpośredni historyczny kontekst. Przez krytykowanie społecznych, kulturowych, politycznych i ekonomicznych hierarchii wartości, sztuka ustanawia estetyczną równość, która stanowi gwarancję jej prawdziwej autonomii.

Artysta *ancien régime*'u pragnął stworzyć arcydzieło, obraz istniejący sam w sobie, ucieleśniający abstrakcyjne ideały prawdy i piękna. Z drugiej strony w nowoczesności artyści mieli tendencję do przedstawiania nieskończonych sekwencji obrazów, takich jak abstrakcyjne kompozycje Kandinsky'ego, *ready-made* Duchampa czy ikony kultury masowej Warhola. Źródłem oddziaływania tych obrazów na późniejszą twórczość artystyczną nie jest ich wyjątkowość i ekskluzywność, lecz ich zdolność funkcjonowania

jako przykłady potencjalnie nieskończonej wielości obrazów. Obrazy te nie reprezentują wyłącznie siebie samych, lecz wskazują też na nieskończoną liczbę obrazów, spośród których są równorzędnymi delegatami. To właśnie odniesienie do tej nieskończonej wielości wykluczonych obrazów nadaje tym jednostkowym pracom urok i znaczenie w zawsze ograniczonych kontekstach politycznych i artystycznych reprezentacji.

Zatem dzisiejszy artysta nie odnosi się do „wertikalnej” nieskończoności boskiej prawdy, ale do „horyzontalnej” nieskończoności estetycznie równych obrazów. Bez wątplenia konieczne jest, by każde odniesienie do tak pojętej nieskończoności zostało przeanalizowane i wykorzystane strategicznie, by mogło być w konkretnych kontekstach reprezentacyjnych skuteczne. Niektóre obrazy umieszczane przez artystów na międzynarodowej scenie sztuki zdradzają swe specyficzne (etniczne lub kulturowe) korzenie. Te obrazy opierają się normatywnej kontroli estetycznej wywieranej przez odrzucające regionalność media masowe. Jednocześnie inni artyści przenoszą obrazy z mediów masowych w kontekst lokalnych kultur, by wymknąć się ograniczeniom prowincjonalnego i folklorystycznego zdefiniowania własnych środowisk. Obydwie strategie na pierwszy rzut oka zdają się rozbieżne: pierwsza podkreśla kulturową tożsamość narodową, druga preferuje to, co masowe, międzynarodowe i medialne. Jednakże rozbieżność jest tylko pozorna: obydwie czynią odniesienie do czegoś, co wykluczone zostało z danego kontekstu kulturowego. Pierwsza strategia opiera się wykluczeniu z niego obrazów regionalnych, druga – obrazów masowych. Jednakowoż w obydwu przypadkach wykorzystane obrazy są jedynie przykładami zwracającymi się w kierunku nieskończonego, „utopijnego” obszaru estetycznej równości. Przykłady te mogą doprowadzić nas do mylnego wniosku, jakoby sztuka nowoczesna działała zawsze *ex negativo*, do stwierdzenia, że jej podstawowym odruchem jest przyjęcie pozycji krytycznej dla samej idei krytyki. Tymczasem wszystkie przykłady krytycznych pozycji ostatecznie odnoszą się do pojedynczej, całkowicie pozytywnej, afirmatywnej, emancypacyjnej i utopijnej wizji bezkresnego obszaru obrazów obdarzonych pełnią równych praw estetycznych.

Tego typu krytyka w imię estetycznej równości jest potrzebna dziś bardziej niż kiedykolwiek. Nowoczesne media masowe wyłoniły się jako największa i najmocniejsza machina produkcji obrazów – znacznie bardziej rozległa i skuteczna niż nasz nowoczesny system sztuki. Jesteśmy nieustannie karmieni obrazami wojny, terroru i katastrof różnego rodzaju w takim nakładzie, z którym rzemieślnicze zdolności artystów nie mają szans konkurować. W międzyczasie polityka także przeniosła się w sferę medialnie kreowanych obrazów. Dziś ważniejsi politycy tworzą tysiące obrazów za pośrednictwem wystąpień publicznych, przez co coraz bardziej oceniani są przez pryzmat ich estetyki. Choć potępia się ten trend, twierdząc, że „treści” i „problemy” są maskowane przez „wizerunek medialny”, to rosnąca estetyzacja polityki daje nam także szansę analizowania i krytykowania politycznego performansu pod kątem artystycznym. W skrócie: medialnie napędzana polityka działa na obszarze sztuki. Na pierwszy rzut oka różnorodność obrazów medialnych zdaje się ogromna, prawie niezmierna. Jeśli ktoś zsumuje obrazy polityki i wojny, obrazy reklamy, kina komercyjnego i rozrywki, to odnosi się wrażenie, że artysta – ostatni rzemieślnik

nowoczesności – nie ma co stawać w szranki z hegemonią tych obrazujących maszyn. Jednakże w rzeczywistości różnorodność obrazów cyrkulujących w mediach jest ściśle ograniczona. W celach ich skutecznego rozprzestrzeniania i wykorzystania w komercyjnych mediach masowych obrazy muszą być łatwo rozpoznawalne dla szerokiej publiczności, co w efekcie czyni media masowe tautologicznymi. Różnorodność cyrkulujących obrazów w mediach masowych jest o wiele bardziej ograniczona niż wachlarz obrazów zachowanych na przykład w muzeach lub produkowanych przez sztukę nowoczesną. To dlatego konieczne jest utrzymanie muzeów i instytucji artystycznych jako miejsc, w których wizualna leksyka nowoczesnych mediów masowych może być krytycznie zestawiona z dziedzictwem artystycznym poprzednich epok i w których możemy odkryć na nowo wizje artystyczne i projekty sygnalizujące powstanie estetycznej równości.

Postreganie muzeów jest coraz bardziej nasycone sceptycyzmem i nieufnością zarówno przez ludzi zaangażowanych w sztukę, jak i resztę społeczeństwa. Ze wszystkich stron dochodzą głosy, że instytucjonalne granice muzeum powinny być przekraczane, zdekonstruowane lub usunięte, by nowoczesna sztuka miała pełną swobodę utwierdzenia swej pozycji w prawdziwym życiu. Takie apele i żądania stały się do tego stopnia powszednie, że uznaje się je za zasadnicze *credo* sztuki nowoczesnej. Wezwania do zniesienia muzeów zdają się podążać ścieżką wytyczoną przez awangardę, a co za tym idzie – są ciepło przyjmowane w obrębie społeczności artystycznej. Pozory mylą. Kontekst, znaczenie i funkcja wezwań do obalenia systemu muzealnego wyraźnie się zmieniły od czasów awangardy, nawet jeśli styl tych wypowiedzi wydaje się podobny. Dominujące gusta w dziewiętnastym i pierwszej połowie dwudziestego wieku były zdefiniowane i ucieleśniane w kształcie muzeum. W tych warunkach jakikolwiek protest skierowany przeciw muzeum był jednocześnie protestem wobec dominujących norm tworzenia sztuki, a tym samym podstawą dla rozwoju jej nowych form. Jednakże w naszych czasach muzeum zostało bez wątpienia pozbawione roli normatywnej. Społeczny odbiór sztuki oparty jest na reklamie, klipach MTV, grach wideo i filmach hollywoodzkich. W kontekście nowoczesnych, medialnie generowanych gustów wezwania do porzucenia i rozmontowania muzeum jako instytucji całkowicie zmieniły znaczenie od czasów, gdy podobne hasła głosili artyści awangardowi. Kiedy ludzie mówią dziś o „prawdziwym życiu”, zazwyczaj mają na myśli globalny rynek medialny. Tym samym obecny sprzeciw wobec muzeum nie jest już częścią walki toczonej w imię estetycznej równości przeciwko normatywnemu gustowi, ale wręcz odwrotnie, jego celem jest stabilizacja i ugruntowanie dominujących upodobań.

Jednakże instytucje sztuki są wciąż przedstawiane w mediach jako miejsca selekcji, w których specjaliści i wtajemniczeni ferują sądy na temat tego, co można w ogóle uznać za sztukę, a w szczególności – co może uchodzić za „dobrą” sztukę. Ten proces selekcji jest rzekomo oparty na kryteriach niezrozumiałych dla szerszej publiczności, niejasnych, a tym samym nieistotnych. Ostatecznie pojawia się pytanie, po co w ogóle potrzebny jest ktokolwiek, by decydować, czym jest sztuka. Czemu sami nie możemy dokonać wyboru dotyczącego tego, co chcemy uznać lub docenić jako sztukę – bez konsultowania się

z pośrednikami, bez protekcyjnych porad ekspertów? Czemu sztuka nie chce, jak inne produkty, szukać uznania na wolnym rynku? Z perspektywy mediów masowych, tradycyjne aspiracje muzeum wydają się historycznie nieaktualne, oderwane od rzeczywistości, nieuczciwe, a czasami wręcz dziwaczne. Sztuka nowoczesna raz za razem wykazuje chęć podążania za pokusami ery mediów masowych, dobrowolnie wykraczając poza granice muzeum, aby zyskać rozgłos w mediach. Oczywiście sama gotowość artystów do angażowania się w nie, do brania udziału w dyskursie publicznym i polityce – innymi słowy, do bycia zaangażowanym w „prawdziwe życie” poza granicami muzeum – jest całkiem zrozumiała. Gotowość ta pozwala artyście zainteresować i uwieść o wiele szerszą publikę. Jest to także przyzwoite źródło zarobku, o które wcześniej musiał zabiegać w łódzkiej państwu tudzież u prywatnych sponsorów. Artysta zyskuje nowe poczucie siły, społecznej ważności i publicznej obecności. Nie jest już zmuszony do odgrywania roli ubogiego krewnego świata mediów. Tym samym idea uwolnienia się od muzeum oznacza konieczność opakowania i „sprzedania” sztuki poprzez dostosowanie jej do estetycznych norm wyznaczanych przez dzisiejsze media masowe.

Porzucenie „muzealnej” przeszłości jest często świętowane jako radykalne otwarcie na teraźniejszość. Niemniej otwarcie na wielki świat rozciągający się poza ograniczonym polem systemu artystycznego wywołuje, paradoksalnie, pewnego rodzaju ślepotę na to, co nowoczesne i teraźniejsze. Globalnemu rynkowi medialnemu brakuje przede wszystkim pamięci historycznej, umożliwiającej widzom porównanie przeszłości z teraźniejszością, tym samym trudno jest im ocenić, co jest dziś prawdziwie nowe i autentycznie współczesne. Wachlarz produktów na rynku medialnym zmienia się nieustannie, niwelując szanse na porównanie oferty dzisiejszej z ofertą dostępną w przeszłości, wobec czego to, co nowe i teraźniejsze, jest ustalane na podstawie aktualnej mody. Jednakże nie jest ona przecież czymś oczywistym ani niezaprzeczalnym. Choć można się zgodzić, że w epoce mediów masowych nasze życie podąża zasadniczo z jej nurtem, to nie da się ukryć, że jesteśmy kompletnie zagubieni, kiedy tylko ktoś zapyta, co tak naprawdę jest dziś *en vogue*? Kto może w ogóle udzielić nam takiej odpowiedzi? Dla przykładu, jeśli coś zdaje się modne w Berlinie, ktoś natychmiast wskaże, że ów trend, w porównaniu z tym, co się dzieje w Tokio czy Los Angeles, dawno temu wyszedł już z mody. Z drugiej strony kto może zapewnić, że to, co jest modne w Berlinie, nie pojawi się za jakiś czas na ulicach Tokio czy Los Angeles? Oceniając rynek, zdani jesteśmy *de facto* na łaskę porad guru mody, domniemyanych specjalistów od międzynarodowego stylu. Indywidualny konsument nie może zweryfikować trafności tych porad, ponieważ, jak wiadomo, rynek globalny jest zbyt obszerny, by objęła go wzrokiem jedna osoba. Tym samym, przebywając w jego obrębie, ma się jednocześnie wrażenie bycia bombardowanym nieustannie przez nowe rzeczy, a także wiecznego powrotu tego samego. Oklepane skargi na brak nowości w sztuce mają to samo źródło co opinia, że sztuka wciąż stara się być świeża. Dopóki media pozostaną jedynym punktem odniesienia, dopóty widz nie będzie posiadał kontekstu porównawczego, który umożliwiłby mu skuteczne klasyfikowanie rzeczy starych i nowych, różnych i tych samych.

Właściwie tylko muzeum daje widzowi taką możliwość, ponieważ muzea są repozytoriami pamięci historycznej, gdzie pokazywane są także obrazy i rzeczy, które wyszły już z mody, które stały się przestarzałe i niemodne. Pod tym względem tylko one mogą spełniać funkcję obszaru systematycznych porównań historycznych, pozwalających nam ujrzeć na własne oczy, co jest naprawdę inne, nowe i współczesne. To samo tyczy się wypełniających medialny eter opinii dotyczących różnic kulturowych i tożsamości kulturowej. Aby rzucić krytyczne wyzwanie tym poglądom, potrzebujemy pewnych ram porównawczych. Kiedy ich nie ma, wszelkie deklaracje różnicy i tożsamości są bezpodstawne i puste. Wystawy muzealne dają możliwość takiego porównania, nawet jeśli nie jest to dokonane bezpośrednio, każda wystawa wpisuje się bowiem w historię wystaw udokumentowanych przez system sztuki.

Oczywiście strategie porównawcze wdrażane przez poszczególnych kuratorów i krytyków mogą też stać się obiektem krytyki, ale dzieje się tak dlatego, że można ją porównać z innymi przykładami krytyki, zachowanymi w pamięci artystycznej. Ujmijmy rzecz inaczej: porzucenie tudzież obalenie muzeum zniszczyłoby możliwość krytycznej oceny cyrkulujących w obecnych mediach twierdzeń o nowoczesności i różnicy. Wyjaśnia to także, dlaczego kryteria selekcji, objawiające się we współczesnych projektach kuratorów, nierzadko różnią się od tych, które dominują w mediach masowych. Nie chodzi bynajmniej o to, że kuratorzy i akolici sztuki posiadają o wiele bardziej wysmakowane i snobistyczne gusta niż reszta społeczeństwa i dokonują elitarnych wyborów, ale o to, że muzeum umożliwia zestawianie teraźniejszości z przeszłością. Takie zestawianie raz za razem prowadzi do zupełnie innych wniosków niż te, które wygłaszają media. Widz nie byłby w stanie tego dokonać, gdyby opierał się wyłącznie na nich. Nie powinno więc dziwić, że w kwestii tego, co dokładnie jest dziś nowoczesne, media przyjmują ostatecznie punkt widzenia muzeum, nie są bowiem w stanie sformułować diagnozy na własną rękę.

Dlatego dzisiejsze muzeum jest stworzone nie tylko po to, by kolekcjonować przeszłość, lecz także – by tworzyć teraźniejszość za pomocą porównań między nowym a starym. Nowe nie jest wyłącznie inne, ale stanowi jakoby formę potwierdzenia fundamentalnej estetycznej równości wszystkich obrazów w konkretnym kontekście historycznym. Media masowe nie ustają w próbach zapewnienia widzowi różnych, przełomowych, prowokacyjnych, prawdziwych i autentycznych form sztuki. System sztuki, z drugiej strony, obiecuje estetyczną równość, która podważa te zapewnienia. Muzeum jest przede wszystkim obszarem, w którym możemy sobie przypomnieć egalitarne projekty przeszłości i nauczyć się sprzeciwu wobec dyktatów współczesnego smaku.

Summary **The logic of equal aesthetic rights**

The author of the essay addresses the question of the autonomy of art and its possible paradoxical role in supporting or projecting social and political movements. The modern territory of art

in his view is organized around the absence or rejection of any immanent, purely aesthetic value judgments. Thus the autonomy of art implies not an autonomous hierarchy of taste, but the undoing of every such hierarchy and the creation of a space for the regime of equal aesthetic rights for all artforms and artworks.

Słowa kluczowe: autonomia sztuki, równe prawa estetyczne, Boris Groys, awangarda, mass media, polityka

Keywords: autonomy of art, equal aesthetic rights, Boris Groys, avant-garde, mass media, politics



Autorka – Anna Krztoń