

**Katarzyna Niziołek**

# **SZTUKA SPOŁECZNA**

---

**konceptje  
dyskursy  
praktyki**

**1**



*Rodzicom*

## **Publikacje Pracowni Sztuki Społecznej**



**Tom 1. Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki**

Tom 2. Sztuka społeczna. Model i badania

Katarzyna Niziołek

**Sztuka społeczna**  
**Koncepcje – dyskursy – praktyki**

Wydział Historyczno-Socjologiczny  
Uniwersytetu w Białymstoku

Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku  
Universitas Bialostocensis

**Białystok 2015**

## **Wydawcy**

Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku  
Universitas Bialostocensis  
ul. M. Skłodowskiej-Curie 14  
15-097 Białystok  
fundacja@uwb.edu.pl  
www.fundacja.uwb.edu.pl

Wydział Historyczno-Socjologiczny  
Uniwersytetu w Białymstoku  
pl. Uniwersytecki 1  
15-420 Białystok  
dean@uwb.edu.pl  
www.hist-soc.uwb.edu.pl

Wydanie I  
Białystok 2015

ISBN 978-83-937718-3-7

Publikacja powstała w oparciu o rozprawę doktorską pt. *Sztuka społeczna. Obywatelski wymiar działań społeczno-artystycznych*, przygotowaną pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Glińskiego.

## **Recenzenci rozprawy**

prof. dr hab. Anna Matuchniak-Krasuska  
dr hab. Wojciech Pawlik, prof. UW

## **Tłumaczenie cytatów z literatury anglojęzycznej**

Katarzyna Niziołek

## **Zdjęcia (jeśli nie wskazano inaczej w podpisie)**

Katarzyna Niziołek

## **Korekta językowa**

Aneta Baranowska

## **Projekt graficzny, skład**

Michał Burzyński

Copyright © by Katarzyna Niziołek

<b>Wstęp</b> .....	7
<b>Rozdział 1. Inspiracje i założenia</b> .....	<b>13</b>
1.1. Socjologiczne zainteresowanie sztuką .....	13
1.2. Od „stosowanych sztuk społecznych” do sztuki społecznej .....	17
1.2.1. Manifest Artura Żmijewskiego .....	17
1.2.2. Podejście alternatywne: Sztuka społeczna.....	19
1.2.3. Dlaczego warto zająć się sztuką społeczną? .....	22
1.3. Inspiracje pozasocjologiczne .....	26
1.3.1. Joseph Beuys.....	26
1.3.2. Suzanne Lacy .....	30
1.3.3. Grupa Działania.....	31
1.4. Publiczne dyskusje i wizje zmian w obszarze kultury .....	33
1.4.1. <i>Kultura się liczy!</i> Wokół Kongresu Kultury Polskiej .....	33
1.4.2. <i>Kultura dla zmiany społecznej.</i> Reperkusje Europejskiego Kongresu Kultury.....	37
1.5. Obywatel w świecie sztuki, czyli 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie.....	39
1.6. Przemiany instytucjonalne: Od kultury ekskluzywnej do kultury inkluzywnej .....	47
1.7. Nowy socjologiczny paradygmat sztuki.....	48
1.8. Otwarte pojęcie sztuki .....	53
<b>Rozdział 2. Sztuka w perspektywie socjologicznej</b> .....	<b>57</b>
2.1. Główne nurty socjologicznego myślenia o sztuce .....	57
2.2. Społeczne funkcje sztuki – więzi i wartości .....	63
2.3. Strukturalne uwarunkowania odbioru sztuki.....	65
2.4. Styl życia a uczestnictwo w kulturze .....	69
2.5. Społeczna rola artysty.....	77
<b>Rozdział 3. Uspołecznienie sztuki w Polsce w II połowie XX w.</b> .....	<b>85</b>
3.1. Swoboda twórczości niezaangażowanej .....	85
3.2. Teatry alternatywne i studenckie.....	92
3.3. Alternatywne społeczności lokalne .....	102
3.4. Niezależne kooperatywy artystyczne i kultura zrzuty.....	113
3.5. Pomarańczowa Alternatywa.....	117
3.6. Kontrkultura punkowa.....	122
3.7. Polskie graffiti .....	126
3.8. W stronę demokracji kulturowej .....	129

<b>Rozdział 4. Sztuka zaangażowana .....</b>	<b>137</b>
4.1. Uwagi wstępne .....	137
4.2. Z doświadczeń zachodnich .....	140
4.3. Sztuka krytyczna.....	142
4.4. Przypadek The Krasnals .....	144
4.5. Funkcje sztuki krytycznej .....	147
4.6. Między galerią a agorą.....	149
4.7. Zaangażowanie odbiorcy .....	155
<b>Rozdział 5. Sztuka publiczna .....</b>	<b>163</b>
5.1. Kiedy sztuka staje się publiczną?.....	163
5.2. Sztuka w miejscach publicznych .....	167
5.3. Sztuka jako przestrzeń publiczna.....	175
5.4. Sztuka jako interwencja symboliczna .....	180
5.5. Sztuka jako „teatr życia codziennego” .....	192
5.6. Sztuka jako współdziałanie .....	205
5.7. Sztuka jako dialog.....	212
5.8. Sztuka jako działanie medialne.....	224
5.9. Sztuka jako reklama i antyreklama.....	229
5.10. Podsumowanie.....	250
<b>Rozdział 6. <i>Community art</i> i animacja kultury.....</b>	<b>267</b>
6.1. Uwagi wstępne .....	267
6.2. <i>Community art</i> .....	269
6.3. Animacja kultury .....	291
6.4. Instytucja domu kultury.....	297
6.5. <i>Squaty</i> i centra społeczne.....	302
6.6. Pi sektor .....	305
<b>Zamiast zakończenia.....</b>	<b>313</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>319</b>
<b>Spis fotografii .....</b>	<b>347</b>
<b>Spis tabel .....</b>	<b>349</b>



# Wstęp

Obronioną w 2015 r. rozprawę doktorską, zatytułowaną *Sztuka społeczna. Obywatelski wymiar działań społeczno-artystycznych*, poświęciłam zagadnieniom, które przez wiele lat były i wciąż pozostają przedmiotem mojego – naukowego i praktycznego – zainteresowania: sztuce i społeczeństwu obywatelskiemu. Zainteresowanie to stało się zaczynem koncepcji teoretycznej opartej na pojęciu (modelu) sztuki społecznej oraz badań jakościowych *Sztuka społeczna w Polsce*, zrealizowanych między innymi dzięki grantowi promotorskiemu Narodowego Centrum Nauki<sup>1</sup>.

Podstawowym celem rozprawy było zatem wprowadzenie i rozwinięcie pojęcia sztuki społecznej, jego krytyka oraz sprawdzenie jego empirycznej przydatności – zbadanie praktyk społecznych o charakterze artystycznym lub paraartystycznym, które są jednocześnie działaniami obywatelskimi, tj. opierają się na aktywnym uczestnictwie, mają miejsce w sferze publicznej i prowadzą do osiągnięcia pewnych wartości czy korzyści wspólnych (często wyrażanych w kategoriach zmiany społecznej).

Książka ta jest zapisem rezultatów mojej pracy teoretycznej i badawczej, dla której ażymut wyznaczyły następujące tezy:

1. Sztuka społeczna jest formą aktywności społeczno-obywatelskiej: (a) W wymiarze strukturalnym stanowi jedną z enklaw społeczeństwa obywatelskiego; (b) W wymiarze kulturowym odzwierciedla wartości obywatelskie i rozszerza ich zasięg w społeczeństwie.
2. O specyfice sztuki społecznej (pomimo formalnego i organizacyjnego zróżnicowania) decyduje pięć cech wyznaczających ramy pojęciowe zjawiska: (1) cel/efekt zdefiniowany w kategoriach pożytku publicznego; (2) zbiorowy uczestnik działania; (3) brak barier uczestnictwa; (4) działanie w sferze publicznej i (5) obywatelski charakter inicjatywy.

---

<sup>1</sup> Umowa grantowa nr 4800/B/H03/2011/40. Dostęp do literatury anglojęzycznej wykorzystanej w rozprawie umożliwiło mi przede wszystkim stypendium Mary and Clifford Corbridge Trust na Uniwersytecie Cambridge (2009 r.). W trakcie pracy nad doktoratem uzyskałam także wsparcie Podlaskiego Funduszu Stypendialnego (2012/2013).

3. Sztuka społeczna wypełnia wiele obywatelskich funkcji i w ten sposób wpływa na rozwój społeczeństwa obywatelskiego.

Moja propozycja teoretyczno-badawcza opiera się więc na specyficznym i, jak sądzę, nowatorskim ujęciu sztuki – z perspektywy społeczeństwa obywatelskiego. Mam nadzieję, że zrealizowany przeze mnie projekt naukowy przyczyni się do wypełnienia niezagospodarowanej dotąd w socjologii niszy tematycznej – niszy poszerzającej się na skutek współczesnych przemian obserwowanych nie tylko w obszarze kultury i sztuki, ale też społeczeństwa obywatelskiego, a przeprowadzone przeze mnie analizy i obserwacje staną się załącznikiem szerszej dyskusji na temat znaczenia sztuki dla rozwoju społeczeństwa obywatelskiego w Polsce.

Podjęta przeze mnie problematyka aktywności obywatelsko-artystycznej umiejscawia tę książkę na pograniczu dyscyplin, co – w moim przekonaniu – nie tylko pozwala na poszerzenie perspektywy poznawczej, ale też bardziej twórcze ujęcie tematu. Lokując mój projekt w tradycji socjologicznej (teorie społeczeństwa obywatelskiego, badania kultury, socjologia sztuki), staram się jednocześnie czerpać z innych obszarów humanistyki, takich jak: filozofia, historia i teoria sztuki, teoria edukacji czy etnografia. W ten sposób chciałabym „dołożyć swoją cegiełkę” do promocji interdyscyplinarności w naukach społecznych i humanistycznych.

Poza celem naukowym, poznawczym, mojej pracy od początku towarzyszyła myśl, by dostarczyć wiedzy użytecznej także w praktyce obywatelskiej i pozarządowej. To zamierzenie wydaje mi się szczególnie istotne, gdyż niewiele opracowań socjologicznych znajduje odbiorców poza środowiskiem akademickim. Chciałabym, by analizy zawarte w tej książce, jakkolwiek dalekie od formuły podręcznego kompendium, wyposażyły zainteresowanych praktyków kultury – artystów, animatorów, edukatorów – w zaplecze teoretyczne i perspektywę badawczą, które będą mogły zostać przez nich przełożone na konkretne metody działania w opisywanym obszarze. Mam nadzieję, że okaże się ona dla nich ważna i przydatna, i że odnajdą w niej szerszy kontekst i być może nowy sens swoich działań.

W ostatnich latach nasila się także polityczne zainteresowanie znaczeniem kultury i sztuki dla rozwoju społecznego. To zainteresowanie najczęściej zamyka się jednak w polu ekonomii kultury. Kultura jest traktowana jako czynnik rozwoju mierzonego ekonomicznie i w ten sposób uwzględniana w programach, planach, strategiach rozwojowych. Jest to perspektywa, od której w swojej książce chciałabym odejść – na rzecz ukazania sztuki społecznej jako jednej z enklaw społeczeństwa obywatelskiego. Proponuję więc w stosunku do perspektywy ekonomicznej pewną poznawczą alternatywę, która może być wykorzystana do kształtowania lokalnych polityk publicznych w dziedzinie kultury, równoważąc dominujące podejście ekonomiczne.

Za wsparcie w pracy nad doktoratem dziękuję promotorowi prof. dr hab. Piotrowi Glińskiemu, pozostałym współpracownikom z Instytutu Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, studentom zaangażowanym w realizację badania *Sztuka społeczna w Polsce* oraz zaprzyjaźnionym artystom i animatorom kultury, którzy niejednokrotnie

służyli mi radą i inspiracją. Za cenne uwagi dziękuję także recenzentom – prof. dr hab. Annie Matuchniak-Krasuskiej z Uniwersytetu Łódzkiego i dr hab. Wojciechowi Pawlikowi, profesorowi Uniwersytetu Warszawskiego.

\* \* \*

Oddana na ręce Czytelników rozprawa podzielona została na dwa tomy. Tom I, zatytułowany *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*, stanowi przygotowanie do wprowadzenia mojej autorskiej koncepcji sztuki społecznej i wyników zrealizowanych w oparciu o nią badań terenowych w tomie II – *Sztuka społeczna. Model i badania*. Przedstawiam tu inspiracje i założenia, stanowiące punkt wyjścia dla moich poszukiwań teoretycznych i badawczych. Prezentuję także wybrane, najbliższe interesującej mnie problematyce związku sztuki i obywatelstwa, wątki socjologii sztuki i socjologii kultury oraz bezpośrednio historyczne tło sztuki społecznej w Polsce. W kolejnym kroku rozszerzam obszar analizy na współczesne zjawiska artystyczne wykraczające poza „tradycyjne” ramy sztuki, takie jak: sztuka zaangażowana, sztuka publiczna czy sztuka społecznościowa. W tej części pracy posiłkuję się w dużej mierze doświadczeniami artystów i praktyków kultury z Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, które po 1989 r. silnie oddziałują na aktywność podejmowaną w wymienionych obszarach w Polsce albo mogą stanowić dla niej krytyczny punkt odniesienia. Staram się więc rozpoznać tyleż stan obecny (typowe praktyki, warunki, w jakich są realizowane), co możliwe kierunki rozwoju obserwowanych zjawisk w Polsce. Na pierwszy tom mojej pracy składa się sześć rozdziałów.

W rozdziale 1. – *Inspiracje i założenia* – przywołuję trzy nie-socjologiczne koncepcje sztuki społecznej – Josepha Beuysa, Suzanne Lacy i Grupy Działania – które w dużej mierze ukierunkowały moje myślenie o obywatelskich funkcjach sztuki. W rozdziale tym odnozę się także do aktualnych dyskusji na temat społecznej i politycznej misji sztuki (przede wszystkim manifestu Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*), wizji rozwoju kultury w Polsce, jakie wyklarowały się wokół Kongresu Kultury Polskiej i Europejskiego Kongresu Kultury, oraz nowych, demokratyzujących tendencji, dających się obecnie obserwować w obszarze kultury i sztuki zarówno w Polsce, jak i w szerszym, międzynarodowym kontekście (przykład 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie). Na tym tle wstępnie zarysowuję założenia własnej koncepcji sztuki społecznej, upatrując w niej zaczątku nowego socjologicznego spojrzenia na sztukę, łączącego aktywność artystyczną i obywatelską.

W rozdziale 2., zatytułowanym *Sztuka w perspektywie socjologicznej*, omawiam główne nurty socjologicznego myślenia o sztuce (humanistyczny, marksistowski, kulturowy, antropologiczny, instytucjonalny i empiryczny), dokonuję przeglądu funkcji sztuki w społeczeństwie (od katartycznej, po transformacyjną, od modelowania wartości, po modelowanie więzi) oraz analizuję – przede wszystkim w oparciu o teorię Pierre’a Bourdieu – strukturalne uwarunkowania odbioru sztuki. Te ostatnie wiąże dalej z kategoriami stylu życia i uczestnictwa w kulturze, których formy, na skutek przemian kulturowych i technologicznych,

zmieniają się na naszych oczach. W tym kontekście przywołuję wybrane nowsze koncepcje socjologiczne – kulturalnej „wszystkożerności” (Richard Peterson, Roger Kern i in.) i nowych ról odbiorcy: konsumenta, tworzywa-narzędzia, użytkownika-routera i uczestnika (Marek Krajewski). Ostatnim zagadnieniem, jakie poruszam w tym rozdziale jest społeczna rola artysty (rzemieślnika, intelektualisty, przedsiębiorcy, krytyka, uzdrowiciela i działacza).

Rozdział 3. nosi tytuł *Uspołecznienie sztuki w Polsce II połowy XX w.* i stanowi przegląd najważniejszych polskich doświadczeń w tej dziedzinie przypadających na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte minionego stulecia. Wcześniej relatywna swoboda ekspresji w wymiarze estetycznym na ogół nie szła w parze ze społeczno-politycznym zaangażowaniem rodzimej sztuki i artystów – problem ten zarysowuję w pierwszym podrozdziale. W kolejnych podrozdziałach opisuję wybrane prekursorskie praktyki społeczno-artystyczne, w dużej mierze powiązane z rozwojem kontrkultury i kultury alternatywnej, jakie pojawiły się w Polsce w dwóch ostatnich dekadach PRL-u: teatry alternatywne i studenckie (Teatr Laboratorium, Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu), alternatywne społeczności lokalne (Grupa Działania, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Komuna Otwock), niezależne kooperatywy artystyczne, tworzące tzw. kulturę zrzuty, akcje Pomarańczowej Alternatywy, ruch punkowy i graffiti. W ostatnim podrozdziale wprowadzam pojęcie demokracji kulturowej, odpowiadające nowym warunkom aktywności artystycznej i nowym oczekiwaniom związanym z funkcją sztuki w społeczeństwie. Wskazuję także na nieobecne dotąd w socjologicznych analizach transformacji ustrojowej aspekty przemian w obszarze kultury artystycznej.

W rozdziale 4., zatytułowanym *Sztuka zaangażowana*, staram się uchwycić specyfikę polskiej sztuki krytycznej, którą zestawiam z praktykami zachodnimi określanymi mianem sztuki politycznej i aktywistycznej. W odróżnieniu od nich rodzima twórczość krytyczno-artystyczna jest bowiem zorientowana głównie na dyskursywizację problemów społecznych, a nie bezpośrednie działanie w dotkniętych nimi obszarach. Przy czym, jako praktyka dyskursywna (komunikacyjna), funkcjonuje na ogół w zamkniętym, elitarnym obiegu. W rozdziale tym przyglądam się przede wszystkim społecznym funkcjom sztuki krytycznej, możliwościom jej oddziaływania na sferę obywatelską oraz jej roli w konstruowaniu publicznej debaty i zbiorowych wyobrażeń (także tych dotyczących samej sztuki). Szczególną uwagę zwracam na aktywność autokrytyczną w tym obszarze oraz na konflikty społeczne ujawniające się wokół krytycznych dzieł sztuki. Ukazuję także podejmowane przez niektórych twórców próby przekroczenia ograniczeń zamkniętego świata artystycznego, zmierzające w stronę poszerzenia grona odbiorców sztuki, włączenia ich do wytwarzanej przez sztukę przestrzeni dyskursywnej.

W rozdziale 5., wychodząc od syntetycznej definicji sztuki publicznej i posługując się własną klasyfikacją tego rodzaju twórczości, dokonuję przeglądu różnorodnych jej wariantów: od sztuki w miejscach publicznych, poprzez interwencje artystyczne i działania performatywne, po sztukę utożsamianą z dialogiem i współpracą. Staram się tu pokazać, że wiele praktyk realizowanych w tym obszarze można zaliczyć do kategorii sztuki społecznej

(działania obywatelskiego poprzez sztukę). Kontekst przestrzeni publicznej zmienia bowiem diametralnie sposób funkcjonowania sztuki. Podnosi nie tylko problem dostępności i czytelności, ale też obecności (w sensie politycznym), reprezentacji, konsensusu, partycypacji i zbiorowego działania. Zaciera jednocześnie granicę między sztuką a innymi rodzajami aktywności społecznej czy kulturalnej. Na plan pierwszy wysuwa postać odbiorcy i kwestię jego uczestnictwa w sytuacji artystycznej lub okoł artystycznej. Wychodząc naprzeciw tej specyfice, w oparciu o przeanalizowane przykłady i konteksty, w ostatniej sekcji rozdziału przedstawiam osiem stosowanych przez artystów publicznych strategii „włączania” publiczności: elitarystyczną, utylitarystyczną, deliberatywną, populistyczną, mediatyzacyjną, egalitarystyczną, dialogiczną i polityczną. Podejmuję także próbę oceny możliwości społecznego oddziaływania sztuki publicznej w Polsce, które – moim zdaniem – są pochodną słabej kondycji polskiego społeczeństwa obywatelskiego.

Rozdział 6., zamykający ten tom rozprawy, poświęcam różnym zorganizowanym formom aktywności kulturalnej, zarówno takiej, która ma charakter zinstytucjonalizowany, jak i takiej, która inicjowana jest oddolnie. W kolejnych podrozdziałach analizuję i zestawiam ze sobą: sztukę społecznościową (*community art*), animację kultury, działalność domów kultury, *squattersów* i organizacji tzw. Pi sektora. Wymienione praktyki traktuję jako alternatywne, do pewnego stopnia uzupełniające się, modele działania i współdziałania w środowiskach lokalnych. Staram się przy tym uwypuklić te charakterystyki analizowanych działań, które nadają im sens prodemokratyczny i proobywatelski, jak również wskazać na problemy, z jakimi w praktyce mierzą się ich inicjatorzy – artyści, animatorzy, aktywiści.



# Rozdział 1

## Inspiracje i założenia

### 1.1. Socjologiczne zainteresowanie sztuką

„Gdzie jest człowiek – tam jest i sztuka” – pisał w 1890 r. Stanisław Witkiewicz (2009: 6). Jako uniwersalne zjawisko społeczne, w różnych jego historycznych i kulturowych przejawach<sup>1</sup>, sztuka pozostaje ważnym i ciekawym obiektem dociekań nie tylko dla socjologów (głównie w obrębie subdyscypliny jaką jest socjologia sztuki), ale też filozofów, historyków, antropologów oraz przedstawicieli innych nauk społecznych i humanistycznych. Jest przedmiotem zainteresowania badawczego „sama w sobie”, pod kątem jej walorów formalno-artystycznych, estetycznych (m.in. Władysław Tatarkiewicz, Stefan Morawski); jako skutek pewnych warunków historycznych, a więc – jako reprezentacja społeczeństwa, jego struktury, organizacji, interesów i aspiracji w danym czasie (Hippolyte Taine, Pierre Francastel, Theodore Adorno, Herbert Marcuse, Pierre Bourdieu i in.); oraz jako artefakt kultury symbolicznej, nośnik znaczeń, odzwierciedlający wzory, wartości i normy regulujące życie danej zbiorowości (np. Ervin Panofski, Ernst Cassirer, Bronisław Malinowski). Roboczo perspektywy te można by nazwać odpowiednio: formalno-estetyczną, strukturalno-historyczną i symboliczno-kulturową.

---

<sup>1</sup> Należy pamiętać, że nie we wszystkich znanych społeczeństwach sztuka występuje jako wyodrębniona, autonomiczna dziedzina życia społecznego. W społecznościach tradycyjnych lub plemiennych jest ściśle powiązana z innymi obszarami zbiorowej aktywności: religią, wymianą dóbr, wytwarzaniem przedmiotów użytkowych. Z antropologicznego punktu widzenia estetyczne pojęcie sztuki nosi znamiona europocentryzmu. Twórczość przednowoczesnych społeczeństw jest przez nas traktowana jako sztuka, choć same one nie posługiwały się tą kategorią. To samo dotyczy zjawisk, które dziś określamy mianem sztuki ludowej, a które w ich oryginalnym kontekście nigdy nie funkcjonowały w oderwaniu od określonych, czy to codziennych, czy świątecznych, rytuałów.

Przykładowo – niegdyś kontrowersyjna, dziś ikoniczna – *Fontanna* Marcela Duchampa (1887–1968) z 1917 r. może być potraktowana jako pierwszy *ready-made* [dosł. obiekt gotowy]<sup>2</sup> w historii sztuki, rzucający wyzwanie obowiązującym konwencjom artystycznym i zapoczątkowujący nowy nurt twórczości artystycznej (tzw. po-sztuki czy też sztuki postestetycznej<sup>3</sup>); jako manifestacja statusu i roli artystów oraz krytyków sztuki w nowoczesnym społeczeństwie – wyposażonych we władzę decydowania o tym, co jest sztuką, a co nią nie jest (początkowo *Fontanna* została odrzucona nie tylko przez współczesną Duchampowi publiczność, ale też przez środowisko artystyczne, w tym najbliższych mu dadaistów); lub jako – w swoim czasie skandalizujący – akt transgresji funkcji sztuki w ich dotychczasowym rozumieniu opartym na przeżyciu emocjonalno-estetycznym. Duchamp chciał tworzyć dzieła, „które nie obsługują «siatkówki», nie przemawiają do oka czy uczuć, lecz pobudzają «szare komórki», rozum” (Schüler, Täuber 2010: 95–96). Każdy z tych artystycznych i pozaartystycznych obszarów interpretacji *Fontanny* otwiera osobne pole poszukiwań badawczych i teoretycznych.

Wśród tych możliwości socjologów sztuka interesuje zwykle najbardziej jako „ośrodek pewnych stosunków społecznych” tworzących się wokół dzieła sztuki (por. Ossowski 2004: 114). W stosunki te uwikłani są twórcy, marszandzi (sarkastycznie nazywani dziś przez niektórych „galernikami”), kuratorzy, krytycy i w końcu kompetentni (*sic!*) odbiorcy sztuki (koneserzy, znawcy, miłośnicy). *Notabene*, brak kompetencji odbiorczych jest czynnikiem wykluczenia z wytwarzanych przez wymienionych aktorów sieci społecznych. Przybierając zinstytucjonalizowaną postać, wyznaczają one ramy dystynktywnego świata społecznego, który Howard S. Becker, George Dickie i Artur C. Danto nazywają światem sztuki (*art world*)<sup>4</sup>. W „klasycznej” socjologii sztuki podstawowymi kategoriami analitycznego opisu są więc instytucje i role społeczne, a sztuką jest to, co za sztukę uzna świat sztuki, nadając twórcy status artysty, poddając dany obiekt lub działanie krytycznej ocenie, ekspozując dzieło w galerii. *Fontanna* Duchampa w końcu trafiła na salony jako dzieło sławnego artysty – dzięki społecznej pozycji autora; nikomu nieznanemu R. Mutt (pseudonim, którym Duchamp sygnował pisuar) nie miał takiej siły przebicia. Artystyczne atrybuty *Fontanny* stanowiły *de facto*: cokół, podpis i miejsce na wystawie (Elger 2005: 80).

<sup>2</sup> *Ready-made* (ang.), *objet trouvé* (franc.) – przedmiot użytkowy, często produkowany masowo, który przeniesiony w kontekst artystyczny zyskuje nowe znaczenie. Kontynuacją idei *ready-made* Duchampa były między innymi przedmioty znalezione (*found objects*) wykorzystywane w pop-arcie. Obiekty *ready-made* stanowiły również część repertuaru działania wielu innych artystów przywoływanych w tej rozprawie, między innymi Josepha Beuysa i Christopha Schlingensiefa. Odpowiednikiem tej strategii w obszarze filmu i wideo jest z kolei *found footage* (znaleziony zapis filmowy).

<sup>3</sup> W Polsce na gruncie teorii sztuki pojęciem tym posługuje się przede wszystkim Stefan Morawski (1985: 9), który tak charakteryzuje przejście do po-sztuki: „Zanegowano nieodzowność maestrii (*techné*), zwartej struktury formalnej, ekspresji, mimesis, talentu i geniuszu. Rozbito również mitologię przeżycia estetycznego ugruntowanego na wirtualności właściwej dziełu sztuki. Cechą konstytutywną dla rewolucji antyestetycznej wydaje się właśnie zerwanie z owym «światem na niby», z rzeczywistością wydzieloną, którą przeciwstawia się życiu zewnętrznemu i wewnętrznemu. Nacisk położony na pomysł artystyczny bądź wspólnotę doświadczeniową twórcy i jego adresatów, którzy nie chcą być biernymi odbiorcami, sugeruje, że rewolucję tę spowodowało przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, porzucenie bądź unieważnienie przedmiotu artystycznego”.

<sup>4</sup> W polskiej socjologii równolegle funkcjonuje pojęcie świata artystycznego. Używa go na przykład Aleksander Lipski (2001). W mojej pracy pojęcia „świat sztuki” i „świat artystyczny” stosuję zamiennie, ponieważ oba są tłumaczeniami angielskiego *art world*.



Instytucjonalna teoria sztuki przenosi więc zainteresowanie badaczy i teoretyków z inhereentnych właściwości dzieła sztuki na reguły jego funkcjonowania w społeczeństwie. Obok procesu instytucjonalnej kwalifikacji przedmiotu jako dzieła sztuki oraz jego twórcy jako artysty, dla zwolenników tego podejścia ważny jest moment społecznego odbioru dzieła, jego percepcji i interpretacji. Jest to jednocześnie moment „otwarcia”, w którym widziany jako społeczna enklawa<sup>5</sup> świat sztuki łączy się z szerszym społecznym otoczeniem i w którym intencje artysty spotykają się z oczekiwaniami społecznymi dotyczącymi funkcji czy też roli sztuki w społeczeństwie. Jak pisze Jean Duvignaud (1970: 63):

Po to więc, aby określić jak głębokie związki łączą sztukę ze społeczeństwem, należy brać pod uwagę, z jednej strony, postawy artystyczne – świadome bądź nieświadomione, z drugiej zaś – funkcje spełniane przez nią w określonym typie społeczeństwa. Socjologia sztuki pojawia się tam, gdzie spotykają się postawy twórcze z funkcjami sztuki w różnych układach.

Do prekursorów socjologii sztuki w Polsce należą niewątpliwie: Stanisław Ossowski (1897–1963), Marcin Czerwiński (1924–2001), Antonina Kłoskowska (1919–2011) i Aleksander Wallis (1930–1984). Współcześnie dziedzina ta, nawet zarysowana tak „klasycznie”, jak wyżej, nie należy jednak do najbardziej popularnych czy uznanych subdyscyplin rodzimej nauki. Niewielu polskich socjologów poszukuje tematów badawczych w polu sztuki, niewielu też podejmuje teoretyczne rozważania na ten temat<sup>6</sup>. Wśród tych nielicznych przywołać należy Mariana Golkę – autora jedyne go polskiego przekrojowego podręcznika w tej dziedzinie (pt. *Socjologiczny obraz sztuki*, wydane go po raz pierwszy w 1996 r.), Marka Krajewskiego i Jerzego Kaczmarka (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Aleksandra Lipskiego (Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach), Pawła Możdżyńskiego (Uniwersytet Warszawski) oraz Bogusława Sułkowskiego, Annę Matuchniak-Krasuską, Tomasza Ferenca i innych pracowników Katedry Socjologii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Trzeba też wspomnieć o pokrewnych tematycznie, długoletnich programach badań kultury, realizowanych przez Aldonę Jawłowską (1934–2010) i Annę Wykę (kultura alternatywna) oraz Barbarę Fatygę (kultura młodzieżowa, Obserwatorium Kultury), a także o relatywnie nowym kierunku badań w tej dziedzinie – skupionych na emocjach (Wojciech Pawlik,

<sup>5</sup> Pojęcia enklawy używam tu w rozumieniu wyodrębnionego strukturalnie i kulturowo fragmentu szerszej rzeczywistości społecznej. Jest to pojęcie relatywnie nowe, rozwijane w polskiej socjologii od kilku lat za sprawą konferencji i publikacji Instytutu Socjologii Uniwersytetu Szczecińskiego (red. Gołydyka, Machaj 2007, 2009). W tym rozumieniu nie tylko świat sztuki stanowi enklawę życia społecznego. Enklawą – w obrębie społeczeństwa obywatelskiego – jest także sztuka społeczna, której poświęcam swoją pracę. Dlatego do kategorii tej wracam i szerzej odnoszę się w tomie II, w rozdziale *Sztuka społeczna jako enklawa aktywności obywatelskiej*.

<sup>6</sup> Znamienne, że podczas gdy na XV Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Szczecinie (11–14 września 2013 r.) nie została utworzona żadna grupa tematyczna poświęcona zagadnieniom socjologii sztuki, to tematyka ta jest jednocześnie stale obecna na gruncie socjologii europejskiej. W ramach European Sociological Association (ESA) działa Research Network for the Sociology of the Arts, organizująca od 1999 r. coroczne tematyczne konferencje, a w 2013 r. ukazał się specjalny numer wydawanego przez ESA periodyku *European Societies* (tom 15, nr 2) pt. *Art Markets and Sociology of Culture*. W programie 11. Zjazdu ESA, który odbył się w dniach 28–31 sierpnia 2013 r. w Turynie znalazło się zaś 29 sekcji poświęconych różnym aspektom społecznego funkcjonowania sztuki.

UW). Warto również pamiętać o socjologicznych dociekaniach w obszarach muzyki (m.in. Paweł Beylin [1926–1971], Kazimierz Kowalewicz i Mieczysław Gałuszka, Bogumiła Mika, Tomasz Misiak, Igor Pietraszewski, Elżbieta Skotnicka-Illasiewicz, Tomasz Szlendak, Jerzy Wertenstein-Żuławski [1947–1996]?)<sup>7</sup>, filmu (m.in. Kazimierz Żygulski [1919–2012], Anna Misiak, Piotr Witek) i muzealnictwa (Anna Wieczorkiewicz). Poza obszarem socjologii zainteresowanie rodzimych teoretyków i badaczy społecznych sztuką wpisuje się natomiast przede wszystkim w perspektywy antropologiczną, kulturoznawczą i pedagogiczną. Na przykład Ewa Rewers (również z UAM) prowadzi interdyscyplinarne badania na temat sztuki w kontekście miejskim. Odrębne środowisko teoretyków i praktyków kultury tworzą pracownicy Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego skupieni wokół specjalizacji Animacja kultury<sup>8</sup>.

Według Aleksandra Lipskiego (2001) przyczyn relatywnie niewielkiego zainteresowania sztuką ze strony nauk społecznych, co *de facto* dotyczy nie tylko polskich realiów, należy poszukiwać w jej specyficznym – izolowanym – statusie jako dziedziny społecznego doświadczenia, poznania i działania. Izolacja sztuki pociąga za sobą trzy znaczące skutki. Pierwszym z nich jest poznawczy anachronizm, deficyt innowacyjnych, interdyscyplinarnych narzędzi teoretycznych pozwalających opisać aktualnie zachodzące w polu sztuki przemiany. Lipski zauważa, że współczesna sztuka wciąż jest najczęściej opisywana za pomocą tych samych terminów i koncepcji, co ponad sto lat temu, pomimo że w ciągu tych z okładem stu lat zjawiska artystyczne uległy całkowitemu przewartościowaniu, zarówno w wymiarze estetycznym, jak i społecznym:

sztuka ze względu na swą współczesną zmuzeifikowaną sytuację kulturową nie należy do „palących problemów społecznych”, zaś ze względu na strukturalne uzależnienie od tradycji intelektualnej estetyki zazwyczaj opisywana jest w kategoriach dalekich od społecznej rzeczywistości (s. 19).

Próba przełamania tego impasu są co jakiś czas wprowadzane do nowoczesnego dyskursu artystycznego pojęcia, takie jak: sztuka publiczna nowego gatunku (*new genre public art*, Suzanne Lacy, 1995), estetyka relacyjna (*esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud, 1998) czy estetyka dialogiczna (*dialogical aesthetics*, Grant H. Kester, 2004). Pojęcia te określiłabym jako „socjologizujące”: ich wspólną cechą jest skupienie się w większym stopniu niż na estetyce – na relacjach międzyludzkich, które sztuka wytwarza (por. Bourriaud 2012; Kester 2004; red. Lacy 1995).

<sup>7</sup> Wydaje się, że przypadłością polskiej socjologii muzyki jest brak kontynuacji podjętych wątków tematyczno-badawczych. Wielu z wymienionych badaczy zarzuciło z czasem tę problematykę.

<sup>8</sup> Powyższy akapit nie pretenduje oczywiście do wyczerpującego przeglądu dorobku polskiej socjologii sztuki, lecz ma jedynie wskazać miejsce moich własnych poszukiwań teoretycznych i badawczych względem pokrewnych problemów analizowanych przez innych socjologów.

Muzealizacja (czy jak woli Lipski „muzeifikacja”), której przedłużeniem jest galerijny model *white cube*<sup>9</sup>, wyposażając sztukę w społeczny prestiż i instytucjonalny parasol ochronny, skazuje ją jednocześnie na alienację, wyrwanie ze społecznego kontekstu i brak społecznego wpływu. To drugi ze skutków izolacji, z którym *notabene* artyści coraz częściej próbują walczyć, obierając różne strategie „wychodzenia do ludzi” (sztuka publiczna), „angażowania ludzi” (sztuka partycypacyjna) i „pracy z ludźmi” (sztuka społecznościowa).

Zdaniem Lipskiego trzecim, niejako ubocznym, rezultatem omawianego zjawiska jest mała atrakcyjność zmuzeifikowanej sztuki jako obiektu badawczych dociekań w obszarze nauk społecznych. Czy zatem rozprzestrzeniająca się we współczesnej sztuce idea i praktyka wytwarzania – inicjowania, prowokowania, katalizowania – zmian społecznych czyni ją bardziej atrakcyjną dla badaczy? Czy skuteczność sztuki, którą postuluje i próbuje wprowadzać w życie między innymi Artur Żmijewski, autor manifestu *Stosowane sztuki społeczne* (2007) i kurator 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie w 2012 r., nie jest jednocześnie furtką do zainteresowania sztuką naukowców, w szczególności – socjologów?

## 1.2. Od „stosowanych sztuk społecznych” do sztuki społecznej

### 1.2.1. Manifest Artura Żmijewskiego

W latach 2007–2009, za sprawą manifestu Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne* (2007), sztuka najnowsza stała się w Polsce przedmiotem szerokiej dyskusji na temat jej politycznego i społecznego zaangażowania, przeciwstawianego artystycznemu radykalizmowi sztuki „samej dla siebie”, w której udział wzięli także przedstawiciele nauk społecznych, tacy jak: Joanna Tokarska-Bakir, Edwin Bendyk i Jan Sowa<sup>10</sup>. Dyskusja ta koncentrowała się jednak przede wszystkim na wątkach instytucjonalnych – artystycznych (kryzys sztuki), rynkowych (jej komercjalizacja) i politycznych (zaangażowanie artysty) – całkowicie ignorując społeczno-obywatelski aspekt tworzenia i odbioru sztuki. Bez względu na przyjętą

<sup>9</sup> *White Cube* [dosł. biały sześcian] – nazwa prestiżowej, komercyjnej londyńskiej galerii sztuki nowoczesnej, której znakiem rozpoznawczym są białe ściany. Nazwa galerii stała się synonimem eksponowania sztuki w skrajnie zmuzealizowanej, „sterylnej” konwencji.

<sup>10</sup> Kluczowe głosy w tej dyskusji to zbiór tekstów opublikowanych *ad vocem* w *Obiegu* – Jakuba Banasiaka (2007), Grzegorza Borkowskiego (2007), Adama Mazura (2007), Magdaleny Pustoly (2007), Agaty Jakubowskiej (2007), Michała Pawła Markowskiego (2007), Jana Sowy (2007), a także kontrmanifesty – badaczek społecznych z Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego pt. *Pseudo. Emancypacja „stosowanych sztuk społecznych”* (Barańska et al. 2008) oraz *Manifest Nooawangardy* (Banasiak et al. 2009), sygnowany przez licznych artystów i intelektualistów. Do zbioru tekstów polemicznych wobec Żmijewskiego można też zaliczyć manifest sztuki szczególnej Andrzeja Turowskiego (2012), którą autor przeciwstawia nie tylko autonomii „sztuki dla sztuki”, ale też bezpośredniemu politycznemu zaangażowaniu sztuki, artystów i kuratorów.

optykę – społecznego zaangażowania lub niezależności sztuki – w centrum samego procesu artystycznego, jak i jego ewentualnego pozaartystycznego efektu, stawiano instytucjonalnie i profesjonalnie zdefiniowanego artystę. Tym samym pytanie o status sztuki sprowadzono do kwestii statusu artysty, a problem zaangażowania sztuki zamykano w granicach świata sztuki. O takim kierunku dyskusji w dużej mierze przesądził punkt jej wyjścia, a mianowicie sposób, w jaki rolę artystów zdefiniował Żmijewski (jako producentów wiedzy), oraz zestaw zasygnalizowanych przez niego problemów współczesnej sztuki (alienacja, bezskuteczność, apolityczność, instytucjonalizacja, ignorancja, antydyskursywność, negatywny język), będących konsekwencją jej autonomii, czyli uniezależnienia od innych dziedzin życia społecznego.

Nawiązując do tradycji dwudziestowiecznej awangardy, przede wszystkim konstruktywizmu, Żmijewski łączy użyteczność sztuki z jej funkcją polityczną. Przypomnijmy, że konstruktywizm wyłonił się z radykalnych przemian społeczno-politycznych zapoczątkowanych przez Rewolucję Październikową (1917 r.). Popchnęły one ówczesną młodą inteligencję twórczą w Rosji do poszukiwania dla siebie nowego miejsca w społeczeństwie, rozbudziły nadzieję na przekroczenie granicy między sztuką i życiem. Liczni lewicowi artyści zaangażowali się w działalność agitacyjną i propagandową oraz realizację programu łączenia sztuki i produkcji przemysłowej. Na fali całościowej reorganizacji życia kulturalnego obejmowali też wysokie stanowiska w systemie administrowania kulturą i edukacji artystycznej. Zmierzali do uzyskania dla siebie uprzywilejowanego miejsca w porewolucyjnym społeczeństwie – jako inteligencja twórcza, kształtująca świadomość mas robotniczych. Jednak, jak słusznie zauważa Andrzej Turowski (1979: 23), rosyjska awangarda „głosząca hasła związku sztuki ze społeczeństwem i operująca w praktyce twórczej nową formą artystyczną, pozostawała [...] w pełnej izolacji wobec tej grupy społecznej, do której jej sztuka miała być adresowana – proletariatu”.

Z drugiej niejako strony, idea „stosowania sztuki” może budzić także skojarzenie z niemieckim Bauhausem (1919–1933). Łączność postulatów Żmijewskiego z tą tradycją jest jednak, jak sądzę, pozorna. Pomimo wpływów myśli konstruktywistycznej i egalitarystycznych ideałów, założyciel tej szkoły, Walter Gropius, obok innowacji stylistycznych i technicznych, podkreślał przede wszystkim służebną rolę artystów i architektów wobec społeczeństwa. Nakładał na nich obowiązek rozpoznawania potrzeb społecznych i stwarzania środowiska życia odpowiadającego na te potrzeby. Bauhaus zapoczątkował nowy zawód – projektanta przemysłowego, który miał być gwarantem estetycznej jakości relatywnie tanich, masowych produktów. Gropius twierdził jednak, że sztuka – utożsamiona z projektowaniem otoczenia architektonicznego i estetycznego człowieka (budynków, wnętrz, mebli, artykułów dekoracyjnych, przedmiotów codziennego użytku) – nie może rozwijać się szybciej niż społeczeństwo, któremu ma służyć. Odmawiał więc jej rewolucyjnej mocy i bezpośredniego udziału w sprawowaniu władzy. Sztuka spod znaku Bauhausu miała przyczynić się do poprawy warunków bytowych szerokich mas społecznych, a nie służyć jako środek ich ideologicznego formatowania (por. Gropius 2014; Naylor 1988; Preisich 1981).

Tymczasem sztuka użyteczna, jaką postuluje w swoim manifestie Żmijewski, to sztuka, w której mocy leży zmiana społeczna. *Stosowane sztuki społeczne* są jednak apelem artysty skierowanym do innych artystów, wyznaczającym im niezupełnie nową rolę reformatorów

społecznych. Artysta – wizjoner, demaskator, aktywista – ma być autorem zmiany; sztuka zaś, zrównana z polityką, religią i nauką, ma być narzędziem symbolicznej władzy lub kontrwładzy w jego rękach. Takie postawienie sprawy prowadzi do zdefiniowania sztuki w kategoriach „sztuki dla ludzi” – oczywiście nie w sensie jej dostosowania do kompetencji odbiorcy, lecz jej misji. Tym samym owych „ludzi” ustawia się na zewnątrz procesu twórczego i kulturotwórczego. Tym, kto „stosuje” sztukę, jest artysta, zorientowany społecznie lub politycznie, ale zawsze zajmujący uprzywilejowaną pozycję. Miarą efektu sztuki pozostaje zaś jej oddziaływanie na odbiorcę i wywoływanie w nim pożądaných reakcji (por. Żmijewski 2007).

W koncepcjach i działaniach Żmijewskiego widoczne jest natomiast pewne podobieństwo do rozwijanej w latach 1971–1976 we Francji koncepcji sztuki socjologicznej, czyli działań artystycznych używanych jako środek społecznej interwencji. Członkowie założonego w 1974 r. Kolektywu Sztuki Socjologicznej (Collectif d’Art Sociologique): Hervé Fischer, Jean Paul Thenot i Fred Forest, dążyli do przekształcenia sztuki w praktykę socjologiczną, rozumianą jako „oddziaływanie na strukturę społeczną, prowadzone w danym środowisku z pozycji wiedzy” (Fischer 1987: 299): prowokowali krytyczne dyskusje, kwestionowali zastany system społeczny, demaskowali postawy ideologiczne, występowali przeciwko biurokracji i dogmatyzmowi, zakłócali przebieg komunikacji społecznej, szczególnie masowej. Podobnie jak Żmijewskiego, interesowały ich realne społeczne i polityczne funkcje sztuki, i takich zastosowań poszukiwali dla sztuki konceptualnej (*sic!*). Ich celem było „wyjście poza wąski krąg wtajemniczonych z artystycznego mikroświata, wyjście na ulicę, poza galerie i praca w środkach masowego przekazu” (Fischer 1987: 299).

### 1.2.2. Podejście alternatywne: Sztuka społeczna

Osią mojej pracy teoretycznej i badawczej, zapoczątkowanej w 2007 r. udziałem w XIII Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Zielonej Górze z referatem pt. *Sztuka i aktywność obywatelska*, jest zupełnie inne rozumienie sztuki. Wychodzę bowiem z założenia, że „stosowana sztuka społeczna”, jeśli ma powodować zmianę – „zmianę w człowieku” (Drucker 1995: 10)<sup>11</sup>, nie może być zjawiskiem elitarnym. Nie może też zakładać jedynie reaktywności tego, kogo zmienia. Przeciwnie, zmianę w człowieku osiąga się poprzez działanie – jego własne i podmiotowe. Innymi słowy, zamiast zmieniać ludzi, powinno się im pozwolić, by sami zmieniali siebie, stwarzając im ku temu okazje i dostarczając środków zmiany. Na tym tylko, w moim przekonaniu, polegać może transformacyjna, społeczna rola sztuki – na wyposażeniu ludzi w intelektualne i praktyczne narzędzia zmiany społecznej.

<sup>11</sup> Według Druckera, zasadniczą funkcją oddolnych, obywatelskich form organizacji jest „zmiana w człowieku”. Pisze on: „Produktem organizacji jest zmiana, która zachodzi w człowieku pod wpływem jej działania. Organizacje są agentami zmian zachodzących w ludziach” (Drucker 1995: 10). Chodzi przy tym nie tylko o oddziaływanie organizacji społecznych na szersze otoczenie, ale przede wszystkim o zmianotwórczy wpływ wspólnego działania na tych, którzy uczestniczą w tego rodzaju aktywności.

W tym kontekście pytanie o miejsce sztuki w społeczeństwie przestaje być pytaniem o status artysty, a staje się pytaniem o zakres twórczego uczestnictwa i dystrybucji uprawnień twórczych. Jest to pytanie o możliwości realizacji postulatu „sztuki ludzi” (*people’s art*) – jako jednej z form oddolnej aktywności społecznej, obywatelskiej, a nie „sztuki dla ludzi”. Uznanie sztuki za formę aktywności obywatelskiej, a więc jej instrumentalizacja i demokratyzacja, wymaga z kolei przededefiniowania relacji między tym, co artystyczne a tym, co społeczne i obywatelskie – przede wszystkim uznania zdolności każdej jednostki ludzkiej do twórczego myślenia i działania oraz świadomego kształtowania swojego otoczenia.

Przedmiotem mojego zainteresowania nie jest więc sztuka w ogóle, ale ten jej rodzaj, który pozwala tzw. zwykłym ludziom „mówić” o ich sytuacji i ją zmienić. Interesuje mnie sztuka, która jest formą aktywności obywatelskiej – sztuka społeczna. Przymiotnik „społeczna” ma z jednej strony sugerować paralelę do takich terminów, jak: aktywność społeczna czy organizacja społeczna, jako że sztuka społeczna umiejscawia się w tym samym sektorze społeczeństwa; z drugiej – podkreślać różnicę między sztuką społeczną a sztuką publiczną, wspólnotową czy zaangażowaną. Nowe pojęcie „sztuka społeczna” wprowadzam także po to, by uniknąć wikłania się w spory terminologiczne towarzyszące analizom działań społeczno-artystycznych dokonywanym z perspektywy teorii sztuki i krytyki artystycznej, a związane choćby z odpowiedzią na pytanie, czy to jest sztuka.

Nie jest możliwe zdefiniowanie sztuki społecznej ani poprzez jej wyodrębnione cechy gatunkowe, ani poruszane problemy społeczne, ani nawet profil ideologiczny. Jej przykładów możemy z powodzeniem poszukiwać w różnych obszarach twórczości artystycznej (sztuki plastyczne, teatr, muzyka), w różnych polach aktywności społeczno-obywatelskiej (aktywizm miejski, edukacja międzykulturowa, inkluzja społeczna), jak też po obu stronach politycznego podziału na prawicę i lewicę. Sztukę społeczną definiuję więc przede wszystkim (choć nie wyłącznie) poprzez pozaartystyczny, społeczny czy publiczny cel, któremu służy, oraz poprzez oddolny, prywatny charakter działania i zaangażowanych w nie podmiotów.

Otwartym pozostaje pytanie o obywatelską jakość konkretnych społeczno-artystycznych przedsięwzięć. Zastrzeżenia natury aksjologicznej budzą między innymi radykalne działania w przestrzeni miejskiej, takie jak celowe niszczenie korporacyjnych okien wystawowych poprzez obrzucanie ich farbą przez anonimową grupę 15W08, uliczne akcje plakatowe Wojciecha Korkucia, założyciela Ruchu Higieny Moralnej<sup>12</sup>, czy paraartystyczna aktywność kibiców piłkarskich – tworzone przez nich murale, wlepki i stadionowe performanse (tzw. oprawy). Twórczość kibicowska może mieć wprawdzie wydźwięk patriotyczny (gdy np. odwołuje się do pamięci żołnierzy wyklętych czy powstania warszawskiego); często pojawiają się w niej jednak treści rasistowskie i nazistowska symbolika. Bez względu na potencjalnie antyobywatelski sens tego rodzaju działań, posiadają one pewne cechy sztuki społecznej i z tego powodu nie mogą być pominięte w niniejszej rozprawie.

<sup>12</sup> Na przykład: *Jesteś homo – OK. Nie spedalaj nieletnich*, albo: *Jesteś gruba, brzydka i leniwa – zostań feministką albo zgłoś się do psychologa*. Przeciwno akcjom Korkucia wielokrotnie protestowały organizacje społeczne przeciwdziałające dyskryminacji. Pomimo to prace artysty są prezentowane także w publicznych instytucjach kultury, takich jak Teatr Wybrzeże w Gdańsku (2013 r.) czy Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu (2015 r.).



*Fotografia 1*

**Mural kibicowski  
Osiedle Zielone Wzgórze**

Białystok, 2012 r.

Kojarzenie sztuki społecznej wyłącznie z myśleniem lewicowym, co często ma miejsce na skutek wzmożonej aktywności publicznej artystów związanych ze środowiskiem *Krytyki Politycznej* (m.in. Paweł Althamer, Joanna Rajkowska, Artur Żmijewski) i sprzyjających im krytyków sztuki, nie tylko prowadzi do pominięcia innych ideologicznych wymiarów zjawiska, ale też „przeszacowania” znaczenia lewicowej sztuki publicznej w badanym obszarze. Przykładem patriotycznej sztuki społecznej jest projekt Grzegorza Forina Piwnickiego *63 dni z życia Warszawy* [2012]<sup>13</sup>, gra miejska poświęcona powstaniu warszawskiemu i jego bohaterom, jak również wcześniejsza akcja plakatu Rafała Betlejewskiego *A ja czy poszedłbym?* [2004], w humorystyczny sposób przedstawiająca uczestników powstania – jeden z nich celuje do nas z parasola, inny trzyma się za ucho, trafione odłamkiem podczas walki. Murale – pomniki historii programowo tworzy Rafał Roskowiński, założyciel Gdańskiej Szkoły Muralu, który o swoich pracach mówi:

Zawodowo, jako artysta, czerpię inspiracje z historii, bo to ona i nasz stosunek do niej są najważniejsze. Trzeba dawać świadectwo historii właśnie poprzez uwiecznianie pewnych ważnych rzeczy. Historia minie, ale nasz stosunek do niej pozostanie na muralu (za: red. Dymna, Rutkiewicz 2012: 38).

Choć w niektórych działaniach, szczególnie tych związanych z uwspólnianiem zasobów elektronicznych (np. baza *streetartowych sampli* tworzona przez Fundację VlepVnet w ramach projektu *Massmix*<sup>14</sup>), pojawia się myślenie wspólnotowe bliskie światopoglądowi kolektywistycznemu, większość obserwowanych działań społeczno-artystycznych ma charakter apolityczny, podobnie jak inne formy społeczno-obywatelskiej aktywności mającej miejsce w tzw. sferze pośredniej.

### 1.2.3. Dlaczego warto zająć się sztuką społeczną?

Zaproponowane przeze mnie podejście łączące sztukę i aktywność obywatelską, choć rzadkie, nie jest jednak w polskiej socjologii zupełnym *novum*. W nieodległej przeszłości z zainteresowaniem socjologów spotykały się działania teatrów studenckich (Jawłowska 1988; Wyka 1984), happeningi Pomarańczowej Alternatywy (Marchlewski 1991; Misztal 1992; Pęczak 1991<sup>15</sup>) czy paraartystyczna aktywność niektórych środowisk ekologicznych (Gliński 1996). Wymienione analizy, osadzone w realiach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. odnosiły się jednak przede wszystkim do aktywności obywatelskiej o charakterze opozycyjnym lub kontrkulturowym. Koncentrowały się też tylko na kilku wybranych przejawach szerszego zjawiska – społeczno-obywatelskiego działania poprzez

<sup>13</sup> Zob. <http://www.pamieta-my.pl> [dostęp 30 grudnia 2013 r.].

<sup>14</sup> Zob. <http://massmix.bzzz.net> [dostęp 30 grudnia 2013 r.].

<sup>15</sup> Do opisu Pomarańczowej Alternatywy Mirosław Pęczak powraca w książce *Subkultura w PRL. Opór, kreacja, imitacja* (2013: 143 i nast.).



sztukę. Niniejsza rozprawa ma więc szansę stać się pierwszym bardziej całościowym, choć oczywiście nie wyczerpującym, socjologicznym opracowaniem współczesnej problematyki związku między sztuką i aktywnością obywatelską – opartym na autorskiej koncepcji sztuki społecznej. Potrzeba takiego opracowania znajduje trojaki uzasadnienie: empiryczne, praktyczne i teoretyczne.

Po pierwsze, możemy z łatwością zaobserwować, że do sztuki w swoich działaniach z rosnącą częstotliwością uciekają się dziś różni aktorzy społeczni spoza świata artystycznego: organizacje pozarządowe, społeczności lokalne, ruchy społeczne (także ruchy globalne) czy nieformalne grupy obywateli. I to „uciekanie się do sztuki” ma w działaniach wymienionych podmiotów pewien wspólny mianownik, a jest nim wykorzystanie sztuki jako środka służącego osiągnięciu określonego dobra wspólnego, definiowanego w kategoriach zmiany społecznej. Nadal istotną funkcją tych działań jest protest – wymienić tu można na przykład: ruchy miejskie walczące o odzyskiwanie przestrzeni publicznej (ruch Reclaim the Streets, RTS), pogromców reklam (*adbusters*) czy prowokatorów kulturowych (*culture-jammers*) (Klein 2004; Drozdowski 2006; Zańko 2012), albo uprawiających swoje oszustwa medialne Yes-menów<sup>16</sup> – ale niejako obok pojawiają się inne funkcje: artykulacyjne, więziotwórcze czy mobilizacyjne. Przemiany te poszerzają ramy koniecznego socjologicznego rozpoznania zjawisk społeczno-artystycznych oraz domagają się dla nich nowych ujęć teoretycznych i badawczych.

Po drugie, abstrahując od „białych plam” socjologicznego opisu, także w świadomości potocznej sztuka nie jest kojarzona ze społeczną aktywnością obywatelską. Traktowana jest raczej jako aktywność autoteliczna („sztuka dla sztuki”), zjawisko estetyczne, wartość muzealna, a jej ewentualne społeczno-instrumentalne aspiracje przywodzą na myśl praktyki propagandowe i etatystyczne<sup>17</sup>. Tak widziana sztuka – jak pisze Howard S. Becker (1982) – konstytuuje świat sztuki, zamknięty zarówno w sensie społecznym, jak i poznawczym. Jest to świat artystów, marszandów, koneserów, którzy współdziałają w ramach określonych konwencji artystycznych i społecznych. Inni z trudem poruszają się w tym świecie, ponieważ rzadko posiadają odpowiednie do tego przygotowanie, a przede wszystkim nie odnajdują w nim swojego własnego doświadczenia, ani możliwości jego ekspresji. Wynika z tego dość trywialny wniosek, że sztuka (wysoka, awangardowa, profesjonalna) nie jest domeną „zwykłych ludzi”. A jednak, gdy spojrzymy na użytki, jakie ze sztuki czynią „zwykli

<sup>16</sup> Wymienione zjawiska, choć mają zachodni rodowód (stąd anglojęzyczne nazewnictwo), w większości występują także w Polsce.

<sup>17</sup> W krajach postkomunistycznych, również w Polsce, praktyki takie kojarzone są głównie z realizmem socjalistycznym (sorealizmem). Od połowy lat trzydziestych do połowy lat pięćdziesiątych XX w. kierunek ten stanowił w nich obowiązującą doktrynę twórczości artystycznej, od malarstwa, po architekturę, co łączyło się z odrzuceniem wcześniejszej sztuki awangardowej, burżuazyjnej – jako „zwyrodniałej”. W jednej z pochodzących z czasów stalinizmu polskich kronik filmowych sztuka awangardowa, zilustrowana między innymi obrazami Pabla Picasso i Salvadora Dali, została przedstawiona z następującym komentarzem: „Jej pesymizm ma złamać opór kandydatów na mięso armatnie. Odebrać im wiarę w człowieka, zdusić chęć do buntu, wołę walki o lepsze jutro. W przyszłych mordercach kobiet i dzieci obrazy te mają wzbudzać pogardę dla ludzi i ich spraw, odczytać myślenia, rozpętać najniższe instynkty” (*Nowa sztuka* 1950). W Polsce nie niszczoneo wprawdzie dóbr kultury na taką skalę, jak w Związku Radzieckim i innych krajach komunistycznych (*notabene*, „czystki” dotyczyły tutaj głównie bibliotek), jednak zasada partyjnej kontroli nad wszelką produkcją kulturalną obowiązywała aż do upadku systemu w 1989 r.

ludzie” wspólnie i spontanicznie działający w obszarze społeczeństwa obywatelskiego, widzimy, że jest jakaś dziedzina sztuki, która może być udziałem każdego, bez względu na formalne przygotowanie do tworzenia czy odbioru sztuki. Za przykład niech posłużą lokalne inicjatywy zrealizowane na Podlasiu, takie jak: fotograficzny cykl *Mieleszki* Pawła Grzesia z 2005 r.<sup>18</sup>, happening *Suknia pani baronowej* w Sokolu (Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, 2007)<sup>19</sup>, uczestniczące projekty fotograficzne *Nasz świat w 36 klatkach* (Białystok, 2008)<sup>20</sup> i *Most nad oceanem* (Nowa Wola, 2007)<sup>21</sup> czy spektakl dokumentalny *Import/Export* (WIDOK, reż. Michał Stankiewicz, 2013–)<sup>22</sup>. Działania tego rodzaju stanowią ważną i coraz większą niszę społecznej aktywności obywatelskiej. Ważną choćby ze względu na bezpośredni związek z kategorią kreatywności, znajdującą coraz szersze zastosowanie w socjologii i innych naukach społecznych. Bliższe przyjrzenie się tym działaniom może nie tylko poszerzyć zasób wiedzy naukowej, ale także dostarczyć wiedzy użytecznej zarówno w praktyce obywatelskiej i pozarządowej, jak i w działaniach urzędników, funkcjonariuszy publicznych czy dysponentów funduszy „na kulturę”.

Po trzecie, wielu awangardowych artystów naszych czasów rozszerza koncepcję sztuki, nierzadko próbując odwrócić relację między sztuką a jej odbiorcami, upodmiotowić tych ostatnich, uczynić z nich twórców (choć niekoniecznie twórców dzieł tradycyjnie pojmowanej sztuki – jak Joseph Beuys, który twierdził, że każdy może być artystą w sensie twórczego myślenia i świadomego kształtowania zmiany społecznej), innym razem czyniąc ze sztuki medium publicznej debaty (np. Suzanne Lacy w swoich projektach artystyczno-informacyjnych), jeszcze kiedy indziej długofalowo angażując się w codzienne życie lokalnej społeczności (jak przez ponad piętnaście lat Grupa Działania we wsi Lucim). Zjawiska te są obszernie analizowane przez teoretyków i krytyków współczesnej sztuki z właściwych im pozycji poznawczych (tzw. estetyki socjologicznej), prezentowane w galeriach i muzeach (np. wystawa *Lucim żyje!* w Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu w 2009 r.), ale prawie całkowicie ignorowane przez socjologów<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Zob. <http://www.widok.org.pl/strona,mieleszki,15,1,48.html> [dostęp 30 grudnia 2013 r.]. Projekt polegał na spotkaniach fotografa z mieszkańcami Mieleszek (małej podlaskiej wsi zamieszkaanej przez ludność pochodzenia białoruskiego), w efekcie których powstały wielkoformatowe, czarno-białe portrety wykonane na tle ich domów. Wernisaż wystawy – rozwieszony na płotach we wsi – nawiązywał do organizowanych tam dawniej potańcówek i przybrał postać wspólnotowego święta.

<sup>19</sup> Więcej w rozdziale 6. niniejszej pracy. Zob. też: [http://www.widok.org.pl/strona,suknia\\_baronowej,13,1,48.html](http://www.widok.org.pl/strona,suknia_baronowej,13,1,48.html) [dostęp 30 grudnia 2013 r.].

<sup>20</sup> Więcej na temat tego projektu w tomie II, w rozdziale 2. Zob. też: <http://36-klatek.blogspot.com> [dostęp 30 grudnia 2013 r.]; także: Potoniec, Grzędzińska, Gaworek 2008; Niziołek 2008a, 2009a, 2009c, 2010.

<sup>21</sup> *Most nad oceanem* to projekt etnograficzno-artystyczny zrealizowany równoległe we wsi Nowa Wola na Podlasiu i w rezerwacie Indian Oneidów w stanie Ontario w Kanadzie. W ramach projektu dzieci i młodzież z obu społeczności wykonywały zdjęcia ukazujące ich codzienność, które prezentowane były na wspólnych wystawach po obu stronach oceanu (red. Hlebowicz 2008; Froń 2008; także: Niziołek 2010).

<sup>22</sup> Zob. rozdział 5. Zob też: Niziołek 2014a.

<sup>23</sup> Wyjątek stanowi praca Jerzego Kaczmarka *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii* (2001).



*Fotografia 2*

**Jaśmina Wójcik**

***Jaka praca dziś?* [2014]**

**Hasło z Białostockich Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Fasty”  
odtworzone we współpracy z byłymi pracownikami i wolontariuszami  
Plac przed Operą i Filharmonią Podlaską**

Białystok, 2014 r.

## 1.3. Inspiracje pozasocjologiczne

### 1.3.1. Joseph Beuys

Zaproponowane przeze mnie pojęcie sztuki społecznej nawiązuje przede wszystkim do utopijnej myśli niemieckiego artysty performera i działacza społeczno-politycznego Josepha Beuysa (1921–1986), który jako pierwszy używał terminów *soziale Kunst* (sztuka społeczna) i *soziale Skulptur* (rzeźba społeczna), rozszerzając pojęcie sztuki z twórczości artystycznej na całokształt ludzkiej aktywności w świecie. Beuys był współtwórcą (razem z Heinrichem Böllem) Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu (Free International University – FIU). Przewodnym celem jego pracy artystycznej, dydaktycznej i społecznej było uświadamianie ludziom, że mogą i muszą nauczyć się bycia twórczymi. Mawiał, że „każdy człowiek jest artystą” (Beuys 2006: 125), choć niekoniecznie w sensie twórcy dzieł tradycyjnie pojmowanej sztuki, lecz twórczego myślenia i świadomego kształtowania własnego otoczenia: politycznego, ekonomicznego i kulturowego. W *Manifeście FIU* jego twórcy pisali:

Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki. Każdy z nas posiada zdolności twórcze. [...] Rozpoznawanie, eksplorowanie i rozwój zdolności stanowi zadania Szkoły. W naszej definicji twórczości pojęcia zawodowy i amatorski zostaną przekroczone, a fałsz odezwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przezwyciężony (za: red. Jedliński 1990: 21).

Twórczość i sztukę Beuys postrzegał jako środek radykalnej transformacji społecznej. Uważał, że sztuka, która nie może kształtować społeczeństwa, w ogóle nie jest sztuką. Nawoływał do połączenia myślenia analitycznego i intuicyjnego, interdyscyplinarności i współpracy jako wzoru relacji między ludźmi. Dyskusje, wykłady, wywiady, artykuły, akcje artystyczne i polityczne, wystawy, działalność w organizacjach społecznych i partiach politycznych – wszystko to traktował jako składniki swojej rozszerzonej koncepcji sztuki (przy innych okazjach nazywanej przez artystę totalną, społeczną lub antropologiczną). Przede wszystkim jednak nieustrudzenie forsował pogląd, że sztuka może być obecna w każdym działaniu człowieka – pod warunkiem, że jest to działanie kreatywne. Ideałem Beuysa była jednostka świadoma, wolna i twórcza, zmieniająca zastany porządek społeczny, stopniowo przekształcająca go od wewnątrz, poprzez oddolne działanie (Kaczmarek 2001).

Idea rzeźby społecznej Beuysa wyrosła z krytyki zastanego ładu społecznego, w którym z jednej strony zbiurokratyzowane państwo, z drugiej – kapitalistyczny rynek, powodują zniewolenie, uprzedmiotowienie i alienację człowieka. Rzeźba społeczna – przeciwnie

– ma być ekspresją wolności urzeczywistnianej w sposób bezpośredni, poprzez osobiste zaangażowanie w reorganizowanie życia społecznego (stosunków władzy, społecznych zależności). Porządek społeczny widział więc Beuys jako totalne dzieło sztuki, a udział jednostki w tym dziele jako wyraz zdolności i aktu samostanowienia człowieka. Tak rozumianą twórczość łączył z moralnością, której głównym wyznacznikiem miała być odpowiedzialność – nie tylko za siebie, ale też za innych ludzi w społeczeństwie. O rzeźbie społecznej możemy więc mówić wtedy, gdy poprzez indywidualny lub zbiorowy wysiłek „kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy” (Beuys, za: red. Jedliński 1990: 18) w taki sposób, że zbliżamy się do bieguna „ciepła” – relacji międzyludzkich opartych na współpracy, altruizmie i miłości (Kaczmarek 2001).

Co rozszerzona koncepcja sztuki może oznaczać w praktyce? Nie każdy potrafiłby namalować Mona Lisę czy wyrzeźbić Dawida, nie każdy może umieścić w galerii swój *ready-made*, ale każdy może na przykład posadzić drzewo. W sztuce współczesnej sadzenie drzew jest tak samo uprawnioną strategią twórczą, jak malowanie obrazów czy rzeźbienie. Sam Beuys zrealizował projekt *7000 Dębów* [1982], w którym głównym środkiem wyrazu były drzewa (dęby) sadzone w Kassel przez artystę i innych uczestników akcji<sup>24</sup>. W ramach 7. Berlińskiego Biennale Łukasz Surowiec wraz z wolontariuszami zasadził w tym mieście lub rozdał wśród gości wystawy do samodzielnego zasadzenia kilkaset brzołek przywiezionych z okolic obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau [2012]. Paweł Althamer posadził z dziećmi i ich rodzinami *Raj* [2009–] na warszawskim Bródnie. Joanna Rajkowska „zasadziła” na al. Jerozolimskich egzotyczną palmę, ale przecież ani palma nie jest prawdziwa (tylko sztuczna), ani artystka nie zrobiła tego dosłownie, własnymi rękami – ona palmę wymyśliła i doprowadziła do realizacji swojego pomysłu [2002–]<sup>25</sup>. Cecylia Malik wspięła się na 365 krakowskich drzew i udokumentowała to performatywne przedsięwzięcie za pomocą fotografii [2009]<sup>26</sup>. Mieszkańcy warszawskiej dzielnicy Żoliborz, zainspirowani przez miejscowych aktywistów z grupy Kwiatuchi, w ramach projektu Żolibuh – *Warszawa w kwiatach* [2012–] co roku wspólnie projektują i nasadzają kwiatowe rabaty w pasie zieleni wzdłuż al. Wojska Polskiego, twórczo wykorzystując potencjał otaczającej ich zaniedbanej przestrzeni i przyczyniając się do poprawy warunków swojego życia w mieście<sup>27</sup>. Idea tego projektu nawiązuje z kolei do zdobywającej coraz większą globalną popularność taktyki *streetartowej*, znanej jako partyzantka ogrodnicza (*guerilla gardening*). Jak widać, nie techniczna umiejętność malowania czy rzeźbienia, ani nie status w świecie sztuki jest dla przywołanych praktyk aspektem najistotniejszym, lecz kreatywne myślenie i znaczenie działania – społeczne, polityczne, kulturowe. Na tym właśnie polega beuysowska rozszerzona koncepcja sztuki, która czyni z niej narzędzie demokratycznej, obywatelskiej partycypacji – tak samo w rękach wykształconego artysty, jak twórczego obywatela.

<sup>24</sup> Pełny tytuł akcji, zainicjowanej przez artystę w ramach międzynarodowej wystawy dOCUMENTA (7), zawierał jeszcze, dziś na ogół pomijane, a wiele tłumaczące, rozwinięcie: *Zadrzewianie miasta zamiast administrowania miastem*. W języku niemieckim tytuł ten jest grą słów: *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*.

<sup>25</sup> Zob. <http://www.rajkowska.com/pl/projekty/9> [dostęp 30 grudnia 2013 r.].

<sup>26</sup> Zdjęcia można obejrzeć na stronie: <http://www.cecyliamalik.pl/drzewa/d-foto.html> [dostęp 22 listopada 2015 r.].

<sup>27</sup> Zob. <http://kwiatuchi.org/zolibuh> [dostęp 30 grudnia 2013 r.].



*Fotografia 3*

**Łukasz Surowiec**  
***Berlin-Birkenau* [2012]**  
**Sadzonki brzoź z terenu wokół obozu w Auschwitz**  
**KunstWerke, 7. Biennale Sztuki Współczesnej**

Berlin, 2012 r.

W medialnym sporze mieszkańców Warszawy z Rajkowską na jednym z internetowych forów użytkownik o pseudonimie dsd, umieszczając link do strony chińskiego sprzedawcy sztucznych palm, prowokacyjnie zapytał: „Czy też zostanę artystą, jak kupię sobie przez Internet taką sztuczną palmę z Chin i postawię ją na nie swojej działce?”<sup>28</sup>. W świetle koncepcji Beuysa odpowiedź na tak postawione pytanie mogłaby brzmieć twierdząco – pod warunkiem, że inicjator działania publicznie nadałby mu określony polityczny, społeczny lub kulturowy sens – tak, jak zrobiła to artystka (palmę ma przypominać o historii alej związanej z żydowskim osadnictwem), czy tak, jak zrobili to inicjatorzy projektu Żolibuh (podejmując oddolne działania rewitalizacyjne w swoim otoczeniu). Nie ma jednak wątpliwości, że publiczny głos (u)znanego artysty, takiego jak: Beuys, Surowiec, Althamer, Rajkowska czy Malik, jest słyszalny o wiele lepiej niż każdego innego obywatela. Pojawia się więc pytanie o społeczną rolę współczesnych artystów. Czy może ona polegać na stwarzaniu możliwości artystycznej wypowiedzi „zwykłym ludziom”, w szczególności grupom marginalizowanym lub wykluczonym, i tym samym poszerzaniu pola demokratycznego uczestnictwa?

Wydaje się, że tę właśnie rolę wybrał dla siebie Paweł Althamer w projektach, takich jak: wspomniany już *Raj*, w tworzeniu którego uczestniczyli mieszkańcy stołecznego Bródna; rzeźba Pana Gumi [2009] na rogu ulic Czyszowej i Stalowej w Warszawie, wykonana wspólnie z nastoletnimi chłopcami z Pragi Północ; czy Kongres Rysowników [2012] w Kościele św. Elżbiety w Berlinie, do udziału w którym artysta zaprosił wszystkich chcących komunikować się przy pomocy technik wizualnych:

Każdy jest zaproszony do dyskusji za pośrednictwem farby, węgla rysunkowego, kolażu oraz innych tradycyjnych materiałów i technik, a także wypowiedzenia się w kwestiach, takich jak: bieżąca polityka, symbole władzy, religia, katastrofa ekonomiczna itd. Nie jesteś zadowolony z tego, co malują inni? Użyj ołówka lub pióra, by zamazać ich obrazy lub narysuj swój komentarz obok nich (*Act for...* 2012: 20).

Działania Althamera nie tylko mają charakter angażujący (partycypacyjny), ale też wytwarzają sytuacje estetycznej sprawczości (*aesthetic agency*) ich uczestników<sup>29</sup>. Należy także zwrócić uwagę, że z reguły lokują się na styku prywatnej inicjatywy artysty i publicznej instytucji sztuki lub organizacji pozarządowej. *Raj* był częścią projektu Parku Rzeźby na Bródnie współrealizowanego przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) w Warszawie,

<sup>28</sup> Forum pod artykułem: Kowalska 2012.

<sup>29</sup> Pod tym względem działania Althamera różnią się od „włączającej” strategii obranej przez Krzysztofa Wodiczkę w realizowanych przez niego publicznych projekcjach, na przykład poświęconej amerykańskim weteranom wojennym *Abraham Lincoln: War Veteran Projection* [2012]. Choć to weterani i ich rodziny wypełniają projekt treścią, opowiadając o swoich traumatycznych doświadczeniach (co ma stanowić dla nich rodzaj psychoterapii), to artysta – oddając im głos, włączając go do sfery publicznej i podnosząc jego rangę poprzez przechwylenie figury Abrahama Lincolna na nowojorskim Union Square – decyduje o estetycznym kształcie projekcji. Na problem ten zwraca uwagę jeden z uczestników projektu, który w publicznej dyskusji na jego temat, stawia pytanie: Czy ludzie przychodzą pod pomnik Lincolna po to, by słuchać weteranów, czy po to, by podziwiać pracę Wodiczki? (*War...* 2012). Podobne pytanie można postawić jednak także względem projektów animowanych przez Althamera, których współtwórcy – wobec dominującego statusu artysty – pozostają anonimowi i, w odróżnieniu od projekcji Wodiczki, „niemi”.

a zainicjowanego przez samorząd dzielnicy Targówek, rzeźba Pana Gummy powstała w ramach współpracy z Grupą Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga Północ oraz przy wsparciu MSN, zaś Kongres Rysowników odbywał się pod auspicjami 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Tego rodzaju pośredniczenie w negocjowaniu pola sztuki pomiędzy podmiotami różnego typu – publicznymi, prywatnymi, pozarządowymi, a nawet komercyjnymi, instytucjonalnymi i pozainstytucjonalnymi – jest jednym z istotnych aspektów społecznego zaangażowania współczesnych artystów.

### 1.3.2. Suzanne Lacy

Obok Beuysa, równie ważnym źródłem inspiracji teoretycznej i badawczej jest dla mnie praca amerykańskiej performerki i feministki Suzanne Lacy, która w Polsce jest postacią praktycznie nieznaną. We wstępie do książki *Suzanne Lacy: spaces between* (2010), Sharon Irish zauważa, że choć artystkę przez lata próbowano włączyć do „panteonów” bardzo różnych nurtów sztuki, takich jak: *body art*, konceptualizm, performans, sztuka feministyczna czy sztuka polityczna, jej działalność wciąż wymyka się klasyfikacjom historii sztuki i krytyki artystycznej. Sama Lacy do opisu swojej aktywności używa ukutego przez siebie terminu *new genre public art*, czyli dosłownie – sztuka publiczna nowego gatunku, albo po prostu – nowa sztuka publiczna. W jej wypowiedziach, jak również w analizach jej twórczości, okazjonalnie pojawia się jednak także określenie „sztuka społeczna”, które akcentuje społeczno-obywatelski wymiar podejmowanych przez nią działań (*Oral history... 1990*; Rothenberg 1988; Smith 2011). Ich charakterystyczną cechą jest bowiem nie tylko bezpośrednio i długotrwale zaangażowanie określonych grup społecznych czy społeczności w proces twórczy, ale też kontrolowane używanie sztuki jako narzędzia budowania sieciowych powiązań między różnymi podmiotami życia publicznego oraz wywierania wpływu na opinię publiczną.

Pod koniec lat siedemdziesiątych Lacy wraz z Leslie Labowitz założyły Ariadne: Social Art Network, z myślą o własnych projektach (m.in. *Three Weeks in May*, opisany w dalszej części pracy), ale też o współpracy z innymi artystkami i aktywistkami. Była to sieć „wymiany między kobietami w obszarach sztuki, polityk rządowych, ruchów kobiecych i mediów” (Lacy, Labowitz 2003: 303). W swoich działaniach dążyły do połączenia performansu i konceptualizmu z teorią feministyczną, analizą przekazów medialnych, a także strategiami organizacyjnymi i aktywistycznymi. W 1989 r. Lacy zorganizowała konferencję *Sity sites: artists and urban strategies*. Do udziału w niej zaprosiła artystów aktywnych w obszarze „sztuki społecznej”, takich jak John Malpede i Mierle Laderman Ukeles, „których praca charakteryzowała się językiem formy unikalnym dla podejmowanych kwestii, wynikającym z problemów zaangażowanych przez nich społeczności” (za: *Oral history... 1990*).

W swojej książce *Mapping the terrain. New genre public art* Lacy (red. 1995) wyjaśnia genezę nowej sztuki publicznej, przeciwstawiając ją zarówno tradycyjnej sztuce publicznej, jak i sztuce zorientowanej na miejsce (*site-specific art*). Postrzega ją jako konsekwencję



rozwoju alternatywnych i marginalizowanych wobec pozostałych dwóch nurtów zjawisk artystycznych, między innymi: happeningu, sztuki etnicznej i sztuki feministycznej, reprezentowanych przez twórców, takich jak: Allan Kaprow, Anna Halprin, Hans Haacke, Lynn Herschman, Judy Chicago, Adrian Piper czy Judith Baca. Zauważa, że projekty wymienionych artystów, podobnie jak jej własna twórczość, długo były opisywane przez krytyków przy pomocy starych kategorii i klasyfikowane jako sztuka polityczna, sztuka performans, sztuka mediów, albo w ogóle wykluczane poza nawias sztuki jako aktywizm. Dlatego ich implikacje zarówno dla samej sztuki, jak i społeczeństwa w dużej mierze pozostają nierozpoznane.

W odróżnieniu od wcześniejszych praktyk artystycznych, nowa sztuka publiczna jest praktyką partycypacyjną, egalitarystyczną i dialogiczną (konwersacyjną). Powstaje w toku współpracy między artystą z nie-artystami. Ma charakter procesualny i nierzadko efemeryczny; efektem współpracy może być zarówno mural, jak i performans. Nowa sztuka publiczna to według Lacy (1995: 19–20):

sztuka, której publiczne strategie angażujące stanowią ważną część jej estetycznego języka. [...] W odróżnieniu od tego, co dotąd było nazywane sztuką publiczną, nowa sztuka publiczna – sztuka wizualna, która używa zarówno tradycyjnych, jak i nietradycyjnych mediów do komunikacji i interakcji z szeroką i zróżnicowaną publicznością na temat kwestii dotyczących bezpośrednio ich życia – jest oparta na uczestnictwie. [...] Przekraczając granice, nowi artyści publiczni czerpią pomysły z awangardowych form, ale dodają do tego rozwiniętą wrażliwość na publiczność, strategie społeczne i efektywność, co w sztukach wizualnych, jakie znamy, jest unikalne.

Nowa sztuka publiczna może wpływać na sposób społecznej percepcji grup mniejszościowych, wytwarzać sytuacje publiczno-komunikacyjne, wzmacniać więzi o charakterze pomostowym (ponad różnicami), jak w realizowanych przez Lacy projektach *Whisper Projects* [1983–1987] czy *T.E.A.M. Projects* [1991–2001]<sup>30</sup>. Na temat twórczości Lacy i jej koncepcji *new genre public art* piszę jeszcze w dalszej części pracy, w rozdziale poświęconym sztuce publicznej.

### 1.3.3. Grupa Działania

W kontekście polskim pojęcie sztuki społecznej pojawia się natomiast na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. za sprawą Grupy Działania (później Grupy 111), aktywnej we wsi Lucim w województwie kujawsko-pomorskim od 1977 do 1993 r. Praca

<sup>30</sup> Zob. <http://www.suzannelacy.com> [dostęp 8 marca 2013 r.]. *Whisper Projects* to dwa projekty zrealizowane z kobietami, dotyczące doświadczenia starości: *Whisper, the Waves, the Wind* (San Diego) oraz *Whisper Minnesota/Crystal Quilt* (Minneapolis). T.E.A.M. jest skrótem od Teens + Educators + Artists + Media Makers [Nastolatki + Edukatorzy + Artyści + Twórcy mediów], nazwy organizacji założonej w Oakland przez Lacy, Chrisa Johnsona i Annice Jacoby, pracującej z miejscową młodzieżą (warsztaty, projekty wideo, performanse).

grupy lucimskiej jest zjawiskiem wyjątkowym zarówno na tle działań artystycznych podejmowanych w czasach PRL-u, jak i współcześnie. Wyjątkowość ta polega nie tyle na przyjęciu nowatorskich podówczas założeń ideowych – wyartykułowanych w 1980 r. w manifestie grupy *Sztuka społeczna jako idea*, co na ciągłości działania i jego silnym zakotwiczeniu w lokalnej strukturze społecznej. Dla stworzonej przez grupę propozycji sztuki społecznej kluczowe były: koncentracja na bezpośredniej więzi i komunikacji między ludźmi, przechodność ról twórcy i odbiorcy oraz traktowanie działania, a właściwie współdziałania z lokalną społecznością jako dzieła.

Można sobie wyobrazić takie dzieło-działanie – pisali w swoim manifestie członkowie grupy – które w oddziaływaniu swoim na wybraną społeczność lokalną pociągnie ją do własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych (Grupa Działania, za: Dziadkiewicz et al. 2009).

Członkowie grupy zwracali uwagę na konieczność rozpoznania potrzeb, wartości i kompetencji odbiorców, wydłużenia w czasie procesu komunikacji z odbiorcami – z uwagi na powolne tempo zmian zachodzących we wrażliwości, wyobraźni i świadomości ludzi, oraz uwzględniania w działaniach informacji zwrotnej (dziś powiedzielibyśmy *feedbacku*). Celem grupy było spowodowanie zmian w sferze kultury estetycznej wsi (w obyczajach i w otoczeniu), stworzenie „nowej sztuki ludowej”, oddolnej, ale nie folklorystycznej, oraz jej instytucjonalizacja w postaci Domu Ludowego. Jednocześnie przez cały okres swojego działania grupa lucimska pozostawała niezależną od instytucji publicznych, zarówno tych politycznych, jak i artystycznych, także na poziomie finansowania (Dziadkiewicz et al. 2009)<sup>31</sup>.

Dziś tylko nieliczni twórcy nawiązują do wypracowanej przez Grupę Działania idei sztuki społecznej (wśród nich wymienić można Daniela Rycharskiego malującego murale i ustawiającego galerie-kapliczki w mazowieckiej wsi Kurówko; Łagodzka 2011). Być może dlatego, że idea ta jest bardzo wymagająca nie tylko w sensie odpowiedzialności moralnej spoczywającej na artystach, ale też ich zaangażowania w życie lokalnej społeczności: długotrwałego w niej przebywania, rozpoznawania, reagowania. Obecnie w działaniach społeczno-artystycznych realizowanych w wiejskich kontekstach lokalnych dominuje podejście projektowe – przykładem może być wielowątkowy projekt *Nierozpoznane wymiary życia kulturalnego. ShortCut: Cięcie/Prolog* [2011] zrealizowany w Ostalówku i Broniowie na południowym Mazowszu z inicjatywy warszawskich etnografów<sup>32</sup>. Cechą tego rodzaju projektów jest zamknięcie w konkretnych ramach czasowych, co zwykle wymuszają programy dotacyjne i grantowe. Przez to często mają one charakter „desantowy”. Artyści lub animatorzy kultury przybywają do wsi z zewnątrz, z dużego miasta – angażują lokalną społeczność

<sup>31</sup> Aktywności podejmowane przez Grupę Działania w Lucimiu oraz ich społeczne konsekwencje omawiam bliżej w rozdziale 3.

<sup>32</sup> Zob. <http://www.ciecie.org/prolog-opis-projektu> [dostęp 30 grudnia 2013 r.]. Należy nadmienić, że przywołany tu projekt nie był odosobnioną i jednorazową inicjatywą, lecz kontynuacją wcześniejszych działań badawczych i animacyjnych (*Miejsce wspólne, Trzy bieguny*), zrealizowanych w tych miejscowościach.

we wspólne działanie, przywożą „narzędzia” zmiany, zarażają „wirusem” artystycznego myślenia, ale po zakończeniu projektu pozostawiają jej mieszkańców samym sobie. Pomimo że krótkotrwałe, projekty takie często mają dla mieszkańców formujące znaczenie, są długo pamiętane, chętnie przywoływane. O prawdziwym sukcesie można mówić, jeśli przekształcają się w samodzielną aktywność członków społeczności (przykład Domu Ludowego w Sokolu koło Białegostoku<sup>33</sup>). Alternatywą dla podejścia projektowego są działania cykliczne (działania teatralne w Dynowie), wiejskie teatry alternatywne (Teatr Wiejski Węgajty) i amatorskie (Młodzieżowy Teatr Amatorski Kameralny w Kliczkowie Małym), programy wspierające oddolne lokalne inicjatywy (*Menadżerowie Kultury* warszawskiego Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę”), a także działalność publicznych instytucji kultury (Ośrodek Pogranicze – sztuk, kultur, narodów w Sejnach).

## 1.4. Publiczne dyskusje i wizje zmian w obszarze kultury

Obok wiedzy socjologicznej i praktyki artystycznej, ważny kontekst podjętego w rozprawie problemu teoretyczno-badawczego wyznaczają toczące się w Polsce polityczne dyskusje na temat stanu i przyszłości rodzimej kultury, rozpatrywanej w kontekście narodowym i europejskim. Znalazły one wyraz między innymi podczas Kongresu Kultury Polskiej (KKP), zorganizowanego w 2009 r. w Krakowie, oraz Europejskiego Kongresu Kultury (EKK), który odbył się w 2011 r. we Wrocławiu w ramach polskiej prezydencji w Unii Europejskiej<sup>34</sup>.

### 1.4.1. *Kultura się liczy!* Wokół Kongresu Kultury Polskiej

Kongres Kultury Polskiej na nowo otworzył publiczną debatę na temat kondycji rodzimej kultury oraz kierunków jej dalszego rozwoju<sup>35</sup>. Oficjalnie był przedstawiany jako kontynuacja pięciu wcześniejszych wydarzeń o zbliżonym charakterze – „debat nad misją i kondycją kultury”, które odbyły się w latach: 2000, 1981 (kongres „solidarnościowy”), 1966 (kongres „milenijny”), 1936 (kongres „antyfaszystowski”) i 1910 (Zjazd Grunwaldzki). Warto jednak zauważyć, że w porównaniu do poprzedników, ostatni Kongres Kultury Polskiej był

<sup>33</sup> Zob. rozdział 6.

<sup>34</sup> Przedstawiona poniżej analiza głównych wątków w dyskusji na temat pożądanego kierunku rozwoju polskiej kultury, poza przeglądem literatury, opiera się na moim własnym udziale między innymi w spotkaniu *Warsztaty z warszawskiej kultury niezależnej dla prof. Jerzego Hausnera* (2009 r.), zorganizowanym jeszcze przed Kongresem Kultury Polskiej, a także w Europejskim Kongresie Kultury (2011 r.) oraz Festiwalu *Kultura 2:0. Status: obywatel* (2012 r.). Por. też: Biskupski 2011; Kosińska 2011; Skórzyńska 2011.

<sup>35</sup> Por. <http://www.kongreskultury.pl> [dostęp 7 listopada 2013 r.].

wydarzeniem w mniejszym stopniu elitarnym, wychodzącym poza ramy debaty eksperckiej, bardziej otwartym na udział tzw. strony społecznej (organizacji pozarządowych, zainteresowanych obywateli).

Kongres zorganizowany został pod hasłem *Kultura się liczy!*, nawiązującym między innymi do – tyleż popularnych, co krytykowanych – koncepcji klasy kreatywnej i miast kreatywnych, rozwijanych przez amerykańskiego ekonomistę Richarda Floridę. W książce *Narodziny klasy kreatywnej* (2010) autor ten dowodzi, że motorem rozwoju gospodarczego wielkich miast w warunkach społeczeństwa postindustrialnego (kapitalizmu kognitywnego) jest tzw. klasa kreatywna<sup>36</sup>. W jej skład wchodzi między innymi: naukowcy, inżynierowie, menadżerowie i artyści, których zawody wiążą się zarówno z diagnozowaniem, jak i poszukiwaniem rozwiązań konkretnych problemów społecznych (od zmian klimatycznych, po nierówności społeczne).

Choć zastrzeżenia socjologów może budzić już samo użycie terminu klasa społeczna do opisu tak szerokiej kategorii społecznej, wewnątrznie zróżnicowanej zarówno pod względem statusu ekonomicznego, jak i stylu życia, z perspektywy moich zainteresowań naukowo-badawczych problematyczne wydaje się przede wszystkim redukcjonistyczne zdefiniowanie przez Floridę pojęcia „kreatywność” – niematerialnego zasobu, bliskiego wiedzy i kompetencjom, który odpowiednio używany, pomnaża dobrobyt materialny społeczeństwa. Florida przypisuje kreatywność określonej „klasie” ludzi (intelektualistów i specjalistów różnych dziedzin), traktuje jako właściwość życia wielkomiejskiego i mierzy ekonomicznym zyskiem, jaki ma ona generować, spychając na margines kreatywność innych warstw społecznych, mieszkańców mniejszych miast i wsi, a przede wszystkim kreatywność, która nie ma charakteru dochodowego.

W ujęciu Floridy kreatywność określa przede wszystkim styl pracy, który cechują między innymi możliwość samorozwoju oraz elastyczne formy zatrudnienia, i da się mierzyć w makroskali takimi wskaźnikami, jak: odsetek kreatywnych zawodów w strukturze zatrudnienia, liczba uzyskiwanych patentów, przedsiębiorczość w branży wysoko rozwiniętych technologii oraz zróżnicowanie społeczno-kulturowe. Choć kreatywność jest przez autora rozumiana szerzej niż praca w sektorach (przemysłach) kreatywnych, w tym w szczególności w przemysłach kultury<sup>37</sup>, stanowi przywilej nowej, kreatywnej, wielkomiejskiej elity. Floridę interesuje przy tym wyłącznie ekonomiczny aspekt rozwoju, którego społeczne wymiary,

<sup>36</sup> Książka Floridy ukazała się po raz pierwszy w Nowym Jorku w roku 2002. Wcześniej na kreatywność jako niezbędny czynnik rozwoju, szczególnie w czasach kryzysu, wskazywali między innymi brytyjscy badacze: John Howkins w *The Creative Economy* z 2001 r. i Charles Landry, założyciel *think tanku* Comedia, w *The Creative City* z 2000 r. (wydanie polskie: *Kreatywne miasto*, 2013) i w *The Art of City Making* z 2006 r. Tych trzech autorów uważa się za intelektualnych inspiratorów tzw. ruchu miast kreatywnych (*creative cities movement*). Aplikacja przytoczonych koncepcji na poziomie strategii rozwoju konkretnych miast stanowi szerokie zagadnienie, na którego omówienie nie ma tu miejsca.

<sup>37</sup> W świetle większości klasyfikacji, przemysły kultury obejmują: dziedzictwo kulturowe, teatry, kina, biblioteki, filharmonie, działalność wystawienniczą (m.in. muzea i galerie sztuki), wydawniczą, telewizję i radiofonię, a także architekturę. Do przemysłów kreatywnych zalicza się dodatkowo reklamę i multimedia. Dążąc do rozróżnienia pomiędzy przemysłami kultury a przemysłami kreatywnymi akcentuje się, że te pierwsze są odpowiedzialne za produkcję dóbr kultury, a drugie wykorzystują zasoby kulturowe do produkcji innych dóbr (por. Lewandowski, Mućk, Skrok 2010).

takie jak bardziej egalitarny dostęp do edukacji, opieki zdrowotnej czy kultury i sztuki, zostają przez niego zmarginalizowane, podobnie jak rola kapitału społecznego i trzeciego sektora. W rękach klasy kreatywnej kultura pozostaje więc przestrzenią wytwarzania wykluczenia społecznego, które potęguje coraz silniejszy związek między uczestnictwem w kulturze a dostępem do nowych technologii.

Wobec dużej popularności floridowskiej koncepcji kreatywności, warto w tym miejscu przypomnieć, że na znaczenie kreatywności w rozwoju społecznym wskazywały już od lat siedemdziesiątych środowiska alternatywne, między innymi ekolodzy (np. Gliński 1996; Wyka 1991). Z tą jednak różnicą, że kreatywność nie była przez nich traktowana jako czynnik wzrostu ekonomicznego, lecz ścieżka rozwoju osobistego i kreowania życia wspólnotowego. Do tego „alternatywnego” sposobu rozumienia kreatywności odnoszą się dziś praktycy *community art* – sztuki społecznościowej, o której piszę w rozdziale 6.

Niejako w przeddzień kongresu, ekonomizujące podejście do rozwoju kultury w duchu Floridy znalazło swój oficjalny wyraz w planie reformy finansowania kultury i zarządzania instytucjami kultury przygotowanej przez zespół ówczesnego Ministra Pracy i Polityki Społecznej Jerzego Hausnera. W leżącym u jej podstaw raporcie stwierdzano, że w Polsce: „rozwój kultury wciąż nadmiernie uzależniony jest od poziomu wydatków budżetu państwa i jednostek samorządu terytorialnego, a tylko w niewielkim stopniu wynika z inwestycji sektora prywatnego” (Głowacki et al. 2009: 85). W celu naprawy sytuacji proponowano „szerzej otworzyć publiczny sektor kultury na rynek i społeczeństwo obywatelskie, jednocześnie zapewniając sektorowi prywatnemu i obywatelskiemu w publicznej przestrzeni kultury równe prawa z sektorem publicznym” (s. 8). Zalecano między innymi likwidację części publicznych instytucji kultury, wprowadzenie zasad konkurencji w ich finansowaniu oraz zwiększenie w tym zakresie roli prywatnego mecenatu. Z kolei dalsza decentralizacja w sferze kultury miałyby stymulować „formowanie się silnych ośrodków metropolitalnych” (s. 12).

Podczas kongresu zarysowała się wyraźna linia podziału na zwolenników i przeciwników takiego ekonomizującego podejścia. Z jednej strony, stworzony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego asumpt do dyskusji o rozwoju kultury w Polsce – czemu służyć miał zarówno kongres, jak też okołokongresowa społeczna kampania informacyjna (w tym seria wydawnicza) realizowana pod tym samym hasłem – opierał się na takich pojęciach, jak: przemysły kultury, kreatywna gospodarka, klasa kreatywna, ekonomia kultury, zarządzanie kulturą, marketing kultury czy kreatywne miasto. Z drugiej strony, z kongresowej debaty wyłonił się ruch Obywateli Kultury, domagający się między innymi, by na kulturę rocznie przeznaczano w Polsce co najmniej 1% budżetu państwa, co stanowiłoby gwarancję uniezależnienia rozwoju w tym obszarze od rynkowej konkurencji. Ruch stanął więc w opozycji do liberalno-ekonomicznej interpretacji kongresowego hasła, każącej szukać w obszarze kultury możliwości ekonomicznego (wyliczalnego) zysku.

W 2011 r. z inicjatywy Obywateli Kultury podpisany został *Pakt dla kultury*, którego sygnatariuszami byli przedstawiciele ruchu oraz premier Donald Tusk. Jeszcze przed jego podpisaniem wiele zapisów tego porozumienia budziło wątpliwości zarówno reprezentantów

instytucji kulturalnych, jak i sektora społecznego, na przykład zrównanie pozycji instytucji, organizacji pozarządowych i podmiotów prywatnych w konkursach dotacyjnych<sup>38</sup>. Od czasu podpisania paktu wydatki na kulturę z budżetu państwa nieco wzrosły, zbliżając się do planowanego 1%, choć dyskusyjny pozostaje sposób ich redystrybucji, podtrzymujący ogromną dysproporcję pomiędzy publicznymi instytucjami a organizacjami pozarządowymi. Nie wchodząc w zadawnione spory i bieżące polityczne dyskusje, uwagę chcę tutaj zwrócić na zawarty w pakcie sposób definiowania kultury – ujmujący ją w ramy publicznych instytucji kultury i materialnych dóbr kultury. W świetle zapisów misji ruchu, uczestnictwo w kulturze wymaga: „nowoczesnej infrastruktury, na którą składają się zarówno muzea, galerie, biblioteki, jak i sieci teleinformatyczne. Wymaga zasobów, zarówno dobrze zachowanego dziedzictwa materialnego, jak i dóbr kultury dostępnych dla wszystkich w formie cyfrowej”<sup>39</sup>.

Reforma kultury forsowana przez ruch Obywateli Kultury jest *de facto* propozycją demokracji dostępu do dóbr kultury, których depozytariuszami i dysponentami są instytucje kultury, takie jak muzea, galerie i biblioteki, a nie twórczych i dystrybucyjnych prerogatyw w obszarze kultury i sztuki. Ruch Obywateli Kultury wspiera przede wszystkim strategię digitalizacji publicznych zasobów kultury, która, w połączeniu z rozwojem infrastruktury teleinformatycznej, ma zapewnić szerszy do nich dostęp. Zmniejszaniu infrastrukturalnych barier w dostępie do kultury mają towarzyszyć realizowane przez instytucje działania w polu edukacji, które osłabiają wynikające z habitusu i innych czynników społeczno-ekonomicznych ograniczenia uczestnictwa w kulturze (programy rozwoju kompetencji kulturowych). Wiele uwagi ruch poświęca też szkoleniu kadr zarządzających kulturą, a ściślej rzecz ujmując, instytucjami kultury. Według Obywateli Kultury, podobnie jak w świetle polskiego ustawodawstwa (Ustawa o organizowaniu... 1991), kultura to przede wszystkim publiczne instytucje. Pakt dla kultury nie podważa zinstytucjonalizowanej relacji: twórca (artysta) – dystrybutor (muzeum, galeria itp.) – odbiorca (obywatel), a raczej przyczynia się do jej inercji. W żaden sposób nie wspiera, ani nie dowartościowuje też oddolnej, pozainstytucjonalnej aktywności kulturotwórczej, która ma miejsce zarówno w realnej, jak i wirtualnej przestrzeni społecznej<sup>40</sup>.

Tymczasem Internet, w którym zgodnie z postanowieniami paktu mają funkcjonować, niczym w równoległej rzeczywistości, zinstytucjonalizowane zasoby kultury, jest przede wszystkim przestrzenią, w której praktykowane są alternatywne, oddolne i demokratyczne modele tworzenia i dystrybuowania kultury. Jesteśmy obecnie świadkami, jak

<sup>38</sup> W Białymstoku dyskusja na ten temat, w której brałam udział, odbyła się 17 marca 2011 r. Zorganizowana została przez Klub Krytyki Politycznej w Białymstoku oraz Centrum im. Ludwika Zamenhofa w formie luźnych konsultacji społecznych. Zob. też: *Dajmy...* 2011; *Jesteśmy...* 2011; *Ludzie...* 2011; *Miasto...* 2011; *Polskie...* 2011; *Poszkodowani...* 2011.

<sup>39</sup> <http://obywatelekultury.pl/o-nas> [dostęp 2 listopada 2013 r.].

<sup>40</sup> W toku okołokongresowej dyskusji przeciwko komercjalizacji kultury opowiedzieli się także autorzy *Manifestu Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze* (2009), postulujący: utworzenie społecznych rad zarządzających kulturą, stosowanie otwartych form ochrony praw autorskich, finansowanie ze środków publicznych eksperymentów artystycznych, socjalne zabezpieczenie twórców kultury w postaci wynagrodzenia gwarantowanego oraz wprowadzenie do szkół edukacji z zakresu kultury współczesnej.

z zakorzenionej w Internecie idei kultury 2:0, czyli kontrolowanej przez użytkowników<sup>41</sup>, spontanicznie wyłania się nowy ruch społeczno-kulturowy – ruch wolnej kultury – oparty z jednej strony na pozainstytucjonalnym uczestnictwie, z drugiej na niedochodowej kreatywności. Nie jest to ruch obywatelski *per se*. Wątpliwości mogą budzić kwestie: świadomości politycznej użytkowników Internetu, poszanowania przez nich praw autorskich i zasad publicznej dyskusji (np. nieużywanie mowy nienawiści) czy jakość estetyczna i intelektualna internetowej twórczości. Twórcza aktywność w sieci nie jest też wolna od zjawiska utowarowienia. Korporacje specjalizujące się w usługach i produktach internetowych niejednokrotnie finansowo gratyfikują twórców treści o największej liczbie odsłon (zob. np. Bates 2012)<sup>42</sup>. Poprzez blogi, fora, portale społecznościowe Internet stwarza jednak podstawowe warunki realizacji postulatu demokracji kulturowej, czyli powszechnego aktywnego, twórczego i zróżnicowanego uczestnictwa w kulturze, traktowanej z kolei jako dobro publiczne, wspólne. Otwiera także nowe możliwości społeczno-obywatelskiej mobilizacji, również w obronie wolności samego medium i swobodnej kreatywności jego użytkowników, czego dowiodły między innymi protesty przeciwko ratyfikacji przez Polskę porozumienia ACTA (Anti-Counterfeiting Trade Agreement) w 2011 r.

Reasumując, z publicznej debaty na temat przyszłości polskiej kultury, jaka rozwinęła się wokół Kongresu Kultury Polskiej, wyłoniły się trzy projekty zmian w tym obszarze: (1) **ekonomiczny** – oparty na urynkowaniu znacznej części sektora kultury i kreatywności traktowanej jako nowa odsłona przedsiębiorczości w społeczeństwie opartym na informacji i wiedzy; (2) **reformatorski** – obejmujący publiczne instytucje kultury, oparty na publicznym finansowaniu i programach edukacyjnych (rozwijających w społeczeństwie kompetencje uczestnictwa w kulturze); oraz (3) **radykałny** – wyrastający ze swobodnej, spontanicznej, demokratycznej aktywności kulturotwórczej i interakcji zapośredniczonych przez nowe media elektroniczne (tzw. *quasi*-interakcji).

### 1.4.2. *Kultura dla zmiany społecznej.* **Reperkusje Europejskiego Kongresu Kultury**

Dopełniającym, czwartym głosem w debacie stał się Europejski Kongres Kultury, z jego przewodnim hasłem *Kultura dla zmiany społecznej / Art for Social Change*<sup>43</sup>. We wprowadzeniu ministra Bogdana Zdrojewskiego (2011: 26) do programu EKK mogliśmy przeczytać,

<sup>41</sup> Termin „kultura 2:0”, ukuty przez Mirosława Filiciaka i Alka Tarkowskiego (2009), jest pochodną terminu „sieć 2:0”, odnoszącego się do interaktywnej formuły serwisów sieciowych, które są współtworzone przez ich użytkowników. „Kultura 2:0” jest metaforycznym określeniem nowego obiegu kultury, kształtowanego przez coraz powszechniejsze doświadczenie korzystania z mediów elektronicznych, w efekcie którego zatarciu ulega podział na twórców i odbiorców kultury, a ta z kolei zaczyna być traktowana jako dobro wspólne, tzn. dostępne dla wszystkich.

<sup>42</sup> Liczne wątki krytyczne wobec nowych mediów pojawiły się w ramach dyskusji toczonych podczas Festiwalu *Kultura 2:0*. Uwagę zwracano między innymi na korporacyjny wyzysk internetowej twórczości, ukryte w sieci mechanizmy wykluczenia i komercyjne podstawy mediów społecznościowych (Filiciak 2012; Lovink 2012; Schaefer 2012).

<sup>43</sup> W anglojęzycznej wersji kongresowego hasła słowo „kultura” zastąpiono słowem „sztuka”.

że „kultura jest nie tylko najlepszym narzędziem umożliwiającym funkcjonowanie w świecie, ale także siłą sprawczą, która poprzez swój wymiar wspólnotowy i indywidualny prowadzi do realnej zmiany społecznej”. Michał Merczyński (2011: 30), dyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego, łączył kongresowe hasło z postawą, „którą może przyjąć każdy uczestnik i twórca kultury – dostrzec w niej potencjał zmiany. Poprzez kreatywne działanie, postrzeganie siebie i własnej aktywności w szerszym kontekście, można potraktować kulturę i sztukę jako wartości sprawcze, zakorzenione w realnym świecie i podejmujące z nim dyskusję”.

W konsekwencji przyjętej perspektywy, przywodzącej na myśl przedstawione wcześniej koncepcje Josepha Beuysa, kongres nie tylko łączył dyskusje i działania artystyczne, ale też angażował niezależne organizacje kulturalne, czynnie ingerował w obszar społeczny i aktywizował uczestników, a przede wszystkim wyprowadzał na pierwszy plan już nie kategorię zysku, lecz zmiany społecznej. Nie bez znaczenia jest fakt, że intelektualne ramy kongresu wyznaczyła wydana specjalnie z tej okazji książka Zygmunta Baumanu *Kultura w płynnej nowoczesności* (2011), w której autor krytykuje neoliberalny model rozwoju społeczno-gospodarczego, optując za utrzymaniem opiekuńczych funkcji państwa w sferze kultury i wyrównywaniem szans uczestnictwa w tejsze.

Kongres spotkał się z całym szeregiem zarzutów, od nadreprezentacji lewicowego światopoglądu i propagujących go intelektualistów, poprzez festiwalową formułę mającą niewiele wspólnego z obywatelską dyskusją i uczestnictwem w kulturze, po instrumentalne wykorzystanie kultury do tzw. narodowego *brandingu*. Pomimo licznych ambiwalencji i niekonsekwencji wyłaniających się z kongresowych sesji, w wydarzeniu tym w sposób wyraźny podjęto jednak próbę krytyki adaptowania ekonomicznego dyskursu do opisu działalności kulturalnej, ukazania szerokiego spektrum mieszczących się w tym obszarze zjawisk oraz rehabilitacji ich pozaekonomicznych funkcji (np. krytycznych). Wśród działań artystycznych zaproponowanych w ramach kongresu wiele miało charakter elitarny (*Przyczynek do anatomii złego smaku* Oskara Dawickiego czy *Wege zur Behandlung von Schmerzen* Mirosława Bałki)<sup>44</sup>, ale pojawiły się także takie, które w sposób bardziej bezpośredni komentowały społeczną rzeczywistość (*Tęczowa Trybuna* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego), zacierały granicę pomiędzy sztuką wysoką i kulturą popularną (wspólne koncerty Krzysztofa Pendereckiego z Aphex Twinem i Johnnym Greenwoodem) albo uspołeczniały proces twórczy (*Reverse Pedagogy*, *Generator Pomysłów*). Wśród dyskutantów znaleźli się artyści aktywni w przestrzeni publicznej, tacy jak: Krzysztof Wodiczko, Stefan Kaegi (*Rimini Protokoll*) czy Ganzeer.

Zasługą Europejskiego Kongresu Kultury jest niewątpliwie „oficjalne” włączenie w obręb polskiej debaty rozwojowej kategorii szeroko rozumianego społeczno-politycznego zaangażowania sztuki. Z tego powodu wyłaniający się z kongresowych dyskusji i działań projekt zmian w obszarze kultury proponuję nazwać „**społecznym**”. Jest on podporządkowany

<sup>44</sup> Do pewnego stopnia elitarna była też zgromadzona we Wrocławiu publiczność, rekrutująca się głównie ze środowisk artystycznych, akademickich, pozarządowych i medialnych, czyli *de facto* stanowiących zrąb skonceptualizowanej przez Floridę klasy kreatywnej.



zadaniu budowania społeczeństwa obywatelskiego, inkluzywnego i pluralistycznego. Rację ma zapewne Marta Kosińska (2011: 184), kiedy pisze, że „związanie kategorii kultury z realnością różnorodnego, otwartego społeczeństwa obywatelskiego instrumentalizuje kulturę w nie mniejszym stopniu, niż retoryka przemysłów kreatywnych”. Jednak alternatywny zestaw wartości, których realizacji ma w tym projekcie służyć aktywność kulturalna i artystyczna, pozwala widzieć w nim przeciwwagę dla dominującego dyskursu floridowskiej kreatywności, w który popadają nie tylko politycy, ale do pewnego stopnia także twórcy i organizatorzy kultury<sup>45</sup>. Pytanie, czy tego rodzaju dyskursywne przesunięcie z zagadnień ekonomiki kultury na zmianę społeczną może mieć polityczną sprawczość i kto miałby być podmiotem tej sprawczości – urzędnicy, organizatorzy kultury, aktywiści, kuratorzy, artyści? Wydaje się, że częściowej odpowiedzi na to pytanie dostarczyło inne europejskie wydarzenie kulturalne – 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie<sup>46</sup>.

## **1.5. Obywatel w świecie sztuki, czyli 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie**

W 2012 r. atencja świata artystycznego dla oddolnej, obywatelskiej aktywności – w jej różnych, także ekstremistycznych przejawach<sup>47</sup> – znalazła dobitny wyraz podczas jednej z najważniejszych wystaw sztuki współczesnej: 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie<sup>48</sup>, która w kształcie zaproponowanym przez kuratorów – Artura Żmijewskiego, Joannę Warszawę i radykalny rosyjski kolektyw artystyczny Wojna – doskonale obrazuje procesy zachodzące dziś w polu sztuki, a wśród nich przede wszystkim dążenie do przekraczania barier

<sup>45</sup> Z Paktu dla kultury: „Powszechne i aktywne uczestnictwo w kulturze jest jednym z najważniejszych czynników rozwoju społecznego i ekonomicznego”. W dalszej części dokumentu stwierdza się, że: „Wskaźniki ekonomiczne nie mogą być jedynym kryterium oceny inwestowania w dobra kultury i wspierania uczestnictwa w kulturze”. Za: <http://obywatelekultury.pl/tresc-paktu> [dostęp 8 listopada 2013 r.].

<sup>46</sup> W kontekście przedstawionych wyżej progresywnych projektów zmian w obszarze kultury (ekonomicznego, reformatorskiego, radykalnego i społecznego), nośnikiem bardziej konserwatywnej wizji kultury, opartej na tradycyjnych podziałach na kulturę wysoką i niską oraz profesjonalnych twórców i masowych odbiorców kultury, pozostają środowiska związane z pravicową opozycją. Na przykład reforma polityki kulturalnej państwa zaproponowana przez Prawo i Sprawiedliwość (PiS) łączy postulaty wzmocnienia publicznych instytucji kultury, uregulowania statusu zawodowego artystów i rozwijania programów edukacji kulturalnej w szkołach ze szczególną atencją dla sztuki służącej promowaniu wartości narodowych. Politycy PiS podkreślają konieczność pielęgnowania kanonu kultury narodowej, wspierania kulturotwórczej misji mediów publicznych oraz prowadzenia spójnej polityki historycznej. Zob. *Debata...* 2014.

<sup>47</sup> Częścią berlińskiej ekspozycji był projekt Jonasa Staalaa pt. *New World Summit*, w ramach którego, przyglądając się procesom inkluzji i ekskluzji idei w demokratycznym systemie, artysta stworzył wizję zgromadzenia ogólnego przedstawicieli organizacji powszechnie uznawanych za terrorystyczne oraz zbudował makietę alternatywnego parlamentu, uzupełniającego istniejący porządek polityczny o wykluczone z niego ekstremistyczne głosy. Zob. <http://www.newworldsummit.eu> [dostęp 4 czerwca 2013 r.].

<sup>48</sup> Biennale odwiedziłam w dniach 28 maja – 1 czerwca 2012 r.

zamykających sztukę w jej społeczno-kulturowych granicach, tak w wymiarze przestrzennym, jak i strukturalnym. Już w trakcie przygotowań wystawa przemianowana została przez jej twórców z „biennale współczesnej sztuki” na „biennale współczesnej polityki”:

Interesowało nas realne działanie artystów i kuratorów, działanie powodujące widzialne efekty. Interesowały nas odpowiedzi, a nie zadawanie pytań. Interesowały nas sytuacje, w których jesteśmy gotowi proponować rozwiązania i odpowiedzialnie je wdrażać. Nie interesował nas ani artystyczny immunitet, ani dystans do społeczeństwa. [...] Szukaliśmy ludzi – artystów, działaczy, polityków – którzy poprzez sztukę uprawiają substancjalną politykę (Żmijewski 2012: 268).

Kuratorzy biennale postawili więc sobie za cel, zgodnie z wcześniejszymi poszukiwaniami Żmijewskiego, wyprowadzenie sztuki z impasu politycznej i twórczej niemocy. Środkiem do tego celu miało być upolitycznienie sztuki, rozumiane zarówno jako przedefiniowanie samego pola sztuki, jak też przekroczenie jego granic i podjęcie działania w innych społeczno-kulturowych polach. Igor Stokfiszewski (2012b) wylicza niezbędne warunki tego projektu: otwarcie sztuki na inne dziedziny rzeczywistości (interdyscyplinarność), dążenie do trwałości rezultatów interwencji artystycznych, kooperacja z pozaartystycznymi instytucjami społecznymi i politycznymi, praca na rzecz „uniwersalizowania się wspólnoty społecznej”, polegająca na włączaniu („wkłuczaniu”) w obieg artystyczny treści i grup dotąd z niego wyłączanych (wykluczanych) – bez względu na ich ideologiczne odniesienia, a więc także prawicowych czy konserwatywnych.

Do udziału w biennale został zaproszony Mirosław Patecki, autor pomnika Chrystusa Króla w Świebodzinie. Na wystawie prezentowane były też filmy ukazujące proces powstawania rzeźby oraz toczące się wokół niej życie religijne. Częścią *Akcji Solidarności* (*Solidarity Actions*) – międzynarodowego programu towarzyszącego biennale – była wystawa *Nowa sztuka narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie<sup>49</sup>. Na wystawie można było zobaczyć między innymi: oprawę meczu Legii Warszawa i ADO Den Haag z wizerunkiem Chrystusa i hasłem *Boże Chroń Fanatyków* [2010]; czterdziestometrowy szalik wykonany przez kibiców klubu żużlowego Falubaz Zielona Góra, zawieszony na figurze Chrystusa Króla w Świebodzinie w 2011 r.; kwiatowy dywan usypany przez mieszkańców Spycimierza na wzór tych, którymi co roku ozdabiają swoją miejscowość z okazji Bożego Ciała; okładki pisma *Fronda*; projekty pomnika upamiętniającego katastrofę smoleńską; czy film Ewy Stankiewicz *Krzyż* [2011]. W ramach wydarzeń towarzyszących wystawie prezentowano między innymi narodowy *street art* w przestrzeni Warszawy. Na stronie muzeum można było przeczytać:

<sup>49</sup> Obejrzałam ją 15 lipca 2012 r. w ramach oprowadzania kuratorskiego przez Sebastiana Cichockiego.

Wystawa „Nowa Sztuka Narodowa” odwołuje się do emocji wypartych czy też marginalizowanych w dyskursie nowoczesności – patriotyzmu i poczucia narodowej wspólnoty. Prezentowane na wystawie artefakty powstały, w większości, poza oficjalnym obiegiem sztuki współczesnej – często w drodze działań grupowych, współpracy i w bezpośrednim zaangażowaniu w zmianę rzeczywistości. Charakteryzuje je polityczny imperatyw wzmacniania tożsamości narodowej, sytuujący się zazwyczaj na przeciwnym biegunie wobec lewicowej tradycji awangardowej<sup>50</sup>.

W toku prac nad przygotowaniem 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie stanowisko Żmijewskiego wyrażone kilka lat wcześniej w jego manifestie *Stosowane sztuki społeczne* uległo znaczącej transformacji.

Zadanie, które towarzyszyło zespołowi kuratorskiemu podczas przygotowań – przedstawienie praktyk artystycznych skutecznie i trwale transformujących rzeczywistość społeczno-polityczną – samo uległo transformacji w zadanie nowe – zainicjowanie politycznych interwencji w materialnej i symbolicznej rzeczywistości, mających na celu jej zmianę. Nie chcemy już prezentować polityki, chcemy ją uprawiać. Dlatego kluczowe pytanie dotyczące Biennale nie brzmi: „Jakiej potrzebujemy sztuki?”, lecz: „Jakiej potrzebujemy polityki?”. Tym samym staje się oczywiste, że projektów, które zostaną zrealizowane podczas Biennale, nie można dłużej traktować jako interwencji artystycznych w rzeczywistości społeczno-politycznej. Są to bowiem po prostu praktyki polityczne, które wykorzystują narzędzia wypracowane w domenie sztuki (Stokfiszewski 2012a: 24).

Pytanie, na ile postulaty te udało się wprowadzić w życie, czy i jaką zmianę społeczną zdołali wywołać artyści i kuratorzy zaangażowani w berlińskie biennale, pozostawiam na razie otwartym. Faktem jest, że dzieła i działania ujęte w ramy biennale w dużej części były albo dokumentacją, albo narzędziem społeczno-politycznego zaangażowania autorów występujących w podwójnych rolach: artystów dziennikarzy (wielowątkowa ekspozycja wideo *Breaking the News*), artystów dysydentów (m.in. projekt *Self#Governing* Białorusinki Mariny Napruszki), artystów polityków pamięci (np. *Berlin-Birkenau* Łukasza Surowca), artystów aktywistów (*State of Palestine* Khaleda Jarrara), artystów animatorów kultury (Kongres Rysowników zainicjowany przez Pawła Althamera), artystów terapeutów (*Germany Gets Rid of It* Martina Zet).

Reakcja środowisk opiniotwórczych, wysuwających wobec biennale z jednej strony zarzut niskiej jakości artystycznej prezentowanych prac, z drugiej – ich ideologizacji (np. Bernatowicz 2012; Biernacki 2012), pokazuje natomiast wyraźnie, jak silny jest opór przynajmniej części świata artystycznego wobec wypływających z jego wnętrza (*sic!*) działań zorientowanych na zmianę statusu i funkcji sztuki. O ile do obecności sztuki w przestrzeniach pozaartystycznych, publicznych zdążyliśmy się już przyzwyczaić, o tyle obecność

<sup>50</sup> Za: [http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=Nowa\\_Sztuka\\_Narodowa](http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=Nowa_Sztuka_Narodowa) [dostęp 30 lipca 2012 r.].

w polu sztuki podmiotów i działań nie-artystycznych pozostaje problematyczna. Sytuację tę dobrze ilustruje oddanie części przestrzeni wystawowej w KW Institute for Contemporary Art ruchowi Oburzonych – pod hasłem *Occupy Biennale*. Gest ten ściągnął na kuratorów zarzut przedstawiania ruchu społecznego jako dzieła sztuki, artefaktu, *quasi*-eksponatu, co było całkowicie sprzeczne z ich zamysłem:

Celem nie jest stworzenie instalacji artystycznej, ale zapewnienie przestrzeni, w której aktywiści mogą swobodnie prezentować swoją pracę, argumentować swoje stanowiska, organizować spotkania i wydarzenia, edukować publiczność i wiele więcej. [...] Poddajemy w wątpliwość powszechną logikę sztuki, która przekonuje nas, że cokolwiek znajduje się wewnątrz przestrzeni galeryjnej jest sztuczne lub udawane, albo może tylko imitować rzeczywistość. Zastanawia nas, dlaczego sztuka wydaje się taka martwa, zwłaszcza w czasach protestów. Galerie i muzea są także przestrzeniami politycznymi, w których możemy tworzyć i podejmować aktywność polityczną oraz walczyć o wprowadzenie bardziej efektywnych demokratycznych procedur (*Act for...* 2012: 11).

Nie można jednak nie zauważyć, że sytuacja „okupowania” przestrzeni wystawowej na zaproszenie kuratorów różni się diametralnie od żywiołowego zajmowania miejskich placów i parków – nie tylko zostaje pozbawiona spontaniczności, ale też oryginalnego sensu. Strategia bezpośredniego działania określająca związek między ruchem społecznym a rzeczywistością społeczną, do której ruch się odnosi, próbując ją zmieniać, zostaje nie tyle zawłaszczona, co spacyfikowana przez instytucję sztuki. Jest to sytuacja analogiczna do prezentacji w galeriach sztuki graffiti i *street artu*. Wbrew wyjaśnieniom kuratorów, uparcie przychodzi ona na myśl zjawisko symulakrum opisywane przez Jeana Baudrillarda (1998) – w tym konkretnym przypadku symulacji obywatelskiego działania, buntu, kontestacji<sup>51</sup>.

Według twórców biennale sztuka krytyczna, jako główny nurt sztuki współczesnej, nie jest tożsama z krytycznym działaniem, jakiego oczekiwaliby od artystów, ponieważ nie generuje żadnej realnej zmiany w społeczeństwie. Ten rodzaj społecznej krytyki, wypowiedzianej za pomocą artystycznych środków, bez względu na jakość konkretnych wypowiedzi, określają mianem „aksamitnej” i łączą z obowiązującym modelem zachodniej demokracji, która: „Zaprasza krytyczne głosy i rozpuszcza je w braku reakcji, w milczeniu, w skrajnej pasywności” (Żmijewski, za: *Fałszywe...* 2011: 10). Z drugiej strony, dostrzegają ograniczenia instytucji sztuki, takich jak międzynarodowe biennale, które w zamkniętym przedziale czasowym docierają do liczebnie ograniczonej publiczności i tylko do takiej, która posiada określone kompetencje kulturowe. Zmiana formuły berlińskiego biennale polegała więc nie tylko na zaimportowaniu pozaartystycznych działań (takich jak ruch Occupy) do pola sztuki,

<sup>51</sup> Według tego francuskiego socjologa symulakrum, niczym symptom bez choroby, jest znakiem pozbawionym rzeczywistego odniesienia, wytwarzającym własną, autonomiczną realność (w terminologii autora – hiperrealność), istniejącym poza podziałem na rzeczywiste i wyobrażone, symulującym swoje istnienie czy raczej ukrywającym nieistnienie swojego desygnatu. „Nie chodzi już ani o imitację, ani o podwojenie, ani tym bardziej o parodię. Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości” (Baudrillard 1998: 177). Za prototyp wytworzonej przez symulakra hiperrealności uznaje Baudrillard park rozrywki Disneya (Disneyland).

ale także na stworzeniu szerokiej, medialnej i społecznej platformy dyskusji wokół tematów społecznych i politycznych podjętych przez zaproszonych artystów: emigracji, wielokulturowości, ubóstwa, gentryfikacji, polityki pamięci czy wojny. Kuratorzy starali się zapobiec wytworzeniu przez sztukę sytuacji, w której „ktoś siedzi z kieliszkiem szampana w ręce [...] obok strasznego przesłania Jenny Holzer odnoszącego się do gwałtu i okrucieństwa podczas wojny w Bośni” (*Act for...* 2012: 4). Organizowali performanse, interwencje w przestrzeni miejskiej, wykłady, warsztaty, spotkania z aktywistami. Na szeroką skalę wykorzystali Internet<sup>52</sup>. Tym sposobem biennale zostało użyte jako swego rodzaju megafon podnoszący słyszalność różnych wykluczonych grup społecznych: migrantów, mniejszości, ekstremistów, a przestrzeń sztuki symbolicznie zmieniona w demokratyczną agorę, a może raczej agon<sup>53</sup>. Jednak, jak zauważa Karolina Majewska (2012) na łamach *Obiegu*, nie wydaje się „aby w dostateczny sposób otwarto Biennale na bardziej egalitarną publiczność. Tę z problemami, a nie tę, która chce rozwiązywać ich problemy”. Znamienne, że jest to głos dobiegający, podobnie jak impuls zmiany, z wnętrza świata sztuki.

Patrząc na biennale okiem socjologa, można wyciągnąć trzy powiązane ze sobą wnioski. Po pierwsze, rzeczywiście, pomimo bardzo inkluzywnej, zarówno w wymiarze formalnym, jak i politycznym, formuły<sup>54</sup>, 7. Berlińskie Biennale pozostało wydarzeniem niszym, środowiskowym, reprodukującym istniejący hermetyczny podział na kompetentnych i niekompetentnych odbiorców sztuki, bywalców i nie-bywalców wystaw, świat sztuki i całą resztę. Nie oznacza to jego całkowitego fiaska jako projektu polityczno-artystycznego, ale sygnalizuje ogromną trudność w powodowaniu zmiany społecznej z uprzywilejowanej pozycji artysty czy kuratora. Przede wszystkim rodzi pytania o charakter tej zmiany. Ideał demokracji zakłada oddolność procesu stanowienia ładu społecznego, podczas gdy „polityczne” zjawiska zachodzące w polu współczesnej sztuki w dużej części pozostają interwencjami artystycznej elity. Twórcom biennale, z nielicznymi wyjątkami, nie udało się także zamienić publiczności w aktywnych obywateli, zaangażować ich w konkretne działania, upodmiotowić:

<sup>52</sup> Zob. <http://www.berlinbiennale.de/blog/en> [dostęp 20 grudnia 2012 r.]. Na szczególną uwagę zasługuje prezentowany w ramach biennale projekt Pita Schultza *ArtWiki* – internetowej biblioteki sztuki, opartej na modelu Wikipedii, działającej w sposób ciągły, także po zakończeniu wystawy.

<sup>53</sup> Pojęcie agonu odwołuje się do rozumienia demokratycznej sfery publicznej jako przestrzeni ujawniania (się) konfliktów. Kategorie demokracji agonistycznej i agonistyki, jako sposobu uprawiania polityki w warunkach nieusuwalnej sprzeczności interesów i wartości, rozwija współcześnie między innymi belgijska filozof Chantal Mouffe. W jej ujęciu rola krytycznych praktyk artystycznych w sferze publicznej polega przede wszystkim na zakłócaniu hegemonii poprzez artikulację wykluczeń i alternatyw (por. Mouffe 2005, 2008, 2009, 2015; *Niebezpieczne...* 2011; *Nowe...* 2012).

<sup>54</sup> Warto też podkreślić, że wstęp na biennale po raz pierwszy w jego historii był w większości bezpłatny. Tym prostym (chciałoby się powiedzieć oczywistym) zabiegiem wyeliminowano problem wykluczenia z udziału w wydarzeniu ze względów ekonomicznych. Trzeba jednak pamiętać, że równie istotnym czynnikiem wykluczenia są cechy kapitału kulturowego oraz szerszy kulturowy kontekst (np. potoczne przekonanie o niedostępności instytucji sztuki). Stąd bez względu na materialne udogodnienia znaczna część społeczeństwa nie uczestniczy w odbiorze określonych wartości kultury i sztuki.

Przyglądając się tegorocznej edycji Biennale Berlińskiego można odnieść wrażenie, że mimo mówienia o partycypacji, w wielu wypadkach do niej nie dochodzi. Widz nie wychodzi ze swojej roli, biernie przyglądając się procesowi. [...] Kuratorzy przeprowadzają eksperyment, obserwują, badają, a ja jestem tylko elementem tej maszyny (Olszewska 2012).

Pozytywnym przykładem transformacji widza w obywatela stał się – choć w nieco paradoksalny sposób – publiczny projekt Nadji Prlji *Peace Wall*. Czarna ściana ustawiona przez artystkę w poprzek Friedrichstrasse wywołała spontaniczną aktywność po stronie lokalnych organizacji, sklepikarzy i członków społeczności – krytycznych wobec projektu (*sic!*), którzy urządzili pod instalacją miejsce spotkań, a mur zamienili w tablicę do pisania (przyniesli stół, krzesła, kanapę i kredę). Był to jednak niezamierzony skutek interwencyjnego projektu Prlji, którego właściwym tematem były podziały społeczne – mur fizycznie oddzielił dwie części ulicy: zamożną, handlową, z ekskluzywnymi sklepami i ubogą, mieszkalną, zajmowaną przez bezrobotnych i imigrantów. Ściana miała unaocznnić ten podział. Sytuacja, która wytworzyła się wokół projektu pokazała coś zupełnie innego: sposób, w jaki sztuka publiczna zwykle „pojawia się” w konkretnym społecznym kontekście i reakcje, jakie to „pojawienie się” sztuki niemal natychmiast wywołuje. Doskonale ujmuje tę sytuację Ilja Kabakow (2010: 346), według którego to widz, mieszkaniec ulicy czy miasta, gdzie artysta tylko realizuje swój projekt, jest „panem miejsca”.

Na każdą pojawiającą się nowość patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować, uznać za naturalny element swojego życia albo odrzucić, potraktować jako rzecz bezużyteczną, zbędną, niekonieczną – reakcja ta jest całkowicie naturalna i zrozumiała. Zmienia to jednak w zasadniczy sposób relację między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym gościem.

Spontaniczna społeczna mobilizacja wokół ściany na Friedrichstrasse unaocznia też podstawową trudność związaną z wysiłkiem generowania zmiany społecznej poprzez sztukę z pozycji świata sztuki, trudność zakorzenioną w dominującej logice funkcjonowania sztuki jako części przestrzeni publicznej. Prlja dokładnie wiedziała, co chce powiedzieć za pomocą swojej instalacji, na jaki problem chce zwrócić publiczną uwagę, ale pytania podstawowe dla działaczy społecznych i politycznych: co chce osiągnąć i w jaki sposób chce zmienić sytuację, pozostawiła otwartymi.

Podobnie kuratorzy biennale, definiując całe wydarzenie jako otwarty proces, starali się uniknąć konieczności przewidywania efektów poszczególnych interwencji. Dlatego biennale przypominało raczej artystyczny eksperyment, o którym pisze Paulina Olszewska (2012), niż kolektywne działanie zorientowane na konkretną zmianę w społeczeństwie. Tym samym, wbrew założeniom programowym, biennale utrwaliło jeszcze jeden podział: na działanie

artystyczne i działanie społeczne (i polityczne). Brak myślenia o skutkach, ich antycypacji, planowania jest czymś właściwym sztuce, a nie aktywności obywatelskiej, o czym przypominają między innymi autorzy *Manifestu Nooawangardy*:

sztuka wpływa na rzeczywistość w sposób nieliniowy, nieprzewidywalny, na zasadzie „rzadkich zdarzeń”, które nie mogą być zaplanowane i zaprojektowane z góry, lecz ich istnienie i rolę dostrzega się dopiero *ex post*, często z perspektywy czasu [...]. Sztuka może się zatem stać użyteczna z czasem, ale w formie i kontekście nieprzewidywanym z góry i niezdefiniowanym precyzyjnie przez jej autora/autorkę (Banasiak et al. 2009).

Na tym polega „ograniczona odpowiedzialność” zaangażowanych artystów, którą biennale miało, zgodnie z deklaracjami kuratorów, zamienić w zaangażowanie autentyczne i praktyczne. Tymczasem:

stało się forum negocjowania tego, co sztuka może zdziałać, czym jest, których granic nie może przekroczyć, co instytucja i jej sponsorzy mogą wesprzeć, i w którym momencie staje się to szkodliwe, nie na miejscu, bądź wątpliwe – zarówno w wymiarze politycznym, jak i artystycznym (*Act for...* 2012: 4).

Wyeksponowany przez biennale alians sztuki i polityki wydaje się jednak coraz częstszym zjawiskiem, a jego motorem napędowym jest kolejna – po rewolucji partycypacyjnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. oraz antyglobalizmie przełomu wieków – fala oddolnej mobilizacji społecznej, nazywana przez publicystów nową Wiosną Ludów, kreowana przez antyautorytarne ruchy w Afryce Północnej (Tunezja, Egipt, Libia), amerykański ruch Occupy, europejskich Oburzonych, nieformalne grupy dysydenckie w Rosji (Pussy Riot, Wojna), odradzające się ruchy miejskie (o których pisze m.in. David Harvey w *Buncie miast*, 2012). Wśród wyróżniających cech tych nowych zjawisk wskazać należy przede wszystkim sieciowość i happeningowy charakter. Pomimo zupełnie innego niż berlińskie biennale charakteru wystawy *DOCUMENTA (13)* w Kassel<sup>55</sup>, również jej kuratorka Carolyn Christov-Bakargiev wezwała władze miasta do zaniechania pacyfikacji namiotowego miasteczka Occupy Kassel, roztaczając nad protestującymi ochronny parasol kierowanej przez siebie instytucji sztuki i deklarując osobiste poparcie dla aktywistów, choć nie włączyła ich – jak Żmijewski – w struktury samej wystawy. Podobnie usunięci z krakowskiego

<sup>55</sup> *DOCUMENTA (13)* w Kassel stworzyło kontrapunkt dla projektu kuratorskiego berlińskiego biennale (zob. np. Majewska 2012). Kuratorka wystawy Carolyn Christov-Bakargiev obrała strategię bardziej zachowawczą, zorientowaną na wystawienniczą funkcję wydarzenia i prezentację sztuki krytycznej. Podkreślała związek swojego projektu nie tyle z polityką, co z nauką (czy szerzej – wiedzą). Uczestnicy *DOCUMENTA* rekrutowali się z różnych, także pozaartystycznych, obszarów aktywności; byli wśród nich naukowcy, architekci, filozofowie, antropologowie, ekonomiści, myśliciele polityczni, językoznawcy, literaci. Celem wystawy było „rozpoznanie, w jaki sposób różne formy wiedzy lokują się w centrum aktywnego wysiłku wyobrażania sobie świata od nowa. To czym zajmują się uczestnicy – wyjaśniała Christov-Bakargiev – i co pokazują w ramach *DOCUMENTA (13)*, może być sztuką lub nie. Jednak ich działanie, gesty, myśli i wiedza są wytworem i same wytwarzają warunki odczytywane także przez sztukę, obszary rzeczywistości, którymi sztuka może się zajmować i które może wchłaniać”. Za: d13.documenta.de [dostęp 20 grudnia 2012 r.].

Rynku działacze ruchu Occupy poszukiwali schronienia pod skrzydłami miejskiej galerii Bunkier Sztuki i uruchomili informacyjny namiot na jej terenie. Wygląda więc na to, że współczesny świat sztuki nie tylko odkrywa (na nowo) możliwość politycznego działania, ale też jest skłonny używać swojego „immunitetu” działaniom spoza własnych granic. Mówiąc inaczej, już nie tylko artyści wychodzą dziś ze świata sztuki na zewnątrz, poszukując bardziej egalitarnego odbiorcy lub nieprofesjonalnego uczestnika swoich działań, ale też świat sztuki otwiera swoje podwoje dla nie-artystów, i to nie w rozumieniu twórców amatorów, lecz ludzi aktywnych w zupełnie innych obszarach społecznej rzeczywistości, takich jak: edukacja, praca społeczna czy polityczny aktywizm. Interesujące, że alianse te zwykle pojawiają się na styku aktywności publicznej instytucji sztuki (biennale, galeria) i pozainstytucjonalnej, oddolnej aktywności obywatelskiej, protestacyjnej lub kontestacyjnej.

Status obywatela w świecie sztuki pozostaje jednak niejasny. Bo jakie miejsce może w nim zająć obywatelska aktywność nienosząca znamion artystycznej (niewykorzystująca artystycznych środków czy strategii)? Czym innym są przecież artystyczne akcje Oburzonych, czym innym Oburzeni „prezentowani” w sali wystawowej, nawet jeśli sala ta jest traktowana jako przestrzeń działania. Kontekst instytucji sztuki nie zamienia społecznego protestu w sztukę na tej samej zasadzie, na jakiej zamienia pisuar w *Fontannę*. I odwrotnie – sztuka odnosząca się do kwestii społecznych, która wychodzi w przestrzeń publiczną, pozagaleryjną (jak *Peace Wall Prlji*) – nie staje się automatycznie obywatelską. Różnica między unaocznieniem problemu podziałów społeczno-przestrzennych (projekt Prlji) a przekraczaniem tych podziałów, co używając sztuki, próbowali osiągnąć między innymi Banksy (murale na West Bank Barrier) i JR (w projekcie *Face 2 Face*, 2007) jest diametralna. Dotyczy nie tyle użytych środków, co symboliki samego działania (stawianie fizycznej bariery *versus* likwidowanie bariery mentalnej), a przede wszystkim sposobu komunikacji z odbiorcami i osiągniętego dzięki temu rezultatu<sup>56</sup>.

Nie znaczy to jednak, że instytucje sztuki są w tym zakresie z góry skazane na porażkę. Dla porównania, funkcję organizatora (*sic!*) działania społeczno-politycznego przyjął na siebie w 2013 r. krakowski Bunkier Sztuki, gdzie odbyła się zainicjowana przez Cecylię Malik akcja *Warkocze Białki*, polegająca między innymi na zbiorowym pleceniu symbolizującego rzekę warkocza ze skrawków tkanin. Malik wprowadziła do galerii nie tylko aktualny problem (regulacja i pogłębienie rzeki niszczy jej ekosystem), ale także ukierunkowane na jego rozwiązanie działania: od dokumentacji, poprzez naukową analizę, po oddolny sprzeciw za pośrednictwem sztuki, otwarty na udział nie-artystów i nie-naukowców<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Obrazy Banksy’ego na tzw. murze apartheidu, oddzielającym Zachodni Brzeg Jordanu od reszty izraelskich terytoriów, przedstawiały między innymi iluzoryczne wyłomy w murze (przez które widać było niebieskie niebo, plaże, góry) oraz bawiące się przy nich dzieci. Z kolei projekt JRa (zrealizowany we współpracy z Marco) opierał się na monumentalnych, czarno-białych portretowych fotografiach mieszkańców terenów sąsiadujących z murem, Izraelczyków i Palestyńczyków, które rozwieszane były parami (stąd tytuł *Twarz w twarz*) na murze i w okolicznych miejscowościach. Bohaterowie fotografii robią na nich głupie miny, które dodatkowo „uwypukla” zastoszowana przez artystę technika – zbliżenia w szerokokątnym obiektywie. Projekt został udokumentowany przez Gérarda Maximina w filmie *Twarze* (2007). Zob. też: <http://www.jr-art.net/projects/face-2-face> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].

<sup>57</sup> Zob. <http://warkoczebialki.blogspot.com> [dostęp 28 października 2013 r.].



## 1.6. Przemiany instytucjonalne: Od kultury ekskluzywnej do kultury inkluzywnej

Niejako z przeciwnej strony na spotkanie artystom, kuratorom i teoretykom poszukującym namacalnego społecznego skutku sztuki wychodzą animatorzy kultury, tacy jak Marcin Śliwa z Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie, który określa się mianem praktyka lub edukatora – w odróżnieniu od artysty, kuratora czy filozofa, ale podobnie, jak choćby przywołany wcześniej Żmijewski, definiuje swój cel w kategoriach zmiany społecznej. Jego postawa jest także postawą krytyczną i kontestującą. Obiektem jego krytyki są przede wszystkim sztywne, postkomunistyczne (a może postoświeceniowe), petryfikujące wzorce odgórnego zarządzania, instytucje kultury, w tym instytucje sztuki, które Śliwa określa mianem „fasadowych”. Fasadowość jest dla niego synonimem powierzchowności, konwencjonalności i braku społecznego rezonansu. „Instytucje istnieją dla samych siebie – twierdzi – szybko tracą perspektywę działania dla dobra ludzi. Zapominają, że istnieją dla ludzi, a nie są bytami samoistnymi i prymarnymi wobec społeczeństwa i jednostek” (Śliwa, za: *Przeciw fasadowej...* 2012: 35). Te instytucje Śliwa chce zmieniać od środka, implementując bardziej celowe, otwarte i partycypacyjne modele ich działania, częściowo oparte na zaimportowanej do Polski z Zachodu praktyce *community art*, czyli artystycznego działania definiowanego poprzez udział lokalnej społeczności i lokalny kontekst<sup>58</sup>.

W dążeniu do stworzenia funkcjonalnej alternatywy dla tradycyjnych instytucji kultury i sztuki Śliwa nie jest osamotniony. Wspomniany już sejneński Ośrodek Pogranicze – sztuk, kultur, narodów, pozostając instytucją marszałkowską, zasilaną z publicznych środków, od kilkunastu lat realizuje różnorodne programy mobilizujące społeczność miasteczka, szczególnie dzieci i młodzież, do twórczego udziału w kulturze. Programy te stały się z czasem podstawą wizji „nowej kultury”, popularyzowanej obecnie przez Krzysztofa Czyżewskiego, dyrektora ośrodka. Nowa kultura opierać ma się na trwałym zaangażowaniu artysty/animatora – „artysty miasta”, używając słów Czyżewskiego – w życie lokalnej społeczności oraz na jej czynnym, twórczym udziale w życiu kulturalnym i artystycznym miejsca. Kategoria miejsca (lokalności) jest tutaj kluczowa. W odniesieniu do miejsca kształtuje się społeczna tożsamość jednostek, miejsce wyznacza także granice możliwego artystycznego działania<sup>59</sup>.

Choć instytucje kultury i sztuki coraz częściej otwierają się na nowe, w większym stopniu partycypacyjne i społecznościowe projekty (wymienić tu można także Laboratorium działające przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, prowadzone przez Janusza Byszewskiego i Marię Parczewską), praktyki te wciąż stanowią raczej enklawy animacji kultury (abstrahując na razie od trudności w zdefiniowaniu tego, czym jest

---

<sup>58</sup> Praktyce *community art* przyglądam się bliżej w rozdziale 6.

<sup>59</sup> Koncepcję nowej kultury opisuję na podstawie wykładu Krzysztofa Czyżewskiego wygłoszonego w Krasnogrudzie koło Sejna podczas międzynarodowej Letniej Szkoły Dialogu Międzykulturowego Pogranicza, w której brałam udział w dniach 4–10 lipca 2012 r.

współcześnie animacja kultury – znajdzie się na to miejsce w dalszej części pracy) niż dominujący w tym obszarze model działania. Zmiany wydają się jednak nieuchronne. Jak pisze Wojciech Kłosowski (2011: 13):

Model kultury ekskluzywnej, zamkniętej w instytucjach – „świątyniach sztuki”, zakładający sztywny podział na świątłych twórców kultury i łaskawie oświeczanych odbiorców tejże, model, w którym sacrum spotkania z kulturą przeciwstawiono profanum codzienności ludzkiego życia, musi ustąpić innemu modelowi. Ten nowy model, to model kultury inkluzywnej zapraszającej do uczestnictwa, otwartej.

W praktyce reakcja wielu instytucji kultury na wewnętrzny kryzys (uczestnictwa, organizacji, funkcji) idzie jednak w przeciwnym kierunku: zamiast uspołecznienia przyjmuje postać *quasi*-konsumpcyjną. W efekcie wprowadzanych zmian powstają przestrzenie „wielozmysłowe” (multimedialne i wielofunkcyjne), w obrębie których potrzeby kulturalne i edukacyjne mają być zaspokajane za pomocą różnych aktywności ludycznych, rozrywkowych, i których „bestsellerowa” oferta kulturalna ma dostarczać odbiorcy przede wszystkim emocjonalnych uniesień. Reformowane i nowopowstające instytucje kultury zostają podporządkowane raczej logice kolekcjonowania wrażeń niż twórczego uczestnictwa, refleksyjności i współdziałania (por. Pawlik 2009; Szlendak 2012).

## 1.7. Nowy socjologiczny paradygmat sztuki

Jako socjologa zajmującego się aktywnością zbiorową o charakterze obywatelskim, sztuka interesuje mnie z tych samych powodów, co praktyków kultury, artystów i animatorów, Żmijewskiego, Śliwę czy Czyżewskiego – przede wszystkim jako środek zmiany społecznej i, używając nieco bardziej „branżowego” języka, realizacji wartości pożytku publicznego. Wiele lat po aberracyjnym geście Duchampa nie kto inny, jak Joseph Beuys odniósł się do fiaska dadaistycznego projektu zmiany społecznej w akcji *Milczenie Marcela Duchampa jest przeceniane* [1964], krytykując wycofanie się tego bodaj najlepiej rozpoznawalnego dziś dadaisty z aktywności artystycznej.

Chcę przez to powiedzieć – wyjaśniał Beuys (za: Kaczmarek 2001: 18) – że on podczas tego okresu, kiedy milczał, mógłby zastanowić się nad swoją pracą i dojść do, powiedzmy, całkiem innego sensu, innej wypowiedzi i być może wyniku, ponieważ był rzeczywiście zainteresowany przemianą (wartości) sztuki, lecz tego nie zrealizował. Pokazał parę rzeczy, które zaszokowały średnie warstwy społeczeństwa, burżuazję, ludzi Piccola Borghese. Z tego powodu trzeba zaliczyć go do [...] nurtu Dada.

I tylko do nurtu Dada – chciałoby się dopowiedzieć. Jako jeden z czołowych przedstawicieli dadaizmu (ok. 1915–1923) Duchamp, podnosząc przedmioty użytkowe do rangi dzieł sztuki, podważał kulturowy sens aktu twórczego. Podobnie czynili inni dadaiści, posługując się kolażem, asamblażem, fotomontażem, albo wierszami – dźwiękowymi, symultanicznymi, losowymi. W ten sposób próbowali zakwestionować nie tylko podstawy tradycyjnej estetyki, ale także, a może przede wszystkim, utrwalonego porządku społecznego. „Szukaliśmy sztuki elementarnej [...]. Czuliśmy, że w przeciwnym razie pojawią się bandyci tak ogarnięci żądzą władzy, że nawet sztuka służyć im będzie do oglupiania ludzi” (Hans Arp, za: Richter 1983: 36). Poprzez antyprogramowość, nieustanne poszukiwanie nowości, zwrócenie się w stronę przypadku, spontaniczności i absurdu, dadaiści starali się przeciwdziałać utrwalaniu się mieszczańskiego gustu estetycznego. Dadaistyczne wydarzenia (performanse) miały postać prowokacji skierowanych przeciwko burżuazji i pielęgnowanej przez tę warstwę moralności – kapitalistycznej z jednej i religijnej z drugiej strony. Dadaiści chcieli mieć wpływ na życie społeczne, dlatego podkreślali, że Dada realizuje się poprzez działanie. W tym bodaj najdalej poszła grupa berlińska, której członkowie łączyli działalność artystyczną z bezpośrednim zaangażowaniem politycznym (Elger 2005; Richter 1983; Sanouillet 1978).

Beuys dostrzegł, że „rewolucyjny” gest Duchampa, pomimo niewątpliwego znaczenia kulturowego, pozostał gestem artysty zamkniętym w obrębie świata sztuki. Dadaistyczny bunt był buntem artystów, a nie współczesnego ruchowi społeczeństwa, choć nie można zapominać, że zapoczątkowany przez dadaistów sposób myślenia i działania w społeczeństwie znalazł kontynuatorów w późniejszych ruchach społeczno-kulturowych, takich jak: Międzynarodówka Sytuacionistyczna (lata pięćdziesiąte)<sup>60</sup>, holenderski ruch Provo (lata sześćdziesiąte)<sup>61</sup> czy Pomarańczowa Alternatywa w socjalistycznej Polsce (lata osiemdziesiąte)<sup>62</sup>. W roku 1969 Michel Sanouillet (1978: b.s.) pisał:

Przygoda dadaistyczna odpowiada naszemu stuleciu, które dobiegając końca ukazuje się naszym oczom jako okres buntu przeciwko formom istniejącym w polityce, sztuce i literaturze – przeciwko wszelkim formom; każda forma jest ograniczeniem. Wielka lekcja dadaistów przekazana milcząco spadkobiercom nie dotyczy bynajmniej estetyki, lecz filozofii: służy rewolcie.

<sup>60</sup> Na temat sytuacionizmu piszę w rozdziale 5.

<sup>61</sup> Ruch Provo wyłonił się w połowie lat sześćdziesiątych w Amsterdamie jako protest przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu. W odróżnieniu od sytuacionistów, Provisi nie wierzyli w możliwość twórczego zaktywizowania „człowieka masowego”. Roel van Duyn (za: Jawłowska 1975: 125), jeden z inicjatorów ruchu, pisał: „indywiduum ożywione duchem twórczym stanowi wyjątek”. Początkowo Provisi nie tworzyli organizacji, nie mieli programu, odcinali się od ideologii, także lewicowych (choć *de facto* wyraźnie sympatyzowali z anarchizmem). Chcieli tworzyć provotariat – zbiorowość tych, którzy żyją w sposób wolny, nonkonformistyczny, rezygnują z kariery, odrzucają konsumpcjonizm i dążą do autentycznego bycia sobą. Używając prowokacji (stąd nazwa ruchu), zmierzali do zaznaczenia swojej aktywnej, krytycznej i kreatywnej postawy wobec biernych i „zniewolonych” współobywateli. Happeningowe działania ruchu spotykały się z ostrą reakcją policji, co spowodowało jego przejście z pozycji artystycznych na polityczne. Provisi opowiedzieli się za federalizmem, pacyfizmem, ekologią, kolektywizmem i całościową zmianą kultury. Aktywność ruchu weszła w fazę schyłkową w 1967 r., kiedy inny z jego liderów, Bernard de Vries, został wybrany do rady miasta. W roku 1970 część uczestników ruchu Provo utworzyła Partię Krasnoludków zorientowaną na budowę alternatywnego społeczeństwa, dla którego modelem miało być proklamowane przez nich Wolne Państwo Pomarańczowe (Jawłowska 1975: 124–134).

<sup>62</sup> Zob. rozdział 3.

Na ten sam problem, który Beuys dostrzegał w działaniach dadaistów, w odniesieniu do awangard prorewolucyjnych, takich jak wspomniani już wcześniej konstruktywiści (w Polsce reprezentowanych przede wszystkim przez grupę a.r. – od artyści rewolucyjni – zainicjowaną przez Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego), wskazuje Antonina Kłoskowska (2007: 309–310), pisząc:

Wprawdzie także artyści awangardy widzieli pokrewieństwo pomiędzy własnymi działaniami zmierzającymi do zrewolucjonizowania sztuki a rewolucyjnym nurtem własnej epoki i szukali dróg bezpośredniego kontaktu z masami robotniczymi. W przypadku czysto estetycznych ruchów operujących nowymi i trudnymi w odbiorze konwencjami artystycznymi, takimi jak np. formizm w malarstwie, było to przedsięwzięcie na owe czasy raczej utopijne. Rewolucyjność tych działań kulturalnych pozostawała więc zamknięta w granicach swoście artystycznych, w autotelicznej sferze symbolicznej.

Idąc tropem Beuysa, w swojej pracy rozpatruję sztukę przede wszystkim w aktywnej (praktycznej) relacji do zmiany społecznej. Stawiam pytanie o możliwości stosowania sztuki w sferze społeczno-obywatelskiej – sztuki rozumianej szerszej niż awangardowy obiekt atakujący z za progu galerii „kulturalną” publiczność, ale też sztuki wykraczającej poza ramy instytucjonalnie definiowanej edukacji czy animacji kulturalnej. Z udziału w tego rodzaju aktywności nie wykluczam artystów – występujących w roli animatorów, edukatorów, organizatorów, liderów, publicznych intelektualistów. Nie wiąże jej jednak ze strukturami świata sztuki. Jej instruktywnych – zarówno w sensie poznawczym, jak i praktycznym – przykładów poszukuję poza jego granicami, między innymi w organizacjach pozarządowych, środowiskach kontrkulturowych i niezależnych, grupach tzw. twórców-amatorów. Aktywność, którą badam i analizuję, i którą określam mianem sztuki społecznej, zajmuje obszar „pomiędzy” elitaryzującym, w dużej części sprywatyzowanym (skomercjalizowanym) światem sztuki a publicznymi instytucjami kultury, których systemowa funkcja polega na egalitaryzacji (demokratyzacji) dostępu do kultury i sztuki. Słowo „pomiędzy” jest tutaj słowem kluczem. Wskazuje na „pograniczność” interesujących mnie praktyk kulturowych. Ta pograniczność dotyczy zarówno lokowania się tych praktyk na styku aktywności społecznej i sztuki, jak też fizykalnych przestrzeni działania, uczestników twórczego procesu, ich statusu i kompetencji.

Historyk sztuki Claire Bishop (2009) umiejscawia tego rodzaju *semi-artystyczną* aktywność w obszarze „nowych praktyk” – praktyk interdyscyplinarnych, łączących sztukę z edukacją, urbanistyką, naukami społecznymi i innymi dziedzinami wiedzy i praktyki społecznej, w których cele artystyczne i społeczne tworzą nową, transcendentną jakość. W odróżnieniu od zakorzenionej w świecie sztuki perspektywy Bishop, jako socjolog przenoszę punkt ciężkości mojego projektu teoretycznego i badawczego na to, co społeczne, traktując aspekty formalne, estetyczne czy artystyczne analizowanych przypadków jako drugorzędne, choć nieodłączne, nie dające się oddzielić od społecznego sensu działania, newralgiczne dla jego jakości i skuteczności. Nie kwestionuję też roli „myślenia artystycznego” jako głównej

motywacji czy siły napędowej wielu tego typu działań. Wręcz przeciwnie, upatruję w tego rodzaju postawie „przebłysku” obywatelskiego zaangażowania. To, co Bishop nazywa myśleniem artystycznym, w przyjętej przeze mnie perspektywie nie ogranicza się jednak do instytucjonalnie czy profesjonalnie zdefiniowanych artystów, którzy mają możliwość działania w świecie sztuki (choćby wystawiania w galeriach), ale dotyczy także potencjału twórczego tkwiącego w każdym człowieku, niezależnego od posiadania artystycznego wykształcenia i zawodowego dorobku w tej dziedzinie.

Przywołane powyżej projekty i dyskusje pokazują, jak trudnym do zdefiniowania obszarem jest dziś sztuka, jak trudno jest rozstrzygnąć kim jest artysta i oddzielić tę rolę od innych ról społecznych, takich jak: dziennikarz, animator kultury czy aktywista, jak trudno wskazać materię sztuki (dzieło czy działanie), miejsca sztuki (galeria czy ulica) i przypisać sztuce określoną społeczną funkcję (opis rzeczywistości czy jej zmiana). Wydaje się, że jesteśmy obecnie świadkami globalnej transformacji w sposobie funkcjonowania sztuki w społeczeństwie i jej społecznej recepcji. Coraz więcej uwagi poświęca się przestrzeni i sferze publicznej, partycypacji społecznej, demokracji kulturowej. Zmiany te zapoczątkowane zostały jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., w latach dziewięćdziesiątych przyspieszył je rozwój nowych mediów elektronicznych, a później ruchu wolnej kultury (tzw. kultury 2:0) i zjawiska *net artu*. Wydaje się, że dziś można już mówić o trzech paradygmatach sztuki: starym, przejściowym i nowym. O ile **stary paradygmat sztuki** charakteryzował się uprzywilejowaniem artysty i biernością publiczności, **paradygmat przejściowy** – aktywizacją odbiorców przy zachowaniu wiodącej roli artystów, to **nowy paradygmat sztuki** wiąże się z całkowitą detronizacją artysty i przyzwoleniem na równoprawną twórczość nie-artystów. Omawiany proces, który przypomina przejście od reżimu autorytarnego, poprzez republikański, do demokratycznego – w radykalnym sensie, nie jest jednak jednokierunkowy. Nie tylko bowiem wszystkie trzy paradygmaty występują dziś jednocześnie, ale też nie brak zwolenników dawnego modelu „świętyni sztuki” lub wzoru osobowego artysty-lidera-intelektualisty.

Dlatego w niniejszej rozprawie chcę zaproponować nowy kontekst zarówno dla teoretycznych rozważań o sztuce, jak też dla oddolnych praktyk społeczno-artystycznych. Czerpiąc z wielu dziedzin wiedzy humanistycznej i społecznej, swoje badania osadzam przede wszystkim w socjologicznych koncepcjach społeczeństwa obywatelskiego, w szczególności w strukturalno-normatywnym modelu społeczeństwa obywatelskiego Piotra Glińskiego (2012). W modelu tym wyznacznikami obywatelskości struktur i działań społecznych są: (1) ulokowanie w sferze pośredniej, (2) więzi wtórne, (3) struktury sieciowe, (4) wolne i niezależne wspólnoty, (5) dojrzałe tożsamości społeczne, (6) otwartość społeczeństwa, (7) społeczna akceptacja, (8) uznanie demokracji, (9) szacunek dla prawa, (10) indywidualna i zbiorowa aktywność społeczna, (11) wysoki poziom tolerancji, (12) instytucje negocjacyjne i mediacyjne, (13) stała debata publiczna, (14) efektywnościowe postawy ekonomiczne, (15) ład etyczny oparty na sprawiedliwości i godności, (16) cnoty obywatelskie, (17) poczucie politycznej reprezentacji i sprawstwa, (18) wiedza obywatelska, (19) zasada pomocniczości oraz

(20) kapitał społeczny. Zarówno proponowany przeze mnie model sztuki społecznej, jak też empiryczne analizy tego rodzaju praktyk obywatelskich przedstawione w drugiej części pracy zawierają wyraźne odniesienia do powyższej operacyjnej definicji społeczeństwa obywatelskiego.

Zrealizowany przeze mnie projekt badawczy skonstruowany został wokół pojęcia sztuki społecznej, które w formie teoretycznego modelu (weberowskiego typu idealnego) wprowadzam w rozprawie. Moim zamierzeniem jest rozwój tego pojęcia i jego krytyka oraz sprawdzenie (ugruntowanie) proponowanego modelu poprzez bezpośrednie odniesienie do empirii – zbadanie praktyk społecznych o charakterze artystycznym lub paraartystycznym, które są jednocześnie działaniami obywatelskimi, tj. opierają się na aktywnym uczestnictwie, mają miejsce w sferze publicznej i prowadzą do osiągnięcia pewnych wartości czy korzyści wspólnych, często wyrażanych w kategoriach zmiany społecznej.

Mam przy tym świadomość, że wybrany przeze mnie kontekst teoretyczny jest w sposób nieunikniony obciążony wartościowaniem. Na gruncie teorii społeczeństwa obywatelskiego za ideał życia społecznego i pożądany kierunek społecznego rozwoju uznaje się ład obywatelski, demokratyczny i partycypacyjny. Tego rodzaju wartościowaniem obciążona jest też moja koncepcja sztuki społecznej, którą rozpatruję między innymi w jej relacji z takimi celami rozwoju społecznego, jak: kształtowanie postaw obywatelskich, rozwijanie kapitału społecznego, inkluzja społeczna, poszerzanie sfery publicznej, artykulacja potrzeb różnych grup społecznych (w szczególności marginalizowanych, wykluczanych) czy demokratyzacja kultury (rozumiana nie tylko w kategoriach dostępu do kultury, ale także możliwości twórczości kulturowej).

Przyjęta przeze mnie perspektywa lokuje przedmiot moich zainteresowań i badań nie tylko na pograniczu różnych dyscyplin naukowych – socjologii, antropologii, historii i teorii sztuki, kulturoznawstwa czy pedagogiki – ale też na pograniczu nauki i praktyki społecznej. Dlatego równorzędnie z odniesieniami naukowo-badawczymi, wykorzystuję w pracy dorobek takich dziedzin doświadczenia, jak: edukacja, twórczość artystyczna i praca społeczna (w tym moja własna, będąca dla mnie źródłem nieustrukturyzowanej obserwacji uczestniczącej<sup>63</sup>). Na równi z teoriami socjologicznymi, odwołuję się więc w rozprawie do obserwacji praktyków kultury: artystów, animatorów, aktywistów. Chcę w ten sposób pokazać, że koncepcja sztuki społecznej, o której piszę nie jest „gabinetową” propozycją teoretyczną, ale osadzoną w doświadczeniu, realną i społecznie istotną hybrydową praktyką artystyczną i obywatelską. Ani wiedza socjologiczna, ani estetyczna nie wystarczą do jej opisu – opis taki, którego próbą jest niniejsza rozprawa, wymaga bowiem podejścia interdyscyplinarnego, łączącego różne źródła, perspektywy i dyskursy. Dlatego rozprawa ta jest zapisem nie tylko moich poszukiwań teoretycznych i badawczych, ale także obserwacji interesujących

---

<sup>63</sup> Od 2004 r. działam społecznie na rzecz Fundacji Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, od 2008 r. sprawując funkcję prezesa tej organizacji. Od 2014 r. w ramach fundacji prowadzę Pracownię Sztuki Społecznej. Zob. [www.fundacja.uwb.edu.pl](http://www.fundacja.uwb.edu.pl) [dostęp 18 lutego 2014 r.].

mnie praktyk oraz towarzyszącej im aktywności interpretacyjnej *in vivo* (m.in. podczas Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie oraz licznych wystaw, wykładów, debat i innych spotkań o podobnym charakterze).

## 1.8. Otwarte pojęcie sztuki

W tym miejscu chcę jeszcze raz podkreślić, że celem mojej pracy nie jest zdefiniowanie „na nowo” pojęcia sztuki. Klasa desygnatów tego pojęcia jest bowiem obecnie tak rozległa, że uniemożliwia, jak sądzę, sukces takiej próby. Aleksander Lipski (2001: 29–30), podsumowując swoją bardzo przekonującą krytykę estetycznych definicji sztuki (m.in. Romana Ingardena, Władysława Tatarkiewicza i Stefana Morawskiego), pisze:

Sztuka poszerza z biegiem czasu swój zakres, którego pojemność, jak uczy wiek XX, wydaje się być nieograniczona, i w którym zgodnie współegzystują malowidła paleolityczne, renesansowe freski, niespokojne katedry impresjonistów, poezja dadaistyczna, niefiguracywność i muzyka bez dźwięków.

Według Lipskiego sztukę można zdefiniować tylko w sposób „otwarty”, to znaczy traktując ją jako kategorię konstruowaną społecznie. Odpowiedzią na niemożliwość stworzenia substancjalnej definicji sztuki ma być więc jej ujęcie socjologiczne, jako zjawiska społecznego, jako świata artystycznego. Współczesne praktyki artystyczne, wychodzące poza ramy instytucji sztuki, sprawiają jednak, że także tego rodzaju analizy stają się niewystarczające do opisu różnorodnych zjawisk artystycznych, z jakimi mamy dziś do czynienia (m.in. *new genre public art*, *community art*, *street art*). Dawniej awangardowi artyści atakowali reguły rządzące światem sztuki (jak Duchamp), dziś częściej je ignorują, szukając odbiorcy czy uczestnika wśród nie-koneserów, nie-znawców, nie-bywalców. Z drugiej strony, świat sztuki wykazuje pewną zdolność do wchłaniania czy zawłaszczania zjawisk kształtujących się na jego obrzeżach lub całkowicie poza nim (*vide* 7. Biennale w Berlinie), choć proces ten ma niewątpliwie charakter wybiórczy (zasady tej selekcji mogłyby stanowić ciekawy temat innej pracy badawczej). Wiele przypadków sztuki społecznej, które opisuję w dalszej części pracy jest też katalogowanych, opisywanych, interpretowanych, analizowanych, nazywanych przez ekspertów świata sztuki, że wspomnę choćby o tych, do których sama się odwołuję: Claire Bishop, Lynda Frye Burnham i Steven Durland, Tom Finkelpearl, Grant Kester, Miwon Kwon, Suzanne Lacy, Lucy Lippard, Arlene Raven czy Nato Thomson.

W mojej rozprawie przyjmuję więc założenie, że sztuka powstaje nie tylko w obrębie świata sztuki, lecz także poza nim. Ten kierunek myślenia nie jest całkowicie obcy instytucjonalnej teorii sztuki. Pojawia się choćby w pracy Beckera (1982: 233 i nast.), gdy pisze on

o odszczepieńcach świata sztuki (*mavericks*), artystach ludowych (*folk artists*) i naiwnych (*naive artists*). Ta konstatacja wskazuje na ograniczenia koncepcji świata sztuki. Jest to świat sztuki określonego rodzaju – legitymizowanej przez instytucje sztuki, ale nie jedynej, jaką tworzy społeczeństwo. W tym kontekście status działań społeczno-artystycznych, którym poświęcam niniejszą rozprawę jest różny. Niektóre z nich, jak na przykład społecznościowe projekty Pawła Althamera są uznawane w świecie artystycznym i „oficjalnie” nazywane sztuką; inne, choć podobne, w ogóle nie zostają przez świat artystyczny zauważone, albo są dyskwalifikowane jako działania edukacyjne, socjalne czy polityczne, a więc nie-sztuka. Znajduje tu potwierdzenie jedna z najważniejszych tez instytucjonalnej teorii sztuki, mówiąca, że o randze dzieła decyduje nie ono samo, ale status jego autora w świecie artystycznym.

Wprowadzone przeze mnie pojęcie sztuki społecznej ma sens operacyjny, odnosi się do pewnego wycinka aktywności obywatelskiej, którego wyróżniającą cechą jest pozostawanie w bliższej lub dalszej relacji do tego, co jest społecznie definiowane jako sztuka. Ta relacja może wyrażać się w ideowej inspiracji, rozwiązaniach stylistycznych lub technicznych, rodzaju ekspresji, ale też w zaangażowaniu profesjonalnego artysty czy dążeniu do osiągnięcia artystycznego efektu. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, jest to zbiór działań społecznych (indywidualnych lub zbiorowych) rozumianych wąsko, czyli intencjonalnych, świadomych, celowych, zorientowanych z jednej strony na kreację artystyczną (choć różnie rozkładających akcenty między procesem twórczym a jego efektem), z drugiej na proobywatelską i prodemokratyczną zmianę społeczną. Terminu sztuka społeczna nie używam tu więc, by „nominować” aktywność obywatelską jako sztukę (choć niewątpliwie byłby to gest bliski ideom Beuysa), lecz by podkreślić specyficzny – artystyczny – rys niektórych obywatelskich działań, czy to projektowych, czy protestacyjnych.

Wprowadzane przeze mnie pojęcie sztuki społecznej jest z pewnością pojęciem nieostrym i to nieostrym w dwójnasób, nie tylko ze względu na otwarty zbiór jego desygnatów (co jest konsekwencją otwartości zbioru zjawisk określanych współcześnie jako sztuka<sup>64</sup>), ale także ze względu na stopniowalny charakter definicyjnych cech sztuki społecznej, decydujących o jej obywatelskości<sup>65</sup>. Częściowo potwierdzeniem tej konstatacji jest liczba i różnorodność przykładów, którymi posługuję się w niniejszej rozprawie.

Sądzę jednak, że pomimo pewnej „płynności” definicyjnej, sztuka społeczna jest pojęciem użytecznym. Jak twierdził Herbert Blumer, „płynność” pojęciowa może być problematyczna, ale w naukach społecznych nie da się jej przewyciężyć poprzez wprowadzanie pojęć definicyjnych (*definitive concepts*). Zamiast ścisłych kryteriów klasyfikacyjnych proponował więc stosowanie pojęć uwrażliwiających (*sensitizing concepts*), dających jedynie ogólne wyczucie desygnatu, naprowadzających na konkretne przypadki empiryczne. „O ile pojęcia definicyjne podsuwają gotowe propozycje, na co należy patrzeć – pisał – o tyle pojęcia uwrażliwiające sugerują jedynie ogólny kierunek patrzenia” (Blumer, za: Hammersley,

<sup>64</sup> Ta właściwość pojęcia sztuki ujawnia się w potocznym stwierdzeniu, że sztuką może być dziś wszystko.

<sup>65</sup> Zob. tom II, rozdział 1.



Atkinson 2000: 217-218). Podpisując się pod postulatem Blumera z racji własnych preferencji metodologicznych, proponuję więc traktować moją koncepcję sztuki społecznej właśnie w kategoriach takiego uwrażliwiającego pojęcia.

Jeśli jednak miałabym wskazać jedną, konkretną cechę działania artystycznego, odróżniającą je od działania nieartystycznego, powiedziałabym – za Wojciechem Krukowskim (1944–2014), liderem Akademii Ruchu – że jest to „konceptualna motywacja”, a więc idea, zamysł, projekt. Dlatego też wielokrotnie podkreślam w mojej pracy, że sztuka społeczna jest działaniem celowym. Inaczej nie byłaby ani działaniem obywatelskim, ani – na co wskazuje Krukowski – artystycznym. Zacieranie się granic między ulicą, galerią, teatrem, mediami, reklamą sprawia, że trudno dziś odróżnić sztukę od nie-sztuki.

Decyzja działania w takiej przestrzeni – pisał Krukowski (2006: 173) – musi uwzględnić ryzyko mylnych skojarzeń, zatarcie tożsamości twórczej manifestacji. W tej sytuacji [...] konceptualna (a nie tylko estetyczna czy emocjonalna) motywacja daje szansę zachowania istotnych szans twórczego gestu wobec przestrzeni społecznej.



## **Rozdział 2**

# **Sztuka w perspektywie socjologicznej**

### **2.1. Główne nurty socjologicznego myślenia o sztuce**

„W rzeczy samej, abstrakcyjna definicja sztuki jest właściwie niemożliwa, ponieważ to, «czym sztuka jest» – nawet w szerokim rozumieniu – jest definiowane społecznie i z tego powodu podlega rozlicznym nieścisłościom” – pisze Victoria D. Alexander (2003: 2). Innymi słowy nie da się wskazać jasnych i uniwersalnych kryteriów wartościowania danego wytworu kultury jako sztuki. Próba odnalezienia takiej abstrakcyjnej czy formalnej definicji sztuki jest zdecydowanie bliższa jej filozofom i teoretykom niż socjologom. Spojrzenie socjologiczne różni się w tym względzie zasadniczo od spojrzenia estetycznego, ponieważ nie jest zainteresowane inherentnymi właściwościami sztuki – jakością estetyczną albo artystyczną<sup>1</sup> dzieła czy działania – lecz kontekstem społeczno-kulturowym i politycznym, w którym zostaje ono „oznakowane” czy „nominowane” jako sztuka. Można by powiedzieć, że o ile estetycy zajmują się budowaniem systemów normatywnych, socjologowie sztuki zajmują się badaniem tego, jak te systemy powstają. Nadmienić jednak należy, że socjologiczne zainteresowanie sztuką spowodowało także istotne zmiany w obrębie tradycyjnie dedykowanych jej dyscyplin nauki, prowadząc do pojawienia się na przełomie wieków XIX i XX postulatu tzw. estetyki socjologicznej. Wyróżnikiem tego podejścia jest rozpatrywanie sztuki – wciąż w aspekcie abstrakcyjnym i normatywnym – ale jednak jako zjawiska uwarunkowanego społecznie i historycznie (Golka 1996: 30; Heinich 2010: 26 i nast.; Lipski 2001).

---

<sup>1</sup> Rozróżnienie na wartości estetyczne i artystyczne stosuje między innymi Stanisław Ossowski. W tym ujęciu na przykład dwudziestowieczna sztuka awangardowa pozbawiona jest wartości estetycznych, choć ma doniosłe znaczenie artystyczne. I odwrotnie, doskonała kopia uznanego dzieła sztuki dawnej ma wartość estetyczną, ale nie artystyczną (Dziemidok 2004: XIII).

Od tego czasu socjologia zainspirowała kilka dystynktywnych sposobów (szkół) ujmowania sztuki. Austin Harrington (2004: 9–31) wyróżnia sześć takich podejść: humanistyczne, marksistowskie, kulturowe, antropologiczne, instytucjonalne i empiryczne. Jest to oczywiście tylko jedno z możliwych ujęć. Na przykład Nathalie Heinich (2010: 17 i nast.) wyróżnia trzy pokolenia badaczy sztuki, reprezentujących różne perspektywy poznawcze: estetykę socjologiczną, społeczną historię sztuki i socjologię empiryczną. Pierwsze pokolenie zajmuje się problematyką sztuki i społeczeństwa, drugie – sztuki *w* społeczeństwie, trzecie – sztuki *jako* społeczeństwa. Heinich przedstawia więc rozwój socjologii sztuki przez pryzmat narastającego zainteresowania społecznymi warunkami twórczości artystycznej. W polskiej *Encyklopedii socjologii* Bogusław Sułkowski pod hasłem „sztuka” wyodrębnia z kolei trzy „socjologiczne podejścia do sztuki”: semiotyczne, hermeneutyczne i psychoanalityczne (2002: 165 i nast.). Natomiast Aleksander Lipski (2001: 19 i nast.) wprowadza podział na dwie tradycje metateoretyczne: izolacjonizmu i emanacjonizmu, które są jego zdaniem tylko z pozoru socjologiczne, oraz w ścisłym rozumieniu socjologiczną – instytucjonalną teorię sztuki.

Pierwsza z wyróżnionych przez Harringtona perspektyw – **humanistyczna** – umiejscawia sztukę (a właściwie jej struktury formalne, kompozycyjne) w szerszym kontekście kultury danego społeczeństwa w danym czasie. Przedmiotem analitycznego zainteresowania w jej obrębie są przede wszystkim ikonografie, struktury symboliczne i „formy widzenia” (wzory percepcji). Do jej przedstawicieli zalicza się między innymi Heinricha Wölfflina, Erwina Panofskiego<sup>2</sup> i Ernsta Cassirera, a zatem raczej historyków niż socjologów sztuki.

Szkoła **marksistowska** jest już *sensu stricte* szkołą socjologiczną; łączy sztukę z cechami struktury społeczno-ekonomicznej. Marksisci twierdzą, że zdolność tworzenia dzieł sztuki jest przywilejem klasy dominującej (arystokracji, burżuazji), podczas gdy inne klasy społeczne (chłopi, robotnicy) nie tworzą sztuki z braku czasu, zasobów materialnych i umiejętności. W społeczeństwie kapitalistycznym sztuka jest jednocześnie konsekwencją nierówności i narzędziem ich utrwalania. Wśród rzeszy badaczy podpisujących się pod tą tradycją myślenia o sztuce (m.in. György Lukács, Francis Klingender, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Jean Duvignaud, Bertolt Brecht, John Berger), wspomnieć koniecznie trzeba o szkole frankfurckiej: Theodorze Adorno, Walterze Benjaminie, Herbercie Marcusie. Frankfurczycy, występując przeciw masowości, wyraźnie opowiadają się jednak za autonomią sztuki i kulturą wysoką. Narzędziem władzy jest według nich sztuka skomercjalizowana (produkty przemysłu kulturowego). Z ujęciem marksistowskim polemizuje na przykład Ernst Gombrich<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Panofsky, z racji wprowadzonego przez niego rozróżnienia na trzy poziomy interpretacji wytworów kultury wizualnej: preikonograficzny, ikonograficzny i ikonologiczny, uznawany jest też za prekursora socjologii wizualnej (np. Sztompka 2005: 84).

<sup>3</sup> W odróżnieniu od zachodnich demokracji, w których marksizm wiązał się przede wszystkim z krytyczną refleksją teoretyczną, w krajach komunistycznych z myśli autora *Kapitału* wyciągnięto wnioski praktyczne. Sztuka uznana za arystokratyczną lub burżuazyjną była w nich programowo zwalczana. Jej miejsce miała zająć nowa sztuka – służąca robotnikom. W Związku Radzieckim zadanie to początkowo powierzono awangardowym artystom rewolucyjnym, takim jak wspomniani już konstruktywści, którzy dążyli do zjednoczenia wysiłków twórcy i robotnika w procesie produkcji przemysłowej oraz rozwijania świadomości klasowej proletariatu poprzez sztukę propagandową. W okresie stalinowskim nowoczesny „język” awangardy zastąpił socrealizm, oparty na wzorach klasycystycznych, mający uwznioślić kulturę mas ludowych. Przykładem urzeczywistnienia tych założeń jest warszawski Pałac Kultury i Nauki. Ponadto komunistyczne władze dużą wagę przykładały do aktywności kulturalnej robotników i chłopów – tworzonego różnego rodzaju kluby i koła przykładowe (filmowe, teatralne, plastyczne) oraz otwierano ośrodki kultury na wsiach. W zakresie realizowanego programu były one całkowicie podporządkowane państwu. W PRL za odpowiedni poziom kulturalny wieczorków, wieczek, wczasów i innych zorganizowanych imprez odpowiadali tzw. kaowcy – instruktorzy kulturalno-oświatowi.

Z kolei rozwój takich nurtów teoretycznych, jak: psychoanaliza, lingwistyka strukturalna, semiotyka, dekonstrukcjonizm, analiza dyskursu, poststrukturalizm, feminizm i postkolonializm, zaowocował reorientacją estetyki socjologicznej z konfliktu klasowego na konflikt kulturowe (skupiające się wokół kategorii *gender*, etniczności czy seksualności). Podejście **kulturowe** koncentruje się na relacjach dominacji-podporządkowania i mechanizmach wykluczenia społecznego, objaśnianych jednak nie w kategoriach walki klas, lecz hegemonii kulturowej (Antonio Gramsci). Wskazuje jednocześnie na możliwość kontestacji i niezgody, szczególnie na poziomie praktyk życia codziennego (Michel de Certeau). Odrzuca zarówno metafizyczne, jak i modernistyczne koncepcje sztuki. W wariacie postmodernistycznym ukazuje zanikanie granic między sztuką „wysoką” i „niską”, sztuką a kulturą popularną.

Następna z wyróżnionych przez Harringtona perspektyw – **antropologiczna** – skoncentrowana na sztuce społeczeństw plemiennych, pozwala na wyjście w opisie poza ramy europocentryzmu. Na gruncie tego nurtu rozważań o sztuce, z jednej strony, podkreśla się, że społeczeństwa plemienne nie posiadają idei sztuki porównywalnej do społeczeństw nowoczesnych. Z drugiej strony, zwraca się uwagę, że sztuka społeczeństw plemiennych, tak samo jak nowoczesnych, opiera się na społecznym konstruowaniu wyodrębnionej kategorii obiektów o właściwościach „magicznych” (rytualnych, artystycznych). Wskazuje się na funkcjonalną homologię ról szamana w społeczeństwie plemiennym i artysty w społeczeństwie nowoczesnym.

W końcu, twórcy **instytucjonalnej** teorii sztuki Artur Danto i George Dickie twierdzą, że żadne wewnętrzne właściwości (materiał czy forma) nie czynią z wybranego wytworu kultury dzieła sztuki. Sztuką staje się to, czemu zostanie społecznie nadany status sztuki. Prerogatywą do nadawania tego statusu dysponują zaś w społeczeństwie wyspecjalizowane instytucje (muzea, galerie, domy aukcyjne, szkoły artystyczne) i powiązane z nimi role (artysty, krytyka, kuratora, marszanda, kolekcjonera) składające się na świat sztuki. Ich władza polega na zdolności uczynienia z każdego obiektu dzieła sztuki, co naświetliła nam wcześniej historia *Fontanny* Duchampa. W ten nurt myślenia o sztuce wpisują się, jak już wiemy, liczne koncepcje socjologiczne – wyodrębnione przez Harringtona jako podejście empiryczne.

A zatem **socjologiczne (empiryczne)** zainteresowanie sztuką zaczyna się *de facto* tam, gdzie kończy się jej analiza estetyczna. Współcześnie socjologiczny opis sztuki jest, na co wskazywałam już w rozdziale 1., zdominowany przez podejście instytucjonalne, systemowe, strukturalno-funkcjonalne – z silnymi odchyleniami w stronę symbolicznego interakcjonizmu i konstruktywizmu. Znajduje ono wyraz między innymi w koncepcji świata sztuki Howarda S. Beckera i teorii pola artystycznego Pierre’a Bourdieu.

„Pomyślcie o wszystkich tych działaniach, które muszą zostać wykonane, aby jakiegokolwiek dzieło sztuki mogło objawić się w sposób, w jaki się to finalnie dzieje” – tymi słowami Howard S. Becker (1982: 2) zaprasza nas na wycieczkę w głąb świata sztuki. W swojej klasycznej pracy pt. *Art worlds* [*Światy sztuki*] przekonuje, że sztuka nie jest efektem działania wybitnych jednostek, lecz – jak każda ludzka aktywność – współdziałania wielu aktorów społecznych. Artysta jest tylko jednym z takich aktorów. Inni to, wspomniani już częściowo

wyżej: agenci, marszandzi, patroni, sponsorzy, krytycy, kuratorzy, dziennikarze, specjaliści ds. promocji, koneserzy i kolekcjonerzy sztuki i wiele innych postaci, nie mniej ważnych niż twórcy. Na tych ostatnich powinniśmy, zdaniem Beckera, patrzeć przez pryzmat przynajmniej czterech układów odniesienia: konwencji i norm obowiązujących w świecie sztuki; dostępnych materiałów, mediów i technologii; patronów, sponsorów i rynku sztuki; oraz publiczności, preferencji odbiorców i kanałów odbioru. Uwzględniając te konteksty, socjologowie są w stanie wyjaśnić dlaczego – w danym czasie i miejscu – konkretni artyści tworzą takie, a nie inne dzieła, działają w taki, a nie inny sposób, i dlaczego dzięki temu zyskują społeczne uznanie.

Inaczej widzi pole artystyczne Pierre Bourdieu (2007; Bourdieu, Wacquant 2006; także: Jacyno 1997; Kłoskowska 2011; Matuchniak-Krasuska 2010). W świetle jego teorii, różne pola produkcji kulturowej (również literackie, naukowe, religijne i in.)<sup>4</sup> to przestrzenie społeczne ustrukturyzowane w oparciu o zasadę konfliktu, rywalizacji, a nie kooperacji. Każde z pól jest specyficzne, lecz logika ich funkcjonowania jest taka sama. Każde powstaje wokół określonego rodzaju dóbr i uprawnień (stawek), o które toczy się w nim gra czy walka, polegająca na dążeniu do monopolizacji dostępu. Już samo wejście do pola wymaga od pretendenta spełnienia warunku przynależności, na przykład posiadania dyplomu (adekwatnego wykształcenia). Środkiem konstruowania pozycji w danym polu są wytwory uczestników gry (w polu artystycznym – dzieła sztuki). Bourdieu stwierdza jednak, że to nie treść czy jakość tych wytworów decyduje o pozycji autora w polu, lecz odwrotnie – pozycja autora nadaje rangę (prawomocność) jego dzieła. Pole jest zatem dynamicznym układem pozycji społecznych, charakteryzujących się różnym poziomem zasobów kapitałowych: ekonomicznych (pieniądze), kulturowych (styl życia), społecznych (sieci społeczne) i symbolicznych (uznanie, autorytet).

Pole artystyczne, w jego aktualnym kształcie, „wytwarza się stopniowo pod koniec długiego i wolnego procesu autonomizacji i przedstawia się jako świat ekonomiczny na opak; ci, którzy do niego wkraczają, mają interes w bezinteresowności” (Bourdieu 2007: 329). Pole to charakteryzuje struktura dualistyczna. Dzieli się ono na pole ograniczone (awangardowe) i pole masowe. Pole ograniczone dzieli się z kolei na awangardy – nową i konsekrowaną (albo kanonizowaną), zaś pole masowe na sztukę mieszczańską (zaangażowaną ideologicznie) i popularną (po prostu komercyjną). Każdy z tych podziałów implikuje relację antagonistyczną, konfliktową. Wyróżnione pola sztuki „w każdym momencie są miejscem starcia pomiędzy dwoma zasadami hierarchizacji, zasadą heteronomiczną, sprzyjającą tym, którzy dominują w polu pod względem politycznym oraz ekonomicznym (np. „sztuka mieszczańska”) i zasadą autonomiczną (np. „sztuka dla sztuki”)” (Bourdieu 2007: 331). Podstawową stawką w rywalizacjach artystów jest monopol na prawomocność tworzonej sztuki, to znaczy na władzę orzekania, kto ma prawo do tego, by nazywać siebie artystą i decydować, kto jest artystą. Jest to zatem walka o narzucenie obowiązującej definicji artysty i ustalenie granic pola sztuki (a w nim dyscyplin i gatunków) najbardziej odpowiadających własnym

<sup>4</sup> Bourdieu używa też ogólnego terminu „pole intelektualne”.

interesom. O ile więc walka o definicję sztuki (jako wytworu artysty) toczy się w polu artystycznym nieustannie, o tyle żadna z takich definicji nie jest ostateczna czy uniwersalna. Pole artystyczne charakteryzuje się przy tym (w odróżnieniu na przykład od pola naukowego) niskim poziomem kodyfikacji, co oznacza, że jego granice są relatywnie przepuszczalne, a pozycje wewnątrz pola i zasady wejścia (legitymizacji) zróżnicowane.

Chociaż rozważania na temat granic sztuki (jej społecznej definicji) nie są przedmiotem tej rozprawy, co zaznaczyłam już w rozdziale 1., warto w tym miejscu zauważyć, że patrząc na sztukę społeczną przez „okulary” teorii pól Bourdieu, należałoby uznać ją za kategorię zjawisk rozwijających się na pograniczu pól o różnych rodzajach prawomocności – w szczególności pola artystycznego i pola politycznego. Starcie między polami dotyczy w tym przypadku kwestii uznania analizowanych zjawisk za sztukę lub politykę (rozumianą szeroko, jako dążenie do realizacji interesów zbiorowych). Przy czym samo ich występowanie mieści się w bardziej ogólnej logice pól: z jednej strony daje podstawę podtrzymania konstytuującej je różnicy (sztuka *vs* polityka), z drugiej umożliwia koncesję – zezwolenie na zaistnienie w obrębie danego pola innego typu prawomocności, czego przejawem jest zarówno inkorporowanie w obręb pola artystycznego tzw. praktyk społecznych, jak też używanie sztuki w celach pozaartystycznych, politycznych (por. Jacyno 1997: 50 i nast.).

Reasumując, zarówno Becker, jak i Bourdieu przekonują, że każde dzieło sztuki jest efektem działania aktorów społecznych w sieci tworzonych przez nich relacji. Pomimo różnic (kooperacja *vs* konflikt), obaj autorzy dokonują teoretycznej dezautonomizacji sztuki i demistyfikacji społecznych wyobrażeń na jej temat, przede wszystkim dotyczących bezinteresowności sztuki istniejącej dla siebie samej („sztuki dla sztuki”) i wyjątkowości artysty – genialnego twórcy wyniesionego ponad społeczeństwo. Jako socjologowie zauważają, że sztuka pełni w społeczeństwie określone funkcje: integruje aktorów społecznych wokół wytwarzanych przez nich zbiorowo wartości (Becker), a także reprodukuje nierówności społeczne (Bourdieu). Podobnie jak każda inna dziedzina życia społecznego, sztuka jest uwikłana w określony porządek strukturalno-funkcjonalny, jest wytworem społecznych więzi i wartości, i odwrotnie – sama je wytwarza.

Zanim przejdę do omówienia bardziej szczegółowych zagadnień – społecznych funkcji sztuki, uwarunkowań jej odbioru i społecznej roli artysty – kończąc tę siłą rzeczy syntetyczną charakterystykę perspektywy poznawczej socjologii sztuki, chcę zasygnalizować jeszcze jeden ważny aspekt przemian obserwowanych współcześnie w tej dziedzinie, na którego szersze omówienie nie ma jednak w ramach niniejszej rozprawy miejsca. Uważam mianowicie, że przedstawiony powyżej katalog nurtów myślenia o sztuce w perspektywie społecznej, zaproponowany przez Harringtona, wymaga już dziś uzupełnienia o nowsze koncepcje tworzone przez historyków i teoretyków sztuki, które w rozdziale 1. określiłam jako socjologizujące – skupiające się na relacjach społecznych: interakcji, uczestnictwie, współpracy, wymianie, komunikacji. Do tego nurtu myślenia o sztuce należą między innymi koncepcje: *new genre public art* Suzanne Lacy (red. 1995), sztuki relacyjnej Nicolasa Bourriauda (2012), sztuki dialogicznej Granta H. Kestera (2004), sztuki partycypacyjnej Claire Bishop

(red. 2006; 2012a) i sztuki kooperacyjnej Toma Finkelpearla (2013)<sup>5</sup>. Wszystkie one są odzwierciedleniem paradygmatycznych zmian dokonujących się współcześnie w polu sztuki związanych z rozprzestrzenianiem się w nim tzw. praktyki społecznej (*social practice*). Jak pisze kuratorka Maria Lind (2012: 49):

praktyka społeczna może być w sposób luźny opisana jako sztuka, która w większym stopniu angażuje ludzi niż obiekty, której horyzontem jest zmiana społeczna lub polityczna – niektórzy twierdzą nawet, że chodzi tu o uczynienie możliwym innego świata. Praktyka społeczna odnosi się do prac, które mają wiele twarzy zwróconych w różnych kierunkach – w stronę określonych grup ludzi, zagadnień politycznych, kwestii społecznych czy problemów artystycznych; jest w tym estetyka organizacji, kompozycja spotkania i choreografia wydarzenia, jak też mnóstwo bezpośredniej pracy z ludźmi. W centrum praktyki społecznej znajduje się impuls do przeformułowania tradycyjnej relacji między dziełem i widzem, między produkcją i konsumpcją, nadawcą i odbiorcą. Ponadto praktyka społeczna wykazuje tendencję do zadomowienia poza tradycyjnymi instytucjami sztuki, choć nie jest im zupełnie obca.

Sądzę, że obrazowo przedstawiony przez Lind zwrot w stronę społecznych aspektów funkcjonowania sztuki, który gdzie indziej nazywa ona zwrotem kolaboracyjnym (*collaborative turn*; Lind 2007: 17)<sup>6</sup>, z jednej strony zapowiada większe zainteresowanie świata sztuki teoriami socjologicznymi, z drugiej otwiera nowe możliwości przed badaczami społecznymi – możliwości kooperacji z artystami w ramach interdyscyplinarnych, interwencyjnych, aktywizujących projektów badawczych, czego przykładem jest coraz bardziej doceniana etnografia performatywna (zob. Alexander 2009; Denzin 2003; Leavy 2009: 135–178). Na ten kierunek rozwoju badań społecznych wskazywała już na początku lat dziewięćdziesiątych Anna Wyka (1993: 143 i nast.), przyglądając się współpracy antropolog Kirsten Hastrup i reżysera Eugenio Barby przy spektaklu Odin Teatret *Talabot* [1988–1991]<sup>7</sup>. Obecnie socjologiczne zainteresowanie sztuką nie kończy się bowiem na empirycznych badaniach świata artystycznego i recepcji sztuki, lecz rozszerza na niekonwencjonalne, opierające się na sztuce metody badawcze (*arts-based research practice*). W tym relatywnie nowym trendzie spotyka się w pół drogi z praktykami społecznymi współczesnej sztuki, być może otwierając nowy rozdział empirycznej socjologii sztuki, w której sztuka nie jest przedmiotem badania, lecz narzędziem badawczym.

<sup>5</sup> Koncepcje te przybliżam w kolejnej części pracy.

<sup>6</sup> Pojęcie kolaboracji (*collaboration*) traktuje ona jako najszersze, najbardziej ogólne. W jego obrębie wyróżnia: kooperację (*cooperation*), działanie zbiorowe (*collective action*), interakcję (*interaction*), uczestnictwo (*participation*).

<sup>7</sup> Zob. też: <http://www.odinteatret.dk/productions/past-productions/talabot.aspx> [dostęp 31 marca 2014 r.].



## 2.2. Społeczne funkcje sztuki – więzi i wartości

Sztuka jest niewątpliwie zjawiskiem społecznym, i to – jak pisał już w latach trzydziestych XX w. Stanisław Ossowski (2004: 116) – w dwojakim sensie: ze względu na to, jak powstaje i ze względu na to, do czego służy. A zatem społeczny charakter sztuki dotyczy z jednej strony społecznej genezy jej wytworów, o czym była mowa wyżej, z drugiej – ich oddziaływania na społeczeństwo, innymi słowy – ich społecznych funkcji. Śledząc wywód Ossowskiego można wyróżnić, jak mi się wydaje, trzy takie funkcje: katartyczną, więziotwórczą i transformacyjną, których suma składa się na wychowanie społeczeństwa poprzez sztukę.

Pierwszą Ossowski wiąże z bezpośrednim („tu i teraz”) doznaniem rzeczywistości artystycznej, polegającym na pobudzeniu emocjonalnym i intelektualnym. Tak rozumiane **katharsis** jest bodźcem do spojrzenia na otaczającą rzeczywistość w inny, świeży sposób.

Funkcja **więziotwórcza** sztuki przejawia się z kolei w rozwijaniu relacji społecznych, wykraczających poza „tu i teraz”, jak też poza własną grupę (z ludźmi odmiennymi, z Innymi). W ten sposób, twierdzi Ossowski, sztuka wspomaga proces kształtowania dyspozycji społecznych człowieka oraz jego zdolności porozumiewania się z innymi ludźmi. Przy czym więzi kształtowane przez sztukę mają charakter autoteliczny (bezinteresowny), ponieważ jest ona dobrem niekonsumpcyjnym, wspólnym<sup>8</sup>. Z tego też powodu może być czynnikiem harmonizującym stosunki społeczne, przeciwdziałającym konfliktom.

Funkcja **transformacyjna** polega natomiast na doświadczaniu swoistego zwielokrotnienia rzeczywistości. W sztuce widzi Ossowski zapowiedź nowych form życia społecznego: zdolność obrazowania rzeczywistości, która wymaga zmiany (jak na obrazach Francisca Goi), inspirację do działania, potencjał innowacyjny. Sztuka „uczy dostrzegać zagadnienia w otaczającym nas życiu i przejmować się nimi, uczy patrzeć na rzeczywistość z różnych punktów widzenia czy spoglądać prawdzie prosto w oczy” (s. 144). Chroni przed usztywnieniem światopoglądowym, zachęca do samodzielności w ocenie, kształtuje postawę twórczą względem rzeczywistości. Przy czym opisane oddziaływanie sztuki obejmuje niemal w równej mierze jej twórców (bezpośrednio) i odbiorców (pośrednio)<sup>9</sup>.

W tym kontekście rola twórcy, artysty polega przede wszystkim na inspirowaniu do działania innych:

Można by w dziejach niejedną taki przykład wskazać, kiedy sztuka staje się natchnieniem dla działacza. Fantazja artysty jest nieodpowiedzialna, to prawda. Ale właśnie dlatego fantazja artysty jest swobodniejsza niż umysł społecznego działacza. Sztuka ukazuje niekiedy wizje, na które by się nie zdobył trzeźwy plan człowieka czynu. Wizje w słowie, marmurze czy dźwięku (s. 144).

<sup>8</sup> Ossowski mówi o sztuce muzealnej, a nie sztuce utowarowionej (przeznaczonej na sprzedaż).

<sup>9</sup> Pamiętajmy, że praca *U podstaw estetyki*, z której pochodzą przytoczone obserwacje została napisana w 1933 r., kiedy nie było jeszcze mowy o zatarcu granicy między twórcą i odbiorcą czy współuczestniczeniu odbiorcy w tworzeniu sztuki w sposób wykraczający poza akt interpretacji.

Myślę, że choć sam autor nie posługuje się takim określeniem, nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że sztuka w ujęciu Ossowskiego spełnia przede wszystkim funkcje prodemokratyczne i proobywatelskie. Mariaż sztuki i działania społecznego (dziś powiedzielibyśmy – obywatelskiego) ma bowiem wspomagać proces pozytywnych przemian społecznych.

Współcześnie społecznym funkcjom sztuki wiele uwagi poświęca z kolei Marian Golka (1996: 190 i nast.). Przypisuje on wytworom sztuki dwie uniwersalne funkcje – modelowania wartości społecznych i modelowania więzi społecznych (s. 197), wyróżniając dodatkowo w obrębie tej pierwszej funkcje: estetyczną, hedonistyczną, terapeutyczną, ekspresyjną, komunikacyjną, magiczną, ideologiczną, wychowawczą, poznawczą i ekonomiczną. Funkcje te – zdaniem autora – najdobitniej świadczą „o tym, że sztuka jest aspektem życia społecznego, a nie czymś odrębnym od niego” (s. 190). Przyjrzyjmy się im nieco bliżej, zastrzegając na wstępie, że autor patrzy na nie z perspektywy oddziaływania sztuki na jednostki w obrębie instytucji sztuki oraz zakłada całkowitą rozdzielność ról twórcy i odbiorcy.

Funkcja **estetyczna** wiąże się z formą przedstawienia warunkującą percepcję. Sztuka dostarcza społeczeństwu wzorów patrzenia na rzeczywistość (nie tylko artystyczną). Funkcja **hedonistyczna** realizuje się poprzez wytwarzanie przez sztukę „przyjemności”, rozumianej specyficznie, jako stan emocjonalny pożądany przez odbiorcę, w jakiś sposób go satysfakcjonujący. Niekoniecznie musi być to przyjemność w potocznym znaczeniu (uczucie zadowolenia, miłe wrażenie, radość). Funkcja **terapeutyczna** odnosi się do dobrostanu psychicznego, realizuje się w szczególności poprzez doznanie dezalienacji (łącności ze światem), *katharsis* (oczyszczenia, rozładowania napięć, powrotu do równowagi) oraz kompensacji (zastępczego zaspokojenia potrzeb). Funkcja **ekspresyjna** polega na wyrażaniu siebie. Dotyczy więc tylko twórców. Jest urzeczywistnieniem swobody wypowiedzi i kreatywności jednostki, ale też, jak pisze Golka, poprzez uzewnętrznienie się, środkiem „narzucania” wewnętrznego stanu artysty odbiorcy jego dzieła. Funkcja **komunikacyjna** sztuki spełnia się w porozumieniu między twórcą i odbiorcą. Dotyczy komunikowania się za pomocą „języka sztuki”, czyli właściwych jej skonwencjonalizowanych form ujmowania i transmisji znaczeń. Funkcja **magiczna** wiąże się ze sferą *sacrum*. Autor nie ma tu jednak na myśli sztuki religijnej, lecz traktowanie samej sztuki jako świętości. Funkcja **ideologiczna** jest oczywiście powiązana z władzą i polega na używaniu sztuki do pozyskiwania zwolenników przez konkretne podmioty polityczne, społeczne czy religijne. Przy czym funkcja ta wypełniana jest często w sposób niejawny lub stanowi efekt uboczny innych oddziaływań sztuki. W obrębie tej funkcji Golka włącza także krytykę społeczną uprawianą za pomocą sztuki oraz sztukę zaangażowaną, zorientowaną na zmianę społeczną. Funkcja **wychowawcza** przejawia się w podporządkowaniu sztuki pewnej wizji dobra wspólnego. Polega na uspołecznianiu jednostek poprzez transmisję wartości moralnych i wzorów zachowania – „podpowiada jak żyć, jak postępować, jakich dokonywać wyborów” (s. 205). Funkcja **poznawcza** opiera się na wiedzy, jakiej sztuka dostarcza na temat rzeczywistości. W tym aspekcie może być potraktowana jako uzupełnienie poznania naukowego. Polega na: dokumentowaniu, przypominaniu, nadawaniu sensów, stawianiu pytań, obnażaniu heurystyk poznawczych, ukazywaniu nieznanych

dotąd sfer rzeczywistości, dostarczaniu nowych sposobów jej oglądu, a nawet przewidywaniu przyszłości. W końcu funkcja **ekonomiczna** wyraża się w wartości rynkowej sztuki. Może być obserwowana w sytuacjach, gdy sztuka służy manifestacji statusu, traktowana jest jako lokata kapitału, a przede wszystkim – jako źródło dochodu.

Opisaną wyżej funkcję modelowania wartości (a w zasadzie wiązkę funkcji) Golka postrzega jako pierwotną w stosunku do funkcji modelowania więzi, której poświęca znacznie mniej uwagi. Odnotowuje jednak, że określone zbiorowości „postrzegają, rozumieją i cenią podobne obrazy, pieśni, książki, w których dostrzegają bliskie im wartości” (s. 209) oraz że „sztuka scala jednostkę z określoną grupą”, a jednocześnie „podkreśla obcość pomiędzy tą grupą a inną” (s. 210). Te konstatacje, choć sam autor o tym nie wspomina, stanowią fundament socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu i kierują nasze dalsze rozważania w stronę strukturalnych uwarunkowań odbioru (receptji) sztuki i uczestnictwa w kulturze.

## 2.3. Strukturalne uwarunkowania odbioru sztuki

Kluczową postacią w refleksji nad funkcjonalnością sztuki we współczesnym społeczeństwie jest odbiorca. Dopiero „odbiór konstituuje sztukę jako zjawisko społeczne” (Lipski 2001: 41). Jak pisze Nathalie Heinich (2010: 67): „Celem badania receptji nie jest lepsze zrozumienie [...] samych dzieł sztuki. Postępowanie socjologiczne ma jedynie – chociaż to już bardzo dużo – dostarczyć wiedzy na temat stosunków, jakie panują między aktorami społecznymi a zjawiskami artystycznymi”. Zainteresowanie odbiorcą przeniosło socjologię sztuki ze sfery dociekań teoretycznych w uniwersum badań empirycznych. Momentem przełomowym stało się opublikowanie w 1966 r. książki francuskich socjologów Pierre’a Bourdieu, Alaina Darbela i Dominique Schnapper pt. *L’Amour de l’art [Umiłowanie sztuki]*. Autorzy sformułowali w niej tezy, które dały początek dziś bodaj najważniejszej problematyce zajmującej socjologów sztuki – kwestii strukturalnych uwarunkowań jej odbioru.

Bourdieu, Darbel i Schnapper przekonują, że zamiast o jednej publiczności muzeów sztuki, należy raczej mówić o wielu publicznościach, których stosunek do sztuki jest związany ze społecznym pochodzeniem i wykształceniem. W połowie lat sześćdziesiątych XX w., kiedy realizowali swoje badania<sup>10</sup>, we Francji na 100 robotników przypadała tylko jedna wizyta w muzeum sztuki, w grupie urzędników i średnich kadr administracyjnych było to 10 wizyt, 43 wizyty w grupie wyższych kadr administracyjnych i ponad 150 wizyt w grupie profesorów i znawców sztuki. A zatem to nie tytułowe „umiłowanie sztuki”, traktowane jako cecha indywidualna, musiało decydować o takim rozkładzie publiczności, lecz pewien zestaw dyspozycji i kompetencji kulturowych (nawyków, zwyczajów, gustu) związanych

<sup>10</sup> Były to badania międzynarodowe, porównawcze. Zrealizowane zostały w latach 1964–1965 w sześciu krajach europejskich: Francji, Grecji, Hiszpanii, Holandii, Polsce i Włoszech.

z przynależnością klasowo-warstwową badanych. Wyniki prekursorskich badań francuskich socjologów pokazały, że muzea bynajmniej nie demokratyzują dostępu do sztuki, a co więcej pogłębiają dystans między laikami i znawcami. Wyraźnie wskazały też na potrzebę uzupełniania działalności wystawienniczej tych instytucji o element edukacji, która dziś należy do standardów ich funkcjonowania (Heinich 2010: 68 i nast.; Matuchniak-Krasuska 2010: 71 i nast.).

W kolejnych swoich pracach Bourdieu (2005; Bourdieu i Passeron 2011; także: Matuchniak-Krasuska 2010) dowodził wpływu, jaki środowisko socjalizacji – zarówno pierwotne (rodzina), jak i wtórne (szkoła, miejsce pracy) – oraz przynależność klasowo-warstwowa wywierają na sposób odbioru dzieł sztuki i stosunek do świata sztuki w ogóle. To w konkretnym otoczeniu społecznym, twierdził, nabywamy dyspozycji estetycznej, kompetencji artystycznej i gustu, które determinują sposób, w jaki odbieramy sztukę. Te trzy społecznie uwarunkowane „predyspozycje” należą do wyodrębnionych teoretycznie przez Bourdieu szerszych kategorii habitusu i kapitału kulturowego, które nie tylko określają nasze możliwości uczestniczenia w kulturze, ale też nasze szanse społecznej ruchliwości.

W polskiej literaturze przedmiotu w problematykę recepcji sztuki w ujęciu Pierre’a Bourdieu wprowadza nas Anna Matuchniak-Krasuska (2010: 46 i nast.). Badaczka ta dokonuje bardzo przydatnej dekonstrukcji pojęć zawartych w różnych pracach Bourdieu, analizując dwa aspekty aktywności odbiorczej: podmiotowy, odnoszący się do cech odbiorcy, i procesualny, dotyczący komunikacji między artystą a odbiorcą<sup>11</sup>. U podstaw podmiotowego aspektu recepcji sztuki leżą takie kategorie wyróżnione przez Bourdieu, jak: dyspozycja estetyczna, kompetencja artystyczna i gust. Aspekt procesualny odnosi się z kolei do kwestii percepcji sztuki, jej czytelności i obecnych w niej kodów.

I tak, **dyspozycja estetyczna** powinna być rozumiana jako wrażliwość na jakości estetyczne zarówno dzieł sztuki, jak i otaczającej rzeczywistości, przedmiotów codziennego użytku. Wiąże się ze zdolnością do tymczasowego zawieszania myślenia w kategoriach semantycznych i praktycznych. Oznacza więc zdolność przeżycia estetycznego. Tym, co ją buduje jest aktywność kulturalna jednostki. Dyspozycja ta jest niezbędna do rozwoju kompetencji artystycznej, a jednocześnie zwrotnie przez nią wzmacniana. **Kompetencja artystyczna** wiąże się z kolei przede wszystkim z wiedzą o sztuce, umiejętnością jej „czytania”, czyli odnajdywania w niej znaczeń (interpretacji). Aby odczytać kod artystyczny zawarty w danym dziele, odbiorca musi go wcześniej znać. Kompetencja artystyczna jest więc także przedmiotem edukacji. Oprócz dyspozycji estetycznej i kompetencji artystycznej publiczność sztuki różnicuje **gust**, czyli nastawienie na określony sposób odbioru sztuki, kontemplacyjny (gust „czysty”, wykształcony) lub zmysłowy (gust „barbarzyński”, niewykształcony). Gust „czysty” przejawia się w koncentracji na formalnych aspektach sztuki i ujmowaniu jej jako wartości autotelicznej. Wymaga zatem rozwiniętej dyspozycji estetycznej. Dla gustu „barbarzyńskiego” od formy ważniejsza jest treść. Charakterystyczny dla niego zmysłowy

<sup>11</sup> Trzeci wyróżniony przez autorkę aspekt recepcji sztuki – przedmiotowy – odnosi się do obiektywnych cech dzieł sztuki. Stanowi więc przedmiot zainteresowania estetyków, teoretyków i historyków sztuki, a nie analiz socjologicznych.

stosunek do sztuki każe szukać w niej psychologicznej satysfakcji i pragmatycznego sensu, na przykład moralnego. Ponadto gust „czysty” kieruje się w stronę komunikatów trudnych, niejednoznacznych, podczas gdy gust „barbarzyński” odnajduje spełnienie w tym, co klarowne, łatwo zrozumiałe.

Kompetencja artystyczna jest podstawą **percepcji artystycznej**, odróżnianej od potocznej. To, co dla percepcji potocznej jest po prostu określonym przedmiotem przedstawionym w sztuce, dla percepcji artystycznej jest wyrazem określonego stylu i tradycji artystycznej. Percepcja artystyczna jest społecznie uznawana za „wyższy” sposób odbioru dzieła sztuki. Dzieli publiczność na koneserów, znawców, wielbicieli i ignorantów, profanów, laików. Obok sposobu percepcji sztuki, odbiorców różnicuje także **stopień opanowania kodów**, którymi posługują się artyści. W tym sensie informacje zawarte w danym dziele sztuki są **w różnym stopniu czytelne** dla różnych odbiorców w zależności od ich kompetencji artystycznej (w tym znajomości odpowiedniego słownictwa). Odbiorcy kompetentni, na skutek częstego kontaktu ze sztuką i związanego z tym treningu percepcyjnego, mają przy tym skłonność do traktowania właściwego sobie sposobu recepcji sztuki jako „naturalnego” i jedyne go możliwego. Skłonność ta utrudnia zerwanie z „tradycyjnymi” kodami percepcji sztuki. Jest to o tyle istotne, o ile czytelność dzieła sztuki zależna jest od stosunku twórców do wcześniejszych kodów artystycznych. Innymi słowy twórczość wyprzedza kompetencje odbiorców. Stąd wśród znawców sztuki Bourdieu wyróżnia: dewotów i kapłanów stojących na straży starego porządku percepcji oraz proroków zmieniających jej reguły.

Reasumując, w teorii Bourdieu można wyróżnić trzy typy odbiorców sztuki: niewykształconych, wykształconych i uczonych. Pierwsi kierują się gustem „barbarzyńskim”, nie posiadają kompetencji artystycznej (wiedzy na temat sztuki i umiejętności jej stosowania) i wykształconej dyspozycji estetycznej. Patrzą na rzeczywistość przez pryzmat przyjemności i użyteczności. Drugi są niejako wrażliwsi na sztukę, nabyli też pewną kompetencję artystyczną w drodze edukacji, lecz nie są zdolni do *quasi*-naturalnego odbioru sztuki, uwarunkowanego nasyceniem sztuką (wartościami estetycznymi i praktykami kulturowymi) środowiska rodzinnego. Z tego powodu przywiązani są do kultury prawomocnej i wartości klasycznych. Odbiorcy uczeni natomiast mają wysokie kompetencje artystyczne, pozwalające im na odbiór dzieł zarówno klasycznych, jak i awangardowych, a ich kwalifikacje są efektem sprzężenia socjalizacji pierwotnej, edukacji i własnej aktywności.

W świetle teorii Bourdieu wyróżnione przez niego typy gustu, podobnie jak dyspozycja estetyczna i kompetencja artystyczna, warunkujące sposób percepcji sztuki, dają się przyporządkować różnym klasom społecznym. Tworzą hierarchię kulturową, która odzwierciedla hierarchię społeczno-ekonomiczną. Sztuka spełnia zatem względem struktury społecznej funkcję dystynkcyjną (różnicującą, identyfikacyjną, prestiżową) – utrwała nierówności społeczne. Odbiorcy niewykształceni rekrutują się z klasy niższej, podporządkowanej, odbiorcy wykształceni – z klasy średniej, a odbiorcy uczeni z klasy wyższej, dominującej. Jak pisze w swojej syntezie teorii Bourdieu Jonathan H. Turner (2006: 601):

klasa wyższa tak się ma do klasy robotniczej jak muzeum do telewizji; stara klasa wyższa tak się ma do nowej klasy wyższej jak grzeczna i chłodna elegancja do hałaśliwej i widocznej konsumpcji; a fackja<sup>12</sup> dominująca klasy wyższej tak się ma do jej fackji zdominowanej jak opera do teatru awangardowego.

W szerszej perspektywie każda z klas (i fackji w obrębie klas) dysponuje innym **kapitałem kulturowym**, czyli zasobem, bogactwem dóbr symbolicznych, jakie posiada. Kapitał ten może przybrać formę inkorporowaną (wcieloną, zinternalizowaną), której wyrazem są wiedza, dyspozycje i kompetencje jednostek (w tym te uzewnętrzniające się wobec sztuki, o których była mowa wyżej), zobiektywizowaną – w obrazach, książkach, urządzeniach technologicznych, oraz zinstytucjonalizowaną – pod postacią tytułów, dyplomów, certyfikatów (np. dyplomu szkoły artystycznej). Kapitał kulturowy po części jest dziedziczony, po części samodzielnie wypracowywany przez jednostki, między innymi w toku edukacji. Z tym jednak zastrzeżeniem, że system edukacyjny reprodukuje raczej niż niweluje nierówne na starcie zasoby kapitału kulturowego (i w konsekwencji nierówności społeczne), a to z tego powodu, że podporządkowany jest obiektywnym interesom klasy wyższej. Ci, którym udaje się, na przekór rozbudowanym mechanizmom selekcji edukacyjnej, uwolnić spod determinizmu własnej „niższej” kultury, nazywani są przez Bourdieu i Passerona (2011; także: Kłoskowska 2011) cudami (w odróżnieniu od dziedziców, których rodzinny kapitał kulturowy predysponuje do sukcesu edukacyjnego i życiowego)<sup>13</sup>.

Institucje, takie jak muzeum czy szkoła, są w ujęciu Bourdieu narzędziami **przemocy symbolicznej**. Realizuje się ona poprzez transmisję kulturową – wdrażanie do kultury prawomocnej, dominującej, legitymizowanej przez klasę wyższą, czemu towarzyszy kulturowe wydziedziczenie klasy niższej. W toku tego z pozoru neutralnego procesu klasa niższa przyjmuje kulturę klasy wyższej, nie rozpoznając jej arbitralności, narzucenia. W konsekwencji jej własna kultura (robotnicza czy chłopska) staje się dla niej czynnikiem ograniczającym szanse życiowe, utrudniającym awans społeczny, w szczególności sukces edukacyjny. Bourdieu wiele wysiłku wkłada w zdemaskowanie instrumentalnych, selekcyjnych funkcji sztuki, a także innych dóbr i praktyk kulturowych (np. ubioru, wystroju wnętrza czy nawyków żywieniowych). Jego teoria dystynkcji jest *de facto* krytyką kantowskiego rozumienia sztuki jako bezinteresownej twórczości (Bourdieu 2005).

Predyspozycje i kwalifikacje związane z recepcją sztuki są bodaj najbardziej wyraźną manifestacją **habitusu klasowego**. Habitus określić można najprościej jako uwewnętrznioną kulturę danej klasy społecznej, czyli to wszystko, co pod postacią utrwalonego nawyku (myślenia, zachowania, odczuwania, postrzegania, ekspresji) jest przez nas przejmowane ze środowiska, najpierw socjalizacji i wychowania (habitus pierwotny), później szkoły i pracy

<sup>12</sup> Bourdieu uwzględniła nierówności w obrębie poszczególnych klas społecznych, nazywając ich wyższe i niższe warstwy fackjami.

<sup>13</sup> Teoria Bourdieu klasyfikowana jest jako strukturalistyczny konstruktywizm, ponieważ zakłada, że wybory dokonywane przez jednostki nie są zupełnie swobodne. Z drugiej jednak strony nie są też bezwzględnie zdeterminowane jej położeniem w strukturze społecznej (Ziółkowski 2006: 631–632).

(habitus wtórny). Dla lepszego zrozumienia sensu tej struktury warto w tym miejscu, jak sądzę, przywołać w ślad za Antoniną Kłoskowską (2011: 15) koncepcję instynktywizacji wartości Stanisława Ossowskiego. Proces ten polega na: „tak silnym przyswojeniu wartości społecznie ukształtowanych i – oczywiście – z zewnątrz pochodzących, że powoduje to zapomnienie o źródle postaw, o ich oczywistym narzuceniu”. Habitus ma charakter bezrefleksyjny, działa w sposób zautomatyzowany. Sam Bourdieu określa go jako „społecznie ustanowioną naturę” albo „system schematów generujących”. Habitus przejawia się bowiem we wszystkich dziedzinach aktywności jednostki, we wszystkich praktykach kulturowych, we wszystkich sferach życia.

## 2.4. Styl życia a uczestnictwo w kulturze<sup>14</sup>

W ten sposób teoria Bourdieu prowadzi nas wprost do kategorii stylu życia, bardzo wpływowej na gruncie polskiej socjologii. Według Andrzeja Sicińskiego (za: Palska 2002: 18) styl życia określonej zbiorowości, w szczególności klasy lub warstwy społecznej,

jest charakterystycznym dla tej zbiorowości „sposobem bycia” w społeczeństwie. Ten sposób bycia to specyficzny zespół codziennych zachowań członków owej zbiorowości, stanowiący manifestację ich położenia społecznego, a dzięki temu umożliwiającą ich społeczną identyfikację.

Na tak zdefiniowany styl życia składa się kilka parametrów: budżet czasu, charakter wykonywanej pracy i stosunek do niej, rodzaj potrzeb konsumpcyjnych i sposoby ich zaspokajania, skala potrzeb intelektualnych i estetycznych, stosunek do własnego ciała i zdrowia, zakres uczestnictwa w życiu publicznym oraz subiektywne poczucie przynależności do zbiorowości. Styl życia pozwala zatem zlokalizować jednostkę w strukturze społecznej, a jej samej identyfikować się z określonym segmentem tej struktury, a nawet demonstrować tę przynależność.

W innym miejscu ten sam autor pisze: „Styl życia jest przejawem jakiejś zasady (zasad) wyboru codziennego postępowania spośród repertuaru zachowań możliwych w danej kulturze” (Siciński, za: Palska 2002: 20). Ten sposób rozumienia stylu życia wiąże się ze szczególną koncepcją jednostki ludzkiej – *homo eligens* – człowieka dokonującego wyboru zgodnie ze swoją wolą, a *de facto* zgodnie z wyznawanymi wartościami. Przy czym najsilniejszym „wskaźnikiem” systemu wartości jednostki jest tzw. wybór negatywny. Pojęcie

<sup>14</sup> Uczestnictwo w kulturze możemy tu rozpatrywać na trzech powiązanych ze sobą poziomach: (1) kultury traktowanej globalnie, jako całościowy doświadczenia kulturowego jednostki (jej stylu życia), (2) kultury symbolicznej, jako wyodrębnionej socjologicznej sfery kultury (obok kultury bytu i kultury społecznej), oraz (3) sztuki (albo kultury artystycznej), jako szczególnej dziedziny kultury symbolicznej (por. Grad 1997; Kłoskowska 2007). Jednocześnie musimy mieć na uwadze dwa aspekty tego uczestnictwa: receptywny i kreatywny. Do kwestii uczestnictwa w kulturze wracam jeszcze w rozdziale 6.

to wprowadza Piotr Gliński (za: Palska 2002: 21) w odniesieniu do sytuacji ograniczonego wyboru (spowodowanej ubóstwem), w której jednostka musi wybrać to, z czego zrezygnuje. Wówczas z reguły zaspokajane są przede wszystkim potrzeby podstawowe. Pewne typy habitusu powodują jednak, że jednostka dąży do zaspokojenia także potrzeb wyższych, kosztem tych bardziej podstawowych.

Koncepcja *homo eligens*, pomimo koncentracji na jednostce i jej motywacjach, nie oznacza więc zerwania z perspektywą strukturalistyczną. Dostępne jednostce możliwości wyboru nie są bowiem nieograniczone, lecz uwarunkowane jej położeniem społecznym. W tym kontekście widoczne stają się teoretyczne pokrewieństwo perspektywy Sicińskiego i Bourdieu. Przedstawiając style życia klasy wyższej, średniej i niższej Bourdieu wskazuje na zasadę organizacyjną (zasadę wyboru) każdego z nich: w przypadku klasy wyższej jest to „zmysł dystynkcji” (dążenie do wyróżniania się, prestiżu poprzez wybieranie tego, co niepraktyczne, „bezinteresowne”), w przypadku klasy średniej – „dobra wola kulturowa” (dążenie do awansu społecznego poprzez wybieranie tego, co „właściwe”, prawomocne), a w przypadku klasy niższej – „wybór konieczności” (wybieranie tego, co niezbędne, praktyczne, podyktowane realiami ekonomicznymi)<sup>15</sup> (Bourdieu 2005: 319 i nast.; także: Matuchniak-Krasuska 2010: 199 i nast.).

Współcześnie, w warunkach zwielokrotnienia możliwości wyboru i społecznych przynależności jednostek, koncepcja *homo eligens* zyskuje jeszcze na poznawczej atrakcyjności. Bez względu na kontekst historyczny i kulturowy „zasadniczym wymiarem codziennego działania jest po prostu *wybór*” – pisze Anthony Giddens (2002: 112). W późnej nowoczesności, na skutek osłabienia wpływu tradycji i autorytetów, dochodzi jednak do swego rodzaju paradoksu: „nie ma wyboru – trzeba wybierać” (s. 113). Przedmiotem wyboru jest zaś styl życia, poprzez który jednostka – w sposób o wiele bardziej refleksyjny i zindywidualizowany niż we wcześniejszych epokach – realizuje swój projekt tożsamościowy. W ujęciu Giddensa (s. 113): „Styl życia można zdefiniować jako mniej lub bardziej zintegrowany zespół praktyk, które podejmuje jednostka nie tylko dlatego, że są użyteczne, ale także dlatego, że nadają materialny kształt poszczególnym narracjom tożsamościowym”. Wśród elementów stylu życia wymienić można: sposób ubierania się, odżywiania, pracy, relacje towarzyskie, konsumpcję.

I znowu, centralności kategorii wyboru w teorii Giddensa nie należy wiązać z uwolnieniem od ograniczeń socjoekonomicznych. Konieczność dokonywania wyborów, konstruowania stylu życia i decydowania „kim chcę być” jest przede wszystkim efektem detradycjonalizacji. Procesowi temu podlegają wszystkie klasy czy warstwy społeczne. Należące do nich jednostki mogą i – jak pisze Giddens – muszą wybierać, lecz dostępne im możliwości wyboru pozostają nierówne. Dokonywane przez jednostki wybory wciąż też są pochodną pewnych nawyków i orientacji kulturowych, które nadają im względnie uporządkowany czy uwzorowany charakter. Giddens wprost odwołuje się do teorii dystynkcji Bourdieu,

<sup>15</sup> Matuchniak-Krasuska (2010: 211), za Piotrem Biłosem, tłumaczem polskiego wydania *Dystynkcji*, podkreśla dwuznaczność oryginalnie użytego przez Bourdieu słowa *nécessité*, które w języku francuskim oznacza zarówno konieczność, jak i ubóstwo (por. Bourdieu 2005: 458; przypis tłumacza).



przypominając, że zróżnicowanie stylów życia jest zarówno efektem, jak i czynnikiem społecznej stratyfikacji (s. 114). Indywidualny wybór pozostaje zgodny z habitusem; preferencje jednostki wyrażają wartości i normy jej kultury.

W późnej nowoczesności styl życia zyskuje jednak dodatkowo sens wprost polityczny. Giddens pisze o „polityce życia”, która jest „polityką stylu życia”, „samorealizacji w refleksyjnie uporządkowanym środowisku” (s. 292). Polityka ta zmierza do poszerzania możliwości działania poprzez zmiany w obrębie codziennych wzorów zachowań. Jej celem jest więc transformacja kulturowa. Szanse takiej transformacji są jednak zwrotnie sprzężone z procesem emancypacji – wyzwala się z ubóstwa i ucisku politycznego.

Chociaż odkryty przez Bourdieu wzajemnie warunkujący związek między pochodzeniem społecznym a habitusem i stylem życia zachowuje aktualność, wydaje się, że w późnej nowoczesności, w warunkach globalnego konsumpcyjnego kapitalizmu, możemy obserwować z jednej strony proces dyferencjacji i dezintegracji w obrębie poszczególnych typów habitusu i stylu życia (szczególnie w odniesieniu do klasy średniej i niższej), z drugiej ich upodabniania się (homogenizacji). Pewien poziom niespójności dotyczy nie tylko kulturowych wyborów w obrębie zbiorowości statusowych, ale też preferencji poszczególnych jednostek. Tomasz Szlendak (2010: 113–114), powołując się na obserwacje amerykańskich badaczy, przekonuje, że opisaną przez Bourdieu dystynkcję zastępuje dziś **kulturalna „wszystkożerność”** (*cultural omnivorousness*). Zgodnie z tą tezą wykształcone klasy średnie absorbują wszystko, od sztuki wysokiej po produkty przemysłu kulturowego, i to odróżnia je od niewykształconych klas niższych, które poprzestają na kulturze popularnej. Fenomen ten, jak twierdzi Szlendak, można zaobserwować także we współczesnej Polsce.

Zdaniem Richarda A. Petersona i Rogera M. Kerna (1996), autorów tezy o „wszystkożerności” kulturalnej amerykańskiej klasy wyższej, zjawisko to jest odbiciem dominującej egalitarystycznej ideologii, wyrazem anty-elitaryzmu czy, według ich własnego określenia, anty-snobizmu (*anti-snobism*). Elitaryzm (snobizm) polega nie tylko na wyborze właściwych (prawomocnych) dóbr czy praktyk kulturowych, ale też na odrzuceniu tych niewłaściwych (nieprawomocnych). Opiera się na sztywnych zasadach inkluzji i ekskluzji społeczno-kulturowej. „Wszystkożerność” kulturowa jest zaprzeczeniem elitaryzmu, wyrasta z wartości demokratycznych, ale oznacza jedynie otwartość na różne wartości kulturowe (*an openness to appreciating everything*), tolerancję odmiennych gustów, ich uznanie, a niekoniecznie systematyczne odrzucenie dystynkcji i faktyczne uczestniczenie we wszystkim.

Autorzy postrzegają „wszystkożerność” jako adaptacyjną reakcję na przemiany społeczno-kulturowe, takie jak: poszerzenie dostępu klas niższych do kultury wysokiej, rozchwianie normatywne świata sztuki (sztuka współczesna jako po-sztuka) i wpływ ruchów kontrkulturowych (wyrażających się poprzez muzykę). Według Petersona i Kerna kulturalna „wszystkożerność” jest nową strategią dystynkcji stosowaną przez klasy dominujące, wynikającą z niemożności utrzymania rozróżnień i identyfikacji estetycznych, pozwalającą na kontrolę pola kultury popularnej, masowej. Nie będzie, jak sądzę, nadinterpretacją wniosków płynących z amerykańskich badań stwierdzenie, że w świecie „wszystkożerców” kulturalnych

mniej ważne staje się to, w jakiej kulturze jednostka uczestniczy (co wybiera), a na znaczeniu zyskuje swoboda wyboru i sposób jego realizacji (wszak ten sam film można obejrzeć w kinie lub w domu, a jeśli w domu, to z DVD lub z nielegalnego pliku). Przyspieszony rozwój kulturalnej „wszystkożerności” jest, zdaniem badaczy, piętrem globalizacji i wielokulturowości, którą ta za sobą pociąga. Chodzi tu o takie rozumienie wielokulturowości, które odnosi się do „nieskrępowanej swobody wyboru spośród bogactwa kulturowych ofert” (Bauman 2011: 63), a więc prawa każdej jednostki do wyboru stylu życia<sup>16</sup>.

Wydaje się, że diagnoza Petersona i Kerna, oparta na analizie danych statystycznych, w zakresie ogólnej tendencji kulturowej jest trafna, przynajmniej w odniesieniu do społeczeństw rozwiniętych, późnonowoczesnych. Konkretnie praktyki kulturowe wymykają się jednak prostemu uogólnieniu jako „wszystkożerne”, niewybredne i niedyskryminujące. O złożoności zjawiska „wszystkożerności” kulturalnej przekonują między innymi brytyjscy badacze – Alan Warde, David Wright i Modesto Gayo-Cal (2007) – którzy własne analizy ilościowe, prowadzące do wyodrębnienia „wszystkożerców” wśród badanych, uzupełnili o wywiady jakościowe. Badaniem jakościowym objęli osoby reprezentatywne dla kategorii kulturalnego „wszystkożercy”, czyli posiadające kulturowe rozeznanie (*knowledge*), szeroko uczestniczące w kulturze, w różnych jej obiegach (*participation*) i wykazujące niejednorodne preferencje kulturowe (*taste*), co w społeczeństwie brytyjskim – jak się okazuje – nie dotyczy warstw najbardziej uprzywilejowanych (elity), lecz przede wszystkim wykształconej klasy średniej.

W oparciu o uzyskane wyniki badacze wyróżnili trzy typy kulturowych „wszystkożerców”: (1) erudyte lub profesjonalnego pośrednika (*the omnivore as polymath or professional intermediary*), (2) buntownika (*the omnivore as rebel*) i (3) młodego „wszystkożercę” aspiracyjnego (*the young, aspirational omnivore*). Do pierwszej kategorii należą osoby, których aktywności kulturalne są szerokie i zróżnicowane ze względu na wykonywany zawód (w badanej grupie byli to: wykładowca uniwersytecki, nauczyciel i zarazem pisarz oraz niezależny pracownik sektora kultury). Osoby te wyraźnie dzielą elementy kultury popularnej na mniej i bardziej wartościowe, nie kierując się jednak żadnymi konkretnymi zewnętrznymi kryteriami (np. literatura science-fiction *vs* fantasy, muzyka rockowa *vs* country, tylko wybrane programy telewizyjne). Ich stosunek do rozmaitych wartości kultury ma charakter refleksyjny, krytyczny. Drugą kategorię „wszystkożerców” tworzą osoby świadome mechanizmów władzy kulturowej, przeciwstawiające się kulturowej ekskluzji, zorientowane na dobro wspólne i poprzez otwarty, inkluzywny gust manifestujące swoją kontrkulturową tożsamość. Ten typ „wszystkożerności” kulturalnej ma sens polityczny. W trzeciej kategorii badacze umieścili osoby, dla których uczestnictwo w kulturze jest kanałem awansu społecznego, wiąże się z uzyskaniem wykształcenia (kompetencji kulturowych), jak też kapitału społecznego (chodzi o towarzyski aspekt aktywności kulturalnej).

<sup>16</sup> Zacytowany tu Bauman (2011: 63–64) odwołuje się do rozróżnienia wprowadzonego przez Alaina Touraine’a – na wielokulturowość i wielospółnotowość (multikulturalizm i multikomunitarianizm). Pierwsza implikuje wybieralność (zmiennność, relatywność) wartości, stylów życia i tożsamości, druga – ich stałość, związaną z pochodzeniem i przynależnością kulturową.

Warde, Wright i Gayo-Cal zwracają przy tym uwagę na rozpowszechnienie zjawiska „wszystkożerności” kulturalnej w obrębie klasy średniej, w której ten sposób uczestnictwa w kulturze pełni rolę identyfikatora przynależności (stąd też staje się kanałem awansu dla pretendentów do tej klasy). W przypadku „wszystkożercy” z klasy średniej szerokie uczestnictwo w kulturze i wiedza o kulturze łączą się na ogół z preferencją dla kultury popularnej, traktowanej jako kultura „zwyčajnych” ludzi. Uzyskane przez badaczy wyniki sugerują ponadto, że wyższe wykształcenie jest czynnikiem swego rodzaju kulturowego wyzwolenia. Implikuje większą pewność siebie w zakresie dokonywanych wyborów kulturowych, dystans do narzuconych standardów kulturowych i gotowość do publicznej ekspresji „złego smaku”.

Obserwacje amerykańskie czy brytyjskie nie dają się oczywiście przełożyć „jeden do jednego” na grunt polski, ale mogą wskazać kierunki poszukiwań badawczych i eksplanacyjnych. Na przykład Seweryn Grodny, Jerzy Gruszka i Kamil Łuczaj (2013), idąc śladem Petersona i Kerna, stwierdzają występowanie w Polsce zjawiska przeciwnego do kulturalnej „wszystkożerności” – zawężania się wyższego gustu estetycznego, mierzonego preferencjami muzycznymi. Pomijając kwestię bardzo powierzchownego charakteru danych dotyczących aktywności kulturalnej dostarczanych przez Główny Urząd Statystyczny, które wykorzystują badacze, w szerszej perspektywie przeciwieństwo tych dwóch zjawisk wydaje się jednak pozorne, o czym pośrednio świadczy przedstawione przez nich w tym samym artykule zestawienie praktyk kulturowych reprezentantów gustu wyższego i pozostałych badanych. W zasadzie w odniesieniu do wszystkich wyróżnionych działań (oglądanie telewizji, czytanie prasy, udział w różnego rodzaju imprezach, czytanie książek itd.) można mówić o przewadze uczestnictwa osób scharakteryzowanych przez badaczy jako przedstawicieli gustu wyższego (słuchających muzyki poważnej, chodzących do filharmonii). Przy czym w większości kategorii różnice wynoszą zaledwie kilka punktów procentowych; są większe tylko w przypadku czytelnictwa książek, imprez tanecznych i sportowych (*sic!*). Oczywiście zjawisko zawężenia gustu kulturowego części klasy średniej w Polsce da się dość łatwo wyjaśnić – z jednej strony sytuacją „klasy na dorobku”, dopiero budującej swoją pozycję społeczną (por. Palska 2001), z drugiej obroną przed zalewem konsumpcyjnej kultury masowej (poprzez poszukiwanie kulturowej niszy).

Sądzę, że obecne przemiany kulturowe w Polsce i na świecie powinniśmy postrzegać raczej jako wielokierunkowe, a obserwowane rozszerzanie się i zawężanie gustów kulturowych jako procesy komplementarne. Przywołany wcześniej Tomasz Szlendak (2010), przyglądając się kulturze miejskiej w Polsce, obok kulturalnej „wszystkożerności”, odnotowuje także zjawisko kulturalnej herezji, przejawiającej się przede wszystkim w rezygnacji z telewizji. „Herezja w kulturze lokuje się poza telewizją, w Sieci, w murach alternatywnych kombinatów artystycznych” (s. 131). Okazuje się bowiem, że obok dość oczywistego kierunku kanalizacji bardziej zindywidualizowanej aktywności kulturalnej w Internecie, relatywnie dużym zainteresowaniem cieszy się dziś w Polsce tzw. niszowa oferta kulturalna. Alternatywność jest najwyraźniej modna, przy czym niekoniecznie oznacza działanie poza instytucjami kultury i sztuki. Z jednej strony widoczny jest proces kooptacji wytworów kultury alternatywnej

zarówno w obręb kultury prawomocnej, jak i komercyjnej. Z drugiej – krystalizowania się relatywnie zamkniętych enklaw kultury i sztuki wysokiej (choćby muzyki klasycznej). „We współczesnym świecie kultura tego typu staje się marginesem, jej naturalnym miejscem są właśnie enklawy społeczne i instytucjonalne, w których znajdują swoje nisze jej wyznawcy i twórcy” (Gliński 2009: 140).

Warto zauważyć, że tworzenie się kulturowych nisz czy enklaw nie jest sprzeczne z teorią Bourdieu; odzwierciedla opisaną przez niego logikę podziałów w polach produkcji kulturalnej (artystycznym, literackim i in.). Każde z tych pól jest strukturą dynamiczną, zmienną w czasie; definicje twórców, dyscyplin, gatunków, jakie wytwarza i ich pozycja w polu nigdy nie są ostateczne. Opisany przez Bourdieu na przykładzie dziewiętnastowiecznej literatury mechanizm podziałów pola dziś możemy obserwować „w działaniu” na przykład w polu *street artu*, w którym jednocześnie mamy do czynienia z procesami komercjalizacji, instytucjonalizacji (kanonizacji), upolitycznienia i ucieczki w „czystą” estetykę.

Myślę, że specyfika współczesnej kultury nie polega na jej dehierarchizacji, lecz multiplikacji pól alternatywnej produkcji kulturowej wobec ekspansji globalnej kultury konsumpcyjnej. Dwubiegunowa struktura pola produkcji kulturalnej nie znika całkowicie; nadal pozostaje ona elementem świadomości i praktyki społecznej (o czym świadczy choćby spetryfikowany oświeceniowy model działania publicznych instytucji kultury i sztuki czy snobizm manifestowany przez niektórych ich bywalców). Z drugiej strony jednak uczestnictwo kulturalne przybiera coraz bardziej zróżnicowane formy, a na hierarchiczny porządek kulturowy nakłada się pozioma struktura złożona ze społeczno-kulturowych enklaw czy nisz. W jakiej sytuacji znajduje się zatem dzisiejszy uczestnik kultury, w szczególności odbiorca sztuki?

Po pierwsze, ma szerszy dostęp do tych wartości kultury, które w przeszłości funkcjonowały jako elitarne, prawomocne, wyższe (co do pewnego stopnia ma miejsce także i dziś). Częściowo dzieje się to za sprawą edukacji, częściowo mecenatu państwa, przede wszystkim jednak – co jest swego rodzaju paradoksem – za pośrednictwem kultury masowej. Wartości kultury „wysokiej” (malarstwo, muzyka) trafiają do masowego obiegu, są upowszechniane<sup>17</sup>, powielane pod postacią reprodukcji i tłumaczone na język mniej kompetentnego odbiorcy. Doskonałym przykładem jest twórczość Fridy Kahlo, której biografia stała się tematem filmu *Frida* [2002], w reżyserii Julie Taymor, z Salmą Hayek w roli malarki. Dzięki filmowi osoba nawet zupełnie niezaznajomiona z surrealistycznymi obrazami Kahlo dostaje klucz do ich odczytania, zinterpretowania, zrozumienia, oczywiście nie w kategoriach tradycji estetycznej, konwencji czy stylu, ale osobistych doświadczeń artystki, które znajdują wyraz w jej twórczości (cierpienie fizyczne, związek z Diego de Riverą, zaangażowanie polityczne). W ten sposób słabnie nieco dystynkcyjna funkcja sztuki kanonicznej.

<sup>17</sup> Taką misję wyznaczył sobie na przykład globalny wydawca książek o sztuce Taschen. Benedikt Taschen, założyciel wydawnictwa, zaczynał od małego sklepu z komiksami w 1980 r. w niemieckiej Kolonii. W 1984 r. zakupił za ułamek wyjściowej ceny 40 000 niesprzedanych egzemplarzy anglojęzycznego wydawnictwa poświęconego Magritte’owi i z łatwością znalazł na nie kupców. To popchnęło go w stronę produkcji wydawniczej na potrzeby masowego klienta.

Po drugie, świat sztuki chętnie zapożycza z zasobów symbolicznych (kodów) kultury popularnej. Artyści korzystają z mediów masowych (np. billboard), konstruują swoje prace z produktów masowych (używając ich także do krytyki masowości, jak np. Zbigniew Libera<sup>18</sup>), dążą do mediatyzacji swojej sztuki (by poprzez popularność podnieść swój status w świecie sztuki, albo by wyjść z komunikatem poza świat sztuki). Obok przywołanych w rozdziale 1. *ready-made'ów* (dosł. obiektów gotowych) świat sztuki zaakceptował assemblaż, *found footage* (znaleziony zapis filmowy), sztukę recyklingu, sztukę biedną (*arte povera*) i inne konwencje polegające na zmianie kontekstu funkcjonowania wytworów kultury, w tym jej odpadów. Świetnym przykładem będzie tu społecznościowy projekt Vika Muniza *Pictures of Garbage [Obrazy ze śmieci]*, w którym artysta przez trzy lata wraz ze „szperaczami” (*catadores*) z największego na świecie wysypiska śmieci Jardim Gramacho, położonego na obrzeżach Rio de Janeiro, tworzył z zebranych przez nich odpadów ich własne portrety, inspirowane kanonicznymi dziełami malarstwa, takimi jak: *Śmierć Marata* Jacquesa Louise’a Davida [1793], *Siewca* Jean-François’a Milleta [1850] czy *Prasująca kobieta* Pabla Picassa [1904] (*Śmietnisko* 2010). Nie znaczy to oczywiście, że tworzone w ten sposób dzieła stają się automatycznie bardziej czytelne dla odbiorcy. Brikolaż, jako ponowoczesna struktura myślenia, przenika jednak całą kulturę<sup>19</sup>.

Po trzecie, wraz z rozwojem mediów, już nie tylko masowych, ale też elektronicznych, wzrasta znaczenie doświadczenia zapośredniczonego. „Przeciętny człowiek” zyskuje dostęp do nieprzebranej (to chyba najlepsze słowo) ilości wytworów kulturowych, spośród której może dość swobodnie wybierać (a są to, co trzeba podkreślić, wytwory różnych kultur, pochodzące z różnych czasów, odpowiadające różnym gustom). Doświadczenie zapośredniczone ma przy tym strukturę kolażu (*sic!*) – „przeplatanki historii i zdarzeń, których nie łączy nic poza tym, że są doniosłe i «na czasie»” (Giddens 2002: 38). Jego cechą jest też włączenie odległych (w sensie geograficznym i/lub społecznym) wydarzeń w obręb codzienności. Już w latach sześćdziesiątych XX w. Marshall McLuhan (2001: 210–211) pisał:

Po trzech tysiącach lat specjalistycznej eksplozji, rosnącej specjalizacji oraz alienacji płynącej z rozszerzenia ciała przez technikę, nasz świat w dramatycznym zwrocie zaczyna się kurczyć. Ścieśniony przez elektryczność staje się wioską. Połączenie z elektryczną prędkością wszystkich funkcji społecznych i politycznych w nagłej implozji ogromnie zwiększyło ludzkie poczucie odpowiedzialności. To właśnie ów czynnik implozji zmienia społeczną pozycję Murzyna, nastolatka i niektórych innych grup. Już dłużej nie mogą być *powstrzymywani*, w politycznym sensie ograniczonych kontaktów społecznych. Teraz, dzięki mediom elektrycznym, są oni uwikłani w nasze życie, a my w ich.

<sup>18</sup> W tym kontekście przypomnieć można takie prace Libery z lat dziewięćdziesiątych, jak: *Lego. Obóz koncentracyjny*, *Ciotka Kena*, *Eroica czy Body master*.

<sup>19</sup> Na gruncie postmodernizmu brikolaż (fr. *bricolage*) rozumiany jest jako proces konstruowania dyskursów lub tekstów kultury na zasadzie zapożyczenia z już dostępnych wytworów i wyobrażeń, a w przypadku sztuki – tworzenia dzieł z różnych zastanych materiałów i znaczeń. Często polega na łączeniu elementów przynależących do różnych porządków kultury, na przykład kultury popularnej i sztuki, albo starego z nowym, lub też przechwytywaniu treści kulturowych poprzez przenoszenie ich w inny kontekst i nadawanie im nowego znaczenia.

Swoimi spostrzeżeniami McLuhan wyprzedził nie tylko rewolucję partycypacyjną lat siedemdziesiątych, ale też rozwój społeczeństwa informacyjnego (w tym samym eseju pisał już o Wiekku Informacji). Niewątpliwie media elektroniczne do pewnego stopnia zmieniają zasady inkluzji i ekskluzji społecznej w sferze kultury. Nie tylko poszerzają dostęp do różnych treści, ale też otwierają nowe możliwości kulturowej kreacji i dystrybucji jej wytworów. Pozwalają na bardziej (inter)aktywny odbiór, indywidualną aktywność twórczą, ale też stymulują rozwój współpracy w tym zakresie, opartej na modelu wiki<sup>20</sup>. W konsekwencji stają się wzorem organizacji stosunków społecznych opartych na powszechnym, równym i demokratycznym uczestnictwie, wpływają na sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość społeczną i swoje w niej miejsce (ani Arabskiej Wiosny, ani ruchu Occupy/Indignados, ani współczesnych ruchów miejskich nie można rozpatrywać w oderwaniu od technologii informacyjnych, którymi się posługują). Jak twierdził McLuhan, „środek jest przekazem” (s. 212).

Marek Krajewski (2012) przekonuje, że wraz z rozwojem nowych mediów, za sprawą których następuje digitalizacja i usieciwienie kultury, musimy zmienić nasze wyobrażenia na temat recepcji sztuki. Zamiast klasycznego, asymetrycznego podziału na twórcę i odbiorcę, socjolog ten wskazuje na cztery nowe role: konsumenta, tworzywa-narzędzia, użytkownika-routera i uczestnika. Przy czym role te do pewnego stopnia się przenikają. **Konsument** kieruje się w swoich wyborach kulturowych kategoriami nowości i spektakularności. Poszukuje raczej przyjemności, wrażeń sensualnych, niż wyzwania intelektualnych. Dlatego sztuka współczesna, w przeważającej części konceptualna, nie jest dla niego atrakcyjna. **Tworzywo-narzędzie** jest uczestnikiem sytuacji wykreowanej przez artystę. Rola ta jest efektem rozwoju sztuki partycypacyjnej, której funkcja jako stymulatora sprawczego upodmiotowienia pozostaje jednak niejednoznaczna. Rola **użytkownika-routera** polega na rozpowszechnianiu dzieła artystycznego w sieci elektronicznej, co powoduje jego kolejne interpretacje, zmienia konteksty, w których się ono uobecnia, prowadzi do jego wtórnego użycia w drodze remiksu. **Uczestnik** z kolei współtworzy sztukę poprzez jej interpretację i uspołecznienie, czyli włączenie w obręb relacji społecznych (np. poprzez dyskusję, zakup czy umieszczenie w sieci). Nie jest więc współtwórcą w dosłownym sensie, w znaczeniu twórczej współpracy, ale ma możliwość współdefiniowania tego, czym jest dane dzieło lub działanie z pozycji odbiorcy.

Szczególnie na tę ostatnią rolę należy spojrzeć z perspektywy relacyjnej koncepcji kultury (inspirowanej teorią aktora-sieci), sformułowanej przez Krajewskiego (b.d.) w innym miejscu, którą autor sytuuje w opozycji do bardziej tradycyjnej wizji kultury jako zbioru obiektów, wartości, wiedzy, wzorów zachowania i narzędzi tworzonych i używanych przez człowieka. Zamiast tego proponuje, by kulturę definiować w sposób, jak twierdzi, bardziej adekwatny do współczesnej rzeczywistości – jako sieciowo powiązane ze sobą elementy

<sup>20</sup> Wiki – aplikacja sieciowa, która pozwala użytkownikom dodawać, modyfikować i usuwać treści we współpracy z innymi.

ludzkie i nie-ludzkie (przedmioty, przyroda) konstytuujące zbiorowość. W konsekwencji uczestnictwo w kulturze polegać ma na oddziaływaniu każdego elementu sieci na tworzącą ją powiązania.

Dla przykładu kultura publiczności teatralnej – pisze – to specyficzny sposób powiązania pomiędzy widzami, materialną infrastrukturą teatru, aktorami grającymi na scenie i wieloma innymi częściami składowymi, z których każda posiada własną kulturę. Kulturę, która określa własności relacji konstytuujących publiczność. Określa, ale nie determinuje, ponieważ te nowe powiązania, które sprawiają, iż stajemy się członkami zbiorowości oglądającej spektakl teatralny, powodują przeobrażenia kultur każdego z jej elementów składowych (Krajewski b.d.: 4).

Tym co łączy wymienione role jest możliwość dokonywania relatywnie swobodnego wyboru kulturowego, który w mniejszym stopniu podlega ocenie jako lepszy (właściwy gustowi „czystemu”) lub gorszy (reprezentujący gust „barbarzyński”). Tym, co odróżnia je od „klasycznej” roli odbiorcy (widza, słuchacza, czytelnika) jest wyższy poziom oczekiwanej aktywności. Nie należy jednak, jak sądzę, przeceniać emancypacyjnej i egalitaryzującej roli opisanych przemian w sposobie recepcji sztuki. Żadna z wyróżnionych przez Krajewskiego ról nie wyposaża odbiorcy w kulturową władzę – prawomocną zdolność tworzenia sztuki. Tę prerogatywę zachowują artyści, choć równolegle ewoluują także wykonywane przez nich role. W tym sensie podział na twórców i odbiorców nie dezaktualizuje się, tyle że aktywności, jakie mogą podejmować ci drudzy są bardziej zróżnicowane i być może w większym stopniu angażujące. To dużo, ale nie wystarczająco dużo, by mówić o „zniknięciu odbiorcy”. Należy raczej uznać, że rola ta jest historycznie zmienna. Zmiany te stymulowane są zarówno przez wewnętrzne przemiany pola sztuki (m.in. dematerializacja dzieła, wyjście w przestrzeń publiczną, rozwój praktyk partycypacyjnych), jak też przez bardziej ogóle procesy kulturowej demokratyzacji, podążające – zgodnie z prognozami McLuhana – w ślad za rozwojem mediów elektronicznych.

## 2.5. Społeczna rola artysty

Role artysty, podobnie jak sposoby rozumienia twórczości artystycznej (jej miejsca w społeczeństwie, wartości i funkcji) są historycznie zmiennie, a do tego niejednorodne. Nie tylko każda z epok wytworzyła odmienny, właściwy jej wzór osobowy artysty, ale i jedna epoka nieraz generowała kilka takich, współwystępujących i konkurencyjnych, wzorów. Dotyczy to także (a może w szczególności) naszych czasów, kiedy obok artystów zaangażowanych społecznie, tworzą też przecież i tacy, którzy ze swoimi dziełami nie wiążą żadnych

pozaestetycznych aspiracji; obok artystów zorientowanych na wywołanie różnego rodzaju reakcji w odbiorcach (indywidualnych czy zbiorowych), twórcy skoncentrowani na swoich wewnętrznych stanach; obok nowatorów i eksperymentatorów, zwolennicy tradycyjnych tematów i technik. Właściwy naszym czasom pluralizm – stylów, środków, treści, intencji i efektów – dotyczy także sztuki. Stąd poniższy opis społecznych ról pełnionych przez artystów z konieczności ma charakter skrótowy i upraszczający. Nie jest moim celem pogłębiona analiza rozmaitych ról i zadań, które przypadały artystom w różnych epokach, lecz naszkicowanie tła, na którym rola współczesnego artysty zaangażowanego będzie mogła zostać przedstawiona w kontekście „przyływów i odpływów” społecznych wyzwań sztuki.

Timothy Van Laar i Leonard Diepeveen (1998: 51 i nast.) przedstawiają pięć ukształtowanych historycznie modelowych ról społecznych, w które wchodzi współcześni artyści. Oczywiście, z racji zasygnalizowanych w poprzednim podrozdziale cech późnej nowoczesności, role te są nie tyle społecznie narzucane, co stanowią przedmiot wyboru ich wykonawców, są wyrazem ich autokreacji, a powiązane z tymi rolami cechy (uprawnienia i obowiązki wobec społeczeństwa) są przez konkretnych artystów w rozmaity sposób rekonstruowane. Autorzy ukazują, że każda z wyróżnionych ról wytwarza dwa sprzeczne mity artysty, z jednej strony zasilające społeczne wyobrażenia o sztuce i jej twórcach, z drugiej wyznaczające ramy dokonywanych przez artystów wyborów ich własnej ścieżki twórczej i zawodowej. Bliższe przyjrzenie się tym rolom i powiązanim z nimi mitom pozwala lepiej zrozumieć napięcia wewnątrz współczesnego świata sztuki, zasygnalizowane już w rozdziale 1., a skupione wokół kwestii społecznego zaangażowania sztuki i artystów. Zaletą zaproponowanej przez Van Laara i Diepeveena analizy jest niewątpliwie ukazanie sztuki i artystów jako społecznych konstruktów, co pozostaje w zgodzie z omówioną wcześniej perspektywą socjologiczną. W tym sensie autorzy dokonują swego rodzaju demistyfikacji nowoczesnej sztuki. Wyróżnione przez nich role to: rzemieślnik (*skilled worker*), intelektualista (*intellectual*), przedsiębiorca (*entrepreneur*), krytyk społeczny (*social critic*) i społeczny uzdrowiciel (*social healer*).

Rola artysty jako **rzemieślnika** sięga starożytności i średniowiecza. Twórcy nie cieszyli się wówczas wysokim statusem społecznym, rzadko zyskiwali uznanie jako autorzy, ważniejsze od nich było ich dzieło, zwykle wykonywane na zamówienie. W tej roli artyści służyli interesom innych warstw społecznych, sami zajmując pozycję podporządkowaną, zależną od patrona. Sztuka tworzona przez artystów-rzemieślników była zintegrowana z systemem społecznym. Jej funkcja polegała na wzmacnianiu społecznego konsensusu wokół dominujących wartości, podtrzymującego istniejące stosunki społeczne i stwarzającego warunki ich reprodukcji. Z tradycji tej wywodzi się myślenie o artyście jako o mistrzu (*master*) czy wirtuozie, czemu towarzyszy interpretowanie wytworów artystycznych w kategoriach arcydzieł (*masterpieces*) – ich technicznej jakości. Z czasem mistrzostwo ulega jednak dewaluacji i staje się profesją. Współcześnie artysta jako profesjonalista jest nie tylko przeciwieństwem amatora, ale też przedstawicielem swojej profesji (zawodu). Jako kategoria zawodowa artyści tworzą własne organizacje branżowe, wyznaczają standardy swojej pracy, odbierają formalne wykształcenie w szkołach artystycznych, specjalizują się w jakiejś dziedzinie



twórczości, posługują się właściwym swojej kategorii językiem (żargonem), postrzegają swoją aktywność w perspektywie kariery raczej niż powołania. Począwszy od XX w. takie usytuowanie artysty wobec społeczeństwa budzi jednak sprzeciw pewnych grup twórców, określanych jako awangardowi, próbujących – tak jak dadaści – podważyć istniejące zasady organizacyjne swojej dziedziny, a w szerszej perspektywie stosunki władzy w społeczeństwie, i przekroczyć własne w nie uwikłanie. W ten sposób rodzi się mit artysty jako anarchisty kwestionującego społeczny porządek swoich czasów.

Renesans wyznaczył sztuce nową misję – edukowania ludzkości – nie tylko w sensie moralnym, ale też intelektualnym. W tym ujęciu sztuka operuje *quasi*-naukowymi ideami, a artysta – wszechstronny człowiek renesansu – zgłębia i rozwija wszelkie obszary ludzkiej wiedzy i doświadczenia. Zyskuje przy tym społeczne uznanie, stając się – na wzór Leonarda da Vinci – nie tylko wynalazcą, odkrywcą czy filozofem, ale też geniuszem wyniesionym ponad społeczeństwo. Począwszy od renesansu artyści przesuwają się w strukturze społecznej w stronę elity intelektualnej, ich wytwory przestają być zrozumiałe dla mas społecznych i oddalają się od życia społecznego, a sztuka zaczyna wytwarzać mechanizmy społecznej ekskluzji. Kulminacją historycznego rozwoju roli artysty-**intelektualisty** jest sztuka konceptualna, która sprowadza dzieło do idei. Przeciwwagą dla tego rodzaju artystycznego intelektualizmu stanowi mit artysty naiwnego (*naive innocent*), geniusza naturalnego, który nie odebrał edukacji artystycznej, nie zna ani historii sztuki, ani technik artystycznych, i nie ujmuje swojej twórczości w ramy jakiegokolwiek teorii czy koncepcji. Tego rodzaju twórczego daru poszukuje się współcześnie w sztuce ludowej, w twórczości dzieci czy osób chorych umysłowo. Wiele takich dzieł, traktowanych jako wyraz naturalnej predyspozycji, trafia do muzeów i galerii sztuki.

Geneza roli artysty jako **przedsiębiorcy** sięga baroku, kiedy to zaczyna rozwijać się klasa średnia i rynek sztuki. Dzieła są kupowane i z zyskiem sprzedawane, sztuka staje się wartością inwestycyjną, a artysta zaczyna utrzymywać się z handlu swoimi pracami (poza systemem patronatu). Na znaczeniu przybiera indywidualny styl twórcy i jego sława, która podnosi jego pozycję rynkową. Artyści odnoszący sukces komercyjny zakładają warsztaty, w których dzieła są wytwarzane pod ich nadzorem. Nowa sytuacja daje twórcom pewną niezależność, ograniczoną jednak przez prawo popytu i podaży oraz konieczność tworzenia dzieł-obiektów, które można wystawić na sprzedaż. Decyzje estetyczne zostają podporządkowane gustom nabywców i w tym sensie to społeczeństwo (a *de facto* jego zamożniejsze warstwy) dyktuje kierunki rozwoju sztuki. Rola artysty jako przedsiębiorcy generuje dwa mity twórcy: artysty niezależnego (*independent hero*), jak Pablo Picasso, oraz artysty bankruta (*economic failure*), jak Vincent Van Gogh.

Artysta jako **krytyk społeczny** pojawia się w XIX w. Sztuka krytyczna ma służyć emancypacji, walce z niesprawiedliwością i zmianie społecznej. Takie rozumienie sztuki i roli artysty w społeczeństwie ukształtowało się na gruncie Rewolucji Francuskiej i romantyzmu. Artysta jako krytyk społeczny wypowiada się z perspektywy zewnętrznego obserwatora, stojąc niejako poza społeczeństwem. Rola ta łączy wyalienowaną pozycję twórcy z profetyczną

funkcją jego dzieła. Współcześni artyści krytyczni poszukują nowego języka wizualnego umożliwiającego wyjście poza zastane konwencje estetyczne i społeczne. Balansują między dwoma mitami: artysty jako wyrzutka społecznego (*social outcast*) i artysty jako pasożyta społecznego (*social parasite*). Pierwszy odnosi się do postawy nonkonformistycznej, konfrontującej i eskapistycznej (odrzućenia przez artystę dominującej kultury), drugi wiąże się z próbą zdevaluowania znaczenia sztuki w społeczeństwie i w ten sposób zneutralizowania płynącej z niej krytyki społecznej. Artystom krytycznym zarzuca się często, że to, co robią nie jest sztuką. Na przykład instalacja Hansa Haackego *Manet PROJECT*<sup>21</sup>, odnosząca się do problemu władzy ekonomicznej, została odrzucona przez Muzeum Wallraf-Richartz w Kolonii ze względu na brak „duchowej” wartości dzieła (*spiritual power*)<sup>21</sup>.

Artysta jako **społeczny uzdrowiciel** poszukuje uniwersalnej prawdy, transcendentnej, duchowości, metafizycznych sił, absolutu. Przypomina szamana, który mediuje między ludźmi a ich otoczeniem: przyrodniczym, społecznym, duchowym. Jest liderem w artystycznym rytuale, mającym doprowadzić do stworzenia zdrowego społeczeństwa. Sądzę, że taki model działania uwidocznił się w latach siedemdziesiątych w teatrze alternatywnym (w Polsce bodaj najbardziej w pracy Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium). Van Laar i Diepeveen, którzy przykłady czerpią wyłącznie z obszaru sztuk wizualnych, twierdzą jednak, że we współczesnej sztuce rola artysty-szamana nie realizuje się w pełni. Artyści tworzą pseudo-rytuały pozbawione społecznego i aksjologicznego zaplecza. Rytuał nie może być też oceniany według kryteriów estetycznych, ważniejszy jest jego cel i kontekst. Dlatego, ich zdaniem, rytualny wymiar sztuki należy rozumieć jako metaforę. Ekstrema roli artysty-uzdrowiciela wyznaczają figury mistyka (*mystic*) i szarlatana (*charlatan*). Rolę społecznego uzdrowiciela przypisuje się często Josephowi Beuysowi (przez krytyków nazywanemu szarlatanem). Kwalifikacja ta jest poniekąd zgodna z samoidentyfikacją Beuysa (za: red. Jedliński 1990: 20), który mówił o sobie i swojej pracy:

Po raz pierwszy uświadomiłem sobie rolę, jaką artysta może spełniać we wskazywaniu urazów swych czasów oraz w inicjowaniu procesu uzdrawiania. Jako rezultat tego powstała seria rzeźb. [...] Intencją moją było położenie najmocniejszego nacisku na przekształcaniach oraz na substancji. Jest to dokładnie to samo, co czyni szaman, mający na celu spowodowanie przemiany oraz rozwoju. Natura jego działań jest terapeutyczna.

W moim przekonaniu – ze względu na bezpośrednie zaangażowanie społeczne, polityczne i edukacyjne tego artysty – etykieta uzdrowiciela nie oddaje jednak w pełni złożoności roli, jaką dla siebie wybrał. Zauważmy, że żadna z ról opisanych przez Van Laara i Diepeveena nie uwzględnia bezpośredniego zaangażowania artysty w sprawy społeczne czy

<sup>21</sup> W instalacji Haacke wykorzystał znajdujący się w kolekcji muzeum obraz Eduarda Maneta *Pęczek szparagów*, który chciał zaprezentować razem z informacją o jego kolejnych właścicielach (w większości Żydach). Ostatnim nabywcą, dzięki któremu obraz trafił do kolekcji Wallraf-Richartz, był Hermann J. Abs, w latach II wojny światowej dyrektor Deutsche Banku, wspierającego nazistów i finansującego budowę obozów zagłady (Van Laar, Diepeveen 1998: 61).

polityczne, z jakim – we współczesnej, prodemokratycznej wersji – mamy do czynienia co najmniej od lat siedemdziesiątych XX w. Zaangażowanie to przyjmuje nie tyle postać społecznej krytyki czy szamanistycznego uzdrawiania społeczeństwa, co interakcji i kooperacji z innymi jego członkami. W tym kontekście rola szamana przestaje być tylko metaforą, ponieważ artysta działa z konkretną społecznością i w konkretnym celu. Nie poszukuje absolutu czy źródeł człowieczeństwa, lecz artykułuje i realizuje pewien rodzaj społecznej utopii, rozumianej jako całościowa, progresywna wizja zmiany społecznej. Taką właśnie wizją była rzeźba społeczna Beuysa.

Proponuję więc, by przytoczony wyżej katalog społecznych ról pełnionych przez współczesnych artystów uzupełnić o rolę **społecznego działacza**, której ekstrema wyznaczają mity artysty-aktywisty (aktywnego obywatela) i artysty-propagandysty. Różnica między nimi wynika z kontekstu: demokratycznego – w przypadku aktywizmu i autorytarnego – w przypadku propagandy. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że aktywista stoi po stronie społeczeństwa, a propagandysta – po stronie państwa. Niewątpliwie ideę bezpośredniego zaangażowania artysty można wywieść także z radzieckiej awangardy (*vide* konstruktywści). Współczesna rola artysty jako działacza społecznego wyłoniła się jednak przede wszystkim na gruncie rewolucji partycypacyjnej lat siedemdziesiątych XX w. (kontrkultury, nowych ruchów społecznych). Artysta-działacz nie stoi na zewnątrz społeczeństwa, lecz działa w samym środku bieżących zdarzeń i procesów społecznych. Nie jest sam, samotny, wyalienowany, lecz otoczony innymi ludźmi podzielającymi jego wizję, dążącymi do podobnych celów.

Lynda Frye Burnham i Steven Durland (red. 1998), redaktorzy amerykańskiego kwartalnika *High Performance*<sup>22</sup>, w poświęconej mu antologii wyróżniają (na poziomie struktury książki i we wprowadzeniu do niej) trzy role artysty zaangażowanego społecznie: eksperymentatora, aktywisty (*the artist as activist*) i obywatela (*the artist as citizen*), które wykrystalizowały się kolejno w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. Autorzy przyglądają się wprawdzie rozwojowi publicznych praktyk artystycznych w Stanach Zjednoczonych, ale sądzę, że zaproponowany przez nich podział może być użyteczny, przynajmniej do pewnego stopnia, także w kontekście polskim.

Durland (1998) wyjaśnia, że w latach siedemdziesiątych amerykańscy artyści starali się przede wszystkim wyjść poza tradycyjne przestrzenie sztuki, w otwartą przestrzeń publiczną, i tam ustanawiać bardziej bezpośrednie relacje z odbiorcami. Możliwość „demokratyzacji” sztuki dawały nowe wówczas technologie: magnetofon, kamera wideo, kserokopiarka. Zatarciu granicy między sztuką i życiem miały służyć formalne **eksperymenty** (*art/life experiment*), głównie performanse, które dla nieprofesjonalnej publiczności były niezrozumiałe, albo odbierane przez nią jako przemocowe. Powstały wówczas liczne działające

<sup>22</sup> *High Performance* – niezależny magazyn artystyczny wydawany w latach 1978–1997, którego misją było opisywanie i wspieranie nowych zjawisk w sztuce, zajmujących w danym czasie marginalne pozycje w polu sztuki, wymykających się istniejącym klasyfikacjom. Redaktorów interesowała przede wszystkim relacja między sztuką a szerszą kulturą społeczeństwa oraz zaangażowanie sztuki wokół problemów społecznych.

w sposób kooperacyjny grupy artystyczne i alternatywne przestrzenie sztuki prowadzone przez artystów, które jednak z czasem uległy instytucjonalizacji albo zostały uznane przez artystyczny *mainstream* jako sztuka eksperymentalna czy performans.

W latach osiemdziesiątych amerykańscy artyści zaczęli wchodzić w rolę **aktywistów**. Prekursorkami tego podejścia były feministki, łączące performans z edukacją, animowaniem społeczności, angażowaniem mediów (m.in. Suzanne Lacy). Ważniejsza od formy stała się treść obejmująca takie zagadnienia, jak: nierówność płci, rasizm, homofobia, AIDS czy rozbrojenie. Artyści-aktywiści zdawali sobie sprawę, że estetyka alienująca publiczność stanowi barierę skutecznej komunikacji. Radykalizm na poziomie treści szedł więc w parze z dość zachowawczymi rozwiązaniami formalnymi. Ponieważ często był to jednak aktywizm uprawiany z pozycji świata sztuki i w jego strukturach, artyści pozostawali społeczno-kulturową enklawą, oddzieloną od szerszej publiczności, dyskutującą o problemach społecznych we własnym obrębie, tworzącą dla siebie nawzajem.

Społeczny radykalizm sztuki aktywistycznej wywołał falę prawicowej krytyki w kolejnej dekadzie (tzw. *Culture Wars*). Artystów oskarżano o desakralizację symboli religijnych, niszczenie wartości rodziny, promocję homoseksualizmu. Podważano celowość finansowania aktywistycznej sztuki z publicznych funduszy. Pod naporem tych zarzutów artyści zaczęli bronić swojego prawa do swobodnej ekspresji, czego ubocznym efektem było przesunięcie na dalszy plan problemów społecznych podejmowanych w sztuce. Tradycjonalistyczna część publiczności nie podzielała przekonania artystów-aktywistów o społecznym znaczeniu sztuki, a otwarta konfrontacja utrzymywała społeczne wyobrażenie o sztuce jako dziedzinie oderwanej od „prawdziwego życia”.

W tej atmosferze niektórzy artyści zaczęli zmieniać kontekst swojej aktywności, podejmując współpracę z więzieniami, hospicjami, lokalnymi społecznościami. Tak jak wcześniej radykalna treść stała się ważniejsza niż eksperymentatorska forma, tak teraz najważniejszy stał się społeczny kontekst, pozwalający na przekroczenie arbitralnego podziału na artystów i ich publiczność. Artyści-**obywatele** zwrócili się w stronę bezpośredniego społecznego zaangażowania, przemieścili się z pozycji *outsiderów* na pozycje *insiderów*, tworzyli sztukę razem z publicznością. Nie oznaczało to całkowitego odrzucenia świata artystycznego, lecz uznanie go za jeden z wielu możliwych kontekstów, w których sztuka może się pojawić. Nie oznaczało to też mniej innowacyjnego czy eksperymentalnego charakteru powstających prac, lecz ich ułożenie we wspólnym (podzielanym przez artystów i publiczność) doświadczeniu kulturowym, które znajdowało manifestację w sztuce tworzonej w sposób społecznościowy.

W Stanach Zjednoczonych uspołecznione praktyki artystyczne, o których piszą Burnham i Durland, wywodzą się w prostej linii z doświadczenia kontrkultury i nowych ruchów społecznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz takich prądów intelektualnych, jak feminizm, postkolonializm czy postmodernizm. W Polsce do 1989 r. zjawiska te miały ograniczony zasięg i wpływ, a ideowych korzeni uspołecznienia rodzimej sztuki można poszukiwać w zaledwie kilku lokalnych fenomenach, takich jak: niezależne kooperatywy

artystyczne (tzw. kultura zrzuty), alternatywne społeczności lokalne (np. Grupa Działania), teatry alternatywne i studenckie (Teatr Laboratorium w fazie kultury czynnej, Akademia Ruchu, Teatr Ósmego Dnia), ruch punkowo-anarchistyczny, antysystemowe graffiti i akcje Pomarańczowej Alternatywy. Po 1989 r. tendencje uspołeczniające (demokratyzujące) nasiliły się: z jednej strony artyści zaczęli swobodnie wypowiadać się na temat władzy – nie tyle politycznej, co kulturowej (sztuka krytyczna), wychodzić w przestrzeń publiczną (sztuka publiczna), a nawet bezpośrednio angażować politycznie (sztuka polityczna), z drugiej – czerpać z zachodnich doświadczeń: od sztuki aktywistycznej (*activist art*), poprzez sztukę zorientowaną na miejsce (*site-specific art*), po nową sztukę publiczną (*new genre public art*) i sztukę społecznościową (*community art*).

W praktyce oznacza to stopniowe poszerzanie grona uczestników kultury artystycznej. Wprawdzie w Polsce animator kultury nie jest jeszcze nazywany artystą, jak jest to przyjęte w kręgu anglosaskim, a twórca amator wciąż traktowany jest jako artysta „niepełny”. Jednak otwieranie sztuki na uczestnictwo nie-artystów – co dzieje się oczywiście nieliniowo, w różnych formach i z nierówną siłą – implikuje konieczność rezygnacji przez profesjonalnych artystów z monopolu prerogatyw twórczych. Po 1989 r. polscy artyści odzyskują swobodę twórczą i poczucie autonomii, ale niemal równocześnie zaczynają tracić swoją uprzywilejowaną pozycję na skutek procesów demokratyzacji kultury (w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej obserwowanych od lat siedemdziesiątych XX w.). Niewątpliwie najsilniejszy impuls uspołeczniający (demokratyzujący) wiąże się z rozwojem nowych mediów, które stwarzają bezprecedensowe warunki powszechnej aktywności twórczej (nie tylko artystycznej), choć wytwarzają też nowe czynniki społecznych nierówności i wykluczenia.



## **Rozdział 3**

# **Uspołecznienie sztuki w Polsce w II połowie XX w.**

### **3.1. Swoboda twórczości niezaangażowanej**

W socjalistycznej Polsce, w odróżnieniu od Związku Radzieckiego i innych krajów komunistycznych, bardzo szybko, bo już pod koniec lat pięćdziesiątych XX w., nowoczesną sztukę częściowo uwolniono spod partyjnej kontroli (czego nie należy oczywiście utożsamiać z brakiem cenzury). Momentem przełomowym była II Wystawa Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie w 1957 r. Odgórne przyzwolenie na twórczość awangardową w sztuce wizualnej znalazło swój wyraz także w polskiej ekspozycji na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie na przełomie lat 1958 i 1959. Ekspozycja ta, głównie za sprawą włączenia „tendencji współczesnych”, egzemplifikowanych przez kolorystyczne obrazy Adama Marczyńskiego, została ostro skrytykowana przez inne delegacje i gospodarzy za odchylenie od twórczości socrealistycznej w kierunku abstrakcjonizmu, formalizmu i okcydentalizmu (Piotrowski 2004).

Akceptacja sztuki modernistycznej przez polskie władze miała jednak ukryty cel polityczny. W ten sposób akcentowały one swoją – ograniczoną – niezależność w obrębie Bloku Wschodniego (tylko w dziedzinie polityki kulturalnej) i liberalizowały swój wizerunek w oczach polskiego społeczeństwa – prezentując się jako otwarte, postępowe, tolerancyjne. Nie bez znaczenia była tu programowa koncentracja modernizmu na autonomii artysty i jego dzieła, wyrażającej się w swobodnym doborze formalnych środków wyrazu, co czyniło z tak rozumianej sztuki dziedzinę apolityczną i z punktu widzenia władzy – bezpieczną (a nawet użyteczną). Innymi słowy, polskie władze komunistyczne zdecydowały się zostawić w spokoju rodzimych artystów dopóty, dopóki ich artystyczna swoboda nie łączyła się z polityką. Jeśli polscy artyści spotykali się z represjami, to nie z powodu tworzonych dzieł,

ale politycznych poglądów i niezależnej działalności publicznej. Wielu spośród ówczesnych twórców postrzegało tę sytuację w kategoriach wolności artystycznej. Była to wolność od konieczności tworzenia sztuki propagandowej, socrealistycznej. Nie miała jednak nic wspólnego z wolnością ekspresji (wypowiedzi) i możliwością wyrażania krytyki w sztuce. W tym sensie była politycznie pusta czy, według ówczesnego określenia, „milcząca”. W Polsce lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w., obok sztuki reżimowej, socrealistycznej i „spacyfikowanej” rodzimej modernistycznej awangardy, wydawało się nie być ani miejsca, ani zapotrzebowania na jakąkolwiek formę artystycznego obywatelstwa (Piotrowski 2004).

Pewien wyjątek stanowiły na tym tle liczne wówczas w Polsce „niezależne” galerie, takie jak: Krzywe Koło (1955–65) i Foksal (od 1966 do dziś) w Warszawie, Krzysztofora w Krakowie (od 1957 do dziś), odNOWA (1964–1969) i Akumulatory 2 (1972–1990) w Poznaniu czy El w Elblągu (od 1961 do dziś). Były to instytucje niezależne w tym sensie, że oddolnie inicjowane – powstawały przy klubach studenckich, ośrodkach kultury, zakładach pracy. Stanowiły one przeciwwagę dla centralnie zarządzanych Biur Wystaw Artystycznych i podporządkowanego władzom Związku Polskich Artystów Plastyków. Musiały jednak mieć oficjalne zezwolenia na działalność, działalność ta (wystawy, katalogi) podlegała cenzurze, była też finansowana wyłącznie przez państwo. O ile więc treści krytyczne politycznie nie znajdowały wówczas ujścia w sztuce, o tyle w wymiarze instytucjonalnym artyści dość powszechnie poszukiwali alternatywy wobec oficjalnego systemu wystawienniczego. W obrębie tych *quasi*-niezależnych instytucji pojawiały się pewne wątki związane z krytyką władzy, ale nie tej konkretnej, PRL-owskiej, tylko władzy w ogóle, jej uniwersalnych mechanizmów. Na przykład twórczość prezentowana w galerii odNOWA „dotykała problemu wolności, albo inaczej – wolnego działania, demistyfikując konwencje artystyczne jako dyskursy dyscypliny, autorytetu i dominacji: artyści nad widzem, profesora nad studentem, dygnitarza nad obywatelem” (Piotrowski 2011: 216). Dla związanych z nią twórców punktem odniesienia, podobnie jak dla zachodnich artystów krytycznych, była „kontrola wyobraźni”. Galeria ta tworzyła więc alternatywną artystyczną enklawę, używając środków krytycznych, dążyła do zmiany rozumienia sztuki, pozostawała jednak poza nawiasem politycznego czy społecznego zaangażowania (Piotrowski 2011: 211 i nast.).

Przed 1970 r. polski świat sztuki na ogół nie był zainteresowany problemami społecznymi czy politycznymi – ani w sensie dyskursywnym, ani aktywistycznym. Agnieszka Gralińska-Taborek (2010: 168) zwraca uwagę, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych awangardowi artyści plastycy nie tworzyli prac odnoszących się do władzy nawet „do szuflady” (a przynajmniej jak dotąd tego rodzaju prac czy szkiców nie odnaleziono). W Polsce Ludowej zaangażowanie społeczno-polityczne twórców obciążone było podwójnym ryzykiem – znalezienia się w opozycji nie tylko wobec władzy, ale też wobec własnego środowiska.



Władza nie musiała szukać specjalnych sposobów, by represjonować artystów, wystarczyło nie dawać im paszportów, stypendiów, pracowni oraz zakazać galeriom i muzeom zakupów ich dzieł, czyli skazać je na niebyt. W świecie sztuki zaś zaangażowanie polityczne było postrzegane jako rezygnacja z nowoczesności, autonomiczności i uniwersalności dzieła (s. 167).

Efektom odwilży połowy lat pięćdziesiątych było zwrócenie się w stronę formalistycznej awangardy i sztuki „nowoczesnej”. Estetyzm traktowany był jako wyraz moralnej wyższości. Na przykład takie trendy artystyczne, jak reportaż społeczny czy kronika rzeczywistości, które wyrosły z kontestacji lat sześćdziesiątych na Zachodzie i zyskały tam dużą popularność, w Polsce były prawie nieobecne (Przybylski 1993: 22)<sup>1</sup>. Z jednej strony, artyści bali się jakichkolwiek związków z polityką, z drugiej – przywiązani do idei uniwersalizmu sztuki – nie czuli potrzeby wyrażania krytyki aktualnego stanu rzeczy (Bałus 2010: 140). Krzysztof Wodiczko (za: *Artysta...* 2009: 102–103) opowiada:

Wtedy władze nie miały nic przeciwko poszukiwaniom formalnym, pracy z mediami, McLuhan był bardzo popularny, dopóki te eksperymenty nie wchodziły w politykę, nie chciały zmieniać rzeczywistości. Wszystkim taka recepcja konstruktywizmu odpowiadała, bo rymowała się raczej z op-artem czy pop-artem niż sztuką krytyczną. [...] Wydaje mi się, że wtedy samo środowisko [artystyczne – KN] było przeciwne łączeniu polityki i sztuki, wielu uważało, że te dwa porządki i tak są zbyt pomieszane, raczej dążono do separacji twórczości od spraw bieżących. Ludzie mieli alergię na wyrażenie „społeczny wymiar sztuki”, to kojarzyło się z socrealizmem.

To wycofanie z zaangażowania politycznego i społecznego dotyczyło nie tylko sztuk wizualnych (plastyki), ale też innych obszarów twórczości artystycznej. W swojej książce o teatrach studenckich lat siedemdziesiątych Aldona Jawłowska (1988: 9–10) pisze, że choć od połowy lat pięćdziesiątych, do końca lat sześćdziesiątych, teatry te przeszły zasadniczą przemianę – od agitacji politycznej (kiedy były całkowicie podporządkowane pozaartystycznym, reżimowym celom), do eksperymentów artystycznych na miarę światowej awangardy teatralnej – nie wykazywały w tym czasie żadnego zainteresowania otaczającą rzeczywistością<sup>2</sup>. Dopiero około roku 1970 (głównie pod wpływem wydarzeń Marca’68) teatry studenckie stały się „zaangażowane” i zaczęły odnosić się do społecznych i politycznych realiów epoki, wykorzystując sztukę i własne doświadczenia do ich oceny, a niekiedy dążąc nawet do ich zmiany. Zofia Dworakowska (2008: 146–147) łączy tę transformację teatrów studenckich

<sup>1</sup> Chodzi tu o wykorzystanie reportażu w sztuce, a nie o reportaż prasowy, z jakiego słynęło choćby wydawane w latach 1947–1957 pismo *Po Prostu*.

<sup>2</sup> Jeden z nielicznych wyjątków stanowił Studencki Teatr Satyryków (STS), aktywny w latach 1954–1975 w Warszawie, którego działalność, oparta na tzw. rewiiach satyrycznych, wpisala się w proces przemian politycznych zapoczątkowanych w 1956 r. (tzw. przełom październikowy). Pod hasłem *Nam nie jest wszystko jedno* członkowie teatru obnażali absurdu systemu, krytykowali konformizm współobywateli, przedrzeźniali styl oficjalnej komunikacji, wytykali narodowe kompleksy, komentowali aktualne problemy społeczne (Kowalczyk 2010).

także z wpływami zachodnimi, przypominając, że w 1969 r., w ramach II Międzynarodowego Festiwalu Festiwalu Teatru Studenckiego, Wrocław gościł czołowe teatry kontestatorskie ze świata, między innymi Bread and Puppet Theatre<sup>3</sup>. „Mimo zasadniczej różnicy doświadczeń politycznych to zachodni kontestatorzy pokazali polskim zespołom, jak można wyrazić bunt w teatrze” (s. 147) – poprzez bezpośrednią wypowiedź polityczną, radykalne środki, przekroczenie kulturowych tabu. Tę obserwację potwierdza Lecz Raczak (za: red. Jawłowska, Dworakowska 2008: 172), współtwórca Teatru Ósmego Dnia, podkreślając inspirowaną kontaktem z zachodnimi grupami zmianę sposobu rozumienia czym jest (może być) teatr i jaki jest jego cel:

Lekceważyli wszystko to, co bardzo silnie funkcjonowało w Polsce – reguły dobrze zrobionego przedstawienia. Według klasycznych stereotypów oglądania teatru te przedstawienia nie miały sensu, były „źle zrobione” lub „niedopracowane”, a jednak w zderzeniu z publicznością okazywało się, że spontaniczność i bezpośredniość działają daleko silniej niż tradycyjny teatr.

Zjawisko odpolitycznienia można było zaobserwować także w muzyce. W okresie stalinowskim przejawem kontestacji, nonkonformizmu, ale też snobizmu był w Polsce – wiązany z kulturą zachodnią, amerykańską – jazz. W tym czasie obowiązywał nieoficjalny zakaz wykonywania muzyki jazzowej; sesje organizowano więc często w prywatnych mieszkaniach. Stąd „mit założycielski” polskiego środowiska jazzowego utożsamia muzykę jazzową i towarzyszący jej styl życia z buntem, czemu sprzyjała dodatkowo charakterystyczna dla tego gatunku improwizacja. Artystyczna swoboda jako zasada fundująca jazzu nie szła jednak w parze z zaangażowaniem społecznym czy politycznym. Dlatego, analogicznie do innych dziedzin sztuki nowoczesnej, po 1956 r. zaczęła następować stopniowa instytucjonalizacja jazzu w ramach struktur państwowych: organizowano koncerty i festiwale, zakładano kluby, wydawano tematyczne publikacje, wprowadzono jazz do edukacji muzycznej, twórcom przyznawano stypendia i dotacje, dawano zatrudnienie. Z jednej strony muzycy jazzowi byli więc postrzegani jako „piewcy «amerykańskiej» wolności, sprzecnej z obowiązującą ideologią”, z drugiej „byli beneficjentami istniejącego układu, mieli się świetnie” (Pietraszewski 2012: 89).

<sup>3</sup> Bread and Puppet Theatre – amerykańska organizacja *non-profit* założona przez tancerza i aktora niemieckiego pochodzenia Petera Schumanna na fali protestów antywojennych i ruchu praw obywatelskich w latach sześćdziesiątych. Początkowo teatr organizował parady w Nowym Jorku, później przeniósł się na farmę w Glover (w stanie Vermont), gdzie funkcjonuje do dziś. Znakiem rozpoznawczym grupy są ogromne lalki z przeskalowanymi głowami, wykonywane z kartonu i *papier mâché*. Myśl przewodnia teatru brzmi: „sztuka powinna być tak podstawowa w życiu, jak chleb” – którym zresztą aktorzy dzielą się z uczestnikami pokazów. W swoich obecnych działaniach Bread and Puppet nadal odnosi się do aktualnych wydarzeń i problemów, takich jak prawicowy ekstremizm czy wojna. Od 1962 r. organizuje cykliczne, przypominające pogański albo religijny rytuał przedstawienia pod nazwą *The Insurrection Mass with Funeral March for a Rotten Idea* [*Msza insurekcyjna połączona z konduktem pogrzebowym zgnitych idei*] (red. Thompson 2012: 120).

Z kolei w muzyce popularnej do lat siedemdziesiątych panował tzw. polski *big-beat*. Sztandarowa opowieść o polskim rocku i jego roli w procesie prodemokratycznej zmiany ustroju snuta przez Chrisa Salewicza w dokumentalnym filmie *Beats of Freedom – Zew wolności* (2010), wyprodukowanym, *notabene*, w dwudziestolecie „rewolucji demokratycznej” (na okoliczność Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej), zaczyna się w roku 1967, a jako pierwszy polski *protest song* wymieniony zostaje w niej utwór Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat*, prezentowany na festiwalu w Opolu, bądź co bądź pokazowej imprezie reżimu (stąd wybór akurat tego utworu może budzić wątpliwości<sup>4</sup>). W polskiej muzyce właściwie dopiero lata osiemdziesiąte, wraz z rozwojem ruchu punkowego, przyniosły eksplozję społecznego nonkonformizmu zasilającego także postawy polityczne, choć plasujące się zarówno na uboczu nurtu oficjalnego, jak i opozycyjnego (związkowo-kościelnego).

Nie znaczy to, że nie docierały w tym czasie do Polski muzyczne trendy z Zachodu. W 1967 r. odbył się w Warszawie, w Sali Kongresowej, słynny koncert The Rolling Stones. Była to jednak sytuacja wyjątkowa. Zespół wpadł na pomysł zagrania koncertu w Warszawie po tym, jak władze Związku Radzieckiego odwołały występ zaplanowany w Moskwie. W świetle relacji dziennikarza Trójki Piotra Metza, koncert mógł odbyć się tylko dlatego, że zgodę nań wyprosiły u ówczesnego I Sekretarza Władysława Gomułki jego wnuczki. Wszystkie bilety zostały rozprowadzone wśród członków partii komunistycznej. Przed Pałacem Kultury zgromadziły się więc tysiące ludzi, którzy nie mogli wejść na koncert. Zgromadzenie przerodziło się w zamieszki, w których tłum fanów walczył z milicją i wojskiem. Doszło do rzadkiej w tamtym czasie sytuacji, w której obywatele żywiłowo wystąpili przeciwko funkcjonariuszom komunistycznej władzy (*Fakty i mity...* 2013).

Komunistyczne władze chętniej przyjmowały i wspierały te zjawiska, które miały charakter czysto rozrywkowy (np. Boney M, ABBA). Choć w świetle niektórych relacji, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych muzyka rockowa, często krytyczna wobec Ameryki, właśnie z tego powodu była przez polskie władze aprobowana (Pęczak 2013: 89), młodzieżowe ruchy kontrkulturowe, takie jak hippisowski, punkowy czy reggae, traktowane były na ogół z dużym dystansem. Pozwalano jednak na ograniczoną swobodę w tym zakresie, zezwalając na koncerty i festiwale (np. w Jarocinie), traktując je jako wentyle bezpieczeństwa, umożliwiające upuszczenie kontestatorskiej energii młodego pokolenia. Sądzono, że młodzież, której potrzeby kulturalne zostaną zaspokojone w ramach systemu, będzie mniej skora do manifestowania swoich buntowniczych postaw i zachowań na ulicach oraz łączenia ich z nielegalną aktywnością polityczną. Nie zmienia to jednak faktu, że wydarzenia te, choć reglamentowane, w naturalny sposób stwarzały warunki wytwarzania się autentycznej wspólnoty pokoleniowej i subkulturowej oraz rozbudzały w młodych ludziach potrzebę wolności, swobodnej ekspresji i indywidualizmu (por. Wertenstein-Żuławski 1991; Pęczak 2013: 129 i nast.).

<sup>4</sup> Bez względu na intencje artysty, utwór ten mógł być równie dobrze odczytany jako proreżimowy – „dziwny jest ten świat” poza blokiem komunistycznym, gdzie toczy się między innymi wojna w Wietnamie. Stylizacja Niemena na słowiańskiego chłopca nawiązywała do obchodzonych w 1966 r. uroczystości Tysiąclecia Państwa Polskiego. Przez tekst przebiega także wizja komunizmu jako systemu społecznego opartego na pokojowej koegzystencji, w przeciwieństwie do wpisanej w kapitalizm rywalizacji i agresji („z człowiekiem walczy człowiek”). To właśnie możliwość takiej interpretacji spowodowała, że utwór był lansowany przez ówczesne władze.

Paradoks czasów komunizmu polegał więc na tym, że względna swoboda działalności artystycznej w sferze formalnej (estetycznej), a częściowo także instytucjonalnej, nie sprzyjała postawom krytycznym w sferze społeczno-politycznej i przyniosła uboczny efekt w postaci społecznego i politycznego niezaangażowania sztuki. W tym miejscu warto jednak zauważyć, że w szerszym kontekście nie było to specyficznie polskie zjawisko. Na przykład Lucy Lippard (2007) wskazuje na podobne tendencje w sztuce amerykańskiej. Wiąże ten fenomen z rozwojem konceptualizmu, którego „polityczny” charakter wynikał bardziej z zastosowanych rozwiązań formalnych niż poruszanych tematów. Także według Francisca Franciny (za: Lippard 2007: 414): „Po wojnie, w Stanach Zjednoczonych koncepcja autonomii sztuki została pozbawiona jej opozycyjnego, politycznego znaczenia i włączona w obręb formalistycznej estetyki”.

W Polsce awangardowi artyści plastycy wprawdzie nie afirmowali władzy, ale też jej nie krytykowali; zamykali się w oficjalnie uznanym świecie artystycznym. W ten sposób zyskali sobie miano „państwowej awangardy” (Maryla Sitkowska, za: Gralińska-Toborek 2010: 170–171). Jerzy Grotowski tworzył najpierw w Opolu, później we Wrocławiu alternatywny Teatr Laboratorium<sup>5</sup>, który wywarł znaczący wpływ na kolejne pokolenia twórców i animatorów, ale nigdy nie zajął (w odróżnieniu od licznych teatrów studenckich) pozycji antyreżimowych i przez cały czas swego istnienia funkcjonował jako instytucja państwowa (Grotowski był zresztą członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej). Nawet muzyka rockowa nie była postrzegana przez władze jako poważne zagrożenie dla systemu, o ile nie wiązała się z bezpośrednim zaangażowaniem politycznym w sferze publicznej. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wpływy zachodniej kontrkultury dotyczyły przede wszystkim sfery obyczajowej, a nie oddolnej aktywności społecznej czy politycznej, ograniczonej do struktur kontrolowanych przez państwo. Zdarzało się wprawdzie, że władze interpretowały jako polityczne działania artystyczne pozbawione takowych intencji, nie uprawiały jednak regularnej polityki prześladowań wobec twórców. Zdecydowanie odróżniało to Polską Rzeczpospolitą Ludową od sytuacji w innych krajach socjalistycznych.

Dla porównania, wobec bezpośrednich represji spotykających artystów czechosłowackich, węgierskich czy energdowskich, sztuka stawała się ich politycznym protestem *per se*. Nawet uczestnicy wschodnioeuropejskiej gałęzi ruchu Fluxus<sup>6</sup>, choć w sposób zdeklarowany nie odnosili się do polityki, byli w tych krajach więzieni (co nie miało miejsca w Polsce).

<sup>5</sup> W Opolu teatr nosił nazwę 13 Rzędów. Nazwy „Teatr Laboratorium” używam tu nie tyle w odniesieniu do instytucji kierowanej przez Grotowskiego, co do koncepcji teatru konsekwentnie realizowanej przez niego – choć w różnych wariantach – od końca lat pięćdziesiątych do początku lat osiemdziesiątych (por. Chojak b.d.).

<sup>6</sup> Fluxus – luźna sieć łącząca twórców reprezentujących różne dziedziny i media, o międzynarodowym zasięgu, której uczestnicy dystansowali się zarówno wobec instytucji artystycznych, jak też dominujących wartości kulturowych, i na różne sposoby dążyli do przekroczenia dychotomicznego podziału na sztukę i społeczną *praxis*. Pomimo ogromnej różnorodności praktyk tworzących Fluxus – od muzyki, poprzez poezję, po architekturę, od przedmiotów znalezionych, poprzez performansy, po sztukę poczty, od koncertów, poprzez publikacje, po wystawy – można wskazać na pewne ogólne cechy zjawiska, takie jak: internacjonalizm, kolektywizm, egalitaryzm, indeterminizm, jedność sztuki i życia, decentralizacja, intermedialność, partycypacja i humor (Smith 1998: 228). Fluxus może być traktowany jako zjawisko historyczne (lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX w.) lub jako zgeneralizowana postawa wobec rzeczywistości (nie tylko artystycznej). Często określane jest jako ruch neodadaistyczny. Nazwę Fluxus wymyślił George Maciunas (1931–1978), z ruchem identyfikowali się tacy artyści, jak: Ay-O, Joseph Beuys, George Brecht, Dick Higgins, Yoko Ono, Nam June Paik, Wolf Vostell.

Według Marii A. Potockiej (2008: 210 i nast.) Fluxus stał się wpływowy w Europie Środkowej i Wschodniej tego okresu, ponieważ czynił użytek z humoru, wątpienia i abstrakcji. Być może dlatego tak bardzo irytował wschodnioeuropejskie, komunistyczne władze. Koniec końców, artystyczna strategia twórców działających pod szyldem Fluxusu była całkowitym zaprzeczeniem komunistycznego, scentralizowanego, zbiurokratyzowanego porządku. Wystarczy wspomnieć o *chance events*, przypadkowych zdarzeniach, kluczowym komponencie aktywności uczestników ruchu, czy rozwijanej przez nich sztuce poczty (*mail art*)<sup>7</sup>, przekraczającej granice państw i podziały geopolityczne. Tym, co w najwyższym stopniu niepokoiło władze musiała być jednak sama idea wolności i kreatywności afirmowana w działaniach ruchu. Uczestnicy Fluxus byli twórczo wolni: „promowali wyobraźnię, zmianę, ruch, wzrost – FLUX w sztuce” (Maciunas, za: Smith 1998: 234) – w opozycji do skostnienia w myśleniu i rutyny w działaniu. Pisząc o historii ruchu, Owen F. Smith (1998: 225 i nast.) konkluduje, że był on bardziej zgeneralizowaną postawą wobec rzeczywistości lub filozofią życia niż zorganizowaną grupą.

W Polsce, poza nielicznymi wyjątkami i niejako pomimo zaadoptowania pewnych krytycznych środków, takich jak performans czy sztuka konceptualna, długo brakowało krytyki komunistycznej władzy wyrażanej w sztuce. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wrażliwość estetyczna, którą Maria Ossowska (1992: 30–32) traktowała jako jedną z niezbędnych cech obywatela, w końcu zasiła postawy kontestacyjne i opozycyjne i znalazła ujście w sferze publicznej. Choć słabo opisana przez nauki społeczne, sztuka tego czasu musiała mieć ogromny wpływ na kulturową i społeczną świadomość Polaków, zarówno wtedy, jak i później. Związek między postawą estetyczną i obywatelską instruktywny przykład znalazł wówczas nie tylko w muzyce rockowej i punkrockowej, ale też w kontestatorskich działaniach teatrów alternatywnych i studenckich (próbujących tworzyć wspólnotę wokół alternatywnych wartości i stylów życia lub wprowadzać zagadnienia społeczne i polityczne do publicznego dyskursu), tworzeniu alternatywnych przestrzeni artystycznych (od miejskich kooperatyw artystycznych prowadzących własne, niezależne miejsca kultury, po alternatywne osadnictwo na wsi), protestach-happeningach Pomarańczowej Alternatywy oraz pierwszych polskich graffiti i szablonach, właściwie nie *sprayowanych*, a po prostu malowanych na murach pędzlem<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> *Mail art* – dosł. sztuka poczty albo sztuka korespondencji; demokratyczny nurt w sztuce XX w. opierający się na alternatywnym wobec świata sztuki, pozainstytucjonalnym, międzynarodowym obiegu prac, odbywającym się za pośrednictwem usług pocztowych. Prace były często artystycznymi pocztówkami, odnoszącymi się do życia codziennego i bieżących wydarzeń, zwykle utrzymywanymi w humorystycznej konwencji. Niektórzy twórcy wysyłali przedmioty, inni przesyłali informacje o sobie bądź zadania, które miał wykonać odbiorca. Sztuka poczty działała w oparciu o trzy zasady: osobistej komunikacji (korespondencji), otwartego uczestnictwa (każdy mógł się przyłączyć) i wzajemności (podtrzymywania wymiany). Miała sens antykomercyjny. Często była nieprofesjonalna, wpisując się w motto Beuysa „każdy człowiek jest artystą”. Mogła spełniać funkcje terapeutyczne lub polityczne (np. twórcy południowoamerykańscy za pomocą sztuki poczty informowali świat o naruszeniach praw człowieka przez tamtejsze reżimy) (Dziamski 2002: 147 i nast.).

<sup>8</sup> W latach osiemdziesiątych działania artystyczne i paraartystyczne stanowiły też charakterystyczną cechę aktywności niektórych grup ekologicznych powiązanych ze środowiskami alternatywnymi. Według Piotra Glińskiego (1996: 284–285) w przypadku ruchu ekologicznego aktywność tego rodzaju była z jednej strony wyrazem potrzeby twórczej ekspresji tych środowisk, z drugiej – wpisywała się w specyficzny styl działania polskich Zielonych – łączący spontaniczną zabawę z ironią, dystansem i refleksyjnością. Zieloni szeroko wykorzystywali też sztukę (m.in. teatr) w działalności edukacyjnej.

Tym, co łączyło przytoczone wyżej przykłady była opozycja do państwa ograniczającego z jednej strony swobodę oddolnej, obywatelskiej artykulacji i mobilizacji, z drugiej – zaangażowanej artystycznej ekspresji. Wymienione działania nie były już po prostu działaniami artystycznymi, lecz przeistaczały artystów i ich publiczność w protestujących i kontestujących obywateli (i odwrotnie – obywateli w artystów). Nigdy nie uformowali oni wprawdzie zorganizowanej opozycji, ani nie stali się *explicite* siłą polityczną. Proponowali za to kulturową alternatywę wobec dominującego systemu znaczeń, czy to komunistycznego, czy religijnego, czy – szerzej – racjonalistycznego<sup>9</sup>. W pewnym sensie wyprzedzili swoją epokę, gdyż kwestia konstruowania znaczeń jest kwestią uniwersalną, aktualną zarówno w warunkach komunistycznych, jak i postkomunistycznych (por. Misztal 1992). Ponadto, jak mówił w jednej z rozmów Włodzimierz Staniewski (za: „*Tajemnicę...*” 2001: 8), założyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice: „środowisko artystycznej alternatywy po trosze było też politycznym podziemiem, środowisko kultury studenckiej mimo wszystkich koncesji, które robiło – dawało ostrogę postaw obywatelskich”.

### 3.2. Teatry alternatywne i studenckie<sup>10</sup>

W Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX w. były czasem narastającej fali kontrkultury – różnorodnych zjawisk społecznych i artystycznych przekraczających ramy zastanego porządku instytucjonalnego. Fala ta przybrała postać szerokiego, historycznie specyficznego ruchu zmierzającego do „rewolucyjnej” zmiany kulturowej. Przedmiotem pokoleniowego buntu stały się wówczas idee i wartości konstytutywne dla rozwiniętych społeczeństw nowoczesnych, takie jak: racjonalizm, kapitalizm, konsumpcjonizm, technokratyzm, biurokracja, industrializacja i urbanizacja, militarizm, kultura masowa, tzw. moralność mieszczańska (burżuazyjna).

W bardziej ogólnym ujęciu pojęcie kontrkultury można zdefiniować jako celowe działania zmierzające do powołania nowych form relacji społecznych i zbiorowej ekspresji poprzez „odwrócenie” zastanych struktur kulturowych: ideowych, aksjologicznych,

<sup>9</sup> Z drugiej strony, w latach osiemdziesiątych część artystów związała swoją twórczość z Kościołem katolickim, korzystając z możliwości przestrzennych świątyń i aprobaty duchowieństwa dla sztuki podejmującej – w sposób alegoryczny – aktualne polityczne tematy i odwołującej się do wartości patriotycznych. Na organizowanych w kościołach wystawach zbiorowych, takich jak: *Przeciw złu, przeciw przemocy* (w kościele w Mistrzejowicach), *Niebo nowe i ziemia nowa?* (w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie), *Apokalipsa, światło w ciemności* (w kościele św. Krzyża) czy *W stronę Osoby* (w kruzgankach klasztoru ojców dominikanów w Krakowie), prezentowane były prace malarskie, rzeźbiarskie, a często także typu *environment* (kompozycje przestrzenne). Na tym polu aktywni byli między innymi: Jerzy Bereś, Włodzimierz Borowski, Jerzy Kalina, Grzegorz Kowalski, Roman Woźniak. Przestrzeń kościołów otwarta była w tym czasie nie tylko dla artystów plastyków, ale także dla teatru i sztuki performans (Wojciechowski 1992: 45–55; Holewińska 2010).

<sup>10</sup> Zofia Dworakowska (2008: 145 i nast.) proponuje, by teatry te łącznie określać mianem teatru kontrkultury. Termin ten nie jest wprawdzie stosowany ani przez badaczy tych zjawisk, ani przez ich uczestników (artystów). Wskazuje jednak na wspólną, kontrkulturową inspirację obu zjawisk i dlatego warto o nim pamiętać.

normatywnych, instytucjonalnych (por. Chesters, Welsh 2011: 53). Tak rozumiana kontrkulturowość wiąże się z trzema typami (etapami) reakcji na istniejący porządek kulturowy: krytyką, kontestacją i alternatywą. Krytyka oznacza zakwestionowanie wzorów kultury dominującej, kontestacja – odrzucenie ich jako życiowych drogowskazów, zaś alternatywa – tworzenie enklaw nowej kultury, opartej na odmiennych od dominujących wartościach. Podobnie Anna Wyka (2009) wyróżnia trzy etapy rozwoju kultury alternatywnej: etap subkultury, na którym wyłania się wspólnota deprivacji, etap kontrkultury, na którym pojawia się zbiorowy bunt wobec systemu dominującego, oraz etap kultury alternatywnej, tj. konstruktywnego działania – praktykowania alternatywnych wartości – w mikroskali. Stąd, charakterystyczny dla drugiej połowy lat sześćdziesiątych, zwrot w stronę życia wspólnotowego, komunalnego, którego bodaj najbardziej ilustratywnym przykładem do dziś pozostaje kopenhaska Christiania<sup>11</sup>. Wyłaniające się w tym samym czasie – upolitycznione i proaktywistyczne – nowe ruchy społeczne (pacyfistyczny, feministyczny, ekologiczny i in.) były zjawiskami powiązаныmi z kontrkulturą, ale z nią nie tożsamymi (por. Gliński 1996; Melucci 1985; Offe 1995; Touraine 1995).

Złożoność i różnorodność zachodniego ruchu kontestacji w latach 1964–1970, czyli w początkowej fazie jego rozwoju, przedstawia w książce *Drogi kontrkultury* Aldona Jawłowska (1975: 7–8), włączając w obręb tego zjawiska demonstracje i strajki studenckie o charakterze politycznym, tworzenie małych społeczności, praktykujących nowe style życia i nowe formy kontaktów społecznych, zakładanie tzw. instytucji alternatywnych (szkół, spółdzielni, ośrodków badawczych), ale też terrorystyczne zamachy bombowe czy akty przemocy wobec przedstawicieli władzy i korporacji oraz – stymulowane przez kontrkulturę – problemy społeczne: ucieczki z domu, narkomanię, samobójstwa. Autorka podkreśla wewnętrzne sprzeczności zjawiska, zestawia eskapizm z zaangażowaniem politycznym i wysiłkiem społecznikowskim, spontaniczność i akcyjność z organizacją i długofalową aktywnością, destrukcyjność z kreatywnością. Wśród zjawisk artystycznych symptomatycznych dla kontrkultury Jawłowska wymienia: sytuacjonistów, ruch Provo i Living Theatre.

W szerszym wymiarze społecznym kontrkultura doprowadziła do radykalnych przemian w obrębie stylów życia, obyczajowości i seksualności. Wytworzyła również własne formy ekspresji w muzyce i sztuce (m.in. performans, *mail art*), które z czasem uległy jednak instytucjonalizacji i komercjalizacji (np. muzyka rockowa). Co istotne, ruch kontrkulturowy wyrósł i rozkwitł w warunkach dobrobytu i demokracji. Zachodni kontestatorzy korzystali z pełni swobód obywatelskich (stowarzyszenia się, zgromadzeń, wypowiedzi), dążyli do poszerzenia wolności w sferze kulturowej, a nie politycznej. W Polsce zjawiska kontrkulturowe nigdy nie rozwinęły się w pełni, a to ze względu na niesprzyjający kontekst strukturalny: polityczny (ograniczone możliwości oddolnych działań zbiorowych), ekonomiczny (niedorozwój gospodarczy i technologiczny) oraz kulturowy (tradycjonalizm, religijność, prorodzinność polskiego społeczeństwa) (Jawłowska 1988). „Nie rozwinął się w Polsce ruch komun,

<sup>11</sup> Christiania – dzielnica Kopenhagi, znana także pod nazwą Wolne Miasto Christiania. Powstała na terenie dawnych koszarów wojskowych nielegalnie zajętych przez *squattersów* w 1971 r. Od tej pory funkcjonuje jako autonomiczna (samorządna i samowystarczalna ekonomicznie) komuna.

nie powstały ruchy obyczajowe tak popularne na Zachodzie, na przykład ruch wyzwolenia kobiet i ruch walczący o prawa mniejszości seksualnych” (s. 33). Wyjątek stanowił ruch ekologiczny (por. Gliński 1996).

Polska kontrkultura realizowała się przede wszystkim poprzez sztukę. Jej forpocztą stały się w latach siedemdziesiątych XX w. alternatywne i studenckie grupy teatralne, takie jak: Teatr Laboratorium<sup>12</sup>, Teatr Ósmego Dnia i Akademia Ruchu. Teatry te praktykowały różne formy oporu wobec kultury dominującej. Teatry alternatywne (Teatr Laboratorium czy omawiany w kolejnym podrozdziale Ośrodek Gardzienice) celowo wycofywały się poza obręb uczestnictwa społeczno-politycznego; teatry studenckie (Teatr Ósmego Dnia, Akademia Ruchu) – przeciwnie – wyrażały swój bunt w formie aktywnej krytyki. Każdy z tych wyborów miał sens polityczny, nie tyle w giddensowskim rozumieniu polityki życia, co stosunku wobec socjalistycznego państwa.

W sytuacji historycznej, w jakiej te wybory były dokonywane – pisze Zofia Dworakowska (2008: 156) – miały one znaczenie najwyższej wagi, bo dotyczyły relacji do systemu komunistycznego i pociągały za sobą diametralnie różne konsekwencje. Sprzeczność między tymi strategiami była trudna do przekroczenia, a wzajemne zrozumienie ich zwolenników – prawie niemożliwe.

Jawłowska (1988: 21 i nast.; por. Wyka 1991) wskazuje na sześć elementów światopoglądowych, które można odnaleźć zarówno wśród zachodnich, jak i polskich uczestników kultury alternatywnej: (1) połączone z pacyfizmem poczucie przynależności do wspólnoty ogólnoludzkiej i związane z tym niewielkie zainteresowanie sprawami narodowymi, (2) dążenie do przywrócenia jedności między człowiekiem a światem przyrody poprzez podporządkowanie się jej rytmom (postawa głęboko ekologiczna), (3) zwrot w stronę poznania pozaracjonalnego, sensualnego, emocjonalnego, intuicyjnego, duchowego (stąd zainteresowanie religiami Wschodu), (4) odrzucenie wartości materialistycznych (posiadania, konsumpcji), (5) ukierunkowanie na rozwijanie indywidualnych możliwości twórczych i kreatywnej postawy w każdej dziedzinie życia oraz (6) poszukiwanie nowych wzorów wspólnotowości, kwestionujących tradycyjne role społeczne (kobiety, mężczyzny, rodziców, dzieci, małżonków). Ruchy alternatywne nie miały więc charakteru politycznego, lecz kulturowy, a nawet eskapistyczny. Zmiana społeczna, do jakiej zmierzały nie miała się wyłonić z rewolucji i nawet nie z reformy, lecz z działania zorientowanego na siebie i własne otoczenie. Alternatywny styl życia realizowany przez małe grupy (wspólnoty, komuny) miał doprowadzić do pęknięć w panującym systemie społecznym i stopniowo, w długiej perspektywie czasowej rozsadzić ten system od wewnątrz.

<sup>12</sup> Mam tu na myśli wrocławski okres działania teatru, 1965–1984, w szczególności zaś przypadającą na pierwszą połowę lat siedemdziesiątych realizację założeń kultury czynnej.



Jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk alternatywnych w Polsce był **Teatr Laboratorium** Jerzego Grotowskiego<sup>13</sup>, który wywarł silny wpływ na podobne środowiska teatralne także poza granicami kraju (metody pracy aktorskiej, idea kultury czynnej). Wskazać tu można choćby na norweski Odin Teatret, działający pod kierunkiem Eugenio Barby, stażysty i asystenta Grotowskiego<sup>14</sup>. Idea laboratorium, która spajała wszystkie okresy pracy Grotowskiego: teatr przedstawień, teatr uczestnictwa, Teatr Źródeł i Sztuki Rytualne, doskonale współgrała z promowaną przez ruchy alternatywne wizją zmiany społecznej rozpoczynającej się na poziomie prywatnych praktyk kulturowych. Jak objaśnia Zbigniew Osiński (2009: 25), teatr laboratorium (albo laboratorium teatralne) obiera za cel:

prowadzenie praktycznych badań w dziedzinie teatru [...], nie zaś produkowanie i eksploataowanie przedstawień. Badania te nie są podporządkowane przedstawieniu, odwrotnie – przedstawienie i praca nad nim podporządkowane są badaniom i poszukiwaniom, stanowiąc ich publiczny sprawdzian na określonym etapie. W tym sensie przedstawienie/spektakl nie jest celem, lecz jedynie środkiem. W laboratorium teatralnym czas i przestrzeń przeznaczone na pracę, czyli na badania i poszukiwania, nie są ograniczone, ale w zależności od sytuacji i warunków – zmienne, otwarte. W praktyce oznacza to nieograniczony czas pracy.

Ten sposób myślenia o teatrze i model pracy teatralnej korespondował z kontrkulturowym postulatem dochodzenia do zmiany społecznej poprzez ciągłą pracę nad sobą. Uznawano, że praca ta nie może być podporządkowana jakimś z góry narzuconym celom, ani też nie zostaje nigdy zakończona (por. Jawłowska 1988: 24). Różne grupy alternatywne stanowiły swego rodzaju laboratoria osobistego rozwoju, zmiany kulturowej i relacji między ich członkami a szerszym społeczeństwem. Również teatr Grotowskiego był nie tylko laboratorium gry aktorskiej, ale też wspólnoty między aktorami, a w okresie parateatralnym także ich relacji z pozostałymi uczestnikami aranżowanych przezeń zdarzeń.

Historia Teatru Laboratorium i sposób działania Grotowskiego są, jak sądzę, reprezentatywne dla światopoglądu alternatywnego. Znajdują w nich odbicie wszystkie wymienione przez Jawłowską cechy tego zjawiska, przede wszystkim zaś dążenia do samorozwoju, poszerzenia świadomości<sup>15</sup> i jedności ze światem natury (właściwej społecznościom przednowoczesnym). Sztukę Grotowski traktował jako wehikuł tych dążeń. Teatr miał służyć

<sup>13</sup> Jak już wiemy, Teatr Laboratorium przez cały okres swojego istnienia działał jako instytucja państwowa. Przypisanie go do kategorii teatrów alternatywnych wynika z charakteru koncepcji i metod pracy Grotowskiego, a nie niezależności instytucjonalnej.

<sup>14</sup> Zob. <http://www.odinteatret.dk> [dostęp 7 marca 2014 r.].

<sup>15</sup> Poprzez poszerzenie świadomości można tu rozumieć uwolnienie od uprzedzeń i innych schematów myślowych, zawieszenie zdeterminowanych kulturowo i społecznie sposobów zachowania, w tym tych związanych z wykonywaniem określonych ról społecznych, ale także otwarcie na bardziej „naturalne” sposoby percepcji (intuicyjne, sensualne) i doświadczenie siebie jako części świata.

przywróceniu – poprzez bezpośrednie działanie i rytuał – życiodajnej energii, poczucia związku z naturą i zdolności percepcji wychodzącej poza racjonalne myślenie. O swojej pracy mówił (za: Osiński 2009: 219):

Dla nas – w Teatrze Laboratorium – praca nad sobą siłą rzeczy musi mieć charakter organiczny, wychodzić od działania żywym istnieniem. Praca nad sobą może być praktykowaniem kultury sobą. [...] W polu kultury i w polu naszej pracy widzę dwie szczególne ekologie: „ekologię międzyludzkiego” i „ekologię pozaludzkiego”; oczywiście, i w jednej, i w drugiej – siłą rzeczy – człowiek jest podmiotem.

I w innym miejscu, o Teatrze Źródeł<sup>16</sup> (za: Osiński 2009: 219–220):

Słowo „ekologia” etymologicznie wiąże się z domem (*oikos*). Swoistym tłem dla Teatru Źródeł jest fakt, że cywilizacja, którą od wielu pokoleń budujemy, pozbawiła nas pierwszego rodzinnego domu „obecności człowieka w wielkim świecie stworzeń”. Jeśli w cywilizacji, bez której obejść się nie jesteśmy w stanie, nie umiemy lub nie chcemy, znaleźliśmy się bezdomni – bez świata przyrodzonego, który od nas uchodzi [...] – to powrót do domu rodzinnego mógłby nas odrodzić.

Praktyka Grotowskiego koncentrowała się przede wszystkim na jednostce (aktorze) i małej grupie (zespolu), tylko tymczasowo rozszerzana była na uczestników poszczególnych zdarzeń parateatralnych. Jego teatr nie był polityczny, przynajmniej nie bezpośrednio. Był sposobem bycia, odpowiedzią na kontrkulturowe wezwanie do jedności między życiem i sztuką. Zbigniew Osiński (2009: 182), nawiązując do znanego wykładu Jerzego Szackiego (1980: 41–56) o utopii, nazywa działania Grotowskiego utopią zakonu, w odróżnieniu od utopii polityki. Przypomnijmy, że obie są traktowane przez Szackiego jako utopie heroiczne (a nie eskapistyczne) – zorientowane na głęboką, dotyczącą wartości, zmianę rzeczywistości społecznej. O ile jednak utopia polityki wiąże zmianę z działaniem w obrębie istniejących struktur społecznych i politycznych<sup>17</sup>, o tyle utopia zakonu koncentruje się na tworzeniu kulturowo-aksjologicznych enklaw (wspólnot), w których utopijne ideały praktykowane są przez ich zwolenników.

<sup>16</sup> Teatr Źródeł uważany jest za trzeci etap działalności Grotowskiego i jego zespołu, podczas którego następuje zwrot w stronę poszukiwania źródeł kultury. Dostęp do nich miały zapewnić wyprawy antropologiczne, spotkania ze społecznościami żyjącymi w sposób tradycyjny i zgłębianie „pierwotnych” kultów religijnych (np. wudu). Podejmowane w tym czasie działania można widzieć jako próby doświadczenia tego, co wspólne wszystkim ludziom (człowieczeństwa poprzedzającego różnice), oraz tego, co – w sposób ponadczasowy – łączy jednostkową egzystencję ze światem naturalnym i ludzkim. Teatr Źródeł spletał się z pewną postacią myślenia ekologicznego, co wybrzmiewa w przytoczonej wypowiedzi Grotowskiego.

<sup>17</sup> Taki charakter miały niewątpliwie działania Josepha Beuysa (m.in. utworzenie Niemieckiej Partii Studentów, przemianowanej później na Organizację Nie-Wyborców – Wolne Referendum, a następnie Organizacji na rzecz Bezpośredniej Demokracji przez Referendum oraz Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu, działanie w ruchu ekologicznym i Partii Zielonych, kandydowanie do Bundestagu i Parlamentu Europejskiego). Warto również zauważyć, że ten sam rodzaj utopijnego myślenia jest też wpisany w funkcjonowanie współczesnych organizacji pozarządowych.

Pod bezpośrednim wpływem kontrkultury ukształtowała się koncepcja kultury czynnej Grotowskiego, praktykowana przez zespół Laboratorium w ramach teatru uczestnictwa (parateatru) w latach 1969–1976<sup>18</sup>. O tej idei Grotowski (za: Kolankiewicz 2002: 36) mówił:

nasz zespół, nasza kiedyś, na początku, tylko artystyczna grupa, musiała poszerzyć się, otworzyć. Pragnąłem i pragnęliśmy, żeby przyszli do nas i pozostali z nami właśnie ci z potrzeby, z pokusy, z konieczności Drogi. A nie tacy, którzy szukają teatru jako sztuki.

Kulminacją tego okresu był Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów, którego formuła opierała się na „stażach” teatralnych (spotkaniach roboczych, warsztatowych) prowadzonych z różnymi grupami uczestników, także zagranicą.

Próbując dokonać dekonstrukcji idei kultury czynnej, można wskazać na jej dwie główne składowe: (1) odrzucenie podziału na aktywnych twórców i biernych odbiorców, producentów i konsumentów kultury, aktorów i widzów (wyjście z teatru), oraz (2) stwarzanie sytuacji uczestnictwa w procesie twórczym, stymulowanie aktywności twórczej, transformacja widza w uczestnika (otwarcie teatru). Parateatr polegał więc na tym, że osoby spoza zespołu Laboratorium, zamiast tradycyjnie oglądać spektakl z pozycji widza, brały udział w przygotowanych przez zespół zbiorowych doświadczeniach czy wydarzeniach teatralnych prowadzonych przez aktorów-liderów. Grotowski (za: Kolankiewicz 2002: 43) wyliczał elementy parateatru: „działanie, reagowanie, spontaniczność, impuls, pieśń, spolegliwość, muzykowanie, rytm, improwizacja, dźwięk, ruch, prawda i godność ciała”, a także: „człowiek względem człowieka, człowiek w świecie dotykającym”. W ten sposób próbowano poszerzyć krąg osób uczestniczących w praktykach Teatru Laboratorium, ale jednocześnie rezygnowano z konstytutywnego elementu teatru – przedstawienia. W tamtym czasie z wypowiedzi Grotowskiego (za: Kolankiewicz 2002: 42) wyraźnie wybrzmiewała idea demokracji kulturowej:

Działanie w kulturze czynnej, takie, które daje uczucie wypełniania życia, poszerzania jego wymiaru, bywa potrzebą wielu, ale pozostaje domeną bardzo nielicznych. [...] To, co jest przywilejem nielicznych, może przecież także stać się udziałem innych.

Teatr uczestnictwa spotkał się z ostrą krytyką środowiska teatralnego, świata artystycznego. Wskazywano na eskapistyczny charakter doświadczenia parateatralnego, przybierającego postać emocjonalnej enklawy skupionej wokół charyzmatycznego lidera, w której, jak pisał Lech Raczak z Teatru Ósmego Dnia, aktywność fizyczna zastępowała myślenie, współodczuwanie – komunikację, a wspólnotowość zmieniała się w stadność. Przede wszystkim jednak nie rozumiano rezygnacji Grotowskiego z doskonalenia profesjonalnego warsztatu aktorskiego i dzieła (przedstawienia) jako rezultatu procesu twórczego (Kolankiewicz 2002).

<sup>18</sup> Daty podaję za: <http://www.grotowski.net/encyklopedia/parateatr> [dostęp 7 marca 2014 r.].

Dziś do koncepcji kultury czynnej chętnie odwołują się animatorzy kultury, choć sam Grotowski ostatecznie wycofał się z programu parateatru, poddając go jednocześnie własnej krytyce, z innych jednak powodów niż krytycy teatralni. W jego ocenie bardziej otwarte (w kulminacyjnym momencie niemal masowe) uczestnictwo w stażach powodowało obniżenie jakości proponowanych doświadczeń, zatracenie ich metafizycznego czy misteryjnego charakteru, „popadanie w animację”<sup>19</sup> (*sic!*). W końcu doszedł do konkluzji, że tworzenie wymaga kompetencji, znajomości rzemiosła, mistrzostwa, szczególnie jeśli ma być nośnikiem buntu: „Jeżeli w waszym buncie braknie owego składnika kompetencji – przestrzegaj – przegracie z kretesem waszą batalię. [...] Serce bez mistrzostwa – to gówno” (za: Kolankiewicz 2002: 53).

Politycznie obojętnym teatrom alternatywnym, takim jak Laboratorium czy Gardzienice, Aldona Jawłowska przeciwstawia tzw. młody teatr<sup>20</sup>, związany z kulturą studencką, reprezentowany między innymi przez aktywne do dziś grupy Teatr Ósmego Dnia i Akademię Ruchu. Funkcjonując w dychotomicznej strukturze kulturowej, dzielącej się na kulturę oficjalną (zinstytucjonalizowaną, umasowioną) i nieoficjalną (pozainstytucjonalną, niszową), także młody teatr nie działał całkowicie poza przestrzenią kultury organizowanej przez państwo (choćby ze względu na mecenat Socjalistycznego Związku Studentów Polskich i obecność w oficjalnych strukturach upowszechniania kultury, takich jak: kluby, przeglądy, festiwale, wydawnictwa i inne media). Kontrkultura stanowiła dlań ważny punkt odniesienia i inspiracji, ale teatr ten, wracając do typologii Szackiego, nad utopię zakonu przedkładał utopię polityki.

„To więcej niż ruch i więcej niż teatr” – pisze o tym zjawisku Jawłowska (1988: 5), ponieważ, jak twierdzi, w równej mierze wiązało się ono z poszukiwaniem nowych form życia społecznego i nowych form kreacji. Na tle dominującej umasowionej kultury teatry studenckie tworzyły „wyspy kulturowe” (s. 6), stanowiły wyraz rozczarowania nowoczesnością (w jej polskim, socjalistycznym wydaniu), próbę powrotu do życia wspólnotowego jako podstawy kształtowania ładu kulturowego w wymiarze aksjo-normatywnym, interakcyjnym, organizacyjnym, instytucjonalnym i performatywnym (w dzisiejszym rozumieniu – „odgrywania” kultury, działania w kulturze i poprzez kulturę). Członkom poszczególnych zespołów towarzyszyli w ich misji inni twórcy, krytycy, organizatorzy, intelektualiści, sympatycy, a także po prostu przyjaciele. To również dzięki nim – „przy-artystom”<sup>21</sup> – zjawisko promieniowało poza utrwalone ramy znaczeniowe teatru, zmieniając sposób rozumienia i praktykowania sztuki teatralnej, chociaż samo w sobie tworzyło raczej zamknięty obieg kultury. Spektakle tworzone przez studentów oglądali prawie wyłącznie studenci.

Pod wieloma względami młody teatr przypominał więc grupy alternatywne, ale też różnił się od nich istotnie. O ile te drugie zainteresowane były problemami uniwersalnymi i poprzez eksperymentowanie z teatrem poszukiwały tego, co ogólnoludzkie, jednocześnie

<sup>19</sup> Za: <http://www.grotowski.net/encyklopedia/parateatr> [dostęp 7 marca 2014 r.].

<sup>20</sup> Nazywany także teatrem otwartym, teatrem młodej inteligencji, teatrem alternatywnym.

<sup>21</sup> Termin ten Jawłowska zapożycza od Stefana Morawskiego.

dystansując się do polityki i kontestacji, o tyle młody teatr interesował się przede wszystkim tym, co aktualne, bieżące, co się działo wokół, zarówno w wymiarze kulturowym, jak i politycznym. Przykładowo **Teatr Ósmego Dnia**, jakkolwiek silnie zainspirowany koncepcją teatru i aktora Grotowskiego<sup>22</sup>, zajął na tej mapie pozycje wyraźnie krytyczne; jego misja polegać miała:

na budzeniu nieufności, kwestionowaniu schematów myślowych, stereotypów kulturowych nie w toku detektywistycznego dociekania, kto jest odpowiedzialny za ich kultywowanie, ale przez zadawanie pytania sobie i widzom: co zrobimy dla ich unicestwienia<sup>23</sup>.

Kontynuując wiele spośród praktyk aktorskich rozwijanych przez Teatr Laboratorium (praca z ciałem, poszukiwanie naturalnego, organicznego ruchu i głosu, współdziałanie aktorów, kontakt z przyrodą, biegi wieczorne), Lech Raczak i jego zespół wybrali jednak drogę teatru politycznego, konfrontującego bohatera spektaklu nie z uniwersalną prawdą, lecz konkretną współczesną sytuacją. W 1970 r., podczas Łódzkich Spotkań Teatralnych, grupa pokazała przedstawienie *Wprowadzenie do...*, które wyznaczyło dalszy kierunek jej rozwoju. Raczak (za: red. Jawłowska, Dworakowska 2008: 170), który wyreżyserował ten spektakl, wspomina:

Było ono oparte wyłącznie na faktach, tematem była trwająca właśnie powszechna celebrowanie stulecia urodzin Lenina. Zdobyliśmy się na parodię tej celebrowania; parodię, która zmieniała się w protest i dawała widzom poczucie uczestnictwa w akcji politycznego bluźnierstwa. Premierę mieliśmy na studenckim festiwalu leninowskim w Lublinie. [...] Gdy zaczęliśmy spektakl, na sali po paru minutach wesołości zapanowała martwa cisza, stało się jasne, że nie jest to współdziałanie w powszechnym kłamliwym rytuale, ale protest; część publiczności wręcz się bała, że zaraz wejdzie milicja i wszystko rozpędzi. Gdy aktorzy wychodzili po przedstawieniu z sali, prawie cała widownia szła za nimi, żeby demonstrować solidarność. Przekonaliśmy się w ten sposób o tym, że wszyscy potrzebujemy, aby o świecie, w którym żyjemy, mówić to, co myślimy [...].

Teatr Ósmego Dnia był wówczas jednym z liderów ruchu studenckiego i ten wybór jego członków można potraktować jako reprezentatywny dla całego środowiska (por. Dworakowska 2008: 148–152). W swoich spektaklach grupa komentowała

<sup>22</sup> Inspiracja następowała w tym przypadku poprzez wizyty w Teatrze Laboratorium, lekturę tekstów Grotowskiego, naukę elementów treningu aktorskiego, współpracę ze Zbigniewem Teo Spychalskim z Teatru Laboratorium i teatrologiem Zbigniewem Osińskim, uczestnikiem i znawcą działań Grotowskiego. „Zafascynowało ich rozumienie aktorstwa nie tylko jako zawodu, ale jako drogi poszukiwania prawdy, wymagającej pracy nad sobą, a nawet ofiary z siebie. Przedstawienie było więc dialogiem z widzem o sprawach najważniejszych, a teatrowi podporządkowywano całe życie” (Dworakowska 2008: 149). Z drugiej strony, szeroko rozpowszechniona była w tamtym czasie w teatrze studenckim tzw. grotowszczyzna, czyli powierzchowna recepcja metod pracy Grotowskiego, wynikająca z mody. Jej wyrazem były białe stopy, gra wśród widzów, nadmierna ekspresja aktorska (Dworakowska 2008: 150–151; Jawłowska 1988: 36–37).

<sup>23</sup> Lech Raczak, za: <http://culture.pl/pl/tworca/teatr-osmego-dnia> [dostęp 7 marca 2014 r.].

aktualne wydarzenia polityczne (od Marca 1968 r. po stan wojenny) i społeczne postawy, jakie w Polakach wykształcał system realnego socjalizmu (konformizm, anomijność zachowań, ucieczka w prywatność). Po wprowadzeniu stanu wojennego poszczególni członkowie grupy bezpośrednio zaangażowali się w działalność opozycyjną i tzw. drugi obieg wydawniczy. Część z nich emigrowała na Zachód i tam kontynuowała działalność. Ci, którzy pozostali w kraju, na skutek represji ze strony państwa (zakaz wyjazdów na zagraniczne festiwale, odebranie sali, ucięcie dotacji), zaczęli wystawiać swoje sztuki w kościołach, co doprowadziło do wzrostu popularności teatru poza pierwotnym kręgiem odbiorców, rekrutujących się ze środowisk inteligenckich i studenckich<sup>24</sup>.

Nowy ustrój grupa przywitała spektaklem *Ziemia niczyja* [1991], o którym pisano w *Teatrze*:

Przestrzeń ziemi niczyjej jest więc, być może, sferą ciszy między dwoma zgiełkami tej i tamtej strony... Może dlatego najlepiej być w drodze, czyli nigdzie. Ale może być ona także interierem – obszarem „no man’s land” między etyczną a estetyczną postawą wobec świata. A wreszcie człowiek sam dla siebie jest ziemią niczyją, póki wśród innych, równie samotnych wysp, nie dokona wyboru...<sup>25</sup>.

Po 1989 r., działając jako teatr zawodowy i instytucjonalny, grupa kontynuuje refleksje nad kondycją współczesnego społeczeństwa polskiego i globalnego, odnosząc się do kwestii: wolności, dobrobytu, wojny, władzy, emigracji, mass mediów czy polityki. Przykładowo w jednej z nowszych realizacji – pod tytułem *Teczki* [2007] – członkowie grupy przedstawili własne historie przez pryzmat dotyczących ich raportów i donosów z archiwów Służby Bezpieczeństwa. O potrzebie tworzenia dziś sztuki politycznej przekonuje Ewa Wójciak (2011), która dołączyła do teatru w 1973 r.:

Myślę o sztuce, iż jest ona w służbie ludzi i jakkolwiek różni artyści mogą uważać to za ograniczające ich wolność, ja nie zmienię swego przekonania. Sztuka ma służyć (służba ta nie musi i nie powinna oznaczać żadnej siemieżności języka), ma stać po stronie wartości i opowiadać się za słabszymi i odrzuconymi. Sztuka jest z życia, a więc polityczność jest jak oddychanie [...].

Teatr Ósmego Dnia pozostaje przy tym wierny swojej oryginalnej strategii otwartości na odbiorcę, dzielenia się autentycznymi emocjami i spotkania-rozmowy z widzem, drugim człowiekiem<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Teatr musiał wyróżniać się na tle repertuaru ówczesnej sztuki kościelnej – odwołującej się z reguły do symboliki narodowej i religijnej. „Przed wszystkim była to sztuka podtrzymująca słuchaczy na duchu, można by rzec, sztuka tworzona ku pokrzepieniu serc, często patetyczna, poważna, niekiedy dydaktyczna” (Holewińska 2010: 123).

<sup>25</sup> Elżbieta Kalembe-Kasprzak, za: <http://culture.pl/pl/tworca/teatr-osmego-dnia> [dostęp 7 marca 2014 r.].

<sup>26</sup> Teatr Ósmego Dnia jest jedną z nielicznych grup teatralnych wywodzących się z kontrkultury, która przetrwała do dziś. Obecnie zespół (bez Lecha Raczaka) działa w Poznaniu jako miejska instytucja kultury. Zob. <http://osmego.art.pl/t8d> [dostęp 7 marca 2014 r.].

Na mapie młodego teatru lat siedemdziesiątych wyjątkowym zjawiskiem, które niewątpliwie zasługuje na szczególną uwagę ze względu na unikalne w tamtym czasie systematyczne wychodzenie w otwartą przestrzeń publiczną, była **Akademia Ruchu**, z jej liderem Wojciechem Krukowskim<sup>27</sup>. W połowie dekady grupa ta z eksperymentalnego teatru studenckiego (teatru ruchu, teatru zachowań czy, według jej własnego określenia, teatru narracji wizualnej) ewoluowała w stronę sztuki akcji realizowanej w otwartej przestrzeni miejskiej (ulicznego happeningu, performansu, interwencji). Było to konsekwencją jej zorientowania na modyfikację języka teatru, wyjście poza ramy wyznaczone przez teatry Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora, eksplorację przestrzeni „pomiędzy” wizją twórcy a jej odbiorem. Już sama nazwa grupy odsyłała do „idei akademii otwartej aktywności, niepomijającej żadnego aspektu komunikacji w środowisku społecznym” (Krukowski 2006: 171).

Akademia Ruchu wyróżniała się już jako teatr studencki. „Na tle wielosłowia, wręcz przegadania większości młodych teatrów, język syntetycznych znaków uderzał umiarem, dyscypliną i trafnością” – ocenia Lech Śliwonik (2006: 11), odnosząc się do spektakli *Autobus* i *Wieża* z 1975 r. Pomimo pozytywnego odbioru w środowisku teatralnym, sukcesów na festiwalach, wśród członków grupy przeważała chęć współdziałania, pobudzania aktywności widzów, włączania ich w przebieg zdarzeń. Wyjście w otwartą przestrzeń publiczną było dla jej członków „przekroczeniem ściany” (Krukowski 2006: 172), przeniosło ich poza oficjalnie usankcjonowane pole działań teatralnych. W latach siedemdziesiątych nie było w Polsce innych grup teatralnych, które podejmowałyby systematyczną aktywność w przestrzeni miejskiej, publicznej. Na skutek tej aktywności „z artystycznych prowokatorów i manipulatorów [...] członkowie Akademii Ruchu przeobrazili się w organizatorów zbiorowej wyobraźni, a w wielu przypadkach – zbiorowej świadomości i aktywności” (Śliwonik 2006: 12).

Do opisu ich działań, zarówno tych realizowanych w teatrze, jak i poza teatrem, najlepiej nadają się takie określenia, jak interdyscyplinarne i intermedialne, albo po prostu – wszechstronne. Akademia Ruchu, obok tworzenia spektakli, występowała w galeriach, realizowała zdarzenia, interwencje i akcje uliczne (w kontekście wielkomiejskim), prowadziła działania animacyjne i warsztatowe, wydawała publikacje. Łączyła teatr, sztuki wizualne i muzykę. Przy czym wszystkie rodzaje podejmowanej aktywności były traktowane przez grupę jako równorzędne. Konstancy Puzyna (za: Śliwonik 2006: 14) pisał, że wyróżnikiem Akademii Ruchu była „ciekawość socjologiczna”. Podporządkowane nadrzędnemu celowi programowemu, jakim było „ożywianie świadomości” (Krukowski 2006: 173), zdarzenia i akcje miejskie Akademii Ruchu przywodzą na myśl badania praktycznych, codziennych czynności podejmowane na gruncie etnometodologii (por. Garfinkel 2007). Warto podkreślić, że grupa nie poprzestała na pojedynczych działaniach tego typu, lecz przez ponad trzydzieści lat pozostawała aktywna w przestrzeni publicznej, nie tylko kreując coraz to nowe sytuacje, ale też wielokrotnie powtarzając, w różnych miejscach, te same interwencje.

<sup>27</sup> Z działaniami Akademii Ruchu miałam możliwość zapoznać się dzięki wystawie *Autoprezentacja: Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, podczas oprowadzania kuratorskiego przez Wojciecha Krukowskiego 14 kwietnia 2012 r.

Tomasz Plata (2006: 16) widzi w Akademii Ruchu prekursorów tzw. partyzantki miejskiej i przekonuje, że największą siłę miały te z ich działań, w których grupa posługiwała się pojedynczym znakiem wizualnym, wprowadzonym w przestrzeń publiczną, wyeksponowanym, a następnie usuniętym. Jego zdaniem, akcje Akademii Ruchu:

są w polskim teatrze współczesnym jednym z bardzo nielicznych przykładów użytkowania tradycji awangardy, i to takiego użytkowania, które odrzuca modernistyczne wyobrażenie o autonomii dzieła sztuki, w zamian zaś szuka sposobu na ponowne włączenie go w obieg społeczny (s. 16).

Według Łukasza Rondudy (2006: 18) grupie udało się zrealizować marzenie wielu współczesnych artystów – znalezienia języka komunikacji z tzw. zwykłymi ludźmi przy jednoczesnym zachowaniu wysokich standardów artystycznych. Również w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych było to marzenie wielu grup artystycznych, które jednak – w odróżnieniu od Akademii Ruchu – poszukiwały sposobności do jego realizacji nie na ulicach wielkich miast, lecz w małych społecznościach lokalnych, wpisując się w szerszy trend tzw. nowoosadnictwa (albo osadnictwa alternatywnego).

### 3.3. Alternatywne społeczności lokalne

Innym charakterystycznym sposobem realizowania się polskiej kontrkultury, niekiedy łączonym z działalnością teatralną, była ucieczka na wieś, do małych społeczności, oddalonych od centrów gospodarczych i kulturalnych kraju. Tego rodzaju decyzja łączyła odrzucenie nowoczesnego stylu życia (w mieście, w ludzkiej masie, w zanieczyszczonym środowisku) na rzecz życia bardziej naturalnego i autentycznego, blisko przyrody i blisko prostych ludzi, z aspiracjami społecznymi, „misyjnymi” – zaszczepiania sztuki na wsi, jak również z dążeniem do rozwoju artystycznego – czerpania inspiracji dla sztuki ze wsi. W tym podrozdziale chciałabym przedstawić pokrótce trzy tego rodzaju ucieczkowe enklawy<sup>28</sup> – o różnym charakterze, różnych konsekwencjach dla uczestniczących w nich artystów i dla przyjmujących ich społeczności oraz różnym czasie trwania: Grupę Działania aktywną we wsi Lucim (w województwie kujawsko-pomorskim) w latach 1977–1993, utworzony w 1977 r. i działający do dziś Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice (pod Lublinem) oraz dawną Komunę Otwock (obecnie Komunę Warszawa), która od 1989 r. działała w Otwocku pod

<sup>28</sup> Enklawy ucieczkowe można tu zdefiniować jako względnie zamknięte, wyodrębnione przestrzennie (odnoszące się do lokalności) całości strukturalno-kulturowe (tzw. wspólnoty intencjonalne), które powstają w efekcie mniej lub bardziej konsekwentnego odcięcia się od dominującej kultury i stylu życia, przeważnie poprzez zmianę miejsca zamieszkania (przeprowadzkę z miasta na wieś) (por. Gliński 2009: 127; Dmochowska 2012: 87 i nast.).



Warszawą, a w połowie lat dziewięćdziesiątych, czyli już w nowych warunkach ustrojowych, próbowała zorganizować ośrodek kultury alternatywnej we wsi Ponurzyca (województwo mazowieckie, powiat otwocki)<sup>29</sup>.

Artyści związani z **Grupą Działania** – bracia Bogdan i Witold Chmielewscy, Andrzej Maziec, Stanisław Wasilewski i Wiesław Smużny – przybyli do Lucimia w roku 1977<sup>30</sup>. Znali miejscowość z wcześniejszych, studenckich pobyków wakacyjnych. Teraz Chmielewscy kupili tam zrujnowany dziewiętnastowieczny dom, położony na obrzeżach wsi. Dom ten wyremontowali, dbając o zachowanie jego historycznego charakteru, ale też nadając mu kształt zgodny ze swoimi wyobrażeniami „wiejskiej chaty” (drewnianej, krytej strzechą, wyposażonej w stare sprzęty). Pod wpływem pism Mircei Eliadego zaczęli traktować swój lucimski dom jako centrum świata i miejsce duchowego rozwoju. W jego zakupie widzieli moment przejścia, który wyznaczył kierunek ich dalszych poszukiwań twórczych. Żaden z członków Grupy Działania nigdy jednak nie osiedlił się na stałe w Lucimiu. Mieszkali w Bydgoszczy, pracowali w Toruniu. W Lucimiu pomieszkowali i realizowali kolejne projekty społeczno-artystyczne czy lokalno-animacyjne, najpierw przez rok w ramach *Akcji Lucim*, a w następnych latach jako *Działanie w Lucimiu* (Kwiatkowska 2005: 153–154).

Uświadomiliśmy sobie – motywowali swoją decyzję o kontynuowaniu pracy we wsi po zakończeniu *Akcji Lucim* – jak wiele można i trzeba tam jeszcze zrobić. W czasie dłuższego, paroletniego pobytu w Lucimiu chcielibyśmy wytworzyć pewien obyczaj plastyczny wyróżniający tę wieś. Inną konsekwencją naszej tam obecności winno też być ożywienie kulturalne i społeczne Lucimia. Powstała aktywność powinna sprzyjać włączeniu wytwarzanego przez nas obyczaju w rytm życia we wsi, podtrzymywaniu go po naszym odejściu i samodzielnym rozwijaniu w przyszłości (za: Aratyn et al. 1987: 272).

Dla członków grupy, jako artystów, była to w pierwszej kolejności ucieczka od „układu artystycznego”, zinstytucjonalizowanego, wówczas centralnie zarządzanego przez państwo, świata artystycznego, który charakteryzował się, podobnie jak dziś, deficytem znaczącego kontaktu twórców z odbiorcami i zaangażowania w życie społeczne. Działanie w wiejskiej społeczności lokalnej stanowiło realną alternatywę względem wystawiania w galeriach i dawało szansę na dezalienację i uspołecznienie sztuki. Symptomatyczne, że artyści nigdy jednak całkowicie nie zrezygnowali z możliwości prezentacji swojej pracy w obrębie oficjalnych instytucji sztuki, nie wyłączając działań realizowanych w Lucimiu, ich dokumentacji fotograficznej i filmowej. Upowszechnianie pracy poza jej oryginalnym, lokalnym kontekstem traktowali jako jeden ze składników swojej aktywności w Lucimiu.

<sup>29</sup> Na lokalny, społecznościowy sens tego rodzaju działań wskazują już ich nazwy, odwołujące się przeważnie do konkretnych miejscowości.

<sup>30</sup> W tym gronie artyści współpracowali ze sobą od 1975 r.

Wieś, na którą przybyli bracia Chmielewscy i ich koledzy daleka była od arkadii. Borykała się wówczas z własnymi problemami społecznymi i kulturowymi. Doświadcziała cywilizacyjnego przyspieszenia, rozwijała się pod względem technologicznym i gospodarczym, mówiąc krótko unowocześniała, ale jednocześnie traciła swoją kulturową odrębność, opartą na tradycyjnych wartościach i wspólnotowym stylu życia. Jej własną aktywność kulturalną zastępowało uczestniczenie w kulturze masowej. To zaniknięcie endogennej kulturowej kreatywności artyści nazwali „sytuacją zerową” i oceniali jednoznacznie negatywnie. Ich akcje i działania, a później inicjatywa budowy Domu Ludowego miały wypełnić kulturalną pustkę w Lucimiu i spełniać swoistą misję ratowania wiejskiej, tradycyjnej kultury poprzez sztukę.

Aktywność grupy polegała na estetyzacji wiejskiej przestrzeni (np. sadzenie słoneczników), organizowaniu tradycyjnych świąt i nadawaniu im bardziej teatralnego wymiaru (ale też inicjowaniu nowych), wspólnym z mieszkańcami odkrywaniu korzeni, eksploracji historii i tradycji miejsca, tworzeniu wizualnych reprezentacji lokalnej społeczności i jej obyczajów (obrazy malarskie, fotografie), wprowadzaniu w przestrzeń publiczną wsi poezji (rozwieszanej na wielkich płachtach), stawianiu „prywatnych pomników” spotkania artystów z poszczególnymi mieszkańcami (w formie wbijanych w ziemię kątowników), aranżowaniu sytuacji parateatralnych. Artyści wiele uwagi poświęcali odbiorowi swoich prac i propozycji wśród mieszkańców, aktywnie tłumacząc im ich sens, a nawet przeprowadzając na ten temat ankiety. Po kilku latach eksperymentowania, prezentowania mieszkańcom własnej sztuki i angażowania ich w proces twórczy, a przede wszystkim animowania lokalnego życia kulturalnego, wyartykułowali swój program naprawczy w manifestie *Sztuka społeczna jako idea*, przywołanym w rozdziale 1. W tej ideowej deklaracji, akcentującej, jak już wiemy, kwestie komunikacji i integracji społecznej, przechodniości ról twórcy i odbiorcy, i w końcu usamodzielnienia społeczności, można dostrzec prefigurację współczesnych koncepcji sztuki publicznej jako dialogu i współpracy<sup>31</sup>. Realizacji programu sztuki społecznej miał służyć Ośrodek Działań Społeczno-Artystycznych, którego utworzenie planowali członkowie grupy.

Traktują wieś podmiotowo – mówił o Grupie Działania Aleksander Jackowski podczas dyskusji w gronie redakcji *Polskiej Sztuki Ludowej* (za: *O lucimskim...* 1985: 44) – nie próbują oświecać, uczyć, ale przede wszystkim starają się wyzwolić inicjatywę i siłę ludzi, do których przyszli. Gotowi są przy tym zrezygnować z eksperymentu, z dotychczasowych ambicji artystycznych i wejść w nowe środowisko, dając mu to, co – jak sądzą – mogą i powinni dać.

Jednocześnie nie da się jednak nie zauważyć, że działania podejmowane w Lucimiu odzwierciedlały wartości i cele artystów raczej niż lokalnej społeczności, do której wkroczyli oni z własną oceną jej stanu („sytuacja zerowa”) i własnym wyobrażeniem o pożądanym kierunkach jej rozwoju („nowa sztuka ludowa”), i w tym sensie miały do pewnego stopnia charakter przemocowy. Problem ten uwidoczniła między innymi próba wprowadzenia

<sup>31</sup> Zob. rozdział 5.

do kalendarza lucimian *Rocznicy 3 lutego*, święta upamiętniającego nadanie wsi prawa czynszowego przez Kazimierza Wielkiego w 1359 r. Inicjatywa ta miała wnieść do tożsamości mieszkańców wątek historyczny i zbudować wokół historii miejsca poczucie wspólnoty, innymi słowy wynaleźć dla Lucimia tradycję. Kiedy święto w zaproponowanej świeckiej formule się nie przyjęło, artyści uciekli się do zabiegu sakralizacji, łącząc je z dniem Matki Boskiej Gromnicznej. Nie wszedł też w użycie herb Lucimia z datą 1359, zaprojektowany przez Witolda Chmielewskiego. Nie przyjęły się nowe nazwy tradycyjnych świąt zaproponowane przez grupę, na przykład „święto plonów” nie wyparło „dożynek”.

Uczestnicy przywołanej wyżej dyskusji w gronie redakcji *Polskiej Sztuki Ludowej* – oprócz Jackowskiego, Ewa Korulska i Hanna Szewczyk – już wówczas wskazywali na słabości lucimskiego przedsięwzięcia (*O lucimskim...* 1985). Obok próby wykreowania nowych, sztucznych tradycji wiejskich, były to, ich zdaniem, wyobcowanie artystów oraz ich dominująca rola w proponowanych mieszkańcom sytuacjach społeczno-artystycznych. Członkowie Grupy Działania nie byli członkami lokalnej społeczności, ponieważ do Lucimia tylko dojeżdżali, mieszkając i pracując w mieście. Choć ich aktywność była we wsi pożądana, lubiana, z jednej strony byli postrzegani jako przedstawiciele elity społecznej i wyższej kultury, z drugiej – nie byli lucimianom potrzebni, niezbędni. Znaczący wydaje się fakt, że nie byli zapraszani przez mieszkańców na chrzciny czy wesela – w wiejskiej kulturze wydarzenia nie tyle prywatne, rodzinne, co publiczne, wspólnotowe, służące integracji wiejskiej społeczności. Strategia Grupy Działania polegała na „podrzucaniu” społeczności koncepcji i wytworów (scenariuszy, rekwizytów, symboli), które ta miała podchwycić, przyjąć za swoje i dalej samodzielnie kultuwować. Działając w ten sposób, artyści, wbrew własnym intencjom i deklaracjom, podtrzymywali postawę odbiorczą w społeczności, oczekującej na coraz to nowe pomysły i inicjatywy z ich strony (por. *O lucimskim...* 1985).

Dokonujące się we wsi pod wpływem działania grupy zmiany społeczno-kulturowe artyści traktowali jako wyłanianie się „nowej sztuki ludowej”, poprzez którą rozumieli synergiczne połączenie lokalnych tradycji, własnej twórczości i kultury popularnej. Miała być to sztuka – podobnie jak sztuka ludowa – powstająca z potrzeby społeczności i przez nią użytkowana, integrująca ją wokół wspólnych wartości i podtrzymująca jej tożsamość, ale – w odróżnieniu od sztuki ludowej – niezamykająca się w kategorii dawności. Od 1981 r. zaczęli usuwać się z pozycji animatorów lokalnych, czego symbolicznym przypieczętowaniem było samorozwiązanie Grupy Działania<sup>32</sup>. Od tej pory poszczególne przedsięwzięcia miały być realizowane przez powoływane w tym celu przez mieszkańców komitety. Jednocześnie podjęto projekt budowy Domu Ludowego, w którym skupiałaby się kulturalna aktywność wsi. Artyści zaangażowali się przede wszystkim w dopracowanie inicjatywy od strony architektonicznej i estetycznej.

Jednak w miarę ich wycofywania się z roli lokalnych animatorów, aktywność kulturalna mieszkańców słabła. Chwilowe ożywienie Lucim przeżył jeszcze na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy pojawił się nowy impuls z zewnątrz – projekt

<sup>32</sup> Od 1989 r. Chmielewsky i Smużny działali jako Grupa 111.

uruchomienia tam pierwszej w Polsce „telechaty” (ośrodka teleinformatycznego) w ramach międzynarodowego programu rewitalizacji wsi, współrealizowanego przez Instytut Socjologii Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika. Wybór Lucimia nie był przypadkowy – sądzono, że wcześniejsza, dłużejtrwająca aktywność Grupy Działania stworzyła podstawy zaangażowania lokalnej społeczności wokół celów rewitalizacyjnych, rozwojowych. Ośrodek miał zostać sfinansowany ze środków europejskich (wówczas jeszcze Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej), zlokalizowany w nieukończonym jeszcze Domu Ludowym, przemianowanym z kolei na Europejski Dom Wiejski (Kaleta 1996).

Ostatecznie telechata nie powstała, artyści stopniowo wycofali się z Lucimia, a budowy Domu Ludowego nie ukończono do dziś. Po latach etnolog Olga Kwiatkowska (2006) podjęła próbę dotarcia do mieszkańców wsi w celu ustalenia, jakie miejsce w swoim życiu przypisują oni Grupie Działania i jej inicjatywom<sup>33</sup>. Zgromadzone przez badaczkę obserwacje potwierdzają między innymi tezę o przeważającym receptywnym nastawieniu społeczności do „zaszczepianej” im sztuki. Działania grupy mieszkańcy odbierali jako interesujące; w większości przychodzili, by popatrzeć. Tylko niektórzy angażowali się w przygotowanie poszczególnych wydarzeń, przy czym chodziło najczęściej o prace organizacyjne (przygotowanie poczęstunku, obsługę sprzętu, transport), a nie twórcze. Na tym tle wyróżniła się grupa kobiet, które założyły własny zespół artystyczny i występowały podczas animowanych przez Grupę Działania akcji. W repertuarze zespołu znalazły się popularne piosenki (wykonywane ze zmienionymi słowami), własne wiersze, znane skecze. Kwiatkowska ustaliła ponadto, że ani ogólna idea stojąca za aktywnością Grupy Działania nie była dla mieszkańców do końca czytelna (poza nakłanianiem do aktywności kulturalnej i pielęgnowaniem tradycji), ani symbolika poszczególnych projektów. Także język, jakim posługiwali się artyści odbierany był przez wioskową społeczność jako trudny. Interpretacja aktywności Grupy Działania przez lucimian nie jest jednorodna: dla jednych była to rozrywka, dla innych wzbogacenie życia o coś wyjątkowego, dla jeszcze innych bodziec do zainteresowania sztuką galeryjną, muzealną. Jak podsumowuje Kwiatkowska (s. 210): „Spektrum mieści się pomiędzy obojętnością a zaangażowaniem, pomiędzy zdystansowaniem się do zjawiska a dumą z niego, pomiędzy ludycznym odbiorem treści działań a głębszą refleksją na temat sztuki”. Jednocześnie mieszkańcy Lucimia wyrażali żal, że zostali przez większość z członków grupy opuszczeni<sup>34</sup>. Z „eksperymentu lucimskiego” można by więc wysnuć wniosek, że działania inspirowane przez artystów z zewnątrz nie prowadzą do trwałych przemian na poziomie lokalnej kultury. Wydaje się jednak, że kluczową zmienną jest w takich przypadkach charakter podejmowanych aktywności, przede wszystkim zakres i sposób zaangażowania w nie mieszkańców.

Drugim z przypadków alternatywnego osadnictwa powiązanego z aktywnością artystyczną, który chciałabym tu przywołać jako dystynktywną odmianę tego zjawiska, są **Gardzienice**. Ośrodek Praktyk Teatralnych ulokowany w tej podlubelskiej wsi wyrósł

<sup>33</sup> Przywołane badania realizowane były w latach 2003–2004.

<sup>34</sup> Spośród członków grupy tylko Wiesław Smużny i Bogdan Chmielewski utrzymują w miarę regularny kontakt ze społecznością.

z krytyki metod pracy teatralnej i parateatralnej Grotowskiego. Włodzimierz Staniewski (za: Osiński 2009: 41), założyciel ośrodka, wcześniej członek Teatru Laboratorium, zarzucał Grotowskiemu oderwanie od społecznego kontekstu, sekciarstwo i nadmierny psychologizm: „Tamte eksperymenty miały jednak charakter laboratoryjny. Były zamknięte, odwiązane od kontekstu społecznego, odwołując się przede wszystkim do psychologii, do przeżyć intymnych, do eksploatacji wnętrza jednostki”. W innym miejscu wyliczał różnice między Teatrem Laboratorium a Gardzienicami:

tam była sytuacja zamknięta, laboratoryjna, a tutaj jest sytuacja otwarta, społeczna – ten rys społecznikowski. Tam rodzaj hermetyzmu [...]. A tutaj sytuacja wyjścia w ludzi, w przyrodę, w drogę, nie w sensie metafory, ale w sensie dosłownym. Tutaj też doświadczenie egzystencjalne, kiedy człowiek musi znaleźć się w różnych środowiskach, niekoniecznie mu bliskich (Staniewski, za: „*Tajemnicę...*” 2001: 9).

Gardzienice proponowały zatem inny „autorski” model praktyki teatralnej, opierający się między innymi na wyprawach artystyczno-badawczych, początkowo realizowanych głównie na terenach województw wschodnich (najsłabiej rozwiniętych cywilizacyjnie i gospodarczo), później także za granicą (m.in. do Włoch, Francji, Japonii). Wyznacznikiem ich pracy artystycznej pozostały jednak podstawowe założenia kultury czynnej (parateatru, teatru uczestnictwa) – rozszerzenia pola twórczości i granic teatru w sposób włączający nie-artystów i elementy nie-artystyczne. W przypadku Gardzienic były to elementy ludowego folkloru, przede wszystkim muzyka, pieśni i opowieści należące do tradycji różnych mniejszości etnicznych (Białorusinów, Cyganów, Żydów, Łemków i in.)<sup>35</sup>. Na realizowane przez zespół piesze Wyprawy na tereny wiejskie składały się: pokaz *Spektaklu wieczornego* [1977], w którym zachowany był podział na aktorów i widzów, oraz Zgromadzenie – spotkanie współtworzone przez społeczność wiejską i członków grupy. Każdą wyprawę poprzedzał rekonesans, rozpoznanie miejsca i społeczności dokonywane przez kilku członków zespołu. Celem rekonesansu było także wyszukanie osób starszych, pamiętających i niekiedy kultuwających jeszcze dawne tradycje swojej społeczności.

Spektakl składał się z etiud opartych na motywach *Gargantui i Pantagruela* Rabelais’go. Jego struktura była zmieniana w zależności od sytuacji, charakteru widowni, warunków. Nie posiadał wyraźnej fabuły, grany był w otwartej przestrzeni, obfitował w efekty akrobatyczne, kuglarskie. Miał oddziaływać przede wszystkim na poziomie zmysłowym i emocjonalnym, wywoływać zmiany nastroju wśród publiczności: „odczucia żywiołowej radości, wzniosłości, nagłej refleksji” oraz „wyzwolony śmiech”. W strukturę spektaklu włączano odnalezione podczas Wypraw elementy ludowe: pieśni, porzekadła, zaklęcia. Całość podporządkowana była zasadom karnawalizacji – łączeniu kontrastów, grotesce, żywiołowości (Taranienko 2001: 262).

<sup>35</sup> Staniewski używał określenia „kultury tubylcze”, dystansując się w ten sposób do kategorii kultury ludowej promowanej przez komunistyczne władze (Hodge 2001: 270).

Wyprawy miały więc strukturę wymiany: zespół podarowywał mieszkańcom spektakl, a w zamian otrzymywał archaiczne obrzędy, pieśni, opowieści. Działania te łączyły w sobie elementy teatru, ożywiania kultury ludowej i animacji kulturalnej środowiska wiejskiego. Przy czym cała Wyprawa – począwszy od wspólnego pokonywania drogi, na spektaklu skończywszy – była definiowana jako twórczość czy praktyka teatralna.

Działania Gardzienic są czymś nie mieszczącym się w konwencjach sztuki – pisała Jawłowska (1988: 42) – nie są zarazem wyraźnie parateatralne, trudno więc znaleźć dla nich odpowiednią nazwę. Działania te są wprawdzie ściśle wyreżyserowane, ale zarazem wmontowane w naturalne warunki, w jakich przebiegają. Uczestnictwo, współtworzenie mieszkańców wsi polega tu głównie na wspólnym przeżywaniu symboli, dobudowywaniu ich treści.

Najważniejszą częścią Wypraw były Zgromadzenia, którym zespół przypisywał znaczenie prototeatru. Sądono, że w Zgromadzeniach ujawniają się podstawowe struktury wystąpienia publicznego, grania na scenie, naturalnej społecznej dramaturgii. Pretekstem do zgromadzenia mieszkańców w odwiedzanych przez teatr wsiach były tradycyjne pieśni. Ich wykonywanie i dzielenie się nimi wytwarzało poczucie wspólnoty między wszystkimi uczestnikami sytuacji, umożliwiało nawiązanie porozumienia między lokalną społecznością a przybyszami, zbierającymi w tym samym czasie „materiał” do własnej pracy warsztatowej i kolejnych spektakli. Strategia Gardzienic nie polegała więc na wprowadzaniu w życie wsi nowych tradycji czy świąt (lub modyfikowaniu już istniejących), jak robiła to Grupa Działania, lecz na „zapożyczaniu” z teatru życia codziennego jej mieszkańców. W tym sensie była mniej inwazyjna, a z drugiej strony – bardziej efemeryczna, ograniczona do odwiedzin związanych z konkretną Wyprawą.

Powołując więc do istnienia różne „praktyki teatralne”, Staniewski ograniczał się [...] do wprowadzania w bieżące życie takich scenariuszy działań, które nie przeszkadzałyby w jego naturalnym, poddanym pragmatyce biegu. Pozwalałyby jedynie na współobecność dodatkowych, choć od głównego nurtu życia różnych, bezinteresownych czynności – takich jak śpiewanie, granie czy opowiadanie (Taranienko 2001: 265).

Obok specyficznych praktyk teatralnych, Gardzienice ukształtował przede wszystkim wybór wiejskiej przestrzeni pracy twórczej. Także Grotowski wyjeżdżał ze swoimi zespołami w plener (głównie do Brzezinki), sądząc, że takie otoczenie sprzyja otwarciu uczestników na siebie nawzajem, wyostreniu percepcji i emocjonalnemu odblokowaniu. Siedzibą Teatru Laboratorium pozostawał jednak Wrocław. Staniewski i jego grupa przenieśli się na wieś na stałe, do podlubelskich Gardzienic. Od działającego tam Uniwersytetu Ludowego wydzierżawili dawną ariańską kaplicę, w której zorganizowali salę teatralną na 30 miejsc, a gości przyjmowali w tzw. chałupie Kutrzepów (domu wynajmowanym od miejscowych

gospodarzy)<sup>36</sup>. Przenosiny na wieś miały związek z fascynacją członków grupy ludowością. Gardzienice nie szukały tam izolacji, lecz bezpośredniego, niezafalszowanego kontaktu z drugim człowiekiem. Dworakowska (2008: 154) wyjaśnia motywy wyboru takiego kulturowego kontekstu działania:

Parateatralne poszukiwanie źródeł kultury realizuje się przede wszystkim w dążeniu do odnowienia więzi z naturą przez wpisanie treningu i przedstawień, a także codziennego życia w rytm i przemiany przyrody. [...] Jest to również zwrot ku kulturze tradycyjnej, nie tylko jako źródłu inspiracji, ale także jako modelu więzi społecznych i uczestnictwa w kulturze.

Podstawowym założeniem działań grupy było tworzenie „nowego środowiska naturalnego teatru” – poprzez opuszczenie miasta, odwołanie się do niekompetentnego odbiorcy, wyjście w przestrzeń pozbawioną teatru, rozumianą nie jako nowy krąg odbiorców, lecz całokształt kulturowego doświadczenia jakiejś społeczności, obecne w nim wartości. „Chodzi o to, żeby te wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń” – wyjaśniał Staniewski (za: Taranienko 2001: 258–259). Ideowe inspiracje teatr znajdował w pismach Michaiła Bachtina, który źródeł sztuki upatrywał w kulturze ludowej i karnawale (stąd wątki z Rebelais’go w *Spektaklu wieczornym*), oraz w twórczości romantyków, w podobny sposób zafascynowanych ludowością. Drugi spektakl Gardzienic – *Gusła* [1981] oparty został na drugiej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Z czasem inspiracje teatru ulegały wzbogaceniu, rozszerzeniu, między innymi o elementy kultury Orientu (np. japoński teatr *nō*) i Antyku.

Kontrkulturowe proweniencje Gardzienic widoczne są przede wszystkim w ich antycywilizacyjnym nastawieniu: nowoczesność postrzegana była przez Staniewskiego i jego współpracowników jako czynnik ograniczający sensualny, emocjonalny i społeczny rozwój człowieka, redukujący jego bycie w świecie do racjonalnego poznania i instrumentalnych relacji. Gardzienice miały być teatrem przeciwdziałającym tym tendencjom w mikroskali. W swoich spektaklach teatr wyraźnie stawał po stronie wolności jednostki ludzkiej i jej twórczego potencjału, a przeciwko ich ograniczaniu przez instytucje społeczne i kulturowe, w szczególności religijne. Podejmował kwestie uniwersalne (kondycja ludzka), czerpał z kanonicznych dzieł kultury europejskiej, nie odnosił się natomiast do spraw aktualnych, bieżących. Charakterystyczne, że w przypadku Gardzienic zwrot w stronę ludowości nie wiązał się z odrzuceniem kultury „wysokiej” (elitarnej, kanonicznej), ale ich działalność nie sprostowała się też do szerzenia elementów tej kultury wśród ludu. Gardzienicka praktyka teatralna polegała raczej na łączeniu kultury „wysokiej” i „niskiej”, ludowej. Dążono ponadto w Gardzienicach do połączenia praktyki teatralnej z postawą głęboko ekologiczną i życiem wspólnotowym. Wyprawy, poza kontaktem z kulturą ludową, były sposobem budowania zespołu. Służyły temu także treningi i warsztaty aktorskie (por. Taranienko 2001).

<sup>36</sup> *De facto* członkowie zespołu aktorskiego nie mieszkali w Gardzienicach, lecz stale dojeżdżali do wsi.

Opisane wyżej pokrótce wczesne działania Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice można umiejscowić na styku nowoosadnictwa, sztuki i antropologii kulturowej. Wiązanie poszukiwań teatralnych z refleksją naukową należy dziś do charakterystycznych cech działalności Gardzienic, której stałym elementem są sympozjony – seminaria skupiające praktyków i teoretyków kultury, połączone z pokazami, warsztatami, wieńczone spotkaniami utrzymanymi w formule Zgromadzeń. Ośrodek nadal stawia sobie za cel wypracowywanie niekonwencjonalnych praktyk artystycznych poprzez łączenie teatru, edukacji i badań etnograficznych, oraz upowszechnianie efektów tej pracy. Te niekonwencjonalne praktyki artystyczne przyjmują między innymi postać etnooperatorów<sup>37</sup> – spektakli budowanych wokół różnych tradycji „muzyczności”, choć wymownym wydaje się fakt, że w ciągu ponad trzydziestu lat aktywności teatr stworzył zaledwie kilka spektakli. Ta „statystyka” niewątpliwie wskazuje na proporcje między różnymi formami działania Gardzienic, dla których ważniejsza od przedstawienia teatralnego była i jest praca teatrem. Dziś Staniewski (2007: 148) mówi o swoim przedsięwzięciu: „to idea zasadzona na skrawku ziemi, która sytuowałaby się między teatrem, animacją kultury, dydaktyką i społecznikostwem, a którą można skwitować formułą «praktykowanie humanistyki»”<sup>38</sup>.

Trzecią zorientowaną na lokalność grupą alternatywną, której przykład chciałabym tu przywołać jest **Komuna Otwock**. Jej działania nie mieściły się już wprawdzie w czasowych ramach kontrkultury, ale wyraźnie nawiązywały do doświadczeń tamtych lat. Przykład tej grupy jest o tyle ciekawy, o ile pod koniec pierwszej dekady XXI w. jej członkowie w spektakularny sposób zrezygnowali z bezpośredniego zaangażowania społecznego, czego symbolicznym przypieczętowaniem stała się zmiana nazwy na Komuna Warszawa, poprzedzona zmianą kontekstu działania – przeprowadzką do wielkiego miasta.

Komuna Otwock nie spełniła swojej obietnicy bycia rewolucyjno-anarchistyczną wspólnotą działań, która poprzez działania artystyczne zmienia strukturę, wyobrażenia i praktyki społeczne. Okazało się to niemożliwe, gdyż działalność artystyczna ma żaden albo znikomy wpływ na życie społeczne. A na pewno okazało się, że członkinie i członkowie grupy nie „dorastają” do ideałów, które propagowali przez swoje działania (Komuna Otwock, za: red. Berlińska, Plata 2009: 284).

Tym sposobem Komuna Otwock stała się symbolem utraty wiary w możliwości sztuki jako środka zmiany społecznej. Zanim jednak do tego doszło, grupa przeszła dwudziestoletnią drogę przez różne formy organizowania lokalnego życia kulturalnego – w Otwocku, Ponurzyca i w końcu w Warszawie, a jednocześnie – „drogę od radykalnej grupy, która chciała zmieniać świat, do grupy, która tylko świat nazywa” (H. M., za: Berlińska 2009: 18).

<sup>37</sup> Jest to określenie wprowadzone przez Leszka Kolankiewicza (za: Machul 2001: 373–374).

<sup>38</sup> Obecnie ośrodek zajmuje dawny kompleks pałacowy w Gardzienicach, który systematycznie renowuje i adaptuje dla celów prowadzonej działalności, między innymi Akademii Praktyk Teatralnych. Jest wojewódzką instytucją kultury. Zob. <http://www.gardzienice.org> [dostęp 7 marca 2014 r.].



Komuna Otwock powstała w 1989 r. z inicjatywy Grzegorza Laszuka, Macieja Setniewskiego i Pawła Stankiewicza, zainspirowanych między innymi działaniami Akademii Ruchu, Gardzienic, Bread and Puppet Theatre. Słowo „komuna” użyte w nazwie miało wtedy niejednoznaczne konotacje; powszechnie kojarzone było raczej z upadającym systemem komunistycznym (potocznie określanym właśnie jako komuna) niż komunami, jakie w latach sześćdziesiątych zakładali europejscy i amerykańscy hippisi. Chodziło oczywiście o kolektywny charakter aktywności – grupa definiowała się jako „wspólnota myśli i działań” – jednak w tamtym czasie wybór takiej nazwy można było odczytywać jako gest prowokacyjny. Gest ten staje się czytelny, jeśli weźmiemy pod uwagę identyfikację członków grupy z ruchem punkowo-anarchistycznym, co znalazło odzwierciedlenie również w koncertach organizowanych przez Komunę w otwockim klubie Smok.

Działając w Otwocku, poza animowaniem alternatywnej sceny muzycznej, Komuna wydawała gazetkę *Info* (później *Info 2*), prowadziła pirackie radio Czosnek, organizowała wystawy, Dyskusyjny Klub Filmowy, promocje książek, malowała graffiti, działała także poprzez manifestacje (na przykład przeciwko przymusowemu poborowi do wojska) i akcje uliczne. W jednej z takich akcji – *Mieszczanie, obudźcie się* – członkowie grupy szli nocą przez miasto, uderzając w garnki i wykrzykując tytułowe hasło. W innej obrzucali budynki kolorową farbą i zostawiali ulotkę informującą, że nie jest to wandalizm, tylko sztuka. W swoich tekstach nawoływali do rewolucji anarchistycznej – „rewolucji świadomości i wartości, tworzenia wspólnoty ludzkiej, w której naczelną wartością będzie twórczy rozwój jednostki, a nie dobrobyt materialny” (Komuna Otwock, za: Berlińska 2009: 20). Swoje działania orientowali na tworzenie środowiska ludzi aktywnych, zaangażowanych, twórczych, których chcieli integrować wokół podzielanych idei, wspólnych celów i kolektywnych działań. W tamtym czasie działalność grupy naznaczona była swoiście pojmowanym amatorstwem:

amator to taki koleżka, co robi COŚ, bo sprawia mu to radość i przyjemność, i nie bierze za to pieniędzy, a jak mu się nie chce czegoś robić, to to olewa. [...] I jeśli ktoś jeszcze powie, że nasze audycje się zacinają, a koncerty spóźniają – to jest dupa, bo nic nie zrozumiał i nie wie, po co żyje. W burdelach klienci są profesjonalnie obsługiwani, ale miłości w tym nie ma (Komuna Otwock, za: Berlińska 2009: 33).

Działalność Komuny w Otwocku od początku spotykała się ze zdystansowanym stosunkiem ze strony starszych mieszkańców i urzędników. W małym mieście aktywność alternatywnej, anarchistycznej grupy była bardzo widoczna, dynamizowała lokalne życie kulturalne, lecz tylko w odniesieniu do jego młodszych mieszkańców. Dla pozostałych Komuna nie miała żadnych propozycji uczestnictwa czy współpracy. Próbowala ich „budzić” za pomocą niekonwencjonalnych ulicznych akcji, za którymi nie szły jednak żadne konstruktywne działania<sup>39</sup>. Grupa tworzyła kontrkulturową, pokoleniową enklawę i nie była zainteresowana jej

<sup>39</sup> Wezwanie mieszczan (mieszkańców Otwocka) do przebudzenia powtarzało się w różnych tekstach i akcjach grupy.

otwieraniem na ludzi spoza środowiska alternatywnej młodzieży. Ten sam anarchistyczno-wspólnotowy model działania próbowała przenieść na grunt wiejski w Ponurzycy, w czym można upatrywać jednej z przyczyn niepowodzenia jej nowoosadniczego projektu.

Wzorem swoich kontrkulturowych poprzedników, ale w zmienionych już warunkach ustrojowych, Komuna Otwock kontestowała kapitalizm i kulturę konsumpcyjną, poszukiwała przestrzeni samorealizacji i praktykowania alternatywnych wartości – wspólnotowych i ekologicznych. W latach 1996–2000 prowadziła Dom w Ponurzycy, w budynku zlikwidowanej wiejskiej szkoły. Było to miejsce wielofunkcyjne: autonomiczna enklawa artystyczna (trochę przypominająca dom pracy twórczej), alternatywne centrum kultury (z koncertami, festiwalami, warsztatami, wykładami, edukacją ekologiczną dla dzieci), schronisko turystyczne, gospodarstwo ekologiczne. Z jego oferty korzystali jednak w większym stopniu przyjezdni („zbuntowana warszawka”) niż miejscowi. Z doświadczenia Ponurzycy grupa wyszła z poczuciem niemożliwości integracji różnych środowisk kulturowych. „Okazało się, że wszystko jesteśmy w stanie zrobić – wyremontować szkołę, utrzymać ją z akcji komunowych, zarządzać, sprzątać – tylko nie możemy się tam zakorzenić” – wspomina Alina Gałązka (za: Berlińska 2009: 38). Obok zderzenia kulturowego (związanego m.in. ze stosunkiem do religii), wśród przyczyn niepowodzenia projektu członkowie grupy wymieniają brak wcześniejszego rozpoznania realiów życia ponurzyckiej społeczności oraz gotowości do wysłuchania i uwzględnienia w ramach proponowanych działań jej opinii i potrzeb (Berlińska 2009: 36 i nast.).

W tym samym czasie Komuna Otwock zaczęła stopniowo zmieniać swój charakter – ze wspólnoty aktywistycznej, kierującej swoje działania na zewnątrz, do innych, w kolektyw artystyczny, teatralny, nawołujący do oddolnego działania poprzez plakatowe spektakle. W coraz większym stopniu koncentrowała się na wewnętrznym aspekcie swojej aktywności, co doprowadziło do odejścia niektórych jej członków (m.in. Setniewskiego).

Wtedy dotarło do mnie [...], że w rozmowach Komuny najczęściej pada słowo „integracja”. A ja nie znosiłem tej całej „integracji”. Nie zakładaliśmy Komuny, żeby się integrować i miło spędzać czas we własnym gronie. To jest, oczywiście, wartość, ale dodana. Najważniejsza miała być działalność społeczna. Reprezentowaliśmy, przynajmniej tak mi się wydawało, określony światopogląd i mieliśmy konkretne cele (Maciej Setniewski, za: Berlińska 2009: 37).

Od 1995 r. to właśnie kreacja teatralna – autorska i kolektywna – stała się najważniejszą częścią aktywności Komuny Otwock, chociaż grupa wciąż angażowała się społecznie, przede wszystkim na polu ekologii i praw człowieka. „Nie wystarczy mówić w teatrze, że człowiek powinien działać – wyjaśniał Laszuk Piotrowi Gruszczyńskiemu (za: Mokrzycka-Pokora 2004) – ale trzeba działać naprawdę. Inaczej to nie ma sensu, jest kłamstwem”. Najbardziej rozpoznawalnym efektem pracy teatralnej grupy jest trylogia *Dlaczego nie będzie*

rewolucji?, złożona z trzech spektakli: *Design/Gropius* [2002], *Perechodnik/Bauman* [2004] i *Przyszłość świata* [2006]. Roman Pawłowski (za: Gałązka, Laszuk 2009: 314) na łamach *Gazety Wyborczej* pisał o tych przedstawieniach:

Komuna Otwock nie podzieliła losu innych rewolucyjnych teatrów i nie stała się tubą propagandową. Jej przedstawienia są dzisiaj najbardziej polityczną manifestacją polskiego teatru – nie tylko ostrzegają przed ideologiami, ale i przed brakiem aktywności. Uczą samodzielnego myślenia, podważają oczywiste prawdy i zadają niewygodne pytania.

W często cytowanym wystąpieniu *Jak krety* z 1979 r. Konstanty Puzyna (za: Kolankiewicz 2002: 50) mówił o teatrach alternatywnych: „ludzie dawniej łączyli się w grupę, by robić teatr, dziś robią teatr, by być w grupie”. Sentencja ta doskonale oddaje najważniejszą, jak sądzę, charakterystykę Komuny Otwock, która „nadal jest grupą kilku – kilkunastu – kilkudziesięciu przyjaciół i znajomych, którzy, choć różnią się bardzo «wyobrażają sobie coś innego». Łączy ich to, że chce się im wyjść z domu, by razem COŚ zrobić” (Gałązka, Laszuk 2009: 315). Podobnie jak inne grupy poszukujące dla siebie autonomicznej przestrzeni, Komuna Otwock nie daje się łatwo przyporządkować do jednej dyscypliny sztuki czy wiedzy; łączy teatr (sam w sobie interdyscyplinarny, zawierający elementy sztuk wizualnych, wideo, instalacji) z filozofią, historią, teorią socjologiczną i psychologiczną (w których znajduje inspiracje dla swoich spektakli), a także z bezpośrednim społecznym zaangażowaniem (wspierając grupy protestu czy organizując spotkania dyskusyjne). Na tle innych teatrów i grup alternatywnych wyróżnia się wyraźnymi aktywnymi postawami krytycznymi i politycznymi (anarchizm, ekologia, feminizm). Warto nadmienić, że jako teatr Komuna dotąd się nie profesjonalizowała; swoją aktywność konsekwentnie opiera na pracy społecznej oraz dotacjach pozyskiwanych na realizację konkretnych projektów<sup>40</sup>.

### **3.4. Niezależne kooperatywy artystyczne i kultura zrzuty**

Lata osiemdziesiąte w Polsce nazywane są przez badaczy historii sztuki „czasem grup”, licznych niewielkich artystycznych formacji, które wewnątrz środowisk artystycznych spełniały funkcje społeczne, integracyjne, ale też autopromocyjne, niejako zastępując „tradycyjny” artystyczny mecenat i wytwarzając alternatywny obieg sztuki. Zjawisko to tworzyły: powstała w 1979 r. i aktywna do dziś Łódź Kaliska, wrocławska grupa Luxus (1983–1995), warszawska Gruppa (1983–1989), poznańskie Koło Klipsa (1983–1990), a także: Neue

<sup>40</sup> Obecnie Komuna Warszawa działa w tzw. kamienicy artystycznej przy ul. Lubelskiej 30/32 w Warszawie. W tej samej kamienicy działają także między innymi Studium Teatralne i Scena Lubelska.

Bieremienność' (Warszawa, 1985–1988/1989), Galeria nie-Galeria (w skrócie GnG, później Alians Suprakulturowy XUXEM; Wrocław, 1986–1992), Wspólnota Leeżeć (Łódź, od 1989 r. do dziś). Grupy te składały się wówczas na nurt sztuki niezależnej, ich członkowie byli prekursorami rodzimej alternatywnej kultury, polskiego *undergroundu*. Ważnym aspektem ich aktywności była więź pokoleniowa, stąd stosowane wobec ich twórczości określenie „sztuka młodych”, nieco deprecjonujące jej w szerokim rozumieniu polityczny, kontestacyjny sens. Łącznie grupy te konstituowały szerszą formację kultury alternatywnej, na którą uogólniane jest niekiedy pojęcie kultury zrzuty<sup>41</sup>,

stawiającej sobie za cel wyraźne osadzenie się na zewnątrz wszelkich obszarów kultury artystycznej, zarówno tej oficjalnej, bliskiej instytucjom władzy, jak też tej nieoficjalnej, bliskiej opozycji politycznej i twórczości eksponowanej w kościołach, ale także i tej, która jakby ignorowała oba układy, stawiającej na „niezależne” od polityki wartości (Piotrowski 2011: 231).

Działania tych pod wieloma względami różnych nieformalnych organizacji łączył sposób, w jaki ich członkowie kontestowali otaczającą rzeczywistość, zarówno tą państwowo-socjalistyczną (oficjalną), jak i tą kościelno-opozycyjną (podziemną). Narzędziami tej kontestacji były: absurd, humor, zabawa, zmysłowość (seksualność), spontaniczność, barwność (kontrastująca z „szarzyzną” PRL-owskiej rzeczywistości), egzotyka i surrealizm.

Artyści lat osiemdziesiątych próbowali usytuować się poza systemem władzy pojętej *en globe* (komuniści – opozycja – Kościół) – wyjaśnia Piotrowski (s. 234–235). Na komunistyczne czolgi i narodową martyrologię odpowiadali językiem absurdu i groteski [...]. Ich hasłem były zarówno: „chcemy prezydenta, nie agenta” (o gen. Wojciechu Jaruzelskim), jak i „więcej seksu i wolności, ale bez Solidarności”, czy też „Seksualność”, pisane liternictwem związku zawodowego, jak głosiły malowane przez młodych ludzi na murach polskich miast graffiti.

Przywołana wyżej, zainicjowana na początku lat osiemdziesiątych przez grupę Łódź Kaliska, otwarta kooperatywa artystyczna, nazwana nieco później kulturą zrzuty, pod wieloma względami wydaje się być zjawiskiem reprezentatywnym dla rodzimego ruchu kultury alternatywnej lat osiemdziesiątych. Dlatego warto przyjrzeć się jej tu nieco bliżej, zaznaczając jednak, że zmienny skład osobowy, różne wizje rozwoju i nieokreślone ramy chronologiczne zjawiska utrudniają zadanie jego syntetycznego opisu.

Analiza materiałów źródłowych (red. Janiak 1989) uprawnia, jak sądzę, do stwierdzenia, że zjawisko to odnosiło się bardziej do pewnej uogólnionej postawy wobec rzeczywistości niż konkretnej formacji artystycznej. Adam Rzepecki (Ciesielska 1989: 12), jeden ze

<sup>41</sup> Pojęcie to sygnalizuje oddolny i kooperatywny charakter zjawiska, tworzonego i finansowanego wspólnie przez jego uczestników.

współtwórców kultury zrzuty, pisał na przykład: „Kultura Zrzuty jest jak dada, ma swój dalszy ciąg, nadal trwa, ujawniając się co jakiś czas, mimo zmieniających się miejsc, ludzi, warunków, historii”. Związki z dadaizmem uwidaczniał sposób działania twórców związanych z kulturą zrzuty: antyproduktywny (zgodny z założeniem, że sztuka nie powinna wytwarzać przedmiotów, lecz sytuacje czy akcje, co chroni ją przed uwikłaniem w system produkcji)<sup>42</sup>, posługujący się absurdem i humorem, celowo prowokacyjny i ekstremalny (radykałny), naruszający społeczne konwencje (wręcz wulgarny), wymykający się zastanym definicjom sztuki (uciekający się do brikolażu, mieszania gatunków).

Idea i praktyka kultury zrzuty zaczęła wyłaniać się około roku 1981, wraz z otwarciem w kamienicy przy ul. Piotrkowskiej 149 w Łodzi – Strychu – niezależnej przestrzeni kulturalnej, spełniającej połączone funkcje: pracowni, galerii, miejsca spotkań, noclegowni, klubu i „zrutkowego” bufetu<sup>43</sup>. Co istotne, Strych nie miał być i nie był miejscem bezpośredniej aktywności politycznej, opozycyjnej, lecz aspirował do roli centrum alternatywnego obiegu kultury – pozapaństwowego i pozakościelnego (utożsamianego wówczas, jak już wiemy, z Solidarnością). Alternatywność tego obiegu miała polegać także na przyjęciu zasady swobodnej ekspresji jednostki (jej emocji, postaw, problemów) oraz na odrzuceniu zastanych podziałów na twórców i odbiorców, twórców profesjonalnych i nieprofesjonalnych.

Klimat panujący na „STRYCHU” tworzyli przebywający tam ludzie – artyści i nieartyści, choć podziały te nie odgrywały najistotniejszej roli, a nawet czyniono wiele zabiegów, by granica między „sceną” a publicznością nigdy nie została wytyczona, by problem rozgraniczenia sztuki na „profesjonalną” i „nieprofesjonalną” uznać za niemodny i nieistotny, i pozostawić go niektórym, męczącym się nim do dziś muzeologom. Tę sytuację ułatwiał dodatkowo fakt ogromnego wymieszania się środowisk i profesji, jakie reprezentowali poszczególni uczestnicy wydarzeń na „Strychu”, bez względu na to, czy przynależeli oni do grupy „artystów” /wśród których [...] najmniejszą grupę stanowili tzw. wykształceni plastycy/, czy „odbiorców” (Ciesielska 1989: 9).

Kultura zrzuty stanowiła strukturę alternatywną w wielu wymiarach: instytucjonalnym, organizacyjnym, ideowym. Miała być remedium na nowoczesną dezintegrację (w momencie otwarcia Strychu spotęgowaną stanem wojennym), wypełnić charakterystyczną dla okresu PRL-u próżnię społeczną (por. Nowak 1979). Wśród cech „definiujących” kulturę zrzuty wymienić można: spontaniczność działania (dążenie do bycia „nieproszonym gościem”<sup>44</sup>),

<sup>42</sup> Założenie to nie było konsekwentnie realizowane, czego przejawem było publikowanie *Tanga*, magazynu reprezentującego poglądy grupy.

<sup>43</sup> Warto odnotować, że podobnych oddolnych, niezależnych inicjatyw powstawało w tamtym czasie wiele. W samej Łodzi działały liczne „galerie”: Galeria Wymiany, Galeria Ślad II, Archiwum Myśli Współczesnej, Punkt Konsultacyjny czy Czyszczenie Dywanów.

<sup>44</sup> Współcześnie tego rodzaju uczestnictwo, polegające na przyjęciu na siebie roli „niezaproszonego *outsidera*” (*uninvited outsider*) propaguje na przykład Marcus Miessen: „Zasadniczo chodzi o to, że jeśli jesteś zainteresowana partycypacją, to jedyny sposób, by zrobić coś produktywnie, to wtargnąć na takie obszary dyskusji, projektów czy też obszary miejskie albo instytucjonalne, gdzie niekoniecznie byłaś zaproszona lub gdzie nie proszono o partycypację” (*Nieproszony...* 2013: 91).

wspólnotowość (rozumianą jako współodczuwanie, współżycie, współtworzenie), oparcie na entuzjazmie i pracy społecznej uczestników (także ich wkładzie finansowym – stąd nazwa), dążenie do zajęcia stanowiska wobec rzeczywistości społeczno-politycznej przy pomocy środków artystycznych, duże wewnętrzne zróżnicowanie poglądów i form aktywności, ale też elitaryzm, ekskluzywność, swego rodzaju snobizm, czy jak określił to Marek Janiak (1989: 143–144) „arystokratyzację”<sup>45</sup>. Uczestnicy kultury zrzucały wyraźnie dystansowali się wobec reszty społeczeństwa, które postrzegali przez pryzmat społecznych norm i ograniczeń, fałszywej pruderii i kurtuazji. Na tym tle samych siebie widzieli jako kontynuatorów awangardy (przede wszystkim wspomnianych dadaistów), poszukujących możliwości realizacji indywidualnej wolności poza opresyjnym systemem prawomocnej kultury.

Jednak w odróżnieniu od dadaistycznej awangardy, która dążyła do zmiany porządku estetycznego i społecznego (poprzez wytrącanie mieszczaństwa, tzw. małej burżuazji, z dogmatyzmu jej własnej kultury), Łódź Kaliska i współtworzone przez nią struktury kultury zrzucały wykazywały raczej tendencję do prywatyzacji twórczości, zamknięcia we własnym mikro-środowisku, odcięcia się od celów społecznych i politycznych. W 1985 r. w swoim *Manifeście Kultury Zrzuty* Janiak pisał między innymi: „precz z egalitaryzacją w sztuce – każdy może być artystą; szanuj własną świadomość niechęcią do obdarzania nią wszystkich; nie uszczęśliwiał siebie uporczywym uszczęśliwianiem innych; nie trać siebie na usilne robienie rzeczy istotnych, i tak je robisz; [...] zdobądź się na arystokratyczny gest nieprzydatności wszelkiej organizacji” (s. 149–150). Jednocześnie negował „heroiczne wysiłki antropologów i artystów amerykańskich z lat 60-70-tych” i „hasła Beuysa razem z jego przekomiczną Partią Zielonych” (s. 136).

Wydaje się, że ta cecha kultury zrzuty, którą Janiak określa – w sposób odzwierciedlający dyskurs tego środowiska – jako „wypięcie się dupą na społeczeństwo” (s. 134), przesądza o jej odrębności względem zachodnich zjawisk alternatywnych czy kontrkulturowych. Te drugie, nawet jeśli przyjmowały formę eskapistyczną – ucieczki w zamknięte wspólnoty i życie prywatne – to w tej formie określały się w kategoriach pęknięcia w zastanej strukturze społeczno-kulturowej, wzoru dla przyszłych, wolnych od kulturowego ucisku stosunków społecznych. W „programie” powstałej ponad dziesięć lat później kultury zrzuty można dostrzec przekonanie o daremności kulturowego buntu skierowanego do społeczeństwa i dążenie (niezbyt konsekwentne) do samomarginalizacji.

Wydaje się jednak, że postulat „arystokratyzacji”, przynajmniej w części, jest także konsekwencją szczególnych warunków systemowych, w których wykształciła się kultura zrzuty, naznaczonych „przymusową” egalitaryzacją uczestnictwa kulturalnego Polaków w ramach struktur tworzonych przez państwo. Uczestnictwa odbiorczego, a nie twórczego, oznaczającego jedynie równy dostęp do kultury prawomocnej, wspieranej przez państwo. O ile więc na Zachodzie rewolucja partycypacyjna pociągnęła za sobą demokratyzację i upolitycznienie sztuki, rozwój sztuki politycznej, publicznej (aktywnie redefiniowanej) i społecznościowej,

<sup>45</sup> Janiak nie używa tego określenia w sensie pejoratywnym, lecz wskazuje na pożądaną kierunek rozwoju kultury zrzuty, jako alternatywnej formacji społeczno-kulturowej. Postulat ten doskonale współgra z przywołaną w poprzednim rozdziale tezą Bourdieu dotyczącą wyłaniania się awangardy na skutek podziału pola sztuki.

o tyle w Polsce lat osiemdziesiątych liczne grupy określające się jako alternatywne najczęściej nie przekraczały progu zaangażowania politycznego lub społecznego, tworzyły enklawy swobodnej, spontanicznej ekspresji artystycznej, nie aspirując przy tym do jakiegokolwiek oddziaływania na społeczeństwo.

W ten kontrkulturowy krajobraz wpisywały się również powstałe na początku lat osiemdziesiątych Ruch Nowej Kultury i Pomarańczowa Alternatywa – aktywna nie tylko w rodzimym Wrocławiu, ale także w Białymstoku, Lublinie, Łodzi czy Warszawie. Na tle innych grup alternatywnych, bezpośrednie, konfrontacyjne odniesienie do aktualnej, komunistycznej władzy (a nie władzy w ogóle) czyniło z Pomarańczowej Alternatywy zjawisko wyjątkowe. Jak słusznie zauważa Karol Sienkiewicz (2011b),

mówienie o Pomarańczowej Alternatywie tylko w kategoriach sztuki zdecydowanie zawęża jej rozumienie. Był to ruch zdecydowanie polityczny (w pierwszych latach antykomunistyczny, potem antyestabliszmentowy), wykorzystujący artystyczne strategie, takie jak happening.

Wprawdzie typowa dla Pomarańczowej Alternatywy strategia, określana jako „subwersywna afirmacja”, praktykowana była także przez inne działające wówczas grupy, definiujące się jako artystyczne, koncentrujące się na komunistycznych datach i świętach, takich jak Dzień Kobiet (8 marca) czy Dzień Zwycięstwa (9 maja), na przykład przez wymienioną wyżej Neue Bieremiennost’. Wydaje się jednak, że w porównaniu do innych, pod pewnymi względami podobnych grup, działania Pomarańczowej Alternatywy miały o wiele większy rezonans społeczno-polityczny i charakteryzowały się wyższym poziomem oryginalności czy pomysłowości w warstwie artystycznej.

Dlatego, starając się zaakcentować znaczenie Pomarańczowej Alternatywy jako formy społeczno-politycznego protestu, a nie wyłącznie alternatywy kulturowej czy artystycznej, działaniom tego happeningowego ruchu poświęcam w całości kolejną część rozdziału.

### 3.5. Pomarańczowa Alternatywa

Z opresyjnym państwem obywatele-artyści nie mogli kooperować. Jest oczywistym, że w warunkach totalitarnych czy autorytarnych wiele „normalnych” oddolnych działań nie może być realizowanych. Z powodu braku możliwości politycznych, takich jak wolność zgromadzeń czy prawo do protestu, a także kosztów otwartej, publicznej artykulacji, przyjmujących formę represji, potencjalni aktywiści są powstrzymywani (powstrzymują się) przed bezpośrednim politycznym działaniem. A jednak wykorzystanie sztuki jako środka kolektywnego działania wydaje się być jedną z niewielu taktyk przynoszących pożądane efekty

także w niedemokratycznych reżimach. Działanie artystyczne nie jest bezpośrednio polityczne, może ukryć polityczny przekaz pod warstwami abstrakcji, metafor czy gier słownych i nie daje się łatwo zredukować do prostych politycznych żądań. Względem zmiany społecznej pozostaje jak gdyby dyskretny. Kiedy przynosi zmianę, nie musi się to dziać pod wielkim, krzykliwym transparentem REWOLUCJA. Wręcz przeciwnie, może uruchomić transformację pod sztandarem udawanego poparcia dla opresyjnego reżimu, tak jak robiła to Pomarańczowa Alternatywa w swoich happeningach: *Wigilia Rewolucji Październikowej*, *Kwiatki dla Milicjanta* czy *Dzień Tajniaka*. Oto jak jeden z uczestników opisuje takie wydarzenie: „Idziemy ulicą i skandujemy: Milicja da się lubić! Było widać bezradność tych tępych zomoli<sup>46</sup>, którzy zupełnie nie wiedzą, co zrobić z ludźmi, którzy do nich podchodzą i w kolejce się ustawiają do legitymowania” (Paweł Bravo, za: *Pokolenie '89* 2002). Ta ambiwalencja znaczenia znajdowała odbicie w reakcjach władz na happeningi Pomarańczowych, które rozciągały się „od zaniechania ich jako siły opozycyjnej w latach 1983–1984, poprzez krytykowanie za domniemaną młodzieńczość i niedojrzałość w latach 1986–1987, ośmieszanie jako głupi żart na początku 1988, po prześladowania i pobicia uczestników pod koniec 1988 r.” (Misztal 1992: 57).

Generalnie Pomarańczowa Alternatywa była trafnie postrzegana przez inwigilującą ją Służbę Bezpieczeństwa jako niekonwencjonalna forma społecznego protestu, choć jednocześnie całkowicie błędnie domniemywano, że była ona inspirowana czy też manipulowana przez środowiska opozycyjne, solidarnościowe<sup>47</sup>. Interweniujący funkcjonariusze Służby Bezpieczeństwa i Milicji Obywatelskiej, mając świadomość własnej śmieszności w zderzeniu z happenierami – na przykład wtedy, gdy musieli aresztować galopującą inflację<sup>48</sup> – pomimo że dysponowali realnymi środkami przymusu (takimi jak zatrzymanie, aresztowanie, a nawet przemoc fizyczna), okazywali się na dłuższą metę zupełnie bezradni. Praktycznym problemem było już samo rozróżnienie uczestników happeningu od przypadkowych przechodniów. Próbowano nawet organizować konkurencyjne masowe imprezy, których publiczność jednak ostatecznie zasilala szeregi pomarańczowych akcjonerów (Suleja 2011).

Dla ówczesnych władz najbardziej problematyczne było jednak samo źródło wpływu Pomarańczowej Alternatywy, tj. jej niezdefiniowanie, spontaniczność i brak klarownych politycznych afiliacji. Jej aktywistyczna strategia polegała po prostu na zamienianiu codziennego życia ulicy w karnawałowy protest, w którym wszyscy, włączając milicję, chcąc nie chcąc uczestniczyli: „Wzywa się ludzi, żeby pójść złożyć hołd Włodzimierzowi Iljiczowi, a zomowcy stoją i ryczą: Ja ci dam pierdolonego Lenina!” (Marcin Meller, za: *Pokolenie '89* 2002). Pomarańczowi ośmieszali różne aspekty rzeczywistości socjalistycznej i naświetlali jej paradoksy, ale także zapraszali ludzi do żywiołowego publicznego uczestnictwa – czegoś, co

<sup>46</sup> Od ZOMO – Zmotoryzowane Oddziały Milicji Obywatelskiej.

<sup>47</sup> Akcjonery z Pomarańczowej Alternatywy mogli jednak sporadycznie liczyć na pomoc kolegów z Solidarności. Krzysztof Skiba przypomina na przykład o opłacaniu ze źródeł związku kolegów zatrzymanych happenerów (red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 72).

<sup>48</sup> Akcja przeprowadzona została przez łódzką grupę Pomarańczowej Alternatywy. Uczestnicy biegali po ul. Piotrkowskiej z tabliczkami z napisem „galopująca inflacja”; w momencie zatrzymania przez milicję gratulowali funkcjonariuszom, że udało im się powstrzymać inflację.



w autorytarnym, biurokratycznym i policyjnym (a właściwie milicyjnym) reżimie zostało w dużej mierze zapomniane. „Jej najważniejszym osiągnięciem [...] – pisze Bronisław Misztal (1992: 65) – jest odczarowanie mitu porządku publicznego, pokonanie strachu i normalizacja ulicznego protestu”. Społeczne i historyczne znaczenie Pomarańczowej Alternatywy wynika w głównej mierze z faktu, że była jedynym nowym ruchem społecznym na polskich ulicach w latach osiemdziesiątych XX w., który odwoływał się do niepolitycznego, kulturowego i artystycznego repertuaru, zamiast łączyć się ze zorganizowaną opozycją i negocjować z rządzącą elitą w ramach systemu politycznego: „Mi się wydawało, że to jest o wiele większa broń przeciwko komunie – śmiech taki, pogarda. O! W tym było dużo pogardy, a w polityce było myślenie takie może kompromisowe, dogadywanie się” (Michał Wójcik, za: *Pokolenie '89* 2002).

Jedną z głównych społecznych funkcji Pomarańczowej Alternatywy polegała w tym czasie na przełamywaniu w ludziach strachu przed działaniem – spontanicznym, swobodnym i publicznym. Akcje Pomarańczowych wytwarzały tymczasowe enklawy wolności i wspólnotowości – manifestujących się nie w jednogłośnych deklaracjach politycznych, lecz w chaosie ulicznej zabawy, *quasi-karnawału*<sup>49</sup>, podczas którego zawieszaniu ulegały obowiązujące normy społeczne i systemy znaczeń, anarchistycznej ekspresywności zgromadzonego tłumu. Jan Przyłuski (2011: 49) przypisuje im ponadto sens kognitywny, (roz)poznawczy: „pomarańczowy happening dawał szansę zobaczenia, jak daleko można się posunąć wobec władz komunistycznych, a jednocześnie jak bardzo zniewolone lub wolne są umysły przechodniów, współobywateli jednego policyjnego państwa”. Tak widziany happening czynił z jego uczestników zwiadowców zmiany społecznej. Strach współobywateli nie zawsze jednak udawało się przełamać:

We Wrocławiu tylko w jednym miejscu widziałem, że ktoś spoza grupy namalował sam z siebie krasnoludka – wspomina Fydrych (za: red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 65). Zatem moja koncepcja, że zaczniemy malować krasnoludki i później inni będą to kontynuować w całej Polsce – wszędzie krasnoludki – nie zagrała tak, jak sobie wyobrażałem.

Z jednej strony, ludyczny charakter happeningów pozwalał włączyć się do „zabawy” każdemu, kto miał na to ochotę. Z drugiej jednak, akcje Pomarańczowej Alternatywy stawiały potencjalnym uczestnikom (poinformowanym sympatykom i przypadkowym przechodniom) dość wysokie wymagania – po pierwsze przełamania nawyku bierności w przestrzeni publicznej (postawy spokojnego obywatela), po drugie samodzielnego odczytania sytuacji. Pomarańczowa Alternatywa była jak najdalsza od autoeksplicacji; jej relacja z odbiorcą/uczestnikiem streszczała się w formule „radź sobie sam, czytaj kontekst” (Przyłuski 2011: 53). Na tym czytaniu kontekstu i jego przesunięć opierała się subtelna gra z władzą, jej funkcjonariuszami i zgromadzonym tłumem, jaką proponowali współobywatelom Pomarańczowi.

<sup>49</sup> Kilka akcji Pomarańczowej Alternatywy zawierało nawet słowo „karnawał” w nazwie, na przykład *Karnawał RIO-Botniczy* czy *Karnawał Żebraczy*.

Zabawa i tłum są kategoriami kluczowymi dla socjologicznego wyjaśnienia fenomenu Pomarańczowej Alternatywy i zbliżonych do niej zjawisk. Zabawa łatwo otwiera drogę do współuczestnictwa w tej samej sytuacji, tu stwarzanej intencjonalnie przez organizatorów akcji. Spełnia funkcję zaproszenia, zaciekawia, wciąga. W końcu uruchamia mechanizmy typowe dla zachowań zbiorowych. Posługując się klasyfikacją zaproponowaną przez Herberta Blumera (1997), można powiedzieć, że typowa happeningowa akcja Pomarańczowej Alternatywy gromadziła w dużej mierze przypadkowy tłum o charakterze ekspresyjnym raczej niż aktywnym, który nie miał instrumentalnie określonego celu, ale stwarzał warunki sprzyjające wyrażaniu emocji i doświadczaniu współobecności przez jego uczestników. A tłum, o czym przekonywał już pod koniec XIX w. Gustaw Le Bon (2004), zwiększa skłonność uczestników do podejmowania działań ryzykownych, aberracji norm społecznych, destrukcji, ale też heroizmu.

Używając metafory informatycznej, można by powiedzieć, że tłum posiada zdolność do niekontrolowanego zawieszania systemu. Dlatego w państwach totalitarnych i autorytarnych poddawany jest kontroli. Nawiązując raz jeszcze do klasyfikacji Blumera (1997), taki kontrolowany, zewnątrzsterowny tłum należałoby nazwać konwencjonalnym. Komunistyczne wiece, manifestacje, pochody przebiegały według z góry ustalonego scenariusza, nie było tu miejsca na improwizację, spontaniczność czy przypadek. Kto zaś nie maszerował w pochodzie, mógł się mu tylko biernie przyglądać. Publiczne rytuały tworzone przez Pomarańczową Alternatywę opierały się na odwróceniu tej logiki. Burzyły odgórnie narzucony porządek publicznej przestrzeni. Przekraczały granicę między „fasadową sferą publiczną” a „uliczną opinią publiczną” (por. Rewers 2011: 165). Wprowadzały element wymienialności ról. Teraz to niedawni widzowie stawali się mistrzami ceremonii, której finalny efekt był niemożliwy do przewidzenia. Sam zaś rytuał odarty z oficjalnego patosu (najczęściej poprzez jego karykaturalne przerysowanie), bardziej przypominał zabawę albo grę niż państwową uroczystość. Wzorem sytuacjonistów Pomarańczowa Alternatywa dążyła do przechwycenia i odwrócenia<sup>50</sup> spektaklu socjalistycznej rzeczywistości: publiczność stawała się aktorami, lud przejmował władzę nad ulicą, powagę zastępował śmiech, strach – odwaga, bierność ustępowała miejsca aktywności, poddańczość – sprawczości. Za społecznym efektem Pomarańczowej Alternatywy stała więc przede wszystkim praca emocji, które zmobilizowane przez happening, w jego toku ulegały transformacji (por. Collins 2008).

Nieodłączny związek działań Pomarańczowej Alternatywy z dynamiką tłumy czynił z nich jednak zjawiska efemeryczne, nietrwałe, wywołujące zaledwie lokalną, tymczasową, można by rzec – performatywną<sup>51</sup> – zmianę. Bronisław Misztal (2011: 87) określa aktywność Pomarańczowej Alternatywy mianem *m i n i a t u r y*, jaką jawiła się wobec *m o n u m e n t a - l i z m u* socjalistycznej władzy z jednej i solidarnościowej opozycji z drugiej strony. Wydaje

<sup>50</sup> Przechwytywanie (*détournement*) i odwracanie (*renversement*) należą do podstawowych strategii sytuacjonistycznych. Dotyczą zastanych wytworów kultury, których znaczenie i funkcja są zmieniane w toku artystycznego działania.

<sup>51</sup> Performatywność odnosi się tu głównie do sposobu użytkowania przestrzeni publicznej, miejskiej i tym samym redefiniowania swojej relacji – jako obywatela – względem władzy ucieleśnionej w tej przestrzeni i w związanych z nią rytuałach społecznego działania, komunikacji czy interakcji.

się, że interpretacja ta pozostaje w zgodzie z samoidentyfikacją ruchu, o czym świadczy choćby wybór krasnoludka jako symbolu prowadzonej działalności. Nie ulega wątpliwości, że wobec dokonujących się w tamtym czasie procesów politycznych Pomarańczowa Alternatywa zajmowała pozycję peryferyjną. Paradoksalnie jednak peryferyjność ta stanowiła jej potężny atut: Pomarańczowa Alternatywa zapoczątkowała w Polsce nowy rodzaj działania w przestrzeni publicznej, stanowiący połączenie dzisiejszej prowokacji kulturowej i wyzwalania ulic (por. Klein 2004). „Rewolucja krasnoludków” nie była ani rewolucją antykomunistyczną, ani prodemokratyczną czy prokapitalistyczną. Jak pisze Misztal (2011: 95): „ruch Pomarańczowej Alternatywy pozbawiony był treści windykacyjnych w stosunku do upadającego reżimu, a także, co istotne, pozbawiony treści postulatywnych w stosunku do nowego porządku społecznego”. Użycie słowa „rewolucja” było kpiną nie tylko w odniesieniu do konkretnego happeningu zorganizowanego we Wrocławiu 1 czerwca 1988 r.<sup>52</sup>, ale także w relacji do całokształtu działań realizowanych przez Pomarańczową Alternatywę. Rewolucyjny sens tych działań dobrze oddają określenia, takie jak „antystrukturalne” albo „antyracjonalne”, łączące je z dadaizmem, surrealizmem czy sytuacjonizmem raczej niż konkretnym politycznym zaangażowaniem. Rewolucja Pomarańczowej Alternatywy to rewolucja permanentna, w której chodzi(ło) o to, „by w każdy z możliwych sposobów – absurdu, pastiszu, groteski, paradoksu, uderzyć w niebezpiecznie wyalienowującą się władzę – rozumu, struktury społecznej albo porządku raz na zawsze ustalonych norm” (Przyłuski 2011: 31). Według słów samego Fydrycha (2010: 122): „sztuka miała być tutaj zapalnikiem, detonatorem. Miała inspirować siły społeczne do prowadzenia permanentnej rewolucji”.

„Krasnoludki nie mogły obalić komunizmu” – kategorycznie stwierdza Ewa Rewers (2011: 161), przeciwstawiając się jednej z popularnych obecnie narracji na temat zasług Pomarańczowej Alternatywy na polu transformacji ustrojowej w naszym kraju. Analogiczne zdanie można wypowiedzieć na temat polskiego rocka, na fali obchodów dwudziestej rocznicy Okrągłego Stołu lansowanego na koło zamachowe rewolucji demokratycznej (wynegocjowanej!) w Polsce; przykładem tej tendencji jest przywoływany już wcześniej eksportowy dokument *Beats of Freedom – Zew wolności* (2010). Oba zjawiska miały niewątpliwie ogromne znaczenie kulturowe i być może nawet pewien wpływ polityczny, ale specyfika polskich przemian systemowych, opartych na porozumieniu starej i nowej elity politycznej, zmarginalizowała potencjalnie rewolucyjny impakt tego rodzaju aktywności. Nie można też zapominać, że w tamtym czasie ani uliczni happenery, ani muzycy rockowi nie mieli w zasadzie politycznych aspiracji, a łączenie ich twórczości z polityczną opozycją, zamiast z rodzącą się w niedemokratycznych warunkach kontrkulturą (kontestacją kulturową), stanowi jaskrawy przykład reinterpretacji dokonywanej na potrzeby aktualnie realizowanej polityki historycznej.

<sup>52</sup> Chodzi o happening *Rewolucja krasnali*. W Dniu Dziecka na ul. Świdnickiej zebrał się wielotysięczny tłum ludzi w czerwonych, białych i niebieskich czapkach krasnoludków. Akcję zainaugurował o godzinie 16 dźwięk budzików przyniesionych przez uczestników. W czasie akcji rozdawano kawałki gazet jako obligacje Stoczni Gdańskiej, namalowano znak Pomarańczowej Alternatywy na milicyjnej nysie, niesiono transparenty *Jesteśmy za, jesteśmy przed, Chcemy Śmieszka nie Wojcieszka, Vivat Jalta, Smerfy i auta, Kurduple wszystkich krajów łączcie się*, śpiewano piosenkę *My jesteśmy krasnoludki* (Marchlewski 1991: 180–181).

Choć akcje zainicjowane we Wrocławiu przez Waldemara Majora Fydrycha, inspirowane działaniami zachodniej awangardy i kontrkultury<sup>53</sup>, niewątpliwie posiadały walor artystycznej oryginalności, energia sprzeciwu wyzwolona przez Pomarańczową Alternatywę wykazała dużą zdolność do eskalacji i multiplikowania się. Podobne działania szybko pojawiły się w innych miastach Polski: w Białymstoku, Gdańsku, Kielcach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Radomiu, Rzeszowie i Warszawie. Wymienić tu można choćby trójmiejskie środowisko Totartu czy łódzką Galerię Działań Maniakalnych. Zarówno charakter tych inicjatyw, jak i ich społeczna recepcja często były już jednak inne. Bardziej obrazoburcze, zorientowane na skandaliczność, atakujące publiczność (*sic!*) – z perspektywy czasu wydają się bliższe punkowo-anarchistycznej filozofii destrukcji niż happeningowej afirmacji życia jako sztuki czy sytuacjonistycznemu kreowaniu spektaklu codzienności. Fydrych natomiast był mocno przywiązany do idei happeningu definiowanego artystycznie. „Nie rozumieli tego naśladowcy Pomarańczowej Alternatywy [...] – konkluduje Grzegorz Dziamski (2011: 139) – którzy próbowali robić u siebie podobne zdarzenia, ale bez artystycznego wdzięku akcji Fydrycha”.

### 3.6. Kontrkultura punkowa

W kontekście zagadnienia upolitycznienia praktyk kulturowych niezmiernie ciekawym zjawiskiem o „przedłużonym terminie ważności” (aktualnym do dziś) pozostaje punk, rozumiany nie tylko jako alternatywny nurt w muzyce rockowej, ale przede wszystkim jako zestaw postulatów i działań o charakterze społecznym i artystycznym. Punk narodził się w Wielkiej Brytanii w dobie kryzysu naftowego lat siedemdziesiątych XX w., kiedy wielkomięjska, głównie robotnicza młodzież – sfrustrowana brakiem szans na zatrudnienie i godziwy byt – znalazła ujście dla swoich negatywnych emocji w *outsiderskiej* filozofii życiowej *No Future!*. Wbrew pozorom punk nigdy nie był jednak wehikułem postaw nihilistycznych i eskapistycznych. Przeciwnie, sercem tego społeczno-kulturowego ruchu był szeroko rozumiany aktywizm, wyrażający się w uniwersalnej, tzn. aplikowanej do każdej sfery rzeczywistości, zasadzie *Do-It-Yourself* (DIY)<sup>54</sup>.

Niemal równolegle punk rozwijał się za oceanem, choć społeczno-kulturowa specyfika zjawiska była tam nieco inna. W Stanach Zjednoczonych punkowy światopogląd zaadaptowały przede wszystkim środowiska artystyczne. Dlatego punk jest niekiedy traktowany

<sup>53</sup> Źródeł Pomarańczowej Alternatywy upatruje się przede wszystkim w postulatach i praktykach dadaistów, surrealistów, sytuacjonistów, a także w happeningach Alana Kaprowa, działaniach ruchu Fluxus i holenderskim ruchu Provos. Nie wszystkie te zjawiska społeczno-artystyczne były jednak znane Waldemarowi Fydrychowi – w latach osiemdziesiątych studentowi historii sztuki; o Provosach, jak twierdzi, dowiedział się dopiero w 1989 r. podczas pobytu w Amsterdamie (por. red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 69).

<sup>54</sup> Można dyskutować, idąc tropem rozróżnienia wprowadzonego przez Alfreda Willenera (za: Kłosowska 2007: 309), czy punk stanowił przejaw kontrkultury – zwracającej się przeciwko istniejącemu porządkowi społecznemu i dążącej do ustanowienia porządku nowego, opartego na opozycyjnych, a wręcz antyetycznych wartościach, czy też antykultury – zatrzymującej się na etapie negacji i odrzucenia dominujących wzorów.

jako kontynuacja wcześniejszych awangardowych ruchów artystycznych, takich jak: dadaizm, surrealizm, sztuka akcji, a nawet pop-art. Taka interpretacja, pomimo pewnych podobieństw między tymi zjawiskami, wydaje się jednak chybiona, gdyż odrywa punk od jego historycznego kontekstu. Punk pojawił się jako pokoleniowa odpowiedź na określoną sytuację społeczno-kulturową, a nie jako estetyczny eksperyment zainicjowany przez świat sztuki (choć w niektórych środowiskach w tym drugim kierunku ewoluował).

Punk pozwolił przede wszystkim na radykalne przełamanie podziału na twórców i odbiorców kultury oraz twórców profesjonalnych i amatorów. Każdy mógł założyć zespół; wystarczyła „znajomość trzech akordów” i garaż w funkcji sali prób. Większość płyt wydawana była przez niezależne, spontanicznie zakładane wytwórnie. Poza nielicznymi wyjątkami, punk rock funkcjonował głównie w obiegu pozainstytucjonalnym: klubowym i *squatowym*. Gładko łączył się też z oddolnym, obywatelskim zaangażowaniem: przynależnością do organizacji społecznych lub partii politycznych oraz wsparciem akcji społecznych, takich jak *Rock Against Racism* czy *Right to Work Campaign*. Punkowe DIY aplikowało się więc także do sfery aktywności politycznej i społecznej.

Podstawowym obszarem realizowania się punkowej alternatywy pozostawała jednak kultura. Obok muzyki kluczową rolę odgrywała w niej estetyka. Punk stworzył własną kontrkulturową ikonografię, modę, stylistykę. Nośnikami treści politycznych i kontrkulturowych były w tym samym stopniu teksty piosenek, co fanziny, powielane w kilkuset egzemplarzach i dystrybuowane w środowisku, odbijane na murach szablony czy koszulki-manifesty. Te ostatnie stanowiły nieodłączne składniki samodzielnie kreowanego wizerunku, zamierzonego jako ekspresja „złego gustu” i afirmacja tego, co społecznie nieakceptowane. Agrafki, rozdarcia, ćwieki i inne niekonwencjonalne akcesoria, wyzywający strój, fryzura, makijaż, służyły przede wszystkim artykulacji niezgody na otaczającą rzeczywistość i kulturowej prowokacji.

Punk stworzył własny rodzaj antyestetyki. Wygenerowany w ten oddolny sposób idiom kulturowy był bliski zjawisku *art brut* – sztuki powstającej poza granicami prawomocnych obiegów kultury. Hasło *No Future!* powinno być więc czytane nie tyle jako krzyk rozpaczliwego młodego pokolenia, co jako wyraz negacji dostępnych możliwości – tych oferowanych przez prawomocną kulturę, równoczesnej jednak z poszukiwaniem kulturowej alternatywy, możliwości spoza dostępnego kulturowego repertuaru. Dla Pawła Jarodzkiego (2011: 11) kwintesencją tej postawy stało się zauważone przez niego na murze, wysprejowane olbrzymimi czerwonymi literami hasło *Punk może*:

Są ludzie, którym nie wypada, chociaż bardzo by chcieli. Są ludzie, którzy nie mają już siły albo tacy, którym się po prostu, zwyczajnie nie chce. Są ludzie, którzy nie mogą z tysiąca powodów. A punk może. Punk jest kimś, kto już nie wierzy w przyszłość, w żadne obietniki i kompromisy. Punk jest kimś, który nie wytrzymał życia w hipokryzji i postanowił działać. Postanowił działać wprost. Nie zgodnie z cudzymi regułami, ale w sposób prosty i oczywisty.

W świetle teorii ruchów społecznych punk należy uznać za tzw. nowy ruch społeczny, czyli ruch o charakterze nie tyle politycznym, co kulturowym, nie walczący o panowanie – w rozumieniu Ralpa Dahrendorfa (1997), lecz działający w sferze symbolicznej (m.in. Melucci 1985). Choć jego źródła mają charakter klasowy, związany z kryzysową sytuacją socjalno-ekonomiczną brytyjskiej klasy robotniczej w latach siedemdziesiątych XX w., punk od początku zorientowany był na kontestację kultury i dominujących w niej wartości. Stworzył grunt dla nonkonformistycznych poglądów, aktów twórczych i stylów życia. Jego potencjał mobilizacyjny opierał się w dużej mierze na pracy emocji – frustracji i gniewu (por. Collins 2008). Funkcję katalizatora tych emocji spełniała zaś muzyka – działająca jednak nie jako środek twórczej dekonstrukcji wcześniejszych tradycji kontestacyjnych (taką głównie funkcję przypisują muzyce w ruchach społecznych Ron Eyerman i Andrew Jamison; 1998), lecz jako autentyczna – oddolna i prodemokratyczna – innowacja kulturowa. Muzyka w ruchu punkowym spełniała także bardziej tradycyjne funkcje, stwarzając podstawy formowania zbiorowej tożsamości, dostarczając ram interpretacyjnych rzeczywistości i wyposażając uczestników ruchu w narzędzia poznawcze (intelektualne i emocjonalne). Twórcy muzyki punkowej często wchodzili w rolę gramsciańskiego intelektualisty organicznego – dającego świadectwo wyznawanym wartościom własnym zaangażowaniem i stylem życia (por. Gramsci 1961). Bycie częścią (a niekiedy ikoną) ruchu definiowało zaś ich twórczość, która pozostaje nośnikiem punkowych idei także dziś, gdy ruch wygasa i ulega komercjalizacji.

Eyerman i Jamison (1998) proponują, by na relację między muzyką i ruchem społecznym patrzeć, jak na proces zbiorowego uczenia się. Twórczość muzyczna jest bowiem jedną z aktywności, poprzez które ruch wytwarza właściwe sobie systemy znaczeń. Teksty punkowe zwykle eksponowały na przykład kwestie wszechobecnej władzy i kontroli (zarówno tej politycznej, jak i społecznej), ograniczającej prawa lub indywidualność obywateli. Za egzemplifikację tej praktyki kognitywnej mogą posłużyć teksty piosenek *God Save the Queen* Sex Pistols i *White Riot* The Clash, reprezentujące tzw. pierwszą falę punk rocka.

#### ***God Save the Queen, Sex Pistols, 1976***

God save the Queen  
The fascist regime  
They made you a moron  
Potential h-bomb  
God save the Queen  
She ain't no human being  
The' is no future  
In England's dreaming

#### ***White Riot, The Clash, 1977***

White riot – I wanna riot  
White riot – a riot of my own  
Black people gotta lot a problems  
But they don't mind throwing a brick  
White people go to school  
Where they teach you how to be thick  
An' everybody's doing  
Just what they're told to  
An' nobody wants  
To go to jail!

Wezwanie do obywatelskiego nieposłuszeństwa słyszalne jest szczególnie w tekstach The Clash, takich jak: *Know Your Rights* czy *The Guns of Brixton*. W tym aspekcie ruch punkowy uczynił komunikacyjny użytek z muzyki jako środka artystycznej ekspresji, upolityczniając wytwory kultury popularnej i rozrywkowej. Jednocześnie podważał dominujące kategorie oceny artystycznej, uświadamiając i problematyzując jej zastane ramy, zarówno na poziomie dyskursywnym, jak i performatywnym, eksperymentując z nowymi formami estetycznymi i tworząc nowe zbiorowe rytuały, o czym pisałam wyżej (por. Eyerman, Jamison 1998: 10).

Generalnie, historia ruchu punkowego (także w Polsce) wydaje się jednak potwierdzać tezę, że nowe ruchy społeczne spełniają swoją rolę jako siły zmiany społecznej bardziej w sferze kulturowej niż politycznej. Kulturowy wpływ ruchu trwa bowiem nawet wtedy, gdy ruch jako taki wytraca swój impet (demobilizuje się lub instytucjonalizuje).

Często to właśnie skutki kulturowe trwają w czasie; ruchy społeczne utrzymują się w zbiorowej pamięci – poprzez piosenki, sztukę i literaturę, a także zrytualizowane praktyki i kryteria oceny – pomimo braku konkretnej politycznej platformy i walki, która kiedyś powołała je do życia (Eyerman, Jamison 1998: 11).

Punk wydaje się być bardzo dobrym przykładem tej prawidłowości.

W krajach komunistycznych, takich jak Polska, ruch punkowy miał sens w większym stopniu polityczny i łączył aktywność kontrkulturową z opozycją wobec autorytarnego reżimu. „Uważałem, że w latach osiemdziesiątych zasranym obowiązkiem artysty było mówienie o sprawach społecznych” – wspomina Lech Janerka, lider zespołu Klaus Mitffoch (za: red. Jawłowska, Dworakowska 2008: 313). Mariaż ten był jednak do pewnego stopnia mimowolny, gdyż wszelkie wolnościowe tendencje sub- czy kontrkulturowe, od hippisów, po punków, były traktowane przez ówczesne władze jako potencjalne polityczne zagrożenie. Świadczą o tym między innymi dokumenty dawnej Służby Bezpieczeństwa, w których pojawiają się zarówno drobiazgowo opisy młodzieżowych subkultur, jak też dyspozycje dotyczące dyscyplinującego postępowania z ich uczestnikami (relegowania ze szkoły, aresztowania, zastraszania rodziców). Osobnym problemem dla twórców była cenzura, która potrafiła doprowadzić swoje interwencje w teksty piosenek do absurdu. Z powodu państwowej kontroli wiele zjawisk charakterystycznych dla ruchu punkowego na Zachodzie w Polsce było ograniczanych (koncerty, festiwale, wydawnictwa muzyczne) lub w ogóle nie mogło zaistnieć (pierwsze *squaty* zaczęły się pojawiać dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w.).

Z drugiej jednak strony, w rockowym boomie lat osiemdziesiątych pełno było paradoksów. Stan wojenny spowodował represje w wielu sferach życia społecznego i kulturalnego, ale nie wyhamował rozwoju sceny punkowej. Wręcz przeciwnie. W 1982 r. nie odbyły się festiwale ani w Opolu, ani w Sopocie, ale w Jarocinie „można było powiedzieć dosłownie wszystko” (Idzikowska-Czubaj 2010: 199). I nie tylko tam. Opowiada Lech Janerka (za: red. Jawłowska, Dworakowska 2008: 308):

Właściwie muzyka rockowa zastępowała dziennikarstwo, o dziwo, władze zgadzały się na to, żeby jakieś szalone zespoły wykrzykiwały różne ważne hasła. Mało tego, że władza to akceptowała, to potrafiła uhonorować krzykaczy. Sam dostałem nagrodę Radiokomiteu za piosenkę *Ogniove strzelby*, nawołującą do zrobienia rewolucji.

Jedna z hipotez wyjaśniających ten stan rzeczy odwołuje się do kategorii wentyla bezpieczeństwa. W tym ujęciu komunistyczne władze przyzwały na różne zjawiska alternatywne w obszarze kultury i sztuki, by zapewnić sobie niezaangażowanie polityczne ich twórców i uczestników. Wyjaśnienie to jest o tyle przekonujące, że podobną strategię, o czym pisałam na początku rozdziału, przyjęto już w latach pięćdziesiątych wobec artystycznej awangardy. Jarocin pozwalał też Służbie Bezpieczeństwa na bliższe przyjrzenie się różnym subkulturom i manifestowanie państwowej kontroli nad spontaniczną kulturą młodzieżową – stwarzanie wrażenia, że festiwal odbywa się tylko dlatego, że się na to odgórnie przyzwala. Inna z hipotez mówi o tym, że komuniści nie doceniali wyrotowego potencjału punk rocka – siły oddziaływania muzyki popularnej, w wymiarze zbiorowym z pewnością większej niż awangardowe malarstwo czy rzeźba (por. Idzikowska-Czubaj 2008; Pęczak 2013: 106 i nast.).

Zaczynało się od kulturowych kontestacji – koncertów, squatów, akcji ekologicznych. Poza punk rockiem nie mieliśmy specjalnie alternatywnej przestrzeni do wygłaszania własnych poglądów. Wiele inicjatyw społeczno-kulturalnych wywodziło się z niezależnej sceny muzycznej (Przemysław Wielgosz, za: Berlińska 2009: 23).

Do takich inicjatyw należała nie tylko opisana w poprzednim podrozdziale Komuna Otwock, ale także Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Ruch Wolność i Pokój, Totart, angażujące się w organizację koncertów, wydawanie niezależnych pism, odbijanie szablonów na ulicach i bezpośrednie akcje happeningowo-protestacyjne, które nierzadko kończyły się starciami z ZOMO (Skiba, Janiszewski, Konnak 2011).

### 3.7. Polskie graffiti

Analizując polskie graffiti z lat osiemdziesiątych, Rafał Drozdowski (2006) zauważa, że wytwarzany przez ówczesnych grafficiarzy dyskurs zaczął w tamtym czasie ulegać stopniowej depolityzacji, przesuwając się na pozycje kontrkulturowe i alternatywne:



Ich adresatem nie było już całe społeczeństwo zjednoczone wspólnym politycznym przeciwnikiem (i uzyskujące nad nim coraz większą przewagę), ale dość wąskie, a nawet coraz węższe grupy tegoż społeczeństwa, szukające dla siebie przestrzeni niezależności nie tyle (czy nie tylko) w wymiarze par excellence politycznym, ile również (przede wszystkim) w wymiarze społeczno-kulturowym (s. 100).

Wśród tych grup szczególne znaczenie miała właśnie tworząca się wówczas w Polsce kontrkultura punkowa, widoczna także na murach pod postacią szablonów i graffiti. Ilustratywnym przykładem zauważonej przez Drozda tendencji jest pochodzący z tamtego czasu subwersywny szablon, wykonany przez Dariusza Paczkowskiego, przedstawiający profil Lenina z punkowym irokezem, początkowo kolportowany jako ulotka z cytatem: „Jeśli młodzież przestanie być rewolucyjna, to źle to wróży zarówno młodzieży, jak i rewolucji”, później spontanicznie odbijany na ścianach w różnych miastach w Polsce (red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 75).

O ile wcześniej dominowały reaktywowane za sprawą Solidarności tradycje „powstańcze”, a hasła na murach – często dewastujące gmachy państwowe i pomniki – wyrażały wprost sprzeciw wobec władzy (np. *Prez z komuną*), to od początku lat osiemdziesiątych, wraz z rozwojem kontrkultury punkowej, pojawiły się bardziej surrealistyczne i subwersywne szablony, graffiti i malunki. Nie da się zaprzeczyć jakościowej różnicy między repliką znaku Polski Walczącej a figurą krasnoludka, popularyzowaną przez środowiska związane z Pomarańczową Alternatywą czy postacią generała Jaruzelskiego ustylizowaną na Supermana z literami PZPR na piersi. Szablonowym wizerunkom Wojciecha Jaruzelskiego (z nieodłącznymi okularami) towarzyszyły prześmiewcze hasła, takie jak: *Wojtek, nie świruj*, *Wojtek, nie daruję ci tej nocy* (w odniesieniu do 13 grudnia 1981 r.) czy słynne *Wanted dead or alive 1.000.000\$*. (red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 51, 58, 71). Robert Brylewski (za: red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 59) wspomina:

malowałem generałów Jaruzelskich – wielkości mniej więcej naturalnej, a czasem nawet większych, w skali 1:2. To były popiersia rysowane odręcznie sprejem. Miały takie chmurki, jak w komiksach, w które wpisywane są słowa. Raz był tam napis „NIE WIERZĘ ROBOTOM” [...], kiedy – indziej – dosłownie dwa dni przed stanem wojennym – ogromnymi literami „WOJTEK, CZADU!”. No i Wojtek dał czadu. Koledzy podejrzewali, że to ja go sprowokowałem.

Dość szybko opanowałem sztukę malowania Jaruzelskiego – opowiada z kolei Krzysztof Skiba (za: red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 72). W ciągu dwóch minut potrafiłem zrobić całego generała. No i jest też taki mój kultowy sprej: generał jadący na czołgu i podpis GENERAL MOTORS. Później w wielu miejscach ten pomysł powielano.

Wiele szablonów i graffiti nie odnosiło się bezpośrednio do bieżącej sytuacji politycznej, ale miało bardziej uniwersalne konotacje. Zawierały one treści pacyfistyczne (np. żółw kopulujący z żołnierskim hełmem z podpisem *Fuck the army* albo dwie kostuchy podążające za wojakiem z podpisem *Za mundurem panny sznurem*), ekologiczne (np. szkielet białego orła z podpisem *Jeszcze Polska nie zginęła*) czy wolnościowe (np. gilotyna z napisem *Nie trać głowy*). W odczuciu ówczesnych młodych aktywistów kontrkultura i opozycja (nie utożsamiana jednak z Solidarnością, lecz po prostu z oddolnym oporem wobec komunistycznej władzy) były jedną i tą samą płaszczyzną zaangażowania. Mówią członkowie Komuny Otwock:

Biegaliśmy po Otwocku i malowaliśmy mury. Żadne tam wielkie graffiti, ale w tak małym mieście rzucało się w oczy. Przed wyborami '89 roku zrobiłem szablon „NSZZ i PZPR to to samo gówno”. Chcieliśmy w ten sposób wyrazić, że to, co się dzieje dookoła, jest nie nasze (Maciej Setniewski, za: Berlińska 2009: 20).

Lata 80. były totalnie schizofreniczne [...]. Wtedy wszystko miało jakąś domieszkę polityczną – festiwale w Jarocinie, koncerty w klubie Remont, nawet zespoły punkowo-anarchistyczne, które się od polityki odżegnywały, były antysystemowe i antyjaruzelskie (Grzegorz Laszuk, za: Berlińska 2009: 21–22).

Anarchiści końca lat 80. To była grupa ludzi, którzy chcieli angażować się w życie społeczne, ale nie utożsamiali się ani z obowiązującym systemem, ani z opozycją. Nasz dystans do Solidarności wynikał z jej widocznego parcia w dwóch kierunkach: prawicy narodowokatolickiej i kapitalizmu (Przemysław Wielgosz, za: Berlińska 2009: 22).

Pomimo diametralnie różnych struktur możliwości politycznych, podobnie jak ich rówieśnicy na Zachodzie, punkowe załogi i anarchistyczne wspólnoty nie odżegnywały się od polityki, ale przenosiły ją do sfery pozainstytucjonalnej. Używając alternatywnych, „niepolitycznych” środków wyrazu i działania, redefiniowały to, co polityczne i opozycyjne.

Z mojej perspektywy – zbuntowanego małolata z małej miejscowości, próbującego ze wszystkich sił obalić system – podziały nie miały w ogóle znaczenia. Wolność i Pokój, Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Federacja Młodzieży Walczącej, ekologia, punk rock, anarchia, pacyfizm, Pomarańczowa Alternatywa, Galeria Działań Maniakalnych – to wszystko zlewało się w jedną masę. Raz się robiło z tymi, raz z tamtymi, etykietki nie były ważne, ważne było, żeby się nie dać, żeby się postawić i pokazać czerwonym, co o nich myślimy. Byliśmy po prostu kontrkulturą. My tu, oni tam. Prosty podział (Dariusz Paczkowski, za: red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 75).

Z punktu widzenia socjologa równie ważnym jak polityczno-kulturowa ekspresja aspektem tej aktywności było budowanie kapitału społecznego – opartych na wymianie i zaufaniu struktur sieciowych (por. Putnam 1995). Wcześniej pisanie na murach było w większości przypadków spontanicznym działaniem jednostek utożsamiających się z wyobrażoną wspólnotą społeczeństwa opozycyjnego (por. Anderson 1997), a także jednym z wielu – obok czytania bibuły czy noszenia oporników – zindywidualizowanych (*quasi*-prywatnych) sposobów na wyrażenie politycznego sprzeciwu. Wraz z rozwojem kontrkultury ta wizualna partyzantka zyskała wymiar pokoleniowy i społeczny (więziotwórczy).

Grupa, która robiła szablon np. w Poznaniu, wysyłała go do ekipy anarchistów w Gdańsku. Chodziło o to, by nagle jakiś szablon stawał się mocną, obecną w wielu miejscach jednocześnie formą ekspresji. Funkcjonował system kolportowania szablonów. Ktoś wymyślił fajny szablon, wysyłał go pocztą do innego miasta i tam go później powtórzano. Nikt nie miał pretensji o samowolne kopiowanie i powielanie wzorów. Było to nie tylko akceptowaną, ale wręcz mile widzianą praktyką. Wiadomo, im więcej szablonów przeciwko władzy i systemowi, tym lepiej. W świecie graffiti było dużo twórczych ludzi, ale też wielu takich, którzy tylko powielali oryginalne wzory. Nikt nie miał wtedy o to pretensji. Wszyscy uważali, że ci, którzy powielają, tak samo się narażają, bez względu na to, czyj szablon odbijają (Krzysztof Skiba, za: red. Sikorski, Rutkiewicz 2011: 71).

W ten sposób tworzyło się w Polsce lat osiemdziesiątych społeczeństwo już nie drugiego, ale trzeciego obiegu (por. Marody 2011), a obok wyróżnionych przez Andrzeja Rycharda (za: Dmochowska 2012: 128) systemów oficjalnego, nieoficjalnego i niesystemu – antysystemu.

### 3.8. W stronę demokracji kulturowej

W świetle omówionych zjawisk kontrkulturowych i opozycyjnych (szeroko rozumianych) sztuka jawi się jako „uniwersalna” taktyka zbiorowego działania, zdolna do uruchomienia obywatelskiego uczestnictwa w każdych niemal warunkach polityczno-ustrojowych, do której uciekają się organizacje i ruchy społeczne zarówno w krajach totalitarnych, jak i demokratycznych. To zbiorowe uczestnictwo może przyjąć różną postać: działalności „zastępczej” (enklawy wolności w kontrolowanym społeczeństwie), aktywności na pograniczu sztuki i kontestacji lub bezpośredniego zaangażowania. W sytuacji zniewolenia sztuka może być też wykorzystywana jako środek komunikacji ze światem, jak miało to miejsce w przypadku sztuki poczty (*mail art*), która w czasach dwubiegunowego podziału tego świata pozwalała twórcom z Europy Środkowo-Wschodniej na przełamanie izolacji i uczestnictwo w międzynarodowym życiu artystycznym (Dziamski 2002: 161).

Żadne z omówionych wyżej zjawisk nie miało jednak charakteru *stricte* artystycznego. To nie artyści, a przynajmniej nie wyłącznie artyści, tworzyli Pomarańczową Alternatywę i to nie artyści byli odpowiedzialni za obecność subwersywnych, politycznych graffiti w ikonosferze polskich miast. Transformacyjne znaczenie tych działań wiąże się właśnie z tym ich oddolnym, spontanicznym i demokratycznym charakterem. Świat sztuki aż do końca lat osiemdziesiątych XX w. tylko w niewielkim stopniu odnosił się krytycznie do rzeczywistości PRL-u. To nie artyści zaczęli prowadzić antysystemowy dyskurs, ale „zwykli ludzie”, studenci, uczniowie – z braku innych możliwości działania – zaczęli wykorzystywać sztukę, by wydzierać polityczną i kulturową przestrzeń dla siebie i swoich działań.

„Lekcja” DADA przekazana za pośrednictwem Pomarańczowej Alternatywy uczy, że akcja może być sztuką, a wtedy zyskuje większą skuteczność, bez względu na to, gdzie na świecie działamy, na Świdnickiej czy przed Białym Domem, pod ambasadą Białorusi i na placu Tian’anmen, podczas Parady Równości i na wiecu *Faszyzm nie przejdzie*, podczas akcji *Follow the White Rabbit* w Katowicach i na nowojorskim Halloweenie. Bez względu też na skalę akcji i jej szczegółowy przebieg kluczowa jest sama manifestacja transgresyjnej energii życia, radosnego żywiołu twórczego, który nie znosi ograniczeń (Przyłuski 2011: 33).

„Chociaż artyści są często postrzegani jako samotni orędownicy wolności w czasach kryzysu, sztuka jest tylko na tyle wolna, na ile wolne jest społeczeństwo, które ją otacza” – pisze Lucy R. Lippard (2007: 410). W państwie i społeczeństwie demokratycznym sztuka staje się znaczącą praktyką obywatelską, która wykracza poza protest czy skupianie międzynarodowej uwagi. W nowych warunkach zyskuje nowe możliwości artykulacji i mobilizacji zarówno na poziomie społeczności lokalnych, jak i społeczeństwa globalnego. W tym ostatnim przypadku znaczenie ma niewątpliwie nie tylko zmiana polityczna lat dziewięćdziesiątych, ale też wzrost dyfuzji działań zbiorowych w skali świata. Jednakże demokracja stawia sztuce, jako formie zbiorowego działania obywatelskiego, także nowe wyzwania. Pojawiają się nowe oczekiwania, takie jak: rozwój sfery publicznej, zaangażowanie lokalnych społeczności czy inkluzja grup mniejszościowych. Nowe wymagania dotyczą też kształtowania relacji ze sferą polityczną i państwową, co nie jest zadaniem łatwym po dekadach opozycji i oporu. Wobec zmiany wielu czynników, choćby struktury możliwości politycznych i dostępnego repertuaru (taktyk i środków) artystycznego aktywizmu, sztuka staje się coraz bardziej skutecznym narzędziem w praktyce obywatelskiej (Niziołek 2013a, 2013b).

Z drugiej strony, sztuka (a przynajmniej pewne jej obszary) sama się demokratyzuje. To, co rozpoczęło się na Zachodzie jako *people’s* albo *community art movement* w latach siedemdziesiątych dotarło do Polski dwadzieścia lat później. Przeróżne próby demokracji kulturowej, filozoficznie zakorzenionej w idei powszechnego uczestnictwa, zmieniły wizję tego, czemu służy sztuka i kto może ją tworzyć, wprowadziły nowych, niekoniecznie zinstytucjonalizowanych czy profesjonalnych, aktorów w pole sztuki i w końcu przedefiniowały

znaczenie sztuki w społeczeństwie. Stała się ona jedną z enklaw obywatelskiego zaangażowania, w dodatku enklawą promieniującą na otoczenie<sup>55</sup>. Obecnie sztuka jest coraz częściej postrzegana nie tylko jako koncepcyjnie czy tematycznie związana z szerszym społeczeństwem (nie ograniczającym się do świata sztuki), ale także, i co ważniejsze, jako uczestnicząca i funkcjonalna, i jako taka, ewoluuje w narzędzie zmiany społecznej w rękach mniej lub bardziej zorganizowanych grup obywateli.

Od lat siedemdziesiątych na Zachodzie i od lat dziewięćdziesiątych w Polsce rozwój sfery oddolnych, społecznych inicjatyw i tzw. polityki nieinstytucjonalnej (Offe 1995) generuje nowe – estetyczne formy obywatelskiego zaangażowania, określające alternatywny repertuar społecznej artykulacji i kontestacji. W literaturze przedmiotu można już napotkać termin *artivism* – neologizm będący połączeniem słów *art* i *activism*, którego mniej zgrabnym polskim odpowiednikiem jest „aktywizm artystyczny”. Te nowe formy aktywności obywatelskiej są czynnikiem demokratyzacji kultury. Jak piszą Darlene E. Clover i Joyce Stalker (2007: 8), demokracja kulturowa „kwitnie tylko w tych społeczeństwach, które stymulują szerokie uczestnictwo w sztuce i w których dzieła sztuki ocenia się nie tylko pod kątem ich walorów estetycznych, lecz także ich funkcji terapeutycznych i społecznych”.

W tym miejscu rozróżnienia wymagają dwa pojęcia: demokratyzacji kultury oraz demokracji kulturowej. Oba zbiory polityki i praktyk kulturowych mają ten sam cel: zniesienie elitaryzmu sztuki i zrównanie dostępu do niej wszystkich warstw społecznych. Proponują jednak zupełnie odmienne zestawy środków służących do osiągnięcia tego celu.

Idea **demokratyzacji kultury** ma rodowód dziewiętnastowieczny. Wiąże się z powstawaniem pierwszych muzeów, a później, już na początku XX w., teatrów ludowych. Współcześnie proces ten polega na poszerzaniu dostępu do sztuki w ramach publicznych instytucji kultury, takich jak: muzea, galerie czy teatry, oraz stymulowaniu obiegu dóbr kultury artystycznej w obrębie niższych warstw społecznych i na kulturowych „peryferiach”. Dotyczy *de facto* kultury elitarnej („wysokiej”), oficjalnej, dominującej. Demokratyzacja jest tu utożsamiana z egalitaryzacją dostępu. Kultura jest traktowana jako homogeniczna i hierarchiczna. Sam proces nosi natomiast znamiona przemocy symbolicznej.

W politykę demokratyzacji kultury wpisują się takie, dobrze wszystkim znane, praktyki „upowszechniania kultury”, jak: przywożenie autobusami uczniów z mniejszych miejscowości na spektakl operowy do wielkiego miasta, dofinansowanie biletów do teatru dla bezrobotnych i innych marginalizowanych kategorii społecznych, organizacja gościnnych wystaw czy spektakli znanych twórców w małych ośrodkach kultury, produkowanie wielkich wystaw muzealnych, którym towarzyszą szeroko zakrojone kampanie promocyjne i frekwencja liczona w tysiącach odwiedzających. Ten model demokratyzacji – a raczej umasowienia, popularyzacji – kultury do dziś pozostaje głównym punktem strategii publicznych instytucji kultury nie tylko w Polsce, ale też na świecie. Jest wprawdzie reformowany – uzupełniany o element otwartej dyskusji, wzbogacany przez interaktywne i multimedialne rozwiązania i obudowywany programami edukacyjnymi (większość publicznych

<sup>55</sup> Zob. tom II, rozdział 2.

instytucji kultury ma dziś wyodrębnione stanowiska lub całe działy zajmujące się edukacją – ale nie zmienia to jego głównego celu – docierania z kulturą prawomocną do mas i edukowania ich w tym zakresie.

**Demokracja kulturowa** odnosi się natomiast przede wszystkim do procesów społecznej ekskluzji i inkluzji. Wyrasta z afirmacji sztuki mniejszości, sztuki społecznościowej (*community art*) i alternatywnych praktyk kulturowych lat siedemdziesiątych. Legitymizuje rolę kulturotwórczą niższych warstw społecznych. Jest utożsamiana z realizacją powszechnych (*sic!*) praw kulturalnych, takich jak prawo do swobody twórczości artystycznej, korzystania z dóbr kultury i ich wytwarzania. Kultura jest tu traktowana jako heterogeniczna i niehierarchiczna. Demokracja kulturowa ma przeciwdziałać wykluczeniu społecznemu, ale nie na poziomie dostępu do zasobów kultury dominującej, tylko na poziomie możliwości udziału w tworzeniu zasobów kultury pluralistycznej.

Wykluczenie społeczne jest pojęciem szerokim, uwzględniającym różne obszary partycypacji, solidarności (więzi) i dostępu, odnoszącym się tak do sfery materialno-bytowej, jak społecznej, kulturowej i politycznej. W tym kontekście inkluzja społeczna łączy się z powszechnym, zbiorowym (kolektywnym) uczestnictwem, a jej miarą jest aktywność obywatela jako członka wspólnoty. Nie dotyczy podklasy, ale wszystkich członków i członkiń społeczeństwa. Ostatecznym środkiem inkluzji społecznej jest więc demokracja, rozumiana nie w kategoriach systemu politycznego, ale sposobu organizacji życia społecznego we wszystkich jego wymiarach, którego podstawę stanowi równość możliwości (szans życiowych).

Działanie demokracji [...] polega zarazem na zmniejszaniu odległości między różnymi pozycjami w ramach społecznej struktury i na redukcji samej ich trwałości. Najprościej mówiąc, demokracja sprzyja egalitaryzacji i społecznej ruchliwości. Można wręcz powiedzieć, że nie jest niczym innym niż związkciem tych dwóch procesów. W tym sensie stanowi dekonstrukcję stabilnej struktury społecznej, zakładającej określoną hierarchię lub określony system dystrybucji podstawowych dóbr. Jest tym, co kwestionuje i rozsadza każdy taki system, tym, co wymusza jego ciągłą restrukturyzację (Kowalska M. 2010: 105).

Demokratyczna kultura jest otwarta, traktuje wkład każdej grupy jako wartościowy, każdemu daje szansę na uczestnictwo. Jest wielogłosem różnych kultur i społeczności, które znajdują w niej swoją reprezentację (red. Webster 1997: 21). Dla Rachel Davis DuBois (za: Graves 2005: 10–11) demokracja kulturowa jest synonimem wielokulturowości, wiąże się z twórczym wykorzystaniem kulturowych różnic w społeczeństwie (*a creative use of differences*). Demokracja kulturowa oznacza zatem: (1) uznanie istnienia różnych tradycji kulturowych, wśród których żadnej nie przypisuje się dominującej roli; (2) możliwość pełnego uczestnictwa w życiu kulturalnym społeczeństwa lub społeczności, co oznacza nie tylko swobodę ekspresji, ale też dogodne do tego warunki; oraz (3) oddolną kontrolę w sferze polityki

kulturalnej i kulturowego rozwoju społeczności (Adams, Goldbrand 1990). Demokracja kulturowa ma przede wszystkim sens obywatelski. Łączy indywidualną i zbiorową kreatywność z upodmiotowieniem w sferze publicznej.

W krajach postkomunistycznych, takich jak Polska, obywatelskie uczestnictwo, także to o charakterze kulturowym czy artystycznym, nie jest dziś jednak stanem powszechnym czy choćby przeważającym (*Aktywność...* 2012; *Potencjał...* 2012). Jak słusznie zauważa Padraic Kenny (2011: 113): „Ulicę, tłum kupujących czy widzów nadal trzeba poddać dekonstrukcji, oswobodzić od strachu i od bierności”. Różnica polega na tym, że: „Do roku 1989 w niewielu miejscach było się wolnym, a zatem chodziło o to, by powiększać przestrzeń wolności. Dziś niemal cała przestrzeń, w której żyjemy jest wolna [...], a zadanie artysty polega na przypominaniu ludziom, że są wolni”.

W publikacji *Kultura artystyczna – przemiany i wyzwania* Marian Golka (2012) dokonuje bilansu polskiej kultury artystycznej z perspektywy zmiany ustrojowej, po symbolicznych „20 latach transformacji”. Pod pojęciem kultury artystycznej autor ten rozumie „wszystkie te wytwory i zachowania, które wyrażają czy łączą się z wartościami estetycznymi i artystycznymi” (są to sztuki plastyczne, literatura i poezja, muzyka, teatr i inne dziedziny twórczości, traktowane jako „wytwory i działania uwikłane w kontekst społeczny”, część większego społeczno-kulturowego systemu) (s. 139). Tak zdefiniowana kultura artystyczna jest więc zbiorem zjawisk tożsamym ze sztuką, choć pojęcie to w większym stopniu akcentuje jej związki ze społeczeństwem jako całością (jego trwaniem i rozwojem). Według Golki składają się na nią cztery aspekty: tworzenie, obieg, obecność i odbiór sztuki. W każdym z nich w okresie ostatnich dwudziestu kilku lat zaszły pewne zmiany.

Aspektu pierwszego dotyczy: upadek mitu artysty (jako twórcy bezinteresownego, kierującego się powołaniem), zmiana prestiżu tego zawodu (spadek jego znaczenia politycznego, przy jednoczesnej mediatyzacji), jego urynkowanie, wzrost nierówności społecznych i ryzyka w obrębie tej kategorii, wpływ dyfuzji kulturowej i rozwój kultury popularnej, brak jasno określonych celów tworzenia (zastępuje je np. kryterium społecznego zainteresowania). Golka twierdzi, że współcześnie role artysty-proroka czy artysty-reformatora zostały zmarginalizowane, podobnie jak wpływ artystów na władzę i opinię publiczną (ich znaczenie polityczne i ideologiczne). Część rozważań poświęconą twórczości kończy pesymistycznym wnioskiem, że: „kultura artystyczna nie pomaga definiować polskiej tożsamości, naszych celów i dążeń. I co może najważniejsze: nie pomaga w negocjowaniu dobra zbiorowego – którego poszukiwanie skądinąd jest niemal nieobecne we współczesnej kulturze” (s. 144).

Kolejnym wymiarem wyróżnionym przez Golkę jest obieg kultury artystycznej, przybierający obecnie cztery formy: mecenatu, polityki kulturalnej państwa, rynku i sponsoringu. W tym wymiarze możemy obserwować: proliferację instytucji artystycznych, niedostosowanie tych instytucji do oczekiwań twórców (poczucie niezrozumienia, wyzysku), postępującą westernizację i amerykańizację, likwidację rozlicznych systemowych barier obiegu (takich jak cenzura czy różnego rodzaju organy kontroli), przyspieszenie cyrkulacji dzieł oraz mediatyzację rzeczywistości.

Trzeci wyróżniony aspekt – obecności sztuki – wiąże się ze sposobem jej prezentacji (w galerii, muzeum, miejscu publicznym, prywatnej kolekcji). Golka odnotowuje dominującą pozycję i petryfikację państwowych instytucji artystycznych, pomimo ich zmiennej kondycji, w szczególności finansowej, zależnej z kolei od koniunktury politycznej. Stawia też pytanie o możliwości merytorycznej kontroli tych instytucji, sprawowanej przez jakiegoś rodzaju reprezentację społeczeństwa (które *de facto* poprzez struktury państwa je dotuje). Jak wiadomo, jest to kwestia o tyle problematyczna, o ile takie instytucje nieuchronnie oznaczałyby powrót do państwowej kontroli nad sztuką i ograniczenie swobody twórczości w tej dziedzinie. Inny problem, który odnotowuje Golka to brak spójnych działań edukacyjnych ukierunkowanych na rozwijanie kompetencji odbioru kultury artystycznej.

W ostatnim analizowanym wymiarze autora interesuje proces odbioru sztuki, jej psychospołeczne oddziaływanie – „od odbioru zmysłowego poprzez przeżycie, odczytanie dzieła, jego interpretację, zapamiętanie i przyswojenie aż do internalizacji wartości tkwiących w dziele i ewentualnej zmiany postaw wraz z oddziaływaniem na zachowania odbiorcy” (s. 149). Zachodzące w społeczeństwie polskim zmiany w zakresie odbioru sztuki wiążą się przede wszystkim ze zmniejszeniem uczestnictwa w instytucjach kultury (co w zestawieniu ze wspomnianą wcześniej ich petryfikacją wskazuje na oligarchizację tych instytucji – KN), ekspansją kultury popularnej oraz wzrostem „domowych”, prywatnych form uczestnictwa w kulturze. Golka podkreśla przy tym związek wycofywania się społeczeństwa z uczestnictwa w kulturze zinstytucjonalizowanej z rozwojem nowych technologii (film na DVD zamiast w kinie, Internet zamiast czytelnicy itp.). Jednocześnie odnotowuje „daleko idące zróżnicowanie form i przejawów uczestnictwa w kulturze, gdzie nie sposób już wyodrębnić kilku charakterystycznych typów. Przeciwnie, dostrzega się bardzo wiele odmiennych przejawów uczestnictwa – swoistych nisz – które często funkcjonują całkowicie niezależnie od siebie, podobnie jak sami odbiorcy kultury artystycznej” (s. 151).

Przyglądając się kierunkom rozwoju kultury artystycznej w Polsce po 1989 r., Golka zdaje się nie dostrzegać takich, moim zdaniem kluczowych dla rozmowy o przemianach w tym obszarze, zjawisk, jak: (1) zaangażowanie polityczne artystów i kuratorów (zarówno lewicowych, jak i prawicowych), (2) silna tendencja (nie tylko w Polsce, ale w ogóle na świecie) do „wkluczania” w obręb świata sztuki zjawisk nieartystycznych (protestu, edukacji, a nawet pomocy społecznej<sup>56</sup>), której manifestacją było 7. Biennale Sztuki w Berlinie, (3) rosnące znaczenie Internetu nie tylko dla obiegu sztuki, ale także treści kultury w ogóle (projekt kultury 2:0), (4) dynamiczny rozwój w obszarze współczesnej sztuki publicznej i towarzyszące temu gorące, często zmediatyzowane, dyskusje (jak w przypadku *Tęczy*

<sup>56</sup> Jak w *Project Raw Houses* – długofalowym projekcie zainicjowanym w 1993 r. przez Ricka Lowe’go, w ramach którego artysta zakupił przeznaczone do rozbiórki szeregowo domy w zaniedbanej, zamieszkałej przez Afroamerykanów dzielnicy Huston (Northern Third Ward) i przy pomocy lokalnych wolontariuszy dokonał ich renowacji i adaptacji. Projekt objął 40 domów zagospodarowanych dla celów artystycznych, edukacyjnych i społecznych (m.in. powstał dom dla młodych matek i niedrogie lokale mieszkaniowe na wynajem) (red. Thompson 2012: 256).



Julity Wójcik), (5) ekspansja różnych form sztuki ulicy (przede wszystkim muralu<sup>57</sup>), (6) zaimportowanie do Polski idei *community art* (jako szczególny przejaw wspomnianej westernizacji), (7) pojawienie się organizacji pozarządowych jako niezależnych i nierynkowych podmiotów działających w obszarze kultury i sztuki, (8) stwarzane przez te organizacje alternatywne w stosunku do publicznych instytucji kultury możliwości rozwoju kompetencji odbioru sztuki, uczestnictwa w kulturze, a przede wszystkim własnej aktywności twórczej, (9) reformatorskie dążenia niektórych instytucji kultury i sztuki, mające przeciwdziałać ich skostnieniu (np. Laboratorium przy warszawskim CSW) oraz polityka kulturalna państwa (Kongres Kultury Polskiej, Europejski Kongres Kultury) – i w końcu – (10) swoista rehabilitacja codziennych, „niewidzialnych” praktyk kulturotwórczych. Wszystko to składa się na zarysowany przeze mnie w rozdziale 1. „socjologiczny paradygmat sztuki”.

W swojej diagnozie kultury artystycznej Golka po części ukazuje ten sam problem, z którym Żmijewski mierzył się w manifeście *Stosowane sztuki społeczne*. Słabość obu tych ujęć polega na ograniczeniu pola widzenia do świata sztuki i jego ekskluzywnych reguł, podczas gdy kierując wzrok poza to pole widzimy szeroki horyzont nowych ról, obiegów, obecności i sposobów odbioru sztuki. Wraz z nimi naszym oczom ukazują się nowe zastosowania i funkcje sztuki w społeczeństwie, na które co najmniej od lat dziewięćdziesiątych kierują wzrok artyści, kuratorzy i teoretycy sztuki w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Ciekawe, że zarówno uznany profesor socjologii, jak i uznany współczesny artysta patrzą na sztukę przez pryzmat instytucji sztuki, a nie społeczeństwa – jej potencjalnych odbiorców, użytkowników, uczestników.

---

<sup>57</sup> O ile na zachodzie Europy dominuje nielegalny kontestacyjny *street art*, którego popkulturową ikoną stał się Banksy, o tyle w Polsce mamy do czynienia z procesem muralizacji przestrzeni publicznej – namnożeniem legalnych, wielkoformatowych i przeważnie niezaangażowanych politycznie prac.



# Rozdział 4

## Sztuka zaangażowana

### 4.1. Uwagi wstępne

Dążenie do opisanej w rozdziale 3. demokratyzacji kultury obiera współcześnie co najmniej trzy dystynktywne kierunki: sztuki zaangażowanej (aktywistycznej, politycznej), sztuki publicznej i sztuki społecznościowej, *community art* (traktowanej jako narzędzie rozwoju lokalnych społeczności), którym poświęcam tę część rozprawy. Wyróżnikiem sztuki zaangażowanej jest polityczna postawa artysty, zmierzającego do wywołania określonej zmiany społecznej (zwykle świadomościowej), publicznej – przestrzeń, w której lokowane jest dzieło lub działanie, społecznościowej – uczestnictwo, współpraca artystów z nie-artystami. Na Zachodzie (głównie w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii) nurty te, choć wewnętrznie niejednorodne, są dość dobrze wyodrębnione jako zespoły charakterystycznych praktyk artystycznych i opisane, także w sposób krytyczny, w literaturze przedmiotu (m.in. Bishop 2012a; red. Finkelppearl 2001, 2013; Kester 2004; Kwon 2002; red. Lacy 1995; Lippard 1984a).

W Polsce lat dziewięćdziesiątych XX w. dominującym prądem w sztuce współczesnej była sztuka krytyczna i to ona nadal zajmuje centralne miejsce w praktyce artystycznej i wystawienniczej (np. Kowalczyk 2002; Piotrowski 2011; Zydorowicz 2005). Jej szersza, społeczna funkcja ograniczona jest jednak do współtworzenia publicznego dyskursu z pozycji świata sztuki. Dopiero pierwsza dekada XXI w., wraz z większym zainteresowaniem obywatelską

partycypacją (*public participation*)<sup>1</sup>, przeniosła punkt ciężkości praktyk artystycznych na oddolne kreowanie zmiany społecznej w toku współpracy artystów z nie-artystami: społecznościami lokalnymi, organizacjami pozarządowymi, aktywistami. Wiele spośród tego rodzaju działań opiera się na fasadowej, pozornej partycypacji lub przemocowej interwencji w obszarze życia codziennego. Krytyka partycypacji jako „piekła” (Bishop 2012a), „tyranii” (red. Cooke, Kothari 2001), „przemocy” czy „koszmaru” (red. Miessen 2007; Miessen 2010) należy jednak w Polsce do rzadkości.

Z perspektywy teorii społeczeństwa obywatelskiego kluczowe znaczenie ma jakość partycypacji w sztuce: uczestnictwo jako odpowiedź na zaproszenie do działania w określonych, zamkniętych ramach jest czymś jakościowo różnym od wielorakich przejawów oddolnej inicjatywy, kooperacji i aktywności. Udział w warsztatach twórczych jest czymś innym niż udział w społeczno-obywatelskim procesie twórczym, bez względu na to, czy przedmiotem tego procesu jest dekoracja przestrzeni miejskiej czy stanowienie lokalnego prawa. Poszukując definicji sztuki społecznej, staram się więc w odniesieniu do analizowanych działań artystycznych i okoł artystycznych (wystawienniczych, popularyzatorskich, edukacyjnych) odpowiedzieć na pytania o zajmowaną przez nie przestrzeń społeczną (prywatna/publiczna, otwarta/zamknięta), sposób uczestnictwa w tych działaniach zarówno artystów, jak i nie-artystów (elitaryzm/egalitaryzm), oraz obywatelskie charakterystyki tych działań (strukturalne, funkcjonalne, kulturowe).

---

<sup>1</sup> Partycypacja obywatelska, określane także mianem publicznej lub społecznej, odnosi się do różnych form uczestnictwa obywateli w kształtowaniu życia społecznego, działania na rzecz wspólnoty, zbiorowej aktywności o charakterze samoorganizacyjnym. Wiąże się więc z zaangażowaniem w sferze publicznej. W wąskim znaczeniu, obowiązującym w dyskursie trzeciosektorowym, oznacza działanie w ramach kilku wyspecjalizowanych, demokratycznych instytucji, mających służyć poszerzeniu obywatelskiej kontroli nad procesem politycznym (m.in. konsultacje społeczne, budżety obywatelskie), oraz wykorzystywanie kilku form bezpośredniego społecznego nacisku (np. demonstracje, petycje). W szerszym ujęciu obejmuje natomiast wszelkie oddolne praktyki społeczne zorientowane na dobro publiczne, wspólne: od zinstytucjonalizowanych procedur konsultacyjnych, poprzez parainstytucjonalne działania organizacji pozarządowych, po pozainstytucjonalne inicjatywy obywatelskie (por. Niziołek 2013b).



*Fotografia 4*

**Jenny Holzer**

***Truizmy / Teksty o przetrwaniu [1999]***

**Ławka przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski**

Warszawa, 2015 r.

## 4.2. Z doświadczeń zachodnich

Na Zachodzie o sztuce zaangażowanej szeroko dyskutuje się od lat siedemdziesiątych XX w., a do grona jej przedstawicieli zaliczani są między innymi: Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Hans Haacke, Jenny Holzer<sup>2</sup>, Suzanne Lacy, Barbara Krüger, Miele Laderman Ukeles. Choć sztuka zaangażowana wyrasta z omówionego wcześniej postulatu demokracji kulturowej, „języczkiem u wagi” pozostaje w tym obszarze artysta i jego działanie, które jest demokratyczne przede wszystkim w tym sensie, że stanowi wyraz swobody twórczej i nie podlega cenzurze.

Demokracja kulturowa – wyjaśnia Lucy Lippard (1984b: 342) – jest prawem, tak samo, jak demokracja ekonomiczna i polityczna, do tworzenia i bycia poddanym oddziaływaniu możliwie wielu przekazów. Opiera się na poglądzie, że sztuka jest wymianą komunikatów. Prawdziwa demokracja kulturowa zachęca artystów [wyróżnienie – KN] do tego, by wypowiadali się w imieniu własnym i swoich społeczności, a nam wszystkim daje dostęp do publiczności zarówno podobnych do nas, jak i od nas różnych.

W takim ujęciu demokracja kulturowa łączy wolność artystyczną z funkcją reprezentowania przez artystę wybranych grup społecznych, społeczności lokalnych czy ruchów społecznych w sferze publicznej, a odbiorcy daje przede wszystkim prawo swobodnego wyboru publiczności, której chce być uczestnikiem. Na gruncie sztuki zaangażowanej pojawiają się jednak także dążenia do poszerzenia grona odbiorców sztuki, głównie poprzez wychodzenie z galerii czy teatru w przestrzeń publiczną, i do aktywizowania publiczności – poprzez stymulowanie jej bardziej bezpośredniego udziału w działaniu artystycznym.

Artyści aktywni w obszarze sztuki zaangażowanej wykorzystują różne media, od sztuk wizualnych, po performatywne. Nie ograniczają się przy tym do działań *stricte* artystycznych. Nie jest im obca praca organizacyjna, dydaktyczna, dokumentacyjna, informacyjna, publikacyjna. Działają zarówno w świecie sztuki, jak i poza nim. Z powodu tej niejednoznaczności instytucjonalnej, formalnej i taktycznej sztuka zaangażowana definiuje się nie w kategoriach kierunku, stylu czy konwencji, lecz funkcji. Jest formą krytyki wymierzonej w homogeniczność dominującej kultury i zastane stosunki władzy. Dostarcza alternatywnych obrazów, metafor i informacji. Wprowadza do publicznego dyskursu głosy wcześniej z niego wykluczone. Przy czym aktywność ta ma charakter subwersywny<sup>3</sup> raczej niż autorytatywny: podważa kulturowe kody, schematy, kanony, ale nie narzuca własnych. „Artyści

<sup>2</sup> Holzer jest znana także w Polsce, między innymi z instalacji *Truizmy* – marmurowych ławek pokrytych inskrypcjami, ustawionych przed warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, oraz wykorzystujących poezję Wisławy Szymborskiej pokazów wizualnych *For Poznań* w 2011 r.

<sup>3</sup> Subwersja – strategia artystyczna polegająca na celowym przesuwaniu znaczeń, często poprzez zmianę kontekstu, służąca krytyce kultury dominującej.

zaangażowani są skłonni do postrzegania sztuki raczej jako wzajemnie stymulującego dialogu niż specjalistycznej, docierającej z góry na dół, lekcji piękna lub ideologii” (Lippard 1984b: 343).

W oparciu o doświadczenia amerykańskie Lippard (1984b) wyróżnia trzy kategorie (grupy) zaangażowanych artystów. Do pierwszej zalicza **artystów eksperymentalnych** czy awangardowych, którzy trzymają się granic wyznaczonych przez świat sztuki i uczestniczą w artystycznym „głównym nurcie” (jak conceptualiści czy minimaliści). Druga grupa rekrutuje się z **artystów postępowych**, tworzących dzieła polityczne, współpracujących z organizacjami politycznymi (feministycznymi, robotniczymi, ekologicznymi, pacyfistycznymi, gejowskimi/*queerowymi* i in.), aktywnych zarówno w świecie sztuki, jak i poza nim, często organizujących się w artystyczne kolektywy wokół angażujących ich spraw (np. Art Workers Coalition, Critical Art Ensemble, Gran Fury, Group Material, Guerrilla Girls, Heresies). Trzecią grupę stanowią **artyści społecznościowi** (*community artists*), którzy działają w środowiskach lokalnych, z założenia poza światem sztuki, we współpracy z oddolnie zorganizowanymi grupami obywateli, jako muraliści, reżyserzy czy edukatorzy (m.in. Judy Baca, John Malpede, Tim Rollins).

Jednocześnie Lippard (1984b) proponuje rozróżnienie między sztuką aktywistyczną a polityczną, łącząc tę pierwszą ze **społecznym zaangażowaniem** (*socially involved*), działaniem *w, z i na rzecz* wybranej społeczności, zaś drugą – ze **społeczną wrażliwością** (*socially concerned*), zainteresowaniem sprawami społecznymi (biedą, wykluczeniem, dyskryminacją, gettoizacją, genryfikacją i in.). Zaangażowanie oznacza więc działanie w konkretnym społecznym kontekście i dążenie do włączenia (zaktywizowania) publiczności, podczas gdy wrażliwość wiąże się raczej z analizowaniem i komentowaniem rzeczywistości społecznej przez artystę niż z jego bezpośrednim współdziałaniem z uczestnikami tej rzeczywistości. Paul Von Blum (1993) wylicza typowe dla dwudziestowiecznej sztuki politycznej, nie tylko amerykańskiej, ale także zachodnioeuropejskiej, poruszane przez zaangażowanych artystów tematy: wojna, nierówności ekonomiczne i społeczna niesprawiedliwość, rasizm, seksizm, degradacja środowiska naturalnego (groźba katastrofy), późnonowoczesny (konsumpcjonistyczny) kapitalizm, a w ostatnich latach także: homofobia, AIDS, niepełnosprawność, uzależnienia, problemy Trzeciego Świata.

Bezpośrednio upolitycznioną formą sztuki zaangażowanej pozostaje też **agit-prop** (od słów: agitacja i propaganda). *Agit-prop* to według glosariusza Tate Gallery „każda kulturowa manifestacja, która służy wyraźnie określonymu politycznemu celowi”<sup>4</sup>, zaś według Jan Cohen-Cruz (red. 1998: 13) – „konfrontacyjna forma sztuki, która ma emocjonalnie i ideologicznie mobilizować jej odbiorców do podjęcia określonych działań w odniesieniu do jakiejś palącej sytuacji społecznej”.

<sup>4</sup> Za: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20120203094030/http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=19> [dostęp 15 grudnia 2013 r.].

Należy jednak zaznaczyć, że pomimo rewolucyjnych historycznych konotacji<sup>5</sup>, w warunkach społeczeństwa demokratycznego (otwartego, pluralistycznego), współczesna sztuka spod szyldu *agit-prop* spełnia przede wszystkim funkcje edukacyjne. Podkreśla się przy tym wagę osobistego, politycznego zaangażowania artysty. Musi być on gotów do podjęcia tych samych działań, które propaguje wśród publiczności. Dlatego ta forma sztuki zaangażowanej łączy się głównie z aktywnością ruchów społecznych, takich jak feministyczny (m.in. Suzanne Lacy i Leslie Labowitz) czy LGBTQ (np. ACT UP i Queer Nation) (red. Cohen-Cruz 1998).

### 4.3. Sztuka krytyczna

W polskim dyskursie artystycznym synonimem sztuki zaangażowanej jest sztuka krytyczna, choć te dwa obszary aktywności artystycznej nie zawsze są ze sobą utożsamiane. Wyraźne rozróżnienie proponuje na przykład Jacek Zydorowicz (2004: 91; pogrubienie – KN):

Przez **sztukę zaangażowaną** pojmuję więc te wszystkie działania, które krytycznie podejmują istotne społecznie problemy, operują stosunkowo radykalnymi środkami wypowiedzi i zawierają w przesłaniu rodzaj p o z y t y w n e g o programu. [...] **Sztuka krytyczna** natomiast raczej nie posiada pozytywnego programu [...] – jedynie problematyzuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów, nie głosząc ani alternatyw, ani utopii. Prowokuje, redefiniuje, zadaje kłopotliwe pytania, lecz nie twierdzi przy tym, że zna jakies rozstrzygające odpowiedzi, nie odsyła do żadnych instancji, które by je znały. [...] Nie tyle krytykuje uwikłane w dyskursach treści ideologiczne, ile raczej tropi i usiłuje rozpoznawać polityczny, ekonomiczny i instytucjonalny reżim produkcji i dystrybucji znaczeń.

W tym ujęciu jako reprezentanta nurtu zaangażowanego można – za Zydorowiczem (2004) – wskazać Josepha Beuysa, zaś krytycznego – Hansa Haacke, w Polsce natomiast: Zbigniewa Libere, Grzegorza Klamana, Katarzynę Kozyrę, Roberta Rumasa czy Alicję Żebrowską. Wymienieni polscy artyści zajmują się głównie sztuką krytyczną i to właśnie ona stanowi lwią część rodzimej sztuki współczesnej. Postawy zaangażowane należą wśród polskich artystów do rzadkości, choć od około 2007 r. poświęca się im coraz więcej uwagi. Wyraźnym sygnałem tej zmiany jest na przykład przedstawiona w rozdziale 1. formuła 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, jako „biennale współczesnej polityki”,

<sup>5</sup> Termin *agit-prop* wywodzi się z działań rewolucyjnych propagandystów (również artystów) w sowieckiej Rosji, prowadzonych z ramienia Wydziału Agitacji i Propagandy, utworzonego w 1920 r. w strukturze Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego.



zapropozowana przez Artura Żmijewskiego i Joannę Warszę. Być może więc artystów, którzy wzięli w nim udział, obok kuratorów, między innymi Pawła Althamera i Joannę Rajkowską, należy uznać za przedstawicieli polskiej sztuki zaangażowanej.

Sztuka krytyczna w Polsce jest relatywnie nowym, bo potransformacyjnym, zjawiskiem. Cezurą symboliczną jest dla niej rok 1989, ale pierwsze duże krytyczne wystawy warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej (CSW) zorganizowało w latach 1993 i 1995. Były to wielołątkowe *Idee poza ideologią* (po raz pierwszy pokazano wówczas m.in. *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry) oraz poświęcone problematyce ciała i płci *Antyciała*. W dwudziestą rocznicę Okrągłego Stołu, w 2009 r. w CSW zorganizowano retrospektywną wystawę pt. *Schizma*, prezentującą dorobek polskiej sztuki współczesnej lat dziewięćdziesiątych. Tytuł wystawy, zaczerpnięty ze zbioru wierszy Marcina Świetlickiego wydanego w roku 1999, odnosił się wprost do podziału na sztukę przed- i potransformacyjną. Równolegle w parku CSW odbył się pokaz transparentów pod hasłem *Idee*, nawiązującym z kolei do wystawy *Idee poza ideologią*. Hasła na transparenty przygotowali artyści, których twórczość – według organizatorów – „ukszałtowała ideową specyfikę lat 90.”<sup>6</sup>. Miały one w większości charakter autoreferencyjny, to znaczy były komentarzami artystów na temat roli sztuki we współczesnym społeczeństwie, na przykład: *Sztuka zaśmieca środowisko*, *Sztuka czyni rzeczywistość niemożliwą*, *Sztuki nie można wziąć siłą ani podstępem*. Co ciekawe, nie miały jednak charakteru autokrytycznego – wskazywały raczej na mocne strony sztuki jako uczestnika publicznego dyskursu i jej paradoksalnie niski status w demokratycznym społeczeństwie.

Sztuka krytyczna w Polsce wykorzystuje możliwości wytworzone przez system demokratyczny: brak cenzury, prawo do swobodnej ekspresji, wolność słowa. Możliwości te są niezbędnymi warunkami wypełniania jej funkcji – krytyki wymierzonej w stosunki władzy (politycznej, ekonomicznej, kulturowej). Jednocześnie jest odpowiedzią na nowo zaistniałe warunki polityczne i kulturowe.

Sztukę krytyczną można zdefiniować jako twórczość odwołującą się nieustannie do współczesnej rzeczywistości oraz ujawniającą strategię i stosunki władzy obecne w naszym społeczeństwie, w działaniach politycznych, w szeroko pojętej kulturze, a także w nas samych (Kowalczyk 2002: 9).

Tym, co definiuje rodzimą sztukę krytyczną jest więc w pierwszej kolejności jej zawartość merytoryczna – temat, problem, pytanie, a nie bezpośrednio zaangażowanie społeczne czy polityczne. Polska sztuka krytyczna od początku intensywnie wzorowana była jednak na praktykach i zainteresowaniach zachodnich artystów i – artystek – co nie bez znaczenia,

<sup>6</sup> <http://csw.art.pl/ns/2009/idee.htm> [dostęp 14 października 2011 r.]. W instalacji udział wzięli: Włodzimierz Borowski, Grzegorz Kłaman, Marek Kijewski, Jarosław Kozłowski, Katarzyna Kozyra, Jacek Kryszkowski, Hanna Łuczak, Józef Robakowski, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Wodiczko, Piotr Wyrzykowski, Alicja Żebrowska. Warto wspomnieć, że transparent, jako środek ekspresji z pogranicza sztuki i aktywności obywatelskiej, ma swoją własną tradycję. W Polsce lat siedemdziesiątych XX w. transparenty rozwieszali między innymi Leszek Przyjemski i Andrzej Partum. Dziś do strategii tej odwołuje się na przykład Hubert Czerepok, który w ramach prowadzonych przez siebie warsztatów (w Wigrach, Gdańsku i Wrocławiu) zaprosił do wspólnego tworzenia zaangażowanych transparentów młodzież.

biorąc pod uwagę wpływy feminizmu. W latach dziewięćdziesiątych XX w. skupiała się głównie (choć nie wyłącznie) na temacie ciała i władzy, zaś w następnym dziesięcioleciu zdominowana została przez problematykę konsumpcjonizmu i mediatyzacji rzeczywistości. Wraz ze zmianą zainteresowań, artyści częściej zaczęli sięgać po środki właściwe kulturze popularnej, narażając się tym samym na zarzut deradykalizacji społeczno-politycznej krytyki artykułowanej w sztuce (Kowalczyk 2002; Zydorowicz 2005). Jednocześnie wciąż prawie nieobecne są w niej problemy polskiego życia publicznego, choćby takie, jak rola Kościoła katolickiego. Jednym z nielicznych artystów podejmujących tę problematykę jest Robert Rumas (Piotrowski 2011). Niekiedy mówi się też o wyczerpywaniu się możliwości sztuki krytycznej ze względu na powielanie przez artystów wciąż tych samych strategii i tematów (Zydorowicz 2004). Wbrew pozornemu konserwatyzmowi, na ten właśnie problem zwraca uwagę literat Ignacy Karpowicz (2011: 12), pisząc na łamach *Bluszczu*:

Gdy w recenzji wystawy w wiodącej galerii czytam: „w krytyczny sposób reinterpretuje tabu”, takie lub owakie, to z dużą dozą prawdopodobieństwa wolno założyć, iż przyjdzie mi oglądać kilkanaście penisów i/lub wagin, albowiem tak się składa, że dawno już temu penis przestał być penisem, zaś vagina waginą. Z aparatu biologicznego stały się aparatem krytycznym. Może i dobrze, świat idzie do przodu, narzędzia się poszerzają; skoro usta tyle głupot wypowiedziały, warto dać prawo głosu waginie i wysłuchać penisa; głupiej niż było nie będzie.

W cytowanym felietonie Karpowicz ustawia współczesnych artystów w jednym szeregu z politykami, którzy częstokroć nieprzygotowani do merytorycznej dyskusji, szafują wielkimi słowami, takimi jak: dobro, wspólnota, ojczyzna. Na tej samej zasadzie w świecie sztuki wyjęte z biologicznego kontekstu „penisy i waginy” urastają do rangi krytyki. Zarzut Karpowicza odnosi się więc z jednej strony do deficytu czy też powtarzalności środków krytycznych, z drugiej – do bezkrytyczności sztuki krytycznej wobec samej siebie.

#### 4.4. Przypadek The Krasnals

Jedną z niewielu grup artystycznych uprawiających obecnie w Polsce tego rodzaju krytykę są The Krasnals. Pozostający anonimowymi Krasnale spotykają się jednak, z nielicznymi wyjątkami, z ostracyzmem ze strony świata sztuki (co być może przydaje ich działaniom autentyzmu). W 2011 r. grupa została wykluczona z udziału w wystawie poświęconej Pomarańczowej Alternatywie zorganizowanej pod hasłem *Happeningiem w komunizm* przez Międzynarodowe Centrum Kultury (MCK) w Krakowie i w odbywającym się równolegle festiwalu ArtBoom. Prace w przestrzeni publicznej nawiązujące do historii Pomarańczowej

Alternatywy w ramach festiwalu wykonali: David Černý (instalacja *Wolność*), Marcin Maciejowski (billboard *Naród chce*) i Sławek ZBK Czajkowski (mural *Jest spokojnie*). Tymczasem to The Krasnals uważani są przez Waldemara Majora Fydrycha za spadkobierców jego działalności, czemu dał wyraz, wręczając grupie ustanowioną przez siebie nagrodę Grand Prix Krasnoludka Pomarańczowej Alternatywy – „za oddaną służbę w demaskacji układowości, postmodernistycznej bylejakości i politycznej poprawności Polskiej i Światowej Sztuki”<sup>7</sup>. Z inicjatywy Majora, podczas finałowej dyskusji w MCK wyświetlono także oświadczenie The Krasnals dotyczące ich nieobecności w ramach wymienionych wydarzeń.

W tym samym roku aktywność grupy została jednak dostrzeżona przez organizatorów i kuratorów wystawy *Design dla wolności – wolność w designie. Polskie projektowanie graficzne 1981–2011*, pokazywanej w Berlinie i Tokio (*notabene*, dofinansowanej ze środków ministerialnych). Na wystawie prezentowane były okładki tworzonych przez Krasnals pism: *Art Police Gazette* i *Hiro*, a także koszulki i badże *Make love not art*. Wcześniej, w 2009 r. The Krasnals otrzymali nominację do Paszportów Polityki w kategorii Sztuki wizualne (przegrali z Karolem Radziszewskim). W tym samym roku krytykowany przez nich Piotr Uklański wykorzystał swój, namalowany przez Whielkiego Krasnala<sup>8</sup>, portret w instalacji *Polesploitation* w ramach wystawy *Pop Life* w londyńskiej galerii Tate Modern. Ich prace prezentowane były również w Skwerze, filii warszawskiej Fabryki Trzciny (prywatnej instytucji kultury) – dochód z ich sprzedaży został przeznaczony na cele charytatywne. Grupa pojawia się także w poświęconym polskiej kulturze filmie Agnieszki Arnold i Witolda Orskiego *Jak to jest*, który powstał na zamówienie Telewizji Polskiej, ale jak dotąd nie został wyemitowany<sup>9</sup>.

*Jak to jest* odegrał swoją rolę – przez swą nieobecność ujawnił najciekawsze wyzwanie współczesnej kultury – pisze Edwin Bendyk (b.d.) na stronie projektu *Spisek kultury*. To problem, jaki ma ona sama z sobą, gdy wyklucza ze swego pola zjawiska, jakich nie rozumie lub których się obawia, a które kryją kreatywny, kulturotwórczy potencjał.

The Krasnals krytykują świat sztuki nie tyle z pozycji estetycznych, co społeczno-politycznych. Wśród artykułowanych przez grupę problemów wyliczyć można: zależność świata sztuki od polityki („kultura na smyczy”), jego oligarchizację, cynizm i hipokryzję, komercjalizację z jednej i finansowanie ze środków publicznych z drugiej strony, podział na „słusznych” i „niesłusznych” artystów podtrzymywany przez kuratorów i krytyków (w terminologii zaproponowanej przez Howarda S. Beckera – dystrybutorów sztuki), petryfikację osobistych i nieformalnych powiązań (protekcjonizm, klientelizm, kronizm), omijanie kluczowych dla polskiego życia publicznego tematów (takich jak religia), deficyt niezależnego myślenia i publicystyczny charakter powstających prac (powiązany z ich niską jakością estetyczną).

<sup>7</sup> <http://the-krasnals.blogspot.com> [dostęp 14 października 2011 r.].

<sup>8</sup> Pisownia oryginalna.

<sup>9</sup> Wśród nielicznych okazji, film można było obejrzeć na przedpremierowym pokazie w białostockiej Galerii Arsenał połączonym ze spotkaniem autorskim 27 czerwca 2011 r.

Krytyka w wykonaniu The Krasnals ma charakter całkowicie pozainstytucjonalny. Określić ją można jako interwencjonistyczną, subwersywną (jednak bardziej w sensie politycznym, niż symbolicznym) i przede wszystkim – prowokacyjną. „Prowokacja jest jedyną drogą dla artysty spoza układów, jeśli zależy mu na dialogu, a nie tworzeniu do szuflady” – twierdzą The Krasnals (za: *Link...* 2009). Jest to krytyka wyrażana nie tylko za pomocą środków artystycznych, ale również wprost, poprzez komentarz polityczny zamieszczany na blogu grupy (zwykle w bardzo ironicznym tonie), publiczne oświadczenia, dystrybucję biuły, akcję bezpośrednią. Odbywa się w przestrzeni publicznej i w Internecie. Krasnale pojawiają się zarówno podczas rodzimych, jak i międzynarodowych wydarzeń artystycznych, biennale i kongresów poświęconych kulturze. W 2011 r. zakłócili między innymi: świetlną projekcję wierszy Wisławy Szymborskiej w Poznaniu, przygotowaną przez Jenny Holzer, podczas której rozrzucili ulotki z wychwalającym Stalina wierszem noblistki z lat pięćdziesiątych; Biennale w Wenecji, gdzie wywiesili plakat *Polka podnosząca meteoryt z papieża. 21:37* (nawiązanie do instalacji Maurizia Cattelana *La nona ora* i jej dewastacji) oraz propagowali hasło *Make love not art* (kombinacja hasła protestów przeciwko wojnie w Wietnamie *Make love not war* i jego parafrazy z plakatu Sheparda Fairey’a *Make art not war*); a także Europejski Kongres Kultury we Wrocławiu – pojawili się na otwarciu w pomarańczowych kombinezonach z napisem *Common Task* (odsyłającym do projektu Pawła Althamera *Wspólna sprawa*) i kapturami stylizowanymi na czapeczki Pomarańczowej Alternatywy. Charakterystyczne, że The Krasnals często atakują w swoich wypowiedziach konkretnych ludzi, ich działalność lub decyzje (m.in. artystów: Mirosława Bałkę, Wilhelma Sasnała i Piotra Ukłańskiego, kuratorkę Andę Rottenberg, ministra Bogdana Zdrojewskiego, środowisko *Krytyki Politycznej*). Wydaje się więc, że krytyka wysuwana przez tę grupę nie powinna być utożsamiana ze sprzeciwem wobec instytucjonalizacji sztuki w ogóle (szczególnie, że członkowie grupy deklarują formalne wykształcenie artystyczne), a raczej z postulatem jej odpolitycznienia: „Chcemy by politykę uprawiano w sejmie, a nie w muzeach, galeriach i na rynku sztuki!”<sup>10</sup>. The Krasnals nie są też przeciwnikami rynku sztuki, lecz jego monopolizacji. Stąd wielką wagę przywiązują do Internetu, jako środka demokratyzacji sztuki: „Obecnie blogi stały się obszarem wolnego funkcjonowania sztuki, dopiero teraz wnoszą element demokracji. W tej nowej sytuacji kolekcjoner ma szerszą możliwość wyboru, nie musi polegać na rekomendacjach z jednego źródła” (za: *Link...* 2009).

Nasuwa się pytanie: Czy niezinstytucjonalizowany charakter działań grupy czyni je same apolitycznymi? Sądzę, że w tej kwestii rację ma Magdalena Moskalewicz (2011: 21), która pisze: „akcje Krasnali – atakujących populistycznymi hasłami przede wszystkim środowisko *Krytyki Politycznej* i dość szeroko rozumiane elity, choćby w gazecie wydanej z okazji biennale” [w Wenecji – KN] – mają podłoże *par excellence* polityczne”. Zastrzeżenia budzi także nieobywatelski charakter działań grupy: „partyzanckich” (*guerrilla art*), niekiedy nielegalnych, ale przede wszystkim – zawsze anonimowych. Krasnale nie ujawniają swojej tożsamości, ukrywają twarze, występując w maskach i kapturach. To pozwala im uniknąć

<sup>10</sup> <http://the-krasnals.blogspot.com> [dostęp 14 października 2011 r.].

personalnej odpowiedzialności za głoszone poglądy, nie tyle w sensie karnym, co publicznym i – paradoksalnie – ułatwia zdyskredytowanie ich działalności poprzez umieszczenie jej poza ramami nieposłuszeństwa obywatelskiego. Wyraźnie odróżnia to też ich aktywność od działań Pomarańczowej Alternatywy, na związki z którą (z wzajemnością) się powołują.

Z drugiej strony, pozainstytucjonalna i anonimowa działalność The Krasnals zachowuje walor alternatywności, rozumianej nie tyle jako innowacyjność kontestacyjnego repertuaru – w tym wymiarze adaptują oni taktyki i strategie znane z działań Pomarańczowej Alternatywy i innych dwudziestowiecznych ruchów społeczno-artystycznych, co samej kontestacyjnej postawy. Na aspekt ten zwraca uwagę krytyk i historyk sztuki Piotr Bernatowicz; według niego paradoks współczesnej polskiej sztuki polega na tym, że dysponując realnymi możliwościami politycznymi, generuje bardzo nieliczne alternatywne wypowiedzi. Dobrze widać to na przykładzie działań *streetartowych*, spośród których coraz więcej trafia na salony artystyczne<sup>11</sup>. Na tym tle działalność The Krasnals, uderzająca w „czułe punkty” świata sztuki, znacząco się wyróżnia: „Oczywiście zależy nam na udziale w dyskursie sztuki, byciu obecnym, ale jednocześnie chcemy zachować niezależność” (*Link...* 2009). Na tych krytyczno-kontestacyjnych pozycjach The Krasnals pozostają więc w Polsce odosobnieni, co – paradoksalnie – podnosi rangę uprawianej przez nich krytyki, bez względu na jej jakość (także na poziomie używanego języka) oraz generuje szerokie zainteresowanie ich działaniami.

## 4.5. Funkcje sztuki krytycznej

Jako typ idealny sztuka krytyczna – inaczej niż sztuka dydaktyczna czy propagandowa, a przede wszystkim zaangażowana – nie tworzy wzorów dla rzeczywistości społecznej, lecz ujawnia, odsłania, odkrywa, demaskuje, demistyfikuje ukryte w niej mechanizmy władzy. Z tego powodu pozostaje w aktywnej relacji do innych sfer aktywności człowieka i innych obszarów życia społecznego, szczególnie tych, które na gruncie istniejących stosunków władzy są systematycznie wykluczane ze sfery publicznej i pozbawiane politycznego znaczenia poprzez spychanie ich w obszar niewidzialności. Zadaniem sztuki krytycznej jest więc zapewnienie *quasi*-politycznej reprezentacji tym grupom i problemom, które są jej pozbawione, a jej podstawowe strategie to: **transgresja**, rozumiana jako symboliczne przekraczanie granic, naruszanie społecznych norm i tabu; **subwersja**, czyli przesuwanie znaczeń, niebezpośrednia ingerencja w sposób widzenia otaczającego świata; i coraz częściej – **symulacja**, naśladowanie rzeczywistości w celu wyeksponowania (naświetlenia) krytykowanych

<sup>11</sup> Na podstawie wypowiedzi podczas debaty pod hasłem *Alternatywa?* z udziałem Waldemara Baraniewskiego, Piotra Bernatowicza, Sławka ZBK Czajkowskiego, Waldemara Majora Fydrycha, Małgorzaty Różewicz i Andrzeja Szczęrskiego, która odbyła się 29 września 2011 r. w Międzynarodowym Centrum Kultury (MCK) w Krakowie. Była ona podsumowaniem pokazywanej tam wcześniej wystawy *Pomarańczowa Alternatywa – Happeningiem w komunizm*.

zjawisk (Kowalczyk 2002). Z racji tej społeczno-politycznej funkcji, artyści krytyczni poszukują teoretycznego i metodologicznego uzasadnienia swoich działań nie tylko w obrębie historii i teorii sztuki, ale też teorii społecznej. W swojej pracy posiłkują się między innymi pismami: poststrukturalisty Michela Foucaulta, psychoanalityka Jacquesa Lacana czy – ostatnio – postmarksistów: Chantal Mouffe, Jacquesa Rancière’a i Slavoję Žižka.

Michał Paweł Markowski (2007) zwraca uwagę na nieuchronne uwikłanie tak zdefiniowanej sztuki krytycznej – jako jednej z praktyk publiczno-dyskursywnych – w porządku władzy, które ma ona krytykować, podważać, osłabiać: „Błędna, jak sądzę dialektyka, w którą wplątana jest sztuka krytyczna polega na tym, że sama stawia się ona w szrankach publicznego agonu”<sup>12</sup>. W ten sposób staje się działaniem politycznym, takim samym, jak manifestacja, petycja lub ruch społeczny. Dlatego istotnym aspektem krytycyzmu sztuki powinien być jej autokrytycyzm. Jeśli sztuka ma być krytyczna, to wprowadzając potoczne wyobrażenia o świecie w stan nieoczywistości i kryzysu, powinna krytykować także i siebie. W przeciwnym razie zastępuje tylko jeden elitaryzujący i wykluczający dyskurs innym. Markowski postuluje jednak utrzymywanie sztuki w obrębie jej nowoczesnej (dziś już anachronicznej) definicji – jako sfery oddzielonej zarówno od życia społecznego w jego zwykłych przejawach, jak też życia publicznego: „Jeśli sztuce przypisuje się jakąkolwiek z góry wybraną rolę do pełnienia, traci ona tym samym swój krytyczny charakter” (Markowski 2007).

Przyglądając się pracom dwójki polskich artystów, Artura Żmijewskiego (przykład eksperymentu wideo *Oni*) i Joanny Rajkowskiej (projekty *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* i *Dotleniacz*), Maciej Gdula (2011) wprowadza rozróżnienie na dwie sztuki krytyczne uprawiane w Polsce: jedną wiąże z kategorią **uspołecznienia** (Żmijewski), drugą – **struktury świata społecznego** (Rajkowska). Łącznie można je opisać jako sztukę, która ma doprowadzić do zmiany społecznej, jednak w każdym przypadku zmiana ta jest inaczej zdefiniowana. Sztuka krytyczna pierwszego typu podejmuje problem dominacji, który przejawia się w „naturalizacji” kategorii poznawczych i wzorów społecznego działania jednostki przekazywanych w procesie socjalizacji i wychowania. W tym przypadku kontakt z krytycznym dziełem sztuki ma podważać „naturalność” ładu społecznego. Zadaniem artysty jest zaś doprowadzenie do sytuacji, w której jednostka zmienia perspektywę, z jakiej postrzega samą siebie i swoje społeczne role, staje się zdolna do zakwestionowania swoich kulturowych nawyków, a nawet własnej tożsamości, oraz do dokonywania samodzielnych, autonomicznych wyborów. Sztuka krytyczna drugiego typu interesuje się natomiast nie tyle zinternalizowanym porządkiem społecznym, co jego strukturą, relacjami między tworzącymi go zbiorowościami (narodami, klasami, mniejszościami, ruchami społecznymi) oraz zasadami publicznego uznawania, reprezentacji i partycypacji tych zbiorowości w życiu społecznym, szczególnie w jego publicznym wymiarze. Zadaniem krytyki staje się tu dowartościowywanie – poprzez ujawnienie lub włączenie – tych zbiorowości, które są pomijane w „oficjalnym” porządku i dyskursie społecznym (marginalizowane lub wykluczane).

<sup>12</sup> Cytowany tekst Markowskiego jest polemiczną odpowiedzią na przywołany przeze mnie wcześniej manifest Artura Żmijewskiego oraz definicję sztuki krytycznej wyłaniającą się z jego rozmów z innymi artystami, zebranych w książce pt. *Drżące ciała* (2008).

Nie sposób nie zauważyć, że zaproponowany przez Gdulę podział w obrębie sztuki krytycznej odpowiada bardziej generalnej klasyfikacji szeroko rozumianego działania politycznego wprowadzonej przez Anthony'ego Giddensa (2002): sztuka krytyczna odnosząca się do uspołecznienia to przecież nic innego, jak forma **polityki życia**, zaś sztuka krytyczna odnosząca się do struktury społecznej – **polityki emancypacji**. Polityka emancypacji (wyzwolenia) jest wszakże według Giddensa kontestacyjną reakcją na niesprawiedliwość społeczną, dyskryminację, wykluczenie. Podczas gdy polityka życia ma charakter projektujący (a nie reaktywny); opiera się na dokonywaniu przez jednostki wyborów, poprzez które definiują one swoje style życia i tożsamości. Nasuwa się pytanie, dlaczego przyjmując postać sztuki krytycznej, obie polityki występują w Polsce równolegle, zamiast, jak prowadzi nas analiza Giddensa, następować po sobie – wraz z rozwojem nowoczesności polityka życia powinna wypierać politykę emancypacji. Jedną z przyczyn może być nakładanie się zmian wywołanych przez transformację ustrojową i przez globalizację, których łącznym efektem jest dramatyczny wzrost nierówności społecznych. Inną może być przywiązanie Polaków do tradycyjnych wartości, takich jak naród i Kościół, które stoją w sprzeczności z nowoczesnym, relatywistycznym światopoglądem. Jeszcze inną – napięcie między kształtującym się szybko społeczeństwem konsumpcyjnym i znacznie wolniej – społeczeństwem obywatelskim.

## 4.6. Między galerią a agorą

W odróżnieniu od sztuki zaangażowanej na Zachodzie, opisanej przez Lucy Lippard (1984a), w Polsce sztuka krytyczna traktowana jest wężej – jako zinstytucjonalizowany obszar sztuki, a dokładniej – sztuki współczesnej. Niewielu polskich artystów krytycznych deklaruje też otwarcie swoje preferencje polityczne i występuje w roli reprezentantów konkretnych ruchów społecznych – za wyjątkiem feministek, artystów gejowskich/*queerowych* i środowiska *Krytyki Politycznej*. Zapleczem sztuki krytycznej w Polsce nie są ruchy społeczne, ale instytucje wystawiennicze, takie jak warszawskie Centrum Sztuki Współczesnej czy Galeria Zachęta oraz periodyki, takie jak *Magazyn Sztuki* czy *Obieg*. Artyści krytyczni mogą też liczyć na wsparcie organizacji trzeciego sektora: warszawskich fundacji Galerii Foksal, Laury Palmer, Bęc Zmiana czy Fundacji Wyspa Progress (prowadzącej Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku). Wśród polskich artystów określających się bądź określanych jako krytyczni wymienić można, obok już wspomnianych, także: Pawła Althamera, Mirosława Bałkę, Annę Baumgart, Katarzynę Górna, Zofię Kulik, Konrada Kuzyszyna, Dorotę Nieznańską, Monikę Zielińską (Kowalczyk 2002; Piotrowski 2010; red. Żmijewski 2008). Wielu z nich zyskało uznanie za granicą.

W kraju sztuka krytyczna od początku III Rzeczypospolitej jest przedmiotem konfliktów, a jej pozycja w dużej mierze uzależniona jest od aktualnej koniunktury politycznej. Punktem odniesienia dla wielu interwencji ograniczających swobodę krytycznej wypowiedzi artystycznej są tradycyjne wartości w większości katolickiego społeczeństwa polskiego i reprezentujących je polityków, rekrutujących się ze środowisk konserwatywnych lub narodowych. Dla przykładu przypomnieć można publiczne protesty wokół *Wieżów krwi* Katarzyny Kozyry [1996], spowodowane połączeniem w jej pracy wizerunków nagich kobiecych ciał z religijną symboliką krzyża i półksiężyca, czy oficjalne oskarżenie Doroty Nieznalskiej o obrazę uczuć religijnych w jej instalacji *Pasja* [2001], przedstawiającej męskie genitalia na fotografii wpisanej w przestrzenną formę krzyża. Ceną krytyki może być nawet zniszczenie dzieła, jak miało to miejsce w przypadku *Termaforów* Roberta Rumasa [1994] czy wystawy Piotra Ukłańskiego *Naziści* [2000]. O ile jednak w pierwszym przypadku zniszczenia spontanicznie dokonał uliczny tłum, który wyjął z plastikowych, napełnionych wodą pojemników figury Chrystusa i Matki Boskiej i przeniósł je do kościoła, o tyle w drugim był to zaplanowany, indywidualny gest innego artysty, aktora Daniela Olbrychskiego, którego filmowy wizerunek gestapowca został bez jego zgody wykorzystany w innym niż pierwotnie kontekście i celu. Jeszcze innym przykładem może być działanie lokalnych polityków związanych z Ligą Polskich Rodzin (LPR), którzy w 2003 r. doprowadzili do zamknięcia wystawy *Pies w sztuce polskiej* w białostockiej Galerii Arsenał z powodu instalacji Piotra Kurki *Dostałem pieska* (zawieszona na ścianie pudełko z podświetlonym psem zabawką i miniaturowymi wizerunkami księży). Rok później, w tej samej galerii poseł LPR Andrzej Fedorowicz zniszczył instalację Radosława Szlagi nawiązującą do tamtych wydarzeń – psią budę z nieheblowanych desek, opatrzoną tabliczką z napisem *Cenzorus Wszechpolus. Bestia – nie głaskać!*. Szefowa galerii, Monika Szewczyk, nie straciła jednak z tego powodu posady, jak wcześniej Aneta Szyłak za zaprezentowanie w 1999 r. w gdańskiej Łażni *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry i wystawy *Anatrophu* Grzegorza Klamana, a także Anda Rottenberg, odpowiedzialna za wystawienie w 2000 r. w warszawskiej Zachęcie rzeźby Maurizia Cattelana *La Nona Ora* [*Dziewiąta godzina*], przedstawiającej papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Tę drugą pracę zniszczyła dwójka posłów – Witold Tomczak i Halina Nowina-Konopka, podczas gdy 95 innych parlamentarzystów zażądało dymisji Rottenberg (Dąbrowski 2011; Kowalczyk 2002).

W sporach wokół sztuki krytycznej kartą przetargową są przede wszystkim dotacje przyznawane instytucjom wystawienniczym ze środków publicznych, ministerialnych lub samorządowych. Często wytaczany jest argument „pieniędzy podatnika”. Oprócz społecznych wartości, w sporach tych zderzają się dwie wizje finansowania kultury przez państwo. Według jednej instytucje kultury powinny być niezależne w kwestii wykorzystywania przyznawanych im środków budżetowych, według drugiej państwo powinno dotować tylko te przedsięwzięcia, które służą pożytkowi publicznemu (społecznie podzielanym wartościom). Jednak wobec braku klarownych wizji dobra wspólnego, ten aspekt sporu pozostaje nierozstrzygalny, a rozwiązania konfliktów są wprost zależne od lokalnych struktur możliwości



politycznych. Znany jest nawet przypadek zamknięcia galerii – w 2002 r. gdańska Wyspa, po tym, jak wystawiła *Pasję* Nieznalskiej, straciła pomieszczenia w tzw. domu angielskim, zajmowanym przez tamtejszą Akademię Sztuk Pięknych (*Pasożyt...* 2002).

Należy przy tym zwrócić uwagę na to, że w warunkach kapitalistycznych czynnikiem blokującym krytyczną funkcję (wolność) sztuki może być nie tylko państwo, działające poprzez publiczne instytucje wystawiennicze, ich dyrektorów i nadzorujących ich urzędników oraz sądy i organy ścigania, ale także rynek. Dowodzi tego przykład firmy Art Marketing Syndicate (AMS), która ocenzurowała pracę Kozyry prawdopodobnie z obawy przed utratą klientów korzystających z billboardów w celach reklamowych. Sam program Zewnętrznej Galerii AMS jest przecież niczym innym, jak działaniem marketingowym, służącym budowaniu pozytywnego wizerunku firmy, jako mecenasa kultury i sztuki. Izabela Kowalczyk (2002: 87) słusznie argumentuje, że:

Porównując pracę Kozyry z reklamami obecnymi w przestrzeni miasta, można zauważyć, że nie jest istotne ile ciała można pokazać, ale w jakim kontekście i w jakich znaczeniach. Ciało kobiety odpowiadającej stereotypowym podziałom płciowym nikogo nie oburza, natomiast ciało kobiety pokazanej jako ofiara systemów religijnych w pracy odnoszącej się do współczesnych konfliktów i problemów wywołało takie kontrowersje, że musiało zostać w całości zasłonięte. Kozyra przekroczyła bowiem utarte schematy i przyzwyczajenia widzów, według których kobiecy akt ma dostarczać przyjemności, a nie zwracać uwagę na współczesne konflikty i odwoływać się do problematyki społecznej.

Krytyka kultury zawarta w pracy Kozyry uczyniła z billboardu obiekt zagrażający rynkowym interesom AMS i klientów firmy (reklamodawców). Jeszcze wyraźniej cenzorski wpływ biznesu na sztukę uwidocznił się w działaniach podjętych przez koncern Volkswagen (VW) wobec pracy Rafała Jakubowicza *Arbeitsdisziplin* [2002], która miała być pokazywana w poznańskim Arsenale. Zarzewiem konfliktu stała się fotografia przedstawiająca fabrykę VW otoczoną kolczastym drutem, przywodzącym na myśl ogrodzenie obozu koncentracyjnego. Jeszcze przed wernisażem koncern interweniował zarówno u dyrektora galerii, jak i prezydenta miasta, grożąc konsekwencjami prawnymi. W efekcie tych interwencji wystawa nie została otwarta, co dowodzi zdolności instytucji komercyjnej nie tylko do ograniczania wolności wypowiedzi, ale także wywierania wpływu na instytucje (władze) publiczne (Piotrowski 2010: 8–9). Z drugiej strony zintegrowanie twórczości artystycznej z systemem produkcji i wymiany rynkowej powoduje, że każda opozycja wobec tego systemu może zostać przezeń łatwo zneutralizowana i zawłaszczona, wchłonięta.

Zaangażowanie sztuki, będące *de facto* wyrazem zaangażowania artysty, prowadzi wprost do pytania o odbiorców takiej sztuki. Chociaż pytanie, dla kogo tworzy artysta, wydaje się niewłaściwe, jeśli weźmiemy pod uwagę komunikacyjne intencje artystów zaangażowanych, które akcentuje Lippard, to pytanie, z kim artysta prowadzi dialog, jest już jak najbardziej zasadne. Jeśli sztuka zaangażowana ma być łącznikiem między światem sztuki

a szerszym społeczeństwem, jeśli ma wciągać ludzi w dialog i wyposażać ich w intelektualne narzędzia zmiany społecznej, musi do nich dotrzeć – zarówno w sensie fizycznym (dostęp), jak też komunikacyjnym (rozumienie). Z tego punktu widzenia umieszczenie nawet najbardziej zaangażowanego dzieła w galerii lub innej zamkniętej, elitaryzującej przestrzeni nie wydaje się być adekwatną strategią, choć poniekąd przeczą temu opisane wcześniej przypadki dzieł, które nawet zamknięte w galerii, wywołały silną reakcję społeczeństwa, to znaczy grup społecznych nienależących do elitarnego grona „bywalców” tych instytucji. Dzieło się tak jednak przede wszystkim w okolicznościach „naruszenia” przez dzieło państwowo-narodowych lub religijnych wartości, co nie jest bynajmniej specyfiką polską – przykładem portret mera Chicago Harolda Washingtona w kobiecej bieliźnie, namalowany przez Davida Nelsona [1988] czy instalacja Dreda Scotta Tylera pt. *What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?* [*Jaki jest właściwy sposób prezentowania flagi Stanów Zjednoczonych?*] [1990] (Becker 1989, 1991). Takie gwałtowane reakcje publiczności wobec sztuki galeryjnej, w pewnym stopniu dodatkowo stymulowane przez poszukujące sensacji media, należą jednak do rzadkości. Ich charakter – obrony „nienaruszalnych” wartości – nie pozostawia też wiele miejsca na otwartą dyskusję o tych wartościach. Z pewnością wiele mówią one o możliwościach sztuki, ograniczeniach jej wolności czy trudności przełożenia intencji artysty na efekt społeczny – kwestiach żywo dyskutowanych później w środowiskach artystycznych i inteligenckich, ale po stronie społecznej, poza jednorazową „akcją bojową”, niewiele zmieniają. Co więcej, utrwalają potoczne wyobrażenie o sztuce współczesnej, krytycznej jako szargającej „świętości”.

Sztuka krytyczna w Polsce jest zjawiskiem galeryjnym, zinstytucjonalizowanym i wykluczającym. Dlatego większość związanych z nią debat także zamyka się w granicach świata sztuki i toczy na łamach specjalistycznych pism, blogów i portali internetowych. Te ostatnie, z pozoru otwarte, wymagają jednak wiedzy i kompetencji, by uczestniczyć w tworzonym przez nie, w przeciwnym razie niezrozumiałym, dyskursie. „Następuje w ten sposób pewien dysonans związany z nieadekwatnością przestrzeni do podejmowanego w niej tematu” – pisze Aleksandra Niżyńska (2011: 37), mając na myśli rozdźwięk między elitarnością i ekskluzywnością instytucji wystawienniczych a uniwersalną, ogólnospołeczną doniosłością tematów podejmowanych w dziełach wystawiających tam artystów. Dysonans ten rozwiązuje wyjście artysty w przestrzeń publiczną, co jednocześnie nasila jednak konflikty. Im bowiem szersza publiczność, tym potencjalnie szersze oddziaływanie sztuki i tym bardziej zagrażające (czy to względem moralności, czy interesów – politycznych albo ekonomicznych) stają się zaangażowane, krytyczne dzieła. W tym miejscu można ponownie przywołać eksponowane przecież na billboardach *Więzy krwi* Katarzyny Kozyry. Firma AMS pokazująca pracę w 1999 r. w ramach programu Zewnętrznej Galerii w kilku miastach Polski, na skutek narastających protestów, sama dokonała jej cenzury, zaklejając postacie nagich kobiet i tym samym uniemożliwiając jakikolwiek odbiór dzieła przez przechodniów, za to podsycając atmosferę skandalu (Kowalczyk 2002). Wśród innych ocenianych projektów publicznych wymienić można: akcję *Niech nas zobaczą* zorganizowaną w 2003 r. przez Karolinę

Bregulę i środowiska gejowsko-lesbijskie, która została skrócona z powodu niszczenia billboardów i uznania przez ówczesnych prezydentów Warszawy i Krakowa za „niedopuszczalną formę promocji homoseksualizmu”; pracę Leona Tarasewicza umieszczoną na operze w Poznaniu (2003; żółto-zielone pasy na kolumnach portyku budowli); instalację Huberta Czerepoka *Nie tylko dobro pochodzi z góry* [2008] – żelazną wstęgę nawiązującą formą do napisu na bramie obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, zawieszoną nad wejściem na podwórko synagogi we Wrocławiu; mural Julii Curyło *Baranki boże* [2010] na stacji Metro Marymont w Warszawie czy umieszczony w Internecie cykl obrazów Krzysztofa Kuszeja, przedstawiających drastyczne sceny molestowania dzieci przez księży, z powodu którego wobec artysty zastosowano dozór policyjny i wszczęto postępowanie z tytułu produkowania, rozpowszechniania i posiadania pornografii dziecięcej (Dąbrowski 2011).

Na skutek ostrych konfliktów między artystami a obywatelami, których uczucia religijne lub patriotyczne zostały obrażone, słowem-wytrychem w dyskusji o polskiej sztuce krytycznej stała się „wolność artystyczna”. Co jednak oznacza wolność artystyczna w przypadku sztuki krytycznej i artysty zaangażowanego? „Warto się zastanowić czy sformułowanie to ma jeszcze swój dawny sens – sugeruje Izabela Kowalczyk (2002: 79). Mít wolności artysty związany był z wyniesieniem artysty ponad społeczeństwo, tutaj zaś mamy do czynienia z otwartą krytyką tego społeczeństwa”. Czy w takim przypadku brak reakcji na dzieło nie odbierałby sensu twórczości artysty? Wobec twierdzącej odpowiedzi na to pytanie, gwałtowność reakcji odbiorcy staje się kwestią drugorzędną. Paradoksalnie, otwarte konflikty między artystami egzekwującymi swoje prawo do swobodnej wypowiedzi a społeczeństwem broniącym swoich zasad etycznych są tym mechanizmem, który sprawia, że dyskutowane dzieła stają się znane poza salonami artystycznymi. Z jednej strony publiczne skandale odwracają uwagę od właściwej zawartości kontrowersyjnych dzieł (np. mitu męskości i uwodzicielskiego wizerunku nazisty, granego czy to przez Daniela Olbrychskiego, czy Marlona Brando, kreowanego przez kulturę popularną – w pracy Uklańskiego), z drugiej jednak wprowadzają podejmowane przez artystów krytycznych tematy poza granice świata sztuki, nawet jeśli dzieje się to w sposób ograniczony (por. Zydorowicz 2005: 195).

W Polsce artystom krytycznym zarzuca się nieraz koniunkturalizm, podążanie za tematycznymi modami, celowe wywoływanie kontrowersji i skandalu, prowokowanie konfliktów, poszukiwanie rozgłosu za wszelką cenę. Na Zachodzie skandal, kontrowersja czy prowokacja, a więc różne formy drażnienia społecznej świadomości, częściej są traktowane jako uprawnione, choć niekonwencjonalne, taktyki upubliczniania społecznie palących kwestii – przykłady tej strategii omawiam w rozdziale 5., poświęconym sztuce publicznej. Izabela Kowalczyk (2002) zwraca uwagę na antyobywatelski efekt politycznych ataków na sztukę krytyczną, podejmowanych z pozycji religii, narodu, tradycji, moralności, normalności:

Ten sposób podejścia do sztuki jest symptomem ograniczania demokratycznych praw obywateli, gdzie nie dopuszcza się do rozwinięcia w pełni zasad społeczeństwa obywatelskiego, które samo ocenia, wybiera, ma rozwiniętą świadomość polityczną oraz nie unika drażliwych i kontrowersyjnych tematów (s. 99–100).

Pomimo możliwych trudności, polscy artyści zaangażowani coraz chętniej tworzą w przestrzeni publicznej (także wirtualnej). Piotr Piotrowski (2010) wiąże to zjawisko z postkomunistycznym odreagowaniem wcześniejszych ograniczeń strukturalnych i określa je mianem agorafilii. „**Agorafia** – pisze – to popęd wejścia w przestrzeń publiczną, wola uczestnictwa w tej przestrzeni, kształtowania życia publicznego, działanie krytyczne i projektowe na rzecz i w obszarze społecznym” (s. 7; pogrubienie – KN). Jak można się łatwo domyślić, zjawisko to nie dotyczy tylko sztuki, ale wszelkiej aktywności podejmowanej przez obywateli w sferze publicznej. Jego przeciwieństwem jest „**agorafobia** – tłumienie życia publicznego [...], ograniczanie życia politycznego i społecznego, kultury i twórczości” (s. 7; pogrubienie – KN), która nie jest bynajmniej przypadłością wyłącznie systemów autorytarnych i totalitarnych, ograniczających wolność wypowiedzi (także artystycznej) i posługujących się oficjalną cenzurą (także wobec sztuki). Występuje również w warunkach demokratycznych, o czym świadczą przytoczone wcześniej przykłady, choć jest wtedy bardziej rozproszona (podobnie jak władza, jeśli odnieść się do koncepcji Michela Foucaulta). „Z reguły unika się tu sformułowania «cenzura»; mówi się raczej o interesie społecznym, respekcie dla uczuć religijnych, obyczajów, dobrego imienia instytucji i postaci życia publicznego, a także o interesie podatników” (s. 8).

Pomimo że agorafilia jest wspólną cechą sztuki i działań społeczno-obywatelskich, działania artystyczne, „podobne w metodach i o analogicznych celach, są jednak czymś innym i odczytuje się je na innej płaszczyźnie, właśnie artystycznej, czasami wbrew woli samych artystów. Sztuka wytwarza własne pola referencyjne i to przede wszystkim na nich jest postrzegana” (s. 10). A jednak według tego autora funkcją sztuki w przestrzeni publicznej nie jest jej estetyzacja czy nasycanie komunikatami (tekstami lub obrazami), ale jej kształtowanie, a nawet wytwarzanie – właśnie poprzez projekty krytyczne. Sztukę uznaje więc Piotrowski za jeden z czynników społecznego konstruowania sfery publicznej. Umieszcwia ją tym samym w obszarze społeczeństwa obywatelskiego, rozumianego za Norberto Bobbio (1997) jako pole, w którym obok konfliktów i procesów legitymizacji (i delegitymizacji) władzy, toczy się publiczna dyskusja i kształtuje opinia publiczna. Wobec powyższego można wysnuć wnioski, że sztuka w przestrzeni publicznej jest czymś więcej niż działaniem artystycznym (wąsko rozumianym) i powinna być postrzegana nie tylko przez pryzmat własnej dziedziny, ale także społeczeństwa obywatelskiego. Wiele z przywołanych wyżej przykładów sztuki publicznej stanowi *de facto* przypadki aktywności obywatelskiej, choć z reguły nie są w ten sposób nazywane i definiowane.

## 4.7. Zaangażowanie odbiorcy

Mówiąc dziś o kondycji sztuki krytycznej, niekoniecznie musimy wybierać między dwiema skrajnymi opcjami: politycznego zaangażowania i artystycznej alienacji. Teoria sztuki dawno już wypracowała koncepcje „pośrednie” – na przykład **formy otwartej** Oscara N. Hansena (2005) czy **dzieła otwartego** Umberta Eco (1973). Koncepcje te niejako odwracają logikę zaangażowania, opisując (Eco) lub postulując (Hansen) nie tyle zaangażowanie artysty i sztuki, co publiczności, a w miejsce intencji twórcy wprowadzając swobodę interpretacji po stronie odbiorców.

Hansen twierdził, że dzieło sztuki nie powinno być zamkniętą, statyczną formą (obiektem, artefaktem), narzucającą znaczenia, lecz dawać możliwość interpretacji i kontekstualizacji w zmiennych warunkach historycznych, przestrzennych i społecznych, które określał mianem „łta”. W ten sposób dzieło pozostaje zawsze aktualne, bo aktualizuje się wciąż od nowa w interpretacjach odbiorców – nie specjalistów, lecz „przeciętnych” ludzi. Koncepcja formy otwartej stawia jednocześnie większe wymagania wobec tych ostatnich, bo podkreśla ich kreatywną, współtwórczą rolę. „Sztuka w konwencji Formy Otwartej, szanując indywidualność odbiorcy, stwarza mu właściwy klimat przestrzenny do przemyśleń, a tym samym przeciwstawia się sztuce dominującego przedmiotu w przestrzeni – kultowi dogmatycznego dyktatu” – pisał (za: Gorządek 2006). Próbą urzeczywistnienia idei formy otwartej były nie tylko projekty architektoniczne Hansena i jego żony Zofii, ale również przygotowany z ich udziałem i nigdy nie zrealizowany projekt pomnika oświęcimskiego w postaci asfaltowej drogi przecinającej teren dawnego obozu (Springer 2013: 21–29).

W podobnym duchu Eco (1973) przekonująco dowodził, że fundamentalną i trwałą cechą każdego przekazu artystycznego jest jego wieloznaczność. Odnosi się ona do możliwości różnorodnych interpretacji dokonywanych przez odbiorców ze zmiennych punktów widzenia. Obrazy, dramaty czy powieści realizują się w komunikacyjnej triadzie twórczość – dzieło – percepcja. Co więcej, współcześni autorzy czynią otwartość „jednym z jawnie formułowanych celów dzieła, wartością, którą należy realizować przed innymi” (s. 6). W modelu dzieła otwartego dostrzega więc Eco kierunek rozwoju współczesnej sztuki.

Wielu zaangażowanych artystów idzie dziś o krok dalej, nie poprzestaje na tworzeniu dzieł czy form otwartych, ale aktywnie poszukuje możliwości zmniejszenia dystansu społecznego i mentalnego dzielącego ich od publiczności. W ten sposób starają się przeciwdziałać alienacji swojej sztuki oraz wprowadzić ją w obszar zbiorowego doświadczenia i wiedzy społecznej. Na przykład Mary Beth Edelson, jedna z pionierek sztuki feministycznej, w 1972 r. zaczęła tworzyć, jako odrębny projekt towarzyszący jej wystawom, *Story Gathering Boxes* [*Pudelka na opowieści*], ponieważ była – jak sama mówi – „zainteresowana przełamaniem tradycyjnej bariery między publicznością, przestrzenią sztuki i dziełem sztuki”<sup>13</sup>. W projekcie tym, kontynuowanym do dziś, posługuje się drewnianymi pudełkami z przegródkami

<sup>13</sup> [http://www.marybethedelson.com/story\\_boxes.html](http://www.marybethedelson.com/story_boxes.html) [dostęp 14 czerwca 2011 r.].

i dopasowanymi do nich kartami, na których odwiedzający galerię mogą zapisać swoje opinie, obserwacje czy doświadczenia. Do tego odpowiednio aranżuje przestrzeń galeryjną, tak by można było usiąść, porozmawiać i opowiedzieć (opisać) swoją historię. Przykładowe tematy wywoływanych przez Edelson wypowiedzi to: dzieciństwo (*What was it like to be a girl? What was it like to be a boy?*), przemoc domowa (*Stories about domestic violence*), socjalizacja do ról płciowych (*What did your mother teach you about women?*), oczekiwania społeczne (*What is expected of you?*), wojna (*Messages for the people of – circle one: Kosovo, Albania, Macedonia, Montenegro, Serbia*).

Polska artystka młodego pokolenia Karolina Breguła, wychodząc z założenia, że dla oddziaływania dzieła sztuki podstawowe znaczenie ma nawiązanie kontaktu z odbiorcą, który dokonuje jego interpretacji, w 2010 r. uruchomiła internetowe Biuro Tłumaczeń Sztuki (BTS)<sup>14</sup>. Poprzez stronę projektu każdy może złożyć zamówienie na tłumaczenie wybranego przez siebie dzieła sztuki, którego nie rozumie. Tłumaczenie, jakie otrzymuje klient biura, z założenia nie jest jednak zgodne z obowiązującą interpretacją, stworzoną przez krytyków i kuratorów sztuki. Tłumaczami w biurze są osoby, które nie zawsze zajmują się sztuką profesjonalnie, pochodzą z różnych środowisk zawodowych i w różny sposób uczestniczą w kulturze (jako twórcy, animatorzy, organizatorzy, odbiorcy, krytycy). Projekt Breguły jest wyrazem dążenia do włączenia sztuki w doświadczenie „zwykłych ludzi” i pełnoprawnego uznania nieprofesjonalnych sposobów jej odczytywania.

Głównym założeniem projektu jest otwarcie ludzi na interpretowanie sztuki w nieco bardziej dowolny sposób. [...] Wydaje nam się, iż dzieło to gotowy produkt stworzony przez artystę demiurga, o znaczeniu, które może odczytać tylko osoba, która posiadała tajemną wiedzę. [...] Dla mnie dzieło jest przedmiotem bez znaczenia, które sztuką staje się w zetknięciu z odbiorcą, filtrującym je przez swoje emocje, wiedzę i doświadczenia. Dopiero na styku odbiorca – artysta powstaje to, co ma wartość<sup>15</sup>.

Kwestią otwartą pozostaje, na ile przywołane wyżej w charakterze przykładów działania są skuteczne względem stawianych przed nimi celów. Edelson nie wykracza ze swoim projektem poza przestrzenie wystawowe. Zbierane przez nią historie są więc wypowiedziami mniej lub bardziej regularnych bywalców galerii, często *insiderów* świata sztuki. *Story Gathering Boxes* z pewnością wpływają na recepcję sztuki, aktywizując odbiorców, zachęcając ich do refleksji, wspomagając proces łączenia sztuki z ich własnym doświadczeniem. Nie otwierają jednak świata sztuki na *outsiderów*, nie zachęcają do przyścia do galerii tych, którzy zwykle tam nie zaglądną. Zabieg Edelson powoduje więc zmianę w sposobie recepcji sztuki galeryjnej, ale nie poszerza grona jej odbiorców.

<sup>14</sup> <http://biurotlumaczen.art.pl> [dostęp 14 czerwca 2011 r.].

<sup>15</sup> [http://www.culturecongress.eu/theme/theme\\_lost\\_in\\_culture/biweekly\\_bregula\\_interview\\_lost\\_in\\_culture](http://www.culturecongress.eu/theme/theme_lost_in_culture/biweekly_bregula_interview_lost_in_culture) [dostęp 14 czerwca 2011 r.].



*Fotografia 5*

**Kuba Dąbrowski**  
**Cztery zdjęcia [2011]**  
**Automat ze zdjęciami (po lewej)**  
**Dworzec kolejowy**

Białystok, 2011 r.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> W automacie, w jakim zwykle można kupić przekąski i napoje, artysta wystawił na sprzedaż swoje zdjęcia w cenie dwóch złotych za sztukę, z tą jednak różnicą w stosunku do zwyczajnych automatów, że klient nie miał wpływu na to, którą z czterech dostępnych fotografii otrzyma. W ten sposób Dąbrowski nie tylko udostępnił swoje prace szerszej niż galeryjna publiczności, ale też sprowadził je do poziomu masowego produktu.

Strategia Breguły wydaje się bardziej egalitarna i włączająca. Także w odniesieniu do jej projektu nasuwają się jednak ważne pytania: W jaki sposób potencjalni klienci biura dowiadują się o jego istnieniu i świadczonych przez nie usługach? Kto rzeczywiście korzysta z oferty tłumaczeń sztuki? Ile jest w tym projekcie działania symbolicznego, a ile praktycznego? Ponadto, w kontekście deklarowanej deprofesjonalizacji podejścia do sztuki, zastrzeżenia może budzić nadreprezentacja wśród rekrutowanych do projektu tłumaczy osób zawodowo zajmujących się kulturą i sztuką: artystów, architektów, filmowców, projektantów, pisarzy, kuratorów, badaczy i krytyków. Formuła projektu nie pozwala przy tym na wyeliminowanie obecnego w dyskursie o sztuce efektu eksperta. Projekt, choć zakotwiczony w Internecie, nie ma charakteru społecznościowego, ani nie opiera się na typowym dla tego medium dzieleniu się opiniami czy zasobami. Wymusza relację laik-ekspert (niekompetentny *versus* kompetentny odbiorca sztuki), co widać w sposobie formułowania pytań – „do ekspertów”: „Teledysk osobiście bardzo mi się podoba, ale jestem ciekawy, co na ten temat myślą e k s p e r c i”, czy: „Jestem niezwykle ciekawa recenzji, interpretacji e k s p e r t a, abym mogła skonfrontować z nią swoje odczucia” [wyróżnienie w tekście – KN]. Klient BTS, choć styka się z wpisaną w działanie biura ideą wieloznaczności sztuki, nie współtworzy znaczenia wskazanego przez siebie dzieła. Pozostaje odbiorcą alternatywnego wprawdzie, ale gotowego produktu w postaci „jednej z wielu możliwych interpretacji dzieła”. Cała praca interpretacyjna (tłumaczeniowa) zostaje wykonana niejako za niego/nią. Strona internetowa biura zawiera wprawdzie opcję *dodaj własne tłumaczenie*, ale jest to opcja dla pomocniczego tłumacza (spoza projektu) raczej niż samego klienta. Uwagę zwraca też hermetyczny język niektórych tłumaczeń, między innymi obecne w nich odniesienia do bardziej specjalistycznej wiedzy o kulturze i sztuce.

Z drugiej strony jednak niezamierzonym efektem projektu okazuje się zbiorowe definiowanie granic pola sztuki. Zamawiając tłumaczenia konkretnych dzieł, internauci predefiniują je jako sztukę. Ich wybory ewidentnie rozszerzają pojęcie sztuki: obok rzeźb, obrazów, fotografii czy perfomansów, zamawiane są tłumaczenia: teledysków, tekstów piosenek, filmów. Rozszerzenie to bardzo wyraźnie kieruje się przy tym w stronę wytworów kultury popularnej, rozrywkowej.

Ciekawe, że w ostatnim czasie podobne strategie „partycypacyjne” zaczęły być dość szeroko stosowane przez publiczne instytucje kultury. Przykładów możemy poszukiwać zarówno w Polsce (Europejskie Centrum Solidarności w Gdańsku), jak też za granicą (Galeria Narodowa w Pradze).





*Fotografia 6*

**Europejskie Centrum Solidarności  
Finalny punkt ekspozycji**

Gdańsk, 2015 r.



Fotografia 7

**Europejskie Centrum Solidarności  
Finalny punkt ekspozycji**

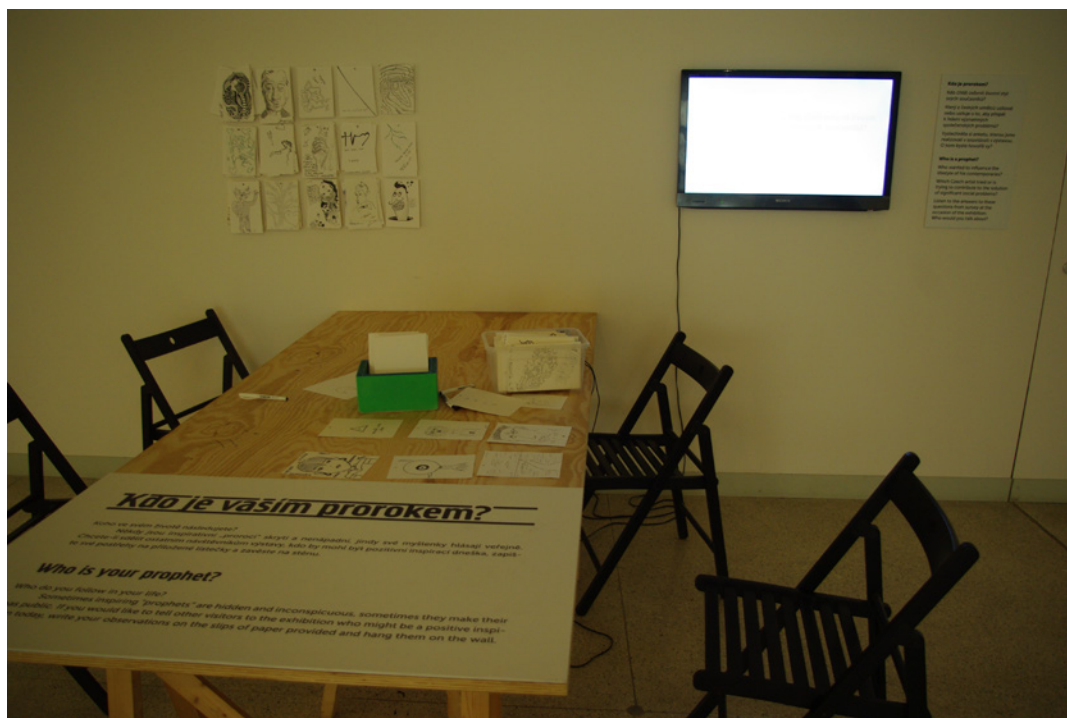
Gdańsk, 2015 r.



*Fotografia 8*

**Muzeum Narodowe w Pradze  
Wystawa *Artyści i prorocy***

Praga, 2015 r.



Fotografia 9

**Muzeum Narodowe w Pradze**  
**Wystawa Artyści i prorocy**

Praga, 2015 r.

# Rozdział 5

## Sztuka publiczna<sup>1</sup>

### 5.1. Kiedy sztuka staje się publiczną?

Bardziej adekwatnym niż galeria czy inna artystyczna instytucja kontekstem dialogu zaangażowanego artysty z odbiorcami wydaje się przestrzeń lub szerzej – sfera publiczna, i fizyczna, i – coraz częściej – wirtualna. Sztuka publiczna z pewnością zwiększa możliwości komunikacji z szerszymi grupami społecznymi, jeśli jest zaangażowaną twórczością artysty lub ewoluje w kierunku zaangażowania odbiorców w proces twórczy, zbliżając się tym samym do sztuki społecznościowej (*community art*). Sztuka publiczna sprowadzona do upamiętniającego pomnika<sup>2</sup> lub abstrakcyjnej rzeźby w przestrzeni publicznej (miejskiej) pozbawiona jest tego komunikacyjnego wymiaru. Nie znaczy to, że nic nie komunikuje, ale że nie zachęca ani do dialogu, ani do twórczej aktywności. Jest raczej formą narzucenia komunikatu, skolonizowania przestrzeni, kulturowej dominacji (w terminologii Hansena – formą zamkniętą).

Sztukę publiczną, która stawia na pierwszym planie kwestie społeczne, zaangażowanie polityczne lub współpracę z lokalną społecznością, określa się niekiedy za Arlene Raven (1989) **sztuką w interesie publicznym** (*art-in-public-interest*) – dla odróżnienia od **sztuki w miejscach publicznych** (*art-in-public-places*) i **sztuki jako przestrzeni publicznej** (*art-as-public-spaces*), analizowanych przez Miwon Kwon (2002, 2009) z perspektywy zorientowania sztuki na miejsce (*site-specific art*). Virginia Maksymowicz (1992),

---

<sup>1</sup> W rozdziale tym wykorzystuję fragmenty moich wcześniejszych artykułów: Niziołek 2008b, 2009b, 2010, 2011, 2012b, 2013b, 2014a, 2014b; Młynarczuk-Sokołowska, Niziołek 2013.

<sup>2</sup> Pomniki, stawiane od czasów starożytnych, są także dziś ważnym elementem przestrzeni publicznej i polityki historycznej. Służą utrwalaniu więzi i tożsamości zbiorowych (szczególnie narodowych) oraz ich manifestacji. Dlatego społeczne praktyki upamiętniania są odrębnym polem konfliktów społecznych. Przykładem mogą być spory wokół sposobów upamiętnienia katastrofy smoleńskiej, w tym lokalizacji i kształtu pomników w Warszawie i innych miastach Polski (zob. np. *Dobre...* 2010; Gruew 2013).

wychodząc od słownikowej definicji słowa „publiczny”, konkluduje, że sztukę możemy nazywać publiczną tylko, jeśli w jakiś sposób odnosi się do problemów i interesów społeczności. Umieszczenie wielkiej rzeźby na miejskim placu nie czyni z niej zatem dzieła sztuki publicznej, pomimo jej powszechnej dostępności (głównie w sensie fizycznym, rzadziej emocjonalnym i intelektualnym). Także Hilde Hein (1996) podkreśla, że sposób ekspozycji i dostępność nie są wystarczającymi przesłankami, by nazywać sztukę publiczną, gdyż upublicznienie posiada konotacje społeczne i polityczne, których nie da się sprowadzić do kwestii dostępu. Sztuka publiczna wiąże się z zagadnieniami: przestrzeni publicznej, własności publicznej, publicznej reprezentacji, interesu publicznego i sfery publicznej, w świetle których większość dzieł sztuki, także tych okupujących miejskie place, nie daje się zakwalifikować jako publiczne. Nawet przyjmując bardzo wąską, instytucjonalną definicję sztuki publicznej – jako sztuki umieszczanej w miejscach publicznych przez podmioty publiczne i finansowanej ze środków publicznych – nie unikniemy problemów związanych z uzasadnieniem i społeczną akceptacją obecności danego dzieła lub działania w danej przestrzeni. Publiczny w sensie instytucjonalnym „rodowód” sztuki, nie chroni jej przed bardziej bezpośrednim, oddolnym sprzeciwem ze strony społeczności/społeczeństwa i zarzutem prywatyzacji przestrzeni publicznej.

Żeby sztuka publiczna była naprawdę publiczna – pisze Lucy R. Lippard (1984a: 38) – żeby odpowiadała na społeczne potrzeby określonego środowiska na równi z zaspokojeniem estetycznej intencji artysty oraz w pełni realizowała kulturowe możliwości tego środowiska, musi być czymś więcej niż dekoracją, zabiegiem kosmetycznym czy artefaktem. Musi być zdolna angażować przynajmniej część publiczności wewnątrz jej własnego doświadczenia, a jednocześnie rozszerzać to doświadczenie. Sztuka taka musi odnosić się do miejsca, w którym jest ulokowana nie tylko na poziomie formalnym – skali i widzialności, ale też atmosfery, ducha i znaczenia tego miejsca dla jego mieszkańców.

Tak rozumiana sztuka publiczna odróżnia się więc istotnie od sztuki zinstytucjonalizowanej (kościelnej, muzealnej, galeryjnej, studyjnej, kuratorskiej, kolekcjonerskiej itd.), jak też od sztuki (po prostu) zewnętrznej<sup>3</sup>. Zawiera w sobie element demokratyczny i partycypacyjny. W ujęciu artystki Suzanne Lacy (1989) sztukę publiczną definiuje pięć powiązanych wzajemnie elementów: (1) uznanie kulturowe (*cultural approval*), (2) zasoby (*resources*), (3) przestrzeń (*site*), (4) doświadczenie (*experience*) i (5) znaczenie (*meaning*). Wszystkie te elementy są ściśle związane ze społecznym, interaktywnym procesem konstruowania znaczenia dzieła lub zdarzenia w przestrzeni publicznej wspólnie przez artystę i nie-artystów, „zwykłych” użytkowników tej przestrzeni. Lacy zwraca uwagę na różnorodność strategii obie-ranych przez artystów w odniesieniu do każdego z wymienionych elementów: od konsultacji,

<sup>3</sup> Termin „sztuka zewnętrzna” ma charakter opisowy, wskazuje na miejsce ulokowania dzieła sztuki – na zewnątrz. Nie zawiera „bagażu” znaczeniowego właściwego pojęciu „sztuka publiczna” i analizowanego powyżej. Termin ten, poprzez swoją nazwę, popularyzuje w Polsce Fundacja Sztuki Zewnętrznej, bliżej go jednak nie definiując. Zob. <http://fundacjasztuki.blogspot.com> [dostęp 17 sierpnia 2013 r.].

poprzez edukację (przygotowanie do odbioru), po współuczestnictwo. Nie wyklucza też strategii „partyzanckich” (*guerrilla*), polegających na nieuprawnionej (w sensie formalnym) obecności sztuki w danej przestrzeni, typowych dla sztuki ulicy (*street art*). To właśnie fakt, że sztuka publiczna uruchamia procesy społecznego konstruowania znaczenia, mające sens polityczny, jest zdaniem Lacy źródłem wszelkich kontrowersji, jakie wokół niej narastają. Sztuka publiczna nieuchronnie zderza bowiem ze sobą dwa konkurencyjne sensory przypisywane działaniu artystycznemu: publiczny i prywatny, co czyni z niej obszar zbiorowego rozpoznawania, sprawdzania i definiowania tego, czym jest sztuka i jaki jest jej cel.

Ten „populistyczny” pogląd na sztukę publiczną podziela także Cher Krause Knight (2008), podkreślając, że publiczny charakter sztuki zależny jest przede wszystkim od jej relacji z odbiorcami: wpływu, jaki na nich wywiera i jaki zwrotnie oni wywierają na nią. Nie chodzi przy tym o szeroko dyskutowane na marginesie wielu realizacji w przestrzeni publicznej kwestie społecznej akceptacji dzieła (jego obecności i znaczenia), lecz o „zdolność sztuki do poszerzania w rozsądny i sprawiedliwy sposób szans członków publiczności na rozumienie i negocjowanie ich własnego z nią związku” (Knight 2008: ix). Sztuka publiczna postrzegana jest w tym przypadku przede wszystkim przez pryzmat jej funkcji komunikacyjnej i interpretacyjnej roli jej zbiorowego odbiorcy, który – jak ujął to w *The Creative Act* Marcel Duchamp (1957) – poprzez akt interpretacji staje się czynnym uczestnikiem aktu twórczego.

Dostępność emocjonalna i intelektualna dzieła wysuwa się tu przed kwestie formalne, estetyczne. Jednocześnie nie musi oznaczać jego spłylenia, uproszczenia czy deradykalizacji, przed czym ostrzegają krytycy „populistycznej” sztuki publicznej. Poszerzenie dostępu niewątpliwie wymaga jednak od artysty pewnego zaangażowania na poziomie świadomego, intencjonalnego kształtowania relacji z odbiorcami, swego rodzaju *Public Relations*. Sztuka publiczna nie broni się sama. Stawia artystę wobec komunikacyjnego wyzwania: dialog ze zróżnicowaną, niekoniernie wyspecjalizowaną i często przypadkową publicznością wymaga od niego/niej większego zaangażowania niż nawiązanie kontaktu z publicznością bardziej jednolitą (w sensie klasowo-kulturowym) i przygotowaną do odbioru sztuki, z jaką ma szansę spotkać się w galerii czy muzeum. Przekraczanie granic tradycyjnie rozumianej estetyki wydaje się najbardziej dystyngtywną cechą sztuki publicznej: ważniejsze stają się intencje, zdolność komunikacji, funkcja.

„Artysta istnieje w świecie, który można nazwać «prywatną studnią». Odbiorca patrzy z miejsca, które można nazwać «umysłem publicznym». Istnieje kilka sposobów na przeistaczanie «prywatnego» w «publiczne»” – pisze Maria Anna Potocka (2008: 246). Jednym z tych sposobów (obok krytyki i historii sztuki) jest „sztuka przestrzeni publicznej”, jak Potocka określa wszelkie działania artystyczne mające miejsce poza kontekstem instytucjonalnym (wyznaczanym przez kościół, muzeum i galerię), które pojawiły się na mapie sztuki pod koniec XX w. Kontekst przestrzeni publicznej zmienia sposób funkcjonowania sztuki w kulturze. Nie tylko przenosi się ona poza wymienione instytucje, ale też podważa swój własny, uprzywilejowany status. Jest to jednak „eksperyment zainicjowany przez samą sztukę” (Potocka 2008: 251), przez artystów: dadaistów, akcjonerów z Fluxusu i ich

naśladowców. Potocka podkreśla, że to nie przestrzeń publiczna dąży do włączenia sztuki w obszar codziennego doświadczenia, ale sztuka – niekiedy przemocą – próbuje wejść w tę przestrzeń.

Na czym polega ten artystyczny eksperyment z przestrzenią publiczną? Na odrzuceniu bezpiecznego kontekstu instytucji artystycznej, na rezygnacji z ponadczasowych wartości (formalnych, estetycznych) dyktowanych przez historię sztuki, na wyjściu artysty z roli twórcy ekskluzywnych dzieł-towarów sprzedawanych na rynku, na upodobnieniu zdarzenia artystycznego do innych, codziennych zdarzeń dziejących się w przestrzeni publicznej, na zarzuceniu hermetyczności używanego przez sztukę języka, a także na poszerzeniu obszaru twórczego o twórców, którzy nie mieli dotąd możliwości tworzenia sztuki. Sztuka przestrzeni publicznej, po etapie izolacji i alienacji, próbuje nawiązać kontakt z nieprofesjonalnym odbiorcą, „przeciętnym” człowiekiem. „Przeźnięć publiczna wydaje się właściwym miejscem takiego pojednania. Ale w przestrzeni publicznej role muszą się zmienić, teraz nie odbiorca będzie szukał sztuki, teraz sztuka będzie szukała odbiorcy” (Potocka 2008: 253).

Przeźnięć publiczna skraca dystans dzielący sztukę od rzeczywistości pozaartystycznej i uruchamia proces zacierania się granicy między nimi. Na końcu tego procesu cała przeźnięć publiczna staje się medium czy „materiałem” sztuki.

Projekty publiczne produkują bardzo swoiście pojęty społeczny i polityczny spektakl/film – tłumaczy w jednym z wywiadów artystka Joanna Rajkowska (*Świat...* 2010: 180). Są to scenografie dla toczących się 24 godziny na dobę spektakli ulicy. Natura tych spektakli jest taka, że absorbują każdy gest, jaki wydarza się w polu rażenia projektu. [...] Być może jest też zupełnie odwrotnie, projekt wchłaniany jest przez życie, połykany z pestką, tak że ze sztuki nie zostaje nic.

W przestrzeni publicznej sztuka może zostać zignorowana lub nie rozpoznana jako sztuka<sup>4</sup>, może zostać zaanektowana przez świat życia, o czym mówi Rajkowska, może też zostać wtórnie przejęta przez świat sztuki i tym samym „odpubliczniona” albo urynkowiona.

Reasumując, jakkolwiek sztuka publiczna stanowi szeroką i zróżnicowaną kategorię zjawisk artystycznych niepoddających się łatwo uogólnieniom, przegląd literatury przedmiotu pozwala wyróżnić następujące jej definicje (lub składniki definicji bardziej ogólnej):

- sztuka publiczna jako sztuka umieszczona w publicznym miejscu i dzięki temu dostępna dla wszystkich;
- sztuka publiczna jako sztuka społecznie znacząca, tj. na poziomie treści odnosząca się do warunków życia i doświadczenia ludzi;
- sztuka publiczna jako sztuka zakładająca pewną wizję publiczności (zbiorowego odbiorcy);

<sup>4</sup> Nierozpoznanie sztuki jako sztuki odnosi się nie tylko do reakcji potocznych odbiorców, ale przede wszystkim krytyków sztuki, pytających, czy to jest sztuka. Jeśli sztuka publiczna niewiele różni się od innych obiektów w przestrzeni publicznej (przykład tzw. mebli miejskich) albo od społecznego czy politycznego aktywizmu, na tej podstawie może być wykluczona z pola sztuki. Dotyczy to w szczególności dzieł efemerycznych, dialogicznych czy performatywnych, których medium jest zdarzenie lub relacja między ludźmi.



- sztuka publiczna jako sztuka pozostająca w dynamicznej, interpretatywnej relacji z odbiorcą;
- sztuka publiczna jako sztuka angażująca odbiorcę w proces/akt twórczy;
- sztuka publiczna jako sztuka służąca celom publicznym.

Pogłębiona analiza konkretnych przypadków (przykładów) sztuki publicznej pozwala zaobserwować, że na repertuar działań artystycznych aspirujących do tego miana składa się co najmniej osiem dystynktywnych strategii „włączania” publiczności, sytuujących się niejako w poprzek wyliczonych powyżej znaczeń. Włączenie publiczności jest przy tym cechą stopniowalną, tworzącą kontinuum od pasywnego odbiorcy do w pełni upodmiotowionego uczestnika-twórcy.

## 5.2. Sztuka w miejscach publicznych

Najbardziej tradycyjne rozumienie sztuki publicznej odnosi się do jej ekspozycji w przestrzeni publicznej, wspólnej, głównie miejskiej. Związek sztuki publicznej z miejscem ekspozycji może być jednak różny, podobnie jak jej pozaartystyczne funkcje i znaczenia. Abstrakcyjna (zwykle geometryczna lub minimalistyczna) współczesna rzeźba przypominająca prace oglądane w galeriach czy muzeach – tylko wykonana w większej skali i prezentowana w otwartej przestrzeni parku, ulicy, placu – mieści się w wyróżnionej przez Kwon (2002, 2009) kategorii sztuki w miejscach publicznych (*art-in-public-places*). Poza lokalizacją, dzieła takie nie posiadają jednak żadnych walorów pozwalających nazywać je publicznymi. Jest to zazwyczaj rzeźba jakiegoś uznanego twórcy, autonomiczne dzieło, obojętne na architektoniczne czy społeczne charakterystyki miejsca, w którym stoi (równie dobrze mogłoby znajdować się gdzie indziej), za to upiększające to miejsce i potwierdzające, a nawet podnoszące status instytucji patronującej (nie wspominając o statusie samego artysty). Rzeźby takie trafiają do przestrzeni publicznej w efekcie publicznego lub prywatnego zamówienia podyktowanego względami dekoracyjnymi i prestiżowymi, w ramach misji prezentowania sztuki współczesnej szerokiemu odbiorcy i jego estetycznej edukacji lub jako element programu odnowy miejskiej – remedium na domniemaną „dehumanizującą brzydotę” modernistycznej architektury i urbanistyki.

Choć sztuka w przestrzeni publicznej jest od lat krytykowana – za jej obojętność, nieprzystępność, obcość, wyniosłość, a nawet przemocowość – wciąż są artyści, patroni i kuratorzy zainteresowani tego rodzaju realizacjami. Odwiedzając w 2009 r. brytyjskie Cambridge, natknęłam się na trzy wytyczone przez miasto szlaki poświęcone rzeźbie (*Sculpture Trails*), na których znajdowało się łącznie 57 obiektów tego typu, pochodzących z lat 1920–2008 i ani jednego reprezentującego kategorię sztuki jako przestrzeni publicznej lub sztuki w interesie publicznym. Ilja Kabakow (2010: 345) wskazuje na jedno z możliwych wyjaśnień tego stanu rzeczy, wiążąc go z inercją modernistycznego modelu uprawiania sztuki i definiowania roli artysty w społeczeństwie:

W tradycji modernistycznej artysta pojmowany jest przecież jako geniusz i wieszcz, jako prawodawca, a cała reszta społeczeństwa powinna się wsłuchiwać w to, co artysta mówi, wypatrując rzucanych przez niego pereł. Nic zatem dziwnego, że opozycja nauczyciel/uczeń, geniusz/pozbawiony talentu wyznawca, wieszcz/bezwolna masa, koneser/ignorant jest wciąż przyjmowana przez wielu artystów jako naturalna i oczywista.

Interesujące, że ten sam model współczesnej sztuki publicznej, jako sztuki w miejscach publicznych, równoległe i w ścisłym związku z oficjalną ideologią, występował w krajach kapitalistycznych i komunistycznych, między innymi w Polsce, gdzie rzeźby takie były potocznie nazywane „**binolami**”. Nazwa ta ma swoje źródło w Biennale Form Przestrzennych organizowanym od 1965 r. w Elblągu. Biennale, poza wymiarem twórczym, miały służyć integracji środowisk artystycznych i robotniczych (tzw. proletaryzacji sztuki). Wszystkie rzeźby powstające w ramach tych spotkań wykonywali pracownicy elbląskiego Zamechu (Zakładów Mechanicznych). Stamtąd też pochodziły użyte do ich wykonania materiały. W sumie w latach 1965–1987 w mieście stanęło 48 abstrakcyjnych rzeźb wykonanych w metalu, które z czasem wrosły w miejski krajobraz i – pod postacią anegdoty – w świadomość mieszkańców. Nie były jednak projektowane z myślą o otoczeniu. Wyrażały raczej bardziej uniwersalne dążenie do zastąpienia ideologii obecnej w pomnikach wartościami estetycznymi (por. Piotrowski 2011: 123–126). W 2005 r., w czterdziestolecie pierwszego biennale, zorganizowano jego retrospektywę (*40-lecie... 2005*).

To samo założenie ideologiczne przyświecało powstaniu rzeźb rozmieszczonych w 1968 r. na warszawskiej Woli w ramach Biennale Rzeźby w Metalu. Artystów wsparły Zakłady Radiowe im. Marcina Kasprzaka, które udostępniły materiały i zaplecze techniczne do wykonania rzeźb. Z 60 konstrukcji do dziś przetrwało 17, które na przełomie lat 2009/2010 zostały odrestaurowane. W 2010 r. Biennale Rzeźby zostało reaktywowane w ramach festiwalu Wola Art (*PRL-owskie... 2011*).

Inicjowane oddolnie próby „odzyskania” modernistycznych, PRL-owskich rzeźb świadczą o ich związku z tożsamością lokalnych społeczności. Piotr Piotrowski (2011: 126) zwraca uwagę na ten interesujący aspekt ich funkcjonowania w odniesieniu do wystawy elbląskiej: „modernistyczne rzeźby stały się przedmiotem lokalnej dumy mieszkańców Elbląga, co wyraźnie wskazuje kierunek wędrówki modernizmu – z elitarnych salonów w stronę powszechnej sztuki publicznej”. Przywołuje też obrazującą ten proces wypowiedź Janusza Boguckiego (za: Piotrowski 2011: 126):

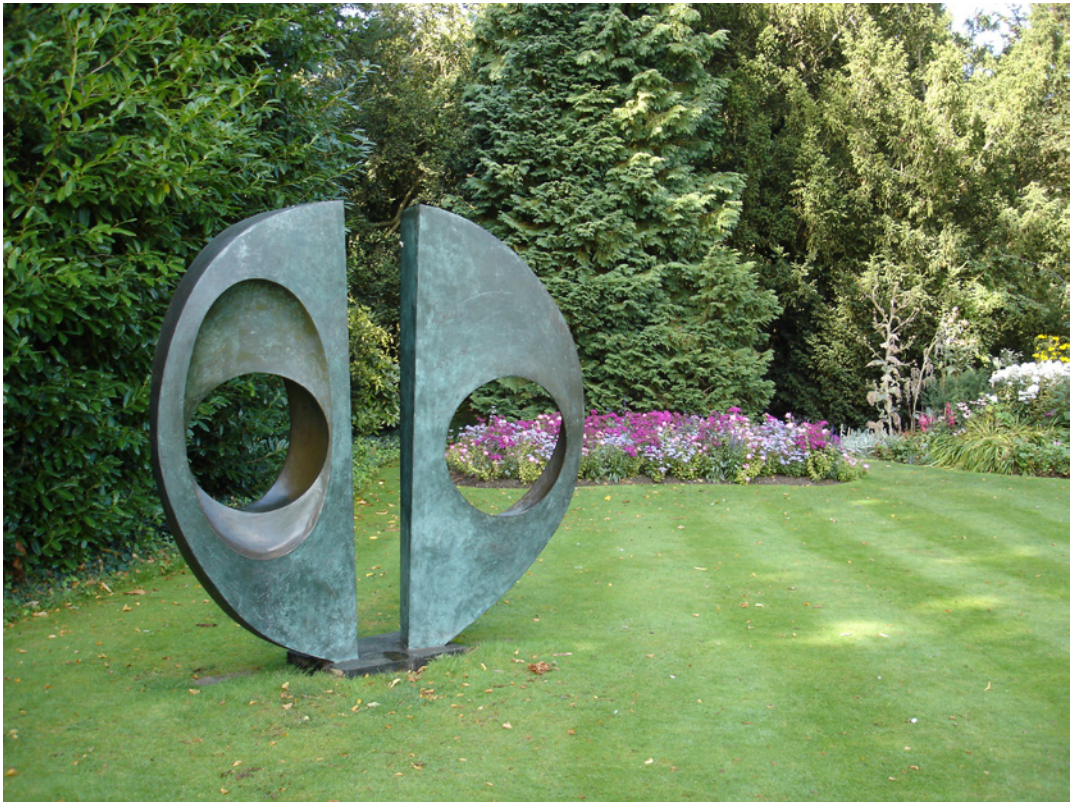
Zupełnie bez uprzedzenia, z całym ładunkiem swej dziwności i niefunkcjonalności – weszły wprost w życie tutejsze, w życie fabryki i ulicy, stały się przedmiotem patriotyzmu lokalnego, bo przyniosły sławę miastu, a w dodatku (rozeszła się pogłoska, że władze wojewódzkie chcą przenieść „Formy” do Gdańska) stały się powszechnym tematem kontrowersji, jak mecz piłki nożnej lub latające talerze oraz popularnym motywem tutejszych anegdot i porzekadeł.

Patrząc na powyższe wypowiedzi krytycznym okiem, trzeba jednak zauważyć, że przywiązanie elblązan do „binoli” wynikało prawdopodobnie nie tyle z ich akceptacji i docenienia modernizmu w sztuce, co po pierwsze z faktu bezpośredniego, technicznego udziału w ich powstaniu (na tej prawidłowości w dużej mierze opiera się współczesna sztuka społecznościowa), a po drugie z prestiżowego znaczenia rzeźb, podnoszących – za sprawą samej ich obecności – status lokalnej społeczności. Ten drugi powód zbieżny jest z dzisiejszym znaczeniem działań promocyjnych, ukierunkowanych głównie na turystów, kiedy sztuka publiczna jest traktowana w sposób instrumentalny, jako lokalna atrakcja (czy *landmark*, używając branżowego języka), lub rewitalizacyjnych, które służą podniesieniu statusu dzielnicy i przyciągnięciu do niej zamożniejszych mieszkańców, najemców lokali biurowych, biznesmenów i innych nowych użytkowników (starzy są zwykle wypierani w procesie gentryfikacji).

W Stanach Zjednoczonych architekt James Wines (2008) już w 1969 r. użył pejoratywnego terminu ***plop art*** (*plop* w języku angielskim oznacza plusk), który do dziś funkcjonuje jako synonim sztuki publicznej tworzonej bez szczególnej uwagi dla miejsca. Na podobieństwo przedmiotu wrzuconego do wody, sztuka w miejscach publicznych jest „wrzucana” przez jej twórców w przestrzenie miejskie, których różnorodność i specyficzne cechy są ignorowane<sup>5</sup>. Samantha Lynn Alfrey (2013) zwraca jednak uwagę na szczególną, zwykle pomijaną, społeczną funkcję sztuki w przestrzeni publicznej. Rzeźby i instalacje określane jako *plop art* z powodu braku znaczących związków z otoczeniem, mogą – jak miało to miejsce w przypadku amerykańskiego ruchu Occupy – skupiać wokół siebie zbiorowe działania, a także wzbogacać symboliczne odniesienia (zasoby) ruchu (np. *Charging Bull* [Szarżujący byk] Arturo di Modici stojący nieopodal Wall Street w Nowym Jorku). Nierzadko stają się też obiektem wtórnych zabiegów artystycznych, zmierzających do nadania im nowego sensu (np. wspomniany byk z Wall Street został ubrany w wydziergany feministyczno-militarny kostium przez Agatę Olek Oleksy, artystkę tworzącą graffiti dziergane, *knit graffiti*).

Alternatywą dla sztuki w miejscach publicznych miały być takie kierunki artystyczne, jak: **sztuka zorientowana na miejsce** (*site-specific art*), **sztuka zorientowana na środowisko/otoczenie** (*environmental art*) i **sztuka ziemi** (*land art*, *Earth art*). „Dzieła sztuki powinny być postrzegane jako środowiska – twierdzi Wines (za: Lowry 2007), autor między innymi instalacji *Highway’86 Processional* [Procesja na autostradzie nr 86] w Vancouver – a nie jako obiekty w środowisku. Nigdy nie powinno być możliwe ich usunięcie i umieszczenie w muzeum. [...] Jeśli ludzie nie wchodzi w interakcje ze sztuką, nie jest to sztuka publiczna”.

<sup>5</sup> Jeszcze bardziej dosadnym używanym w odniesieniu do sztuki publicznej określeniem Winesa jest „lajno na placu” (*the turd in the plaza*).



*Fotografia 10*

**Barbara Hepworth**  
***Divided Circle* [1969]**

Cambridge, 2009 r.



*Fotografia 11*

**Natalia Rak**  
***Legenda o wielkoludach* [2013]**  
**Mural site-specific przy al. Piłsudskiego**

Białystok, 2013 r.

Jeszcze inną kontrpropozycją jest **sztuka zorientowana na publiczność**. Według Ili Kabakowa (2010) centralnym punktem zainteresowania artysty tworzącego projekt publiczny nie powinno być dzieło, lecz jego odbiorca. Artysta publiczny bierze na siebie rolę medium: „nie próbuje zdominować ani sterroryzować miejsca, lecz chce wsłuchać się w nie, nastawić na odbiór głosów, dźwięków, muzyki, które wypełniają to konkretne miejsce” (s. 347). Odbiorca czy widz jest zaś w ujęciu Kabakowa (s. 346–347) postacią wielowymiarową. Jest nim zarówno mieszkaniec – „oswojony ze wszystkim, co się w danym miejscu znajduje”, który „na każdą pojawiającą się nowość patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić”; jak też turysta, dla którego „napotkany projekt publiczny ma być charakterystyczną, szczególną cechą miejsca”, wyraźnie związaną z lokalnym kontekstem kulturowym; oraz przechodzień (*flâneure*) – „samotny, niespiesznie spacerujący po mieście, oderwany od codziennych kłopotów, zatopiony we własnych myślach i wspomnieniach [...], wyobcowany z otoczenia i poruszający się jakby w półśnie, by nagle zatrzymać się przed czymś, co wyda mu się interesujące”.

Sądzę, że do typologii odbiorców zaproponowanej przez Kabakowa należy dodać jeszcze jeden typ – przechodnia, który w odróżnieniu od *flâneure’a*, spacerowicza, przemieszcza się między punktami, z jednego miejsca pędzi do innego, nie zważając na otoczenie i to ten pęd, a nie zamyślenie, stanowi o jego wyalienowanej kondycji. Ten typ potencjalnego widza, bodaj najbardziej charakterystyczny dla naszych czasów, może zostać wytracony ze swojego pędu tylko za sprawą wyjątkowo silnego bodźca artystycznego – prowokacji albo zaskoczenia.

Miejscami od stuleci wykorzystywanymi w celu publicznej ekspozycji dzieł sztuki są miejskie parki i ogrody, które spełniają w tym przypadku funkcje zbliżone do przestrzeni muzealnych czy galeryjnych<sup>6</sup>. Funkcjonują one jako zewnętrzne, zinstytucjonalizowane przestrzenie, w obrębie których można podziwiać sztukę (zwykle rzeźby). Stąd ten sposób prezentacji dzieł jest kwestionowany jako ograniczający krytyczny potencjał sztuki publicznej: „Sztuka, której wytycza się zamknięty teren, jest jak zwierzę na wybiegu – może dobiec tylko do płotu, więc nie ukąsi. Tu właśnie tkwi podstawowa różnica między oddziaływaniem sztuki publicznej i sztuki opatrzonej tabliczką «uwaga, sztuka!»” (Joanna Rajkowska, *Sztuka...* 2010: 251). Także cytowany wcześniej Wines (2008) jest krytyczny wobec tego rodzaju ekspozycji, które konsekwentnie nazywa „parkami *plop artu*” (*plop-art parks*).

Ze swojej publicznej ekspozycji słynie na przykład nowojorski Park Centralny, w którym znajduje się aktualnie 29 stałych rzeźb o różnej tematyce i formie, od postaci historycznych (m.in. Władysława Jagiełły), poprzez poetów i pisarzy, po scenę z *Alicji w Krainie Czarów* i bohaterskiego psa Balto<sup>7</sup>. O ile wielu z tych rzeźb nie można odmówić funkcji miejscotwórczej (por. Taborska 2005), to nie przekraczają one granic tradycyjnie rozumianej sztuki publicznej. Park Centralny bywa jednak także sceną rozmaitych tymczasowych instalacji i działań

<sup>6</sup> Rzeźby w parkach czy ogrodach, aczkolwiek na ogół nie publicznych (choć często otwartych dla zwiedzających), można było podziwiać już w starożytności, później przede wszystkim w okresie renesansu i baroku. We Włoszech swoistymi parkami rzeźby są cmentarze.

<sup>7</sup> Pies rasy husky, który w 1925 r. doprowadził jeden z zaprzęgów wiozących lek przeciwko błonicy z Nenana do Nome na Alasce (ok. 1000 km) przez uniemożliwiającą nawigację śnieżycę. Dzięki temu udało się uratować kilkanaścioro chorych dzieci, a miasteczko ocalić przed wybuchem epidemii.

artystycznych, takich jak *The Gates* [Bramy] Christo i Jeanne-Claude'a czy *Her Long Black Hair* [Jej długie czarne włosy] – dźwiękowego projektu Janet Cardiff (oba zrealizowane zostały w 2005 r.). W odróżnieniu od większości parkowych rzeźb, rozpostartych nad alejkami na dystansie około 37 km, wykonanych z winylu i szafranowego nylonu *Bram* nie dało się nie dostrzec czy zignorować. „Christo i Jeanne-Claude odkryli na nowo ikoniczne miejsce i następnie, szybko przywracając je do stanu wyjściowego, wzmocnili jego znaczenie, wzbogacając je o pamięć ich pracy” (Knight 2008: 34). Natomiast fabularyzowany spacer zaprojektowany przez Cardiff poprzez narrację i ruch wytwarzał symboliczne połączenia między przeszłością i teraźniejszością miejsca, uruchamiając w uczestniku różne obszary pamięci, nadając sytuacji kinematograficzny charakter i zmieniając doświadczenie dobrze znanej przestrzeni (Carlson 2009: 17–21). Tym, co odróżnia dwa ostatnie projekty od klasycznych parkowych rzeźb i pomników jest nie tylko ich efemeryczność, ale także: bezpośredni związek z miejscem (*site-specificity*), mniej konwencjonalne medium i przede wszystkim w większym stopniu aktywizujący i angażujący sposób interakcji z odbiorcą/uczestnikiem. Do zagadnień tych będą jeszcze powracać w kolejnych sekcjach tego rozdziału.

W Polsce nie mamy tak charakterystycznych publicznych parków rzeźby, jak w nowojorskim Parku Centralnym. Przykładem podobnego założenia urbanistycznego jest warszawski Park Skaryszewski im. Ignacego Paderewskiego, w którym znajduje się 11 rzeźb i miejsc pamięci, między innymi: popiersie patrona parku, międzywojenne rzeźby *Rytm* Henryka Kuny, *Tancerka* Stanisława Jackowskiego i *Kapiąca się* Olgi Niewskiej, a także kapliczka zaprojektowana przez architekta Janusza Alhimowicza na Wystawę Światową w Paryżu w 1937 r. Pierwszym współczesnym projektem tego typu jest Park Rzeźby na warszawskim Bródnie, zainicjowany – jako projekt publiczny i częściowo społecznościowy – przez Urząd Dzielnicy Targówek oraz artystę Pawła Althamera i wsparty przez warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Park tworzy dziewięć prac: obok rzeźb (m.in. *Krata* Moniki Sosnowskiej) i interwencji malarskiej (Katarzyny Przewańskiej), znalazła się w nim także instalacja dźwiękowa – *You Are Not Alone* [Nie jesteś sam] albo *Would There Be Earth Without the Sun?* [Czy Ziemia istniałaby bez Słońca?] Susan Philipsz [2010]<sup>8</sup>. Wprawdzie w jednej z wypowiedzi prasowych Althamer stwierdził, że Park Rzeźby nie mógł zaistnieć nigdzie indziej, jak tylko na Bródnie (za: Brzezińska 2009), jednak przyglądając się prezentowanym w parku pracom, można dojść do wniosku, że jest to pewien skrót myślowy, wskazujący na związek z miejscem artysty, a nie prezentowanych rzeźb, z których nie wszystkie nawet powstały na potrzeby tej konkretnej ekspozycji. Niektóre były wcześniej pokazywane w innych miejscach, tak jak: *Untitled* [Bez tytułu] albo *Tilted Teahouse With Coffemachine* [Przewrócony domek herbaciany z ekspresem do kawy] Rirkrita Tiravaniji [2005] i *Negative Glacier Kaleidoscope* [Odwrócony kalejdoskop lodowy] Olafura Eliassona [2007]<sup>9</sup>. To właśnie te dwie prace najbardziej ucierpiały na skutek dewastacji dokonanej kilka miesięcy po otwarciu parku. Akt ten można odczytać na dwa sposoby: jako przejaw wandalizmu lub jako

<sup>8</sup> Stan na wrzesień 2013 r. Bródnowska ekspozycja systematycznie się rozrasta. W 2011 r. w parku ustawiona została drewniana dogońska chata, *toguna*, zbudowana przez szamana z Mali Youssoufa Dara, w 2012 r. – wykonany z cegieł napis *Bródno* (instalacja Jensa Haaninga), a we wrześniu 2013 r. – złoty *Anioł Stróż* autorstwa Romana Stańczaka.

<sup>9</sup> Zob.: <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/park-rzezby-na-brodnie/2> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].

przypomnienie, że przestrzeń publiczna, jak pisze Łukasz Gorczyca (2010: 56), jest zawsze przestrzenią negocjacji, niekoniecznie przybierających formę dyskusji. Zaliczyć do nich należy również wszystkie spontaniczne (także dewastacyjne) działania w przestrzeni publicznej, dające wyraz emocjom, woli czy preferencjom jej użytkowników. Z drugiej strony, park stanowi instrument „kształtowania naszej kultury jako społeczeństwa. Jeżeli jakiś element przestrzeni i krajobrazu jest przez nas akceptowany, to sami o niego dbamy. Nie uszkadzamy go, nie niszczymy” (Krzysztof Bugła, za: *Projekt...* 2008: 116–117).

Na tle innych rzeźb umieszczonych w parku wyjątkową pracą stanowi *Raj* – wspólne dzieło Althamera, architekta krajobrazu Marcina Trojanowskiego, bródnowskich dzieci i innych mieszkańców osiedla. *Raj* powstał na podstawie rysunków wykonanych przez uczniów jednej z pobliskich szkół podstawowych. To kolorowy, zmieniający się w czasie ogród, zasadzony wokół parkowego stawu. W pracach nad rzeźbą-ogrodem aktywny udział wzięli mieszkańcy Bródna, którzy własnoręcznie nasadzali rośliny, budowali pergole, przygotowali klomby. Podczas inauguracji parku w 2009 r. zgromadzeni mieszkańcy zostali zaproszeni do wspólnego zdjęcia w *Raju* (wykonanego z podnośnika przez Jana Smagę), które nieco ponad rok później trafiło do kościoła Chrystusa Króla na Targówku. Zniosła je tam – niczym święty obraz – procesja z Madonnami, młodymi kobietami ucharakteryzowanymi na podobieństwo różnych wizerunków Matki Boskiej. W tym samym roku na środku stawu zainstalowana została rzeźba-fontanna *Sylwia*, wykonana przez grupę artystyczno-terapeutyczną Nowolipie, z którą Althamer współpracuje od kilkunastu lat. Praca ma charakter zbiorowy. Każdą część postaci leżącej nagiej kobiety zaprojektował inny z uczestników zajęć. Wyjątkowość *Raju* i organizowanych wokół niego działań polega więc przede wszystkim na przyjęciu przez artystę, jako animatora projektu, strategii włączającej. Chcąc „stworzyć zielony raj dla swoich sąsiadów”<sup>10</sup>, Althamer zmobilizował ich do czynnego, twórczego udziału w pomysłach – najpierw dzieci (w sposób zorganizowany), później dorosłych (bardziej spontanicznie). To zdecydowanie odróżnia *Raj* od tradycyjnie pojmowanych rzeźb publicznych i każe poszukiwać dla tej pracy innej ramy pojęciowej niż sztuka w miejscach publicznych. Warto też zauważyć, że cała struktura Parku Rzeźby opiera się na połączeniu (zrównaniu) wytworów z różnych obszarów sztuki: elitarnego (profesjonalni artyści uznani w świecie, tacy jak Tiravanija czy Haaning), ludowego (dogońska *toguna*), terapeutycznego (*Sylwia*) i społecznościowego (*Raj*). Jako całość stanowi więc rodzaj kolektywnej, społecznej rzeźby (por. Cichocki 2009).

<sup>10</sup> <http://www.artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/althamer-pawel-raj> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].



### 5.3. Sztuka jako przestrzeń publiczna

Druga dystynktywna koncepcja sztuki publicznej – sztuki jako przestrzeni publicznej (*art-as-public-spaces*) – została sformułowana w Stanach Zjednoczonych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., choć jej inspiracji można poszukiwać wcześniej, między innymi w utylitarystycznej idei sztuki miejskiej (*civic art*) Charlesa Mulforda Robinsona, jak też w europejskiej, funkcjonalistycznej filozofii Bauhausu. Wyrasta ona z zasady odpowiedniości sztuki do miejsca, w którym ta się znajduje. Strategia ta polega na:

ustanawianiu bezpośrednich formalnych związków pomiędzy materialną konfiguracją dzieła a zastanymi fizycznymi warunkami miejsca – zamiast podkreślania braku związku między nimi i autonomii tego pierwszego [...]. Takie podejście było promowane jako ważny krok w kierunku tworzenia dzieł sztuki bardziej przystępnych i społecznie odpowiedzialnych, tzn. bardziej publicznych (Kwon 2002: 66).

Idea integralnego związku sztuki z miejscem materializuje się zwykle w możliwości fizycznego uczestniczenia odbiorcy w dziele. Innymi słowy, sztuka jako przestrzeń publiczna to sztuka, która spełnia jakąś utylitarną funkcję w przestrzeni: daje cień, pozwala usiąść, oferuje jakiś rodzaj relaksu. Tym samym inicjuje fizyczną, cielesną interakcję z odbiorcą. To właśnie ten specyficzny sposób uczestniczenia odbiorców w dziele stanowi o jego publicznym charakterze. Sztuka staje się dostępna, bo zamiast operować potencjalnie niezrozumiałymi kodami symbolicznymi, oferuje nagradzające doświadczenie przestrzeni związane z jej używaniem.

*Dotleniacz* (2006–2007) Joanny Rajkowskiej był przykładem właśnie takiego podejścia<sup>11</sup>. W ramach projektu artystka umieściła na placu Grzybowskim w Warszawie niewielki staw ozdobiony wodną roślinnością i wyposażony w ozonatory i zamgławiacze – urządzenia służące do nasycania powietrza tlenem i jego zatrzymywania nad stawem w postaci unoszącej się nad nim mgły. Wokół stawu rozstawiła specjalnie zaprojektowane futurystyczne ławki (*K.myki* projektu Michała Kwasięborskiego), na których można było usiąść, by poddychać natlenionym powietrzem.

<sup>11</sup> Projekt ten bywa błędnie klasyfikowany jako partycypacyjny lub społecznościowy, wspólnotowy (zaliczany do kategorii *community arts*) (por. Niżyńska 2011: 38–66). W rzeczywistości, podobnie jak większość publicznych projektów Rajkowskiej, nie był w żaden sposób dyskutowany, konsultowany czy negocjowany z okolicznymi mieszkańcami. Nie uczestniczyli też oni w jego budowie. Jak pisze Joanna Erbel (2010: 28): „Pojawił się nagle i bez ostrzeżenia”; został „wrzucony” w upatrzoną i zdiagnozowaną przez artystkę przestrzeń miejską. Niezależnie od tego spowodował jednak szereg pozytywnych zmian w środowisku – zarówno w strukturze przestrzennej placu, jak też w zwyczajach jego użytkowników. Co najistotniejsze, uruchomił polityczny potencjał mieszkańców, którzy wobec decyzji o usunięciu *Dotleniacza*, zmobilizowali się do walki o jego pozostawienie na placu. Zob. też: Niziołek 2010.

Przyjmując perspektywę sztuki jako przestrzeni publicznej, artysta może nie tylko dorzeć do większej liczby odbiorców, ale także współtworzyć, razem z architektami i planistami, przestrzeń miejską<sup>12</sup>. Społeczna użyteczność sztuki publicznej jest jednak nadal pojmowana dość wąsko. *De facto* zostaje zredukowana do zaspokajania potrzeb fizycznych (wspomniany już cień, miejsce do siedzenia, przestrzeń do spacerowania lub zabawy) i częściowo psychologicznych (odpoczynek, spokój, porządek) (por. Kwon 2002: 6569). Sztuka jako przestrzeń publiczna ma jednak jeszcze jedno zastosowanie, które Kwon (2002, 2009) pomija, a które odnosi się wprost do społeczno-obywatelskich funkcji sztuki. Jest to tworzenie przestrzeni „dospołecznych”, sprzyjających nie tyle interakcji ze sztuką, ile z innymi ludźmi znajdującymi się w takiej przestrzeni. *Dotleniacz* nie tylko stworzył napowietrzoną enklawę w środku przesiąkniętego spalinami wielkiego miasta, zachęcającą do odpoczynku i wytchnienia. Stworzył także miejsce spotkania i wspólnego przebywania. Podobnie jest z wieloma projektami tego typu. Zagospodarowując puste miejskie place – ławkami, lampami, drzewami, stawami, rzeźbami – tworzą miejsca do „bycia ze sobą”, jakich we współczesnych skomercjalizowanych przestrzeniach miejskich wyraźnie brakuje. Ich publiczny charakter wiąże się z funkcją uspołeczniania odbiorców. Gromadzą ludzi w fizycznie i symbolicznie przetworzonych przestrzeniach, które dzięki temu przetworzeniu mają szansę zafunkcjonować jako mniej lub bardziej trwałe współczesne agory, choć nie jest to oczywiście efekt gwarantowany. „Zamiast tworzyć artefakty, artysta, używając beuysowskiej figury, tworzy rzeźby społeczne, nowe formy gromadzenia się ludzi, a sztuka uwalnia swój publiczny potencjał” (Szreder 2008: 42).

Rajkowska definiuje *Dotleniacz* jako projekt publiczny skonstruowany wokół kategorii miejsca i jego zmiany. Nie chodzi jej jednak tylko o zmianę fizyczną (przestrzenną, architektoniczną), lecz przede wszystkim – społeczną:

Staram się budować bardzo delikatne społeczne relacje na zupełnie podstawowym poziomie. Takim jak, w przypadku *Dotleniacza*, chwilowe sąsiedztwo, otwieranie przestrzeni publicznej na działania wspólnotowe, choćby tak proste jak uświadomienie sobie, że oddychamy tym samym powietrzem, jesteśmy tu i teraz. [...] Mimo że te sytuacje są tak ulotne, wierzę, że każdy ruch, który powoduje grawitowanie ludzi do siebie na zupełnie nowo tworzonych zasadach jest dobry. Być może relacje powstające obok tego, co dzieje się w oficjalnej sferze publicznej są bardziej skuteczne (*Wzlot...* 2010: 57).

<sup>12</sup> Innym przykładem, bardziej kompleksowych realizacji, są projekty architektoniczne Hundertwassera (1928–2000).



*Fotografia 12*

**Hundertwasser  
Pawilon Weißgerberlände  
Okolice Kanału Dunajskiego**

Wiedeń, 2012 r.

Dla artystki drogą do zmiany społecznej jest więc wywołanie reakcji odbiorców, która tym samym staje się częścią i kulminacją dzieła. Oczekiwana reakcja nie polega jednak na spotkaniu z dziełem-obiektom, ale na spotkaniu z innymi ludźmi, które dopełnia dzieła. Wysilek artystki koncentruje się na relacjach tworzących się wobec i wokół dzieła, między jego odbiorcami/uczestnikami. Takie rozumienie sztuki sytuuje *Dotleniacz* w obszarze **estetyki relacyjnej** (*esthétique relationnelle*) (Bourriaud 2012).

Pojęcie to wprowadził do dyskursu artystycznego w 1997 r. Nicolas Bourriaud, kurator i krytyk sztuki, używając go do opisu „zespołu praktyk estetycznych, które za teoretyczny i praktyczny punkt wyjścia przyjmują raczej stosunki międzyludzkie i ich społeczny kontekst niż autonomiczną i prywatną przestrzeń” (Bourriaud 2012: 148). Dzieło sztuki relacyjnej stwarza przyjazne środowisko, w którym ludzie się gromadzą, komunikują i podejmują wspólne działania. W tym sensie jest funkcjonalne, społecznie użyteczne. Publiczność nie jest przy tym traktowana jako zastana społeczność czy wspólnota, lecz wyłania się jako taka w toku interakcji zachodzących wobec i wokół dzieła. Interakcje te uruchamiają z kolei procesy kolektywnego konstruowania znaczenia. Powstałe w ten sposób relacje nie muszą być i najczęściej nie są trwałe. W przypadku sztuki relacyjnej potencjalna zmiana społeczna nie jest bowiem utopią przyszłości, lecz tymczasowym rozwiązaniem na tu i teraz, „mikrotopią” – używając określenia Bourriauda – terażniejszości. Bourriaud, stosując termin estetyka relacyjna, odnosi się jednak nie tyle do sztuki publicznej, co przede wszystkim dzieł wystawianych w muzeach i galeriach. Bardziej niż przestrzeń publiczna zajmuje go przejście w sposobie prezentowania sztuki współczesnej od modelu *white cube* do modelu laboratorium, od prezentacji dzieł na białych ścianach do zorientowania na interaktywność (Bishop 2004; Bourriaud 2012)<sup>13</sup>.

Jak twierdzi Patricia Phillips (1988: 193), nietrwałość sztuki publicznej nie musi umniejszać jej społecznego znaczenia, a nawet przeciwnie – może wzmacniać jej oddziaływanie na otoczenie społeczne. To przecież usunięcie *Dotleniacza*, od początku pomyślane go jako instalacja czasowa, z placu Grzybowskiego stworzyło okoliczności, w których jego użytkownicy ujawnili zdolność do samoorganizacji. W tym przypadku był to jednak niezaplanowany, choć pożądany, efekt projektu. Czasowe instalacje lub efemeryczne działania generalnie mają jednak większą szansę na zaistnienie w przestrzeni publicznej, mogą być też bardziej radykalne na poziomie treści lub użytych środków, bo jako coś, co wkrótce zniknie z krajobrazu ciąży na miejskich decydentach o wiele mniejszą odpowiedzialnością niż pomniki, rzeźby czy pamiątkowe tablice. Zbiurokratyzowane procedury selekcji trwałych („wiecznych”) projektów dopuszczonych do realizacji w przestrzeni publicznej sprzyjają ostrożności w podejmowaniu dotyczących ich decyzji. Na stałe w objętej instytucjonalną (urzędniczą) kontrolą przestrzeni publicznej mają więc większą szansę zaistnieć dzieła niekontrowersyjne i w jakimś sensie uniwersalne, nieodnoszące się więc w żaden sposób do bieżącej sytuacji, problemów czy potrzeb społeczności, ani niekwestionujące *status quo*.

<sup>13</sup> Ciekawe, że wychodząc z tych samych przesłanek, Piotr Bernatowicz (2011) krytykuje *Dotleniacz* Rajkowskiej za symboliczną neutralizację miejsca, utopijność i polityczną infantyilizację odbiorców/uczestników.

„Realizacje sztuki publicznej winny być czytelne dla otoczenia, a zarazem dalekie od wulgarności i pretensjonalności” – zaleca Weronika Bryl-Roman (2010: 689), która w zorientowanej na miejsce sztuce publicznej dostrzega przede wszystkim narzędzie kształtowania krajobrazu i rewitalizacji obszarów miejskich. Phillips nazywa taką **sztukę „minimalizującą ryzyko”** („*minimum-risk*” art). Jest to „sztuka, którą można po cichutku wślizgnąć w przestrzeń i której jakoś udaje się dotrzeć do wszystkich, ale nikogo poważnie nie obrazić, ani nie zaniepokoić” (Phillips 1988: 194). Z drugiej strony zainteresowani przestrzenią publiczną artyści wtórnie dostosowują się do tej sytuacji i „przykrajają” swoje propozycje na miarę oczekiwań decydentów. W efemeryczności działania Phillips dostrzega więc szansę ratunku dla radykalnego potencjału sztuki publicznej, dla jej społecznego zaangażowania i krytycyzmu. Tym samym nobilituje, jako formę działania w przestrzeni publicznej, sztukę performans.

Po części perspektywie sztuki jako przestrzeni publicznej odpowiada także opisany wcześniej, współtworzony przez Althamera i mieszkańców Bródna *Raj* [2009–]. *Raj*, podobnie jak cały Park Rzeźby, stanowi przestrzeń rekreacyjną, skupiającą spacerowiczów. Poszczególne obiekty zachęcają tych ostatnich do fizycznej interakcji – by ich dotknąć, by na nie lub w nie wejść. Widoczne jest to przede wszystkim w zachowaniach dzieci, które nie dzielają z dorosłymi dystansu podyktowanego namysłem nad „właściwym” sposobem zachowania wobec dzieła sztuki. Nawet krótka, jednorazowa obserwacja pozwala zauważyć, że rzeźby także strukturyzują spacer po parku, wyznaczając ich trasę, która przebiega od rzeźby do rzeźby. Jednak fakt, że *Raj* jako rzeźba-ogród jest nie tylko używany przez mieszkańców dzielnicy, ale także powstał przy ich udziale, istotnie zmienia jej publiczny sens. Nie polega on już tylko na fizycznym kontakcie z dziełem czy społecznym kontakcie z innymi ludźmi skupionymi wokół dzieła, ale także (a może przede wszystkim) na bezpośredniej partycypacji w jego powstaniu, na współautorstwie. *Raj* nie jest więc dziełem Althamera, choć tak głosi ustawiona przy nim – bez wiedzy artysty – tabliczka. Jest wspólnym dziełem artysty i innych zaangażowanych w proces jego tworzenia ludzi, którzy są jednocześnie jego odbiorcami. Różnica między twórcą i odbiorcą ulega w tej pracy zatarciu. Jednocześnie wszyscy uczestnicy procesu zyskują twórczą podmiotowość. Rama sztuki jako przestrzeni publicznej, podobnie jak wcześniej – sztuki w miejscach publicznych, okazuje się w tym przypadku za wąska.

## 5.4. Sztuka jako interwencja symboliczna

Ani sztuka w miejscach publicznych, ani sztuka jako przestrzeń publiczna, nie ma na ogół charakteru konfrontacyjnego: nikogo nie prowokuje, niczego nie atakuje, nie burzy zastanych znaczeń czy wartości. W wyróżnionych przez Kwon (2002, 2009) kategoriach nie mieści się więc szereg projektów artystycznych, choćby takich, jak *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Rajkowskiej [od 2002] czy, przywoływany przez autorkę, *Tilted Arc* [*Pochylony łuk*] Richarda Serry [1981–1989]<sup>14</sup>, które pomimo aktywnej (w sensie symbolicznym) relacji do miejsca nie mają żadnego praktycznego zastosowania, za to uruchamiają agonistyczny potencjał przestrzeni publicznej. Ich społeczna użyteczność wiąże się raczej z wytrąceniem miejsca z symbolicznej równowagi, podważeniem jego statusu, zmianą jego społecznego znaczenia. Nie pozostają obojętne na jego specyfikę, ale zamiast asymilować się do jego zastanych właściwości, próbują je zmieniać, nie tyle poprzez swoją fizyczną obecność, co poprzez wiązane z nią znaczenia i interpretacje. One także wciągają odbiorcę w interakcję, nie fizyczną jednak, tylko intelektualną. Współczesne definicje sztuki publicznej często koncentrują się właśnie na tej jej funkcji – kwestionowania znaczenia przestrzeni i angażowania publiczności w grę znaczeń i o znaczenia.

*Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* to sztuczna palma ustawiona w grudniu 2002 r. na rondzie de Gaulle’a w Warszawie zamiast tradycyjnej choinki. Projekt łączy w sobie odwołanie do zawartej w nazwie ulicy historii miejsca, związanej z przedwojenną społecznością żydowską<sup>15</sup>, oraz symboliczne wyzwanie (*symbolic challenge*) (Melucci 1985) dotyczące otwartości współczesnego społeczeństwa polskiego na kulturowo obce wartości. Pomimo początkowego niezrozumienia projektu przez mieszkańców Warszawy i oporu ze strony miejskiego samorządu, z biegiem czasu palma Rajkowskiej „wrosła” w krajobraz miasta i została zaakceptowana przez lokalną społeczność.

Palma, jak większość realizacji artystki, jest projektem otwartym na dopisywanie mu znaczeń przez odbiorców, a ci zaczęli z czasem traktować palmę jak część ich warszawskiej tożsamości, sprzymierzeńca w politycznej walce o podwyżki dla pielęgniarzek czy równe prawa dla mniejszości seksualnych, a nawet jako scenerię zdjęć ślubnych, komentarz dla palm doniczkowych czy tło dla politycznych i osobistych performance’ów (*Rajkowska... 2010: 326*).

<sup>14</sup> Kwon (2002: 72 i nast.) pisze o łuku jako o projekcie zorientowanym na miejsce (*site-specific*), w którym zamiast zintegrowania rzeźby z architektonicznym otoczeniem, Serra zaproponował zaburzenie zastanego porządku przestrzennego za pomocą interwencji artystycznej (co ważne, interwencji o trwałym charakterze).

<sup>15</sup> W XVIII w. była to droga prowadząca do żydowskiej osady Nowa Jerozolima.



*Fotografia 13*

**Joanna Rajkowska**  
***Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich [2002–]***

Warszawa, 2015 r.

*Tilted Arc* stanął wśród budynków rządowych na Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 r. Był jedną z rzeźb publicznych zamówionych w ramach federalnego programu Art in Architecture<sup>16</sup>. Łukowata konstrukcja – długa na ponad 36 m i wysoka na ponad 3,6 m – wykonana została z surowej stali. Podzieliła plac na pół, praktycznie uniemożliwiając przemierzenie jego przestrzeni w linii prostej, co było elementem artystycznej wizji Serry. Sposób, w jaki *Tilted Arc* zaburzał funkcjonalność przestrzeni placu miał być odbiciem dysfunkcji amerykańskiego społeczeństwa. Rzeźba wywołała jedną z największych kontrowersji w najnowszej historii sztuki – konflikt, który znalazł swój finał na sali sądowej i doprowadził do usunięcia łuku z placu.

W kontekście związku sztuki ze sferą publiczną takie realizacje, jak *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* czy *Tilted Arc* często okazują się problematyczne z powodu ich arbitralności. Dystans geograficzny i czasowy dzielący te dwie prace sugeruje ponadto, że jest to „uniwersalny” problem sztuki publicznej w demokratycznych społeczeństwach. Jego źródłem jest zderzenie wciąż definiowanej indywidualistycznie i elitarystycznie pozycji artysty z logiką partycypacji w demokratycznie (egalitarystycznie) definiowanej sferze i przestrzeni publicznej. Obecność tego rodzaju dzieł w przestrzeni publicznej jest efektem indywidualnych dążeń artysty, nawet jeśli podyktowanych względami społecznymi czy politycznymi, nie zawsze czytelnymi dla odbiorców. Wobec braku dialogu i współpracy z lokalną społecznością, realizacje takie, pomimo krytycznego zamiaru, nie wychodzą poza granice świata sztuki i odtwarzają właściwe mu hierarchie – z podziałem na kompetentnych i niekompetentnych odbiorców na czele. Bywa, że jako element obcy i inwazyjny, spotykają się z otwartą wrogością. Taki los spotkał wspomniany *Tilted Arc* Serry, który na skutek interwencji użytkowników placu, po kilku latach społecznej batalii, został z niego ostatecznie usunięty.

Niekiedy podkreśla się, że projekty z dziedziny sztuki publicznej niejako ze swej natury mają charakter dzieł otwartych – wieloznacznych i procesualnych. To, czym są, współdefiniują i współtworzą ich odbiorcy, mówiąc o nich czy używając ich. „Sztuka publiczna jest sztuką z pustym centrum, które wypełniane jest przez jej widzów/uczestników. Co ważne – w dużej mierze wedle ich własnej chęci i uznania” (Szreder 2008: 43)<sup>17</sup>. To ma stanowić o jej demokratycznym charakterze. Musimy jednak pamiętać, że poza symboliczną interwencją, sztuka publiczna zwykle (nie dotyczy to chyba tylko form nietrwałych, happeningowych, performatywnych) fizycznie ingeruje w przestrzeń publiczną i to, co się w niej dzieje. Na tę ingerencję, jeśli dzieło jest autonomicznym dziełem artysty, widzowie/uczestnicy wpływu już nie mają.

W Polsce z problemem tym zderzyli się między innymi Grzegorz Drozd i Alicja Łukasiak (związani z Fundacją Zmiana Organizacji Ruchu – ZOR), autorzy zrealizowanego w 2010 r. projektu *Universl*, którego kluczowym elementem były murale na osiedlu bloków socjalnych

<sup>16</sup> Art in Architecture to federalny program dotacyjny prowadzony przez U.S. General Services Administration, z którego finansowane są obiekty sztuki publicznej towarzyszące budynkom rządowym (na projekt artystyczny przeznaczona się 0,5% wartości inwestycji). Podobne programy funkcjonują również na poziomie stanowym i lokalnym.

<sup>17</sup> Takie rozumienie sztuki publicznej nawiązuje oczywiście do przywołanych wcześniej koncepcji formy otwartej Oskara N. Hansena i dzieła otwartego Umberto Eco.



przy ulicy Dudziarskiej w Warszawie (zob. *Debiliada...* 2010; Drozd 2010; Niżyńska 2011; Rypson 2010; Sikora 2010; Watts 2010; Szablowski 2011)<sup>18</sup>. Osiedle zostało stworzone w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku na potrzeby zakwaterowania mieszkańców eksmitowanych z innych dzielnic Warszawy, w sąsiedztwie więzienia i spalarni śmieci, bez instalacji gazowej i grzewczej. Szybko zamieniło się w getto, osiedle biedy, do tego fizycznie i organizacyjnie odizolowane od reszty miasta – usytuowane za torami kolejowymi, z jednym połączeniem autobusowym. Projekt *Universal* opierał się na odtworzeniu w monumentalnej skali modernistycznych obrazów Kazimierza Malewicza (*Czarny kwadrat na białym tle*) i Pieta Mondriana (jednej z *Kompozycji*) na ścianach trzech bloków należących do osiedla i w ten sposób zderzeniu społeczno-artystycznej utopii z rzeczywistością życia w inspirowanych nią realiach. Oprócz bezpośredniej ingerencji w przestrzeń osiedla, w ramach projektu powstał utrzymany w artystycznej konwencji film *Etykieta zastępcza*, ukazujący życie na Dudziarskiej (którego mieszkańcy w większości nie obejrżeli). Założonym pozaartystycznym celem projektu *Universal* było wzbudzenie refleksji i dyskusji na temat wykluczenia społecznego oraz zogniskowanie publicznej uwagi na problemach osiedla i żyjących tam ludzi<sup>19</sup>.

Modernistyczne murale spotkały się z odrzuceniem przez mieszkańców Dudziarskiej – nie tyle ze względu na ich niezrozumiałość, co sposób, w jaki autorzy projektu potraktowali społeczność osiedla. Pomysł nie został z nimi w żaden sposób skonsultowany czy przedyskutowany. Nikt nie wyjaśnił mieszkańcom, dlaczego projekt ma być zrealizowany właśnie na ich osiedlu, dlaczego mają być to „malewicze i mondriany” (każdy z obrazów został zreplikowany na ścianach kolejnych bloków) i czemu całe działanie ma służyć. Autorzy projektu publicznie tłumaczyli tę sytuację niemożnością nawiązania komunikacji z mieszkańcami i bezpośrednim zagrożeniem, jakie odczuwali z ich strony. Zapytani, jaki mural by chcieli widzieć na swoim bloku, lokatorzy mieli odpowiedzieć: „pierdolnijcie jakieś kwiatki albo gołe baby” (*Debiliada...* 2010: 132). Ze względu na presję ze strony mieszkańców pierwsza ekipa malarzy wykonujących murale zrezygnowała z pracy – według relacji Drozda, rzucono w nich wyzwiskami, przekleństwami i butelkami (Watts 2010). Znamienne, że pomimo tak gwałtownej i jednoznacznej reakcji, projekt „na siłę”, wyraźnie wbrew woli mieszkańców, doprowadzono do końca.

Monumentalne murale i konflikt z lokalną społecznością, jaki spowodowały z pewnością przykuły do Dudziarskiej uwagę mediów, władz miasta i opinii publicznej. Przypomniano sobie o ludziach tam żyjących i ich trudnej sytuacji – jak pisze Patricia Watts (2010), praca Drozda „rzuciła światło na Dudziarską, gdzie dotąd panował mrok”. Postawiono jednocześnie ważne pytanie – o etyczny aspekt tego rodzaju ingerencji: Czy artysta, w ramach projektu finansowanego przez miasto, ma prawo wejść w przestrzeń publiczną bez pytania o zdanie jej użytkowników? Czy, używając metafory Kabakowa, może wstawić do cudzego mieszkania co mu się żywnie podoba? Czy może potraktować mieszkańców instrumentalnie,

<sup>18</sup> Zob. też: [www.zorfoundation.org/zor/universal.html](http://www.zorfoundation.org/zor/universal.html) [dostęp 7 sierpnia 2013 r.].

<sup>19</sup> Tamże.

jako punkt odniesienia dla swoich działań? Watts (2010) pyta z kolei: „Czy dzieło sztuki realizowane w przestrzeni publicznej może okazać się «sukcesem», jeśli artyście nie udało się porozumieć ze społecznością? Czy dialog taki jest konieczny? A jeśli nie, czy praca taka ma wartość bez względu na reakcję odbiorców?”.

Jeśli wziąć w nawias moralną ocenę przedsięwzięcia, faktem pozostaje, że mieszkańcy Dudziarskiej nie mieli możliwości uczestnictwa w projekcie na żadnym jego etapie (ani planowania, ani wykonania). Takie uczestnictwo wymagałoby przygotowań, długiej obecności artysty w lokalnym środowisku, nie tylko pozyskania wiedzy na jego temat, ale też poznania go od środka, zaangażowania się, zbudowania relacji z lokalną społecznością, z różnymi, potencjalnie skonfliktowanymi jej segmentami. Także gotowe murale nie wciągają przechodniów w interakcję, nie stawiają pytań, nie prowokują do refleksji czy dyskusji, jak robią to na przykład murale warszawskiego duetu Twożywo<sup>20</sup> czy billboardy toruńskiej Galerii Rusz. Stanowią zamknięte dzieła, przeniesione z galerii na ściany bloków, pozawczo niedostępne dla ludzi, którzy nie są przygotowani do recepcji nowoczesnej sztuki. Mówiąc o projekcie, Drozd wskazuje na potrzebę budzenia w ludziach (mieszkańcach Dudziarskiej) społecznej świadomości, a dokładniej świadomości ich społecznego położenia (*Debiliada...* 2010: 132). Nie da się jednak tak sformułowanego celu osiągnąć, posługując się językiem, którego ludzie ci nie znają, takim jak język modernizmu i jego pastiszu zaproponowanego przez artystę. Murale ZOR-u pozwalają „dotknąć rysy, która jest wpisana w samą zasadę nowoczesności” – pisze Stach Szablowski (2011), objaśniając sens projektu. Ale to nie jest dyskurs Dudziarskiej. Dla jej mieszkańców modernistyczne obrazy na ich blokach są elementem nie tylko kulturowo obcym, ale też narzuconym, do tego przypominającym o ich wykluczeniu. To nie tyle pozbawione znaczenia obiekty *plop artu*, co symbole braku władzy. W toku realizacji projektu ludzie na co dzień pozbawieni możliwości pełnego uczestnictwa w życiu publicznym – zarówno w jego wymiarze politycznym, jak i kulturowym – zostali w sposób spektakularny i publiczny pozbawieni możliwości współdecydowania o swoim bezpośrednim otoczeniu. Projekt *Universal* przypieczętował wykluczenie mieszkańców Dudziarskiej – nie dlatego, że wprowadził w obszar ich doświadczenia obce obrazy, ale dlatego, że został zrealizowany w sposób wykluczający, bez ich udziału. Z tego powodu stanowi antytezę tzw. murali społecznościowych (*community mural*; Barnett 1984) oraz działań takich artystów, jak Suzanne Lacy, którzy w komunikacji ze społecznościami o mniejszościowym statusie widzą główny sens swoich interwencji.

Artyści ZOR podjęli się działania w specyficznym i delikatnym środowisku społecznym, które na pewnym poziomie udało im się „poruszyć”, ale nie w kierunku, w jakim planowali. Uruchomili typową reakcję obronną, ograniczoną do własnego podwórka, określaną przez socjologów jako NIMBY – *Not In My Back Yard*. Artystyczna interwencja została zdefiniowana przez mieszkańców jako działanie wrogie, a nie potrzebne, pożyteczne czy choćby ciekawe. Stało się tak prawdopodobnie nie tylko dlatego, że artyści nie przeprowadzili wcześniej starannego rozpoznania środowiska, w którym chcieli zrealizować swój projekt, ale także dlatego,

<sup>20</sup> Pisownia oryginalna.

że za metodę działania obrali „desant” – relatywnie szybką, jednorazową akcję, sterowaną z zewnątrz. Podczas gdy w takich warunkach, w pracy ze społecznością zaniedbaną i *de facto* pozbawioną praw, aby osiągnąć jakikolwiek pozytywny cel pozaartystyczny, konieczne jest długotrwałe zaangażowanie, zbudowanie wzajemnego zaufania i partnerskich relacji z mieszkańcami. Ich bezpośredni udział w projekcie legitymizowałby go i chronił przed dewastacją.

Nawet społeczności niedoświadczające tego typu zaniedbań i zapraszające artystę do współpracy, np. do namalowania muralu, są odporne wobec zmian – podkreśla Watts (2010). Gdy artysta proponuje dzieło sztuki wykraczające poza rozumienie danej społeczności lub nie trafia w ich własną estetykę, trudno jest mu uzyskać akceptację, nawet kiedy ma do czynienia z kulturą elitarną. Opór jest normalną reakcją w świecie sztuki publicznej, tym bardziej, że dzieła sztuki wpisują się wówczas w dany krajobraz najprawdopodobniej na stałe.

Na ten właśnie problem – społecznej akceptacji i przyzwolenia na obecność danego obiektu artystycznego na wspólnym z definicji terenie – nieuchronnie towarzyszący artystycznym realizacjom w przestrzeni publicznej już przed trzydziestu laty (*sic!*) kierował uwagę przypadek *Tilted Arc*. Rzeźba została zamówiona przez instytucję rządową i ustawiona na placu bez pytania o zdanie kogokolwiek, bez konsultacji, bez dialogu, ani między stroną rządową a społeczną, ani między artystą a mieszkańcami. Arbitralność w ulokowaniu abstrakcyjnego i dla większości nieczytelnego obiektu „sztuki wysokiej” w przestrzeni publicznej nie tylko nie przysporzyła artyście wsparcia ze strony lokalnej społeczności, ale stała się główną przyczyną konfliktu i usunięcia rzeźby z placu. W publicznej dyskusji poprzedzającej demontaż rzeźby poruszonych zostało wiele wątków obywatelskich: finansowania sztuki ze środków publicznych, prawa do realizacji prywatnych wizji w przestrzeni publicznej, zawłaszczania przestrzeni publicznej przez biurokratów i artystów decydujących „w imieniu” lokalnych społeczności o ich potrzebach czy aspiracjach. Argument o elitarności i autorytarności sztuki narzucającej przez decydentów i profesjonalistów wskazał wówczas nie tylko na potrzebę demokratyzacji sztuki publicznej poprzez udział przedstawicieli lokalnych społeczności w panelach czy komisjach decyzyjnych, ale także, a może przede wszystkim, na potrzebę dialogu między artystą i jego publicznością, a nawet bardziej bezpośredniego uczestnictwa odbiorców w procesie tworzenia sztuki (*Interview: Douglas Crimp...* 2001; Kwon 2002: 72–84; Storr 1989).

*Tilted Arc* w intencji autora miał być rzeźbą radykalną w sensie estetycznym i społecznym – przecinając Federal Plaza, obnażał jego dysfunkcjonalność jako przestrzeni publicznej, wskazywał na podziały społeczne i mechanizmy wykluczenia obecne w amerykańskim społeczeństwie. Jednakże:

w swych dążeniach artystycznych Serra, bez względu na to, jak złożone czy szczerze było jego zaangażowanie względem miejsca i jego socjo-politycznych korelatów, kierował się przede wszystkim specyficznymi artystycznymi pobudkami, które miały niewiele

wspólnego z życiem ludzi tworzących aktualną raczej, niż abstrakcyjną czy metaforyczną, rzeczywistość miejsca. Dlatego radykalizujący efekt jego dzieła pozostał ograniczony tylko do dyskursu artystycznego, czytelny tylko dla wąskiej, wyedukowanej w sztuce publiczności, doceniony głównie przez małą grupę intelektualistów zawodowo zajmujących się krytyką artystyczną, historią sztuki i muzealnictwem (Kwon 2002: 82–83).

W odróżnieniu od łuku Serry i murali Drozda, palma Rajkowskiej przetrwała próbę czasu i starcia z nieprzychylną częścią publiczności, co wobec braku zrozumienia idei projektu ze strony lokalnego samorządu, można by próbować przypisać zdolności artystki do komunikacji z odbiorcami<sup>21</sup>. Uwspólnienie „języka” twórcy i odbiorcy wydaje się być kluczem do skutecznej symbolicznej interwencji w przestrzeni publicznej. Jedną z możliwych strategii uwspólniających jest posługiwanie się przez twórcę „językiem” potocznym, powszechnie znanymi i zrozumiałymi kodami, sensami, konotacjami. Zgodnie z tą logiką działania, można by przyjąć, że „palma jaka jest, każdy widzi”. Inną – korzystanie z zasobów symbolicznych kultury masowej poprzez ich przechwytywanie (*détournement*) i odwracanie (*reversement*); zgodnie z tą logiką palma zastąpiła choinkę. Jak twierdzi antropolog Roch Sulima („*Artyści...*” 2010: 200): „Znaki kultury popularnej, konsumpcyjnej, stają się pełnoprawnym tworzywem sztuki, stają się też dla niej układem odniesienia, są pomostem do wrażliwości i horyzontu poznawczego odbiorców”.

Być może to właśnie komunikatywność symbolu zadziałała w obronie pracy Rajkowskiej. W wymiarze materialnym *Pozdrowienia...* są przecież po prostu sztuczną egzotyczną palmą, przywodzącą na myśl i tropikalny raj znany z folderów reklamowych biur podróży, i kiczowate ozdoby ogrodowe (tylko w większej skali). To coś znanego, tylko przeniesionego w inne miejsce. Proces społecznego osvajania palmy ujawnił przy tym jej wielofunkcyjność (czy wieloznaczność jako dzieła otwartego) – warszawiacy umawiają się „pod płamą” i robią sobie przy niej zdjęcia ślubne, ale także zmobilizował pokłady humoru miejsca: pytanie „Kiedy przywiozą małpy?”; policjanci spod płamy to „policjanci z Miami”; nie kaktus, a „palma mi tu wyrośnie”. Zabawowy, ludyczny aspekt instalacji łączy ją z ogólną charakterystyką współczesnej kultury, a zabawa, do której zaprasza przechodnia palma to zabawa w znaczenia.

Palma przypomina mi trochę wielkiego błazna w karnawałowym pochodzie, który obwieszcza, że może być inaczej, odbiera władzę oficjalnemu światu – mówi Sulima („*Artyści...*” 2010: 186). Funkcjonuje niczym znak zapytania. Kto wie, może artystom przypada dziś taka rola. Nie powiem błaznowania, ale takiego działania, które ma podobne skutki wywrotowe, przekracza utrwalone granice.

<sup>21</sup> Nie bez znaczenia było też zapewne kompozycyjne dopasowanie palmy do jej otoczenia; w odróżnieniu od łuku Serry, instalacja Rajkowskiej w żaden sposób nie zaburzyła funkcjonalności miejsca.

W tym miejscu warto jednak postawić pytanie, czy *Pozdrowienia...*, jako otwarty projekt publiczny, nie oddaliły się w ten sposób od intencji autorki, wyrażonej choćby na pobliskiej tabliczce informującej o projekcie. Pomysł palmy narodził się po powrocie artystki z Izraela. Rajkowska chciała się w nim odnieść do historii Alej Jerozolimskich, związanej z osadnictwem żydowskim w Warszawie, przypomnieć o niej. Tymczasem, jak sama mówi w jednej z rozmów: „Palma mnie przerosła [...]. Zrozumiałam, że siła projektu publicznego polega na tym, że każdy może go rozumieć na swój sposób, a nie na tym, by ludzie przyjęli jedynie słuszne wytłumaczenie artysty” (za: *Palma...* 2010: 99–100). Proste symbole na pewno czynią sztukę publiczną bardziej egalitarną, otwierając szerokie możliwości i konteksty interpretacyjne, pomagają też w jej asymilacji. Ale być może tym samym przeczą jej zdolnościom komunikacyjnym. Bo czy możemy mówić o komunikacji między artystą i publicznością, kiedy każda ze stron rozumie komunikat na swój sposób? Zgoda „niezrozumianego” artysty na wielość możliwych znaczeń nie rozwiązuje tego problemu, powiązanego – jak się wydaje – przynajmniej częściowo z agonistycznym charakterem przestrzeni publicznej, w której i artysta, i poszczególne publiczności, są wyrazicielami konkurencyjnych i niekiedy niedających się pogodzić znaczeń.

Strategię opartą na artystycznej „adaptacji” elementów kultury popularnej w celu symbolicznej interwencji w codzienne życie ulicy w najszerszym zakresie wykorzystują dziś **provokatorzy kulturowi** (*culture-jammers*)<sup>22</sup>. Sam termin został wprowadzony do publicznego dyskursu przez eksperymentalną grupę muzyczną Negativland w 1984 r. W 1990 r. spopularyzował go krytyk kultury Mark Dery, pisząc na ten temat artykuł dla *The New York Times*. W 2000 r. o prowokacji kulturowej przypomniła Naomi Klein w książce *No Logo* (2004), nazywanej „biblią antyglobalistów”. Prekursorów kryjącej się za nim taktyki można jednak poszukiwać już u powołanych przez Guya Deborda (1931–1994) **sytuacjonistów**, stosujących wspomniane wyżej techniki: przechwytywania (*détournement*) i odwracania (*renversement*).

Jakikolwiek element, nieważne, skąd zaczerpnięty, może zostać użyty do stworzenia nowych rozwiązań artystycznych – pisali w 1956 r. Guy Debord i Gil J. Wolman (2010: 317). [...] Wzajemne oddziaływanie dwóch światów uczuć, połączenie dwóch niezależnych wyrażen zastępuje oryginalne elementy i wytwarza syntetyczną strukturę o znacznie większej efektywności. Wszystko można wykorzystać.

Efektom działania sytuacjonistów przechwytyjących elementy zastanej kultury miało być: ożywienie i rozpowszechnienie treści i wytworów kultury, zróżnicowanie opinii i twórczości oraz łatwość wytwarzania kultury. Ich celem było bowiem „urzeczywistnienie” sztuki

<sup>22</sup> Rzadziej używane są inne terminy, takie jak: „partyzantka semiotyczna” (*guerrilla semiotics*), „nocny dyskurs” (*night discourse*), „billboardowy bandytyzm” (*billboard banditry*) czy „artystyczny terroryzm” (*artistic terrorism*). Terminy te konotują jednak ważne cechy zjawiska: nielegalność, działanie w ukryciu, anonimowość, unikanie kary i element zaskoczenia.

(ich zdaniem nieadekwatnej do społecznej rzeczywistości, oderwanej od niej czy wyalienowanej) poprzez przekształcenie jej w sposób działania, styl życia (Debord 2010; Debord, Wolman 2010).

Nowoczesny proces rozpadu wszelkiej sztuki, jej unicestwienie formalne, wyraża *explicite* zanik języka komunikacji, *implicite* zaś konieczność odnalezienia nowego języka wspólnego [...] – pisał Debord w *Spoleczeństwie spektaklu* (2006: 178). Chodzi bowiem o odnalezienie tego języka w *praxis* jednoczącej bezpośrednio działalność i jej język, a więc o urzeczywistnienie w życiu tej wspólnoty dialogu i gry z czasem, którą twórczość poetycko-artystyczna jedynie przedstawiała.

Międzynarodówka Sytuacjonistyczna była ruchem rewolucyjnym – społecznym i artystycznym zarazem, inspirowanym tyleż marksizmem, co dadaizmem i surrealizmem. Sytuacjoniści uprawiali radykalną krytykę społeczną, nie tylko antykapitalistyczną i antykonsumpcjonistyczną, ale zorientowaną przeciwko każdej formie organizacji biurokracyjnej i gospodarki rynkowej, które utożsamiali z pozbawieniem ludzi wpływu w wymiarze indywidualnym (na ich własne życie) i zbiorowym (na historię społeczeństw). Wszystkie ich działania, jakkolwiek abstrakcyjne czy ludyczne, służyć miały przywróceniu tego wpływu, podmiotowości i sprawstwa, a przymiotnik „sytuacjonistyczny” oznaczał „aktywność, której celem jest stwarzanie sytuacji, a nie ich bierne przyjmowanie lub ujmowanie za pomocą odseparowanych kategorii” (*Internationale Situationniste*, za: Kwaterko 2006: 15). W tym miejscu warto też przypomnieć, że Debord był prekursorem myślenia o wykorzystaniu nowoczesnych technologii w celu kulturowej emancypacji społeczeństwa. Był to jego zdaniem warunek przejścia „od utopijnej sztuki rewolucyjnej do eksperymentalnej sztuki rewolucyjnej” (Debord 2010: 315). Jest więc Debord nie tylko „ojcem” prowokacji kulturowej, ale też „prorokiem” ruchu wolnej kultury, opartej na Internecie i innych nowych mediach.

Współczesny *culture jamming* to głównie działalność polegająca na parodiowaniu reklam i zmienianiu treści billboardów z zamiarem zdemaskowania marketingowego celu przekazu i zwrócenia uwagi na problemy społeczne, które ten przekaz nasila (np. patologiczne zachowania wśród młodzieży z gett etnicznych i ubogich dzielnic). Istotą działania prowokatorów kulturowych jest przerabianie (retuszowanie) billboardów w taki sposób, by obnażyć ukryty pod warstwami wizerunków i eufemizmów właściwy motyw reklamodawcy: zysk, którego pomnożeniu służy propagowanie określonego stylu życia i jego rekwizytów (por. Dery 2010; Klein 2004). Jeden z prekursorów prowokacji kulturowej, Joey Skaggs (za: Dery 1990) podkreśla, że tym co odróżnia tego rodzaju działalność od świata sztuki jest jej funkcja – „nasza praca nie służy zarobieniu pieniędzy. Służy zabraniu głosu”. Być może nawet istotniejsza różnica polega na nielegalności działań prowokatorów<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Więcej na temat działań prowokatorów kulturowych – w ostatniej sekcji tego rozdziału, zatytułowanej *Sztuka jako reklama i antyreklama*.

Jest jednak coś, co łączy tak z pozoru różne realizacje i działania, jak łuk Serry (abstrakcyjna rzeźba o funkcjach krytycznych), palma Rajkowskiej (instalacja czerpiąca z kultury popularnej), murale przy Dudziarskiej (pomyślane jako interwencyjny projekt społeczny) i retusze prowokatorów kulturowych (oddolne i nielegalne działania w obrębie komercyjnej ikonosfery). Tym czymś jest wpisana we wszystkie te działania idea sztuki publicznej jako stającej na drodze przypadkowego odbiorcy. Sulima („*Artyści...*” 2010: 201) w tym właśnie aspekcie sztuki publicznej poszukuje jej współczesnego sensu:

przestrzeń publiczna w warstwie symbolicznej, a nie użytkowej, winna akceptować, a może nawet generować, przypadek, a więc być pełna niespodzianek. Wtedy przestrzeń zadaje przechodniowi pewien tekst do czytania i dążyć można do tego, aby przechodzień stał się swego rodzaju aktorem ulicznym. Chodzi o to, by obdarzyć go uwagą, a także wyzwolić w nim uwagę.

Interwencja symboliczna, jako taktyka sztuki publicznej, nie pozwala jednak na społeczną partycypację. Możliwość uczestnictwa zamyka się w takich przypadkach w reakcji intelektualnej i emocjonalnej odbiorcy na gotowe dzieło. O krok dalej posuwają się w tym wymiarze uliczni artyści teatralni, performerzy i inicjatorzy happeningów, którzy oprócz myśli i uczuć angażują odbiorcę bezpośrednio w działanie.



*Fotografia 14*

**David Černý**  
***Niemowlęta* [2000]**  
**Wieża telewizyjna Žižkov**

Praga, 2015 r.





*Fotografia 15*

**David Černý**  
***Kafka* [2014]**  
**Przed centrum handlowym Quadrio**

Praga, 2015 r.

## 5.5. Sztuka jako „teatr życia codziennego”

Dla Jan Cohen-Cruz (red. 1998) kategoria **ulicznego performansu** (*street performance*) jako rodzaju sztuki jest bardzo szeroka. Zaliczyć do niej można wiele różnych działań i sytuacji publicznych: od manifestacji, marszy, parad, pochodów, wieców czy procesji, poprzez przedstawienia teatrów ulicznych i plenerowych, występy klaunów, buskerów, mimów i innych artystów ulicznych, po *stricte* artystyczne happeningi i performanse. Jak widać, nie wszystkie one mieszczą się w kategorii tradycyjnie rozumianej sztuki. Niektóre uznalibyśmy raczej za działania polityczne albo ludyczne, a nie artystyczne. Inne, jak parady Bread and Puppet Theatre, dokonują przekroczenia tego podziału: są i artystyczne (teatralne), i polityczne, i ludyczne zarazem (Bell 2010). Wszystkie one, bez względu na to, jakie spełniają funkcje, mają jednak charakter celowy i zorganizowany. W najbardziej radykalnym rozumieniu cała przestrzeń i tkanka społeczna ulicy staje się teatrem, a sztuka fakt ten ma uzmysławiać widzom lub przechodniom. „Dzięki artystycznym działaniom w przestrzeni ulicznej zauważamy, że teatrem uczestnictwa może być udział w demonstracji ulicznej, kampanii wyborczej, publicznej kłótni o lokalny parking” (Sulima, za: „Artyści...” 2010: 199). „Teatr życia codziennego” konstyтуują wówczas nie tylko zaplanowane działania, ale też spontaniczne zachowania zbiorowe i przypadkowe zdarzenia. Te ostatnie także mogą stać się „materia” sztuki, co postulowali i wykorzystywali w swoich działaniach już dadaiści.

Ogromną rolę w ukształtowaniu performatywnego podejścia do sztuki odegrały dwudziestowieczne awangardy: futuryści, konstruktywiści, dadaiści, surrealiści, akcjonści, przedstawiciele *body artu* i **sztuki performans**, przypominając, jak pisze Jacek Wachowski (2011: 77–78), „że performanse są jednymi z najstarszych mediów kulturowych”, i wskazując na „powiązania performansów z grą, zabawą, sportem, rekreacją, czynnościami codziennymi, ceremoniami świeckimi i religijnymi, obyczajami, a także wieloma innymi sferami ludzkiej aktywności”. Wiązało się to ze zwrotem w stronę poszukiwań przestrzennych, prób lokowania artystycznych performansów w nowych, nieartystycznych miejscach, takich jak: dworcowe poczekalnie, lotniskowe hangary, parkingi samochodowe, podwórka, stare fabryki, centra handlowe, uniwersyteckie kampusy czy po prostu ulice, ale też przestrzenie prywatne (mieszkania), a nawet sakralne (kościół). Warto podkreślić także, że to właśnie w obszarze performatywnych działań awangardowych artystów pojawiły się pierwsze impulsy do mediatyzacji sztuki i partycypacji publiczności. To właśnie awangardowi performerzy przyczynili się najbardziej do rozpowszechnienia poglądu „że ważnym źródłem performansu może być skandal, w szczególności skandal rozumiany jako chwyt marketingowy” oraz „że widzowie w nie mniejszym stopniu niż oni (a w niektórych sytuacjach nawet większym) decydują o tym, czy dane działania są performansami” (Wachowski 2011: 78). Reakcje widzów były traktowane jako integralny element awangardowych performansów, celowo prowadzących do bezpośredniej konfrontacji z publicznością lub oddających w jej ręce część władzy

nad sytuacją (uzależnienie przebiegu działań od reakcji widzów). Wymienialność ról między artystami i nie-artystami, zwrot ku codziennemu doświadczeniu oraz improwizacje stały się częścią krytyczno-kontestacyjnego repertuaru sztuki. Zmieniały nie tylko strukturę komunikacyjną między twórcami a publicznością, podważając nawyki i konwencje odbiorcze, ale często przełamywały także obowiązujące normy społeczne, szczególnie te o charakterze obyczajowym i etycznym, kontestowały powszechnie przyjęte sądy, zarówno eksperckie, jak i popularne. W ten sposób zbliżały się do realnych działań o prawdziwych konsekwencjach dla ich wykonawców, odbiorców i uczestników (Wachowski 2011).

Uznawany za twórcę **happeningu** Allan Kaprow (1927–2006) widział w tej formie zbiorowego działania środek „zatarcia granicy między sztuką a życiem” (*blurring of art and life*) – rzeczywistością pozaartystyczną, codzienną, potoczną. Jednak w odróżnieniu od swego mistrza, kompozytora Johna Cage’a (1912–1992), który dążył do wyeliminowania odautorskiej kontroli nad wydarzeniem i nasycenia go przypadkowością, co osiągnęło apogeum w 4’33<sup>24</sup>, publiczność partycypująca w happeningach Kaprowa (m.in. prekursorskim *18 Happenings in 6 Parts [18 happeningów w 6 częściach]* z 1959 r.) sprowadzana była do roli „przedmiotów”, przy pomocy których artysta realizował swoją w dużej mierze pre-reżyserowaną wizję<sup>25</sup>. Kaprow nie tyle tworzył sytuację otwartą na spontaniczne, sprawcze uczestnictwo, co wytwarzał sztuczne interaktywne środowisko (*environment*), w którym manipulował publicznością. Cage (za: Jawłowska 1988: 32) pisał: „Sztuka nie jest działaniem jednostki, lecz wspólnym, spontanicznym działaniem”. Kaprow podkreślał organiczny charakter związku między sztuką a środowiskiem (otoczeniem, kontekstem), wskazywał na konstytutywne elementy „nowej sztuki” (odróżniające ją od konwencjonalnego teatru): osadzenie w przestrzeni nie-artystycznej, inkorporację przedmiotów codziennego użytku, udział publiczności (interaktywność), procesualność – implikującą nieprzewidywalność końcowego efektu, oraz efemeryczność. W jego happeningach to „sztuka anektowała życie”<sup>26</sup>, a nie odwrotnie. Opierały się one na obserwacji życia, codzienne doświadczenie było ich materia i medium, naśladowały rzeczywistość pozaartystyczną – stąd wprowadzone przez Kaprowa rozróżnienie na *lifelike art* – sztukę, która upodabnia się do życia, jaką sam uprawiał, oraz oderwaną od życia *artlike art* (Kaprow 2003)<sup>27</sup>.

W drugiej połowie XX w. wykorzystanie ulicznego performansu jako medium nagłaśniającego problemy społeczne przy użyciu kontrolowanej prowokacji i kontrowersji, ale też śmiechu i zabawy, uczyniło zeń składnik parad, manifestacji i innych form protestów społecznych. Happeningowy (w bardziej potocznym rozumieniu) charakter nadają swoim

<sup>24</sup> Wydarzenie określane jako „cztery i pół minuty ciszy”. W rzeczywistości, choć muzycy nie grają w tym czasie żadnego utworu, źródłem dźwięków pozostaje ich otoczenie i publiczność. 4’33 jest najbardziej radykalną realizacją poglądu Cage’a, że muzykę mogą tworzyć dowolne dźwięki, oraz dążenia kompozytora do wyeliminowania kontroli artysty (w tym jego własnej) nad procesem twórczym.

<sup>25</sup> Uczestnicy otrzymywali dość szczegółowe instrukcje, co mają robić i czego mogą się spodziewać na poszczególnych etapach doświadczenia.

<sup>26</sup> Sformułowanie używane przez Tadeusza Kantora, prekursora happeningu w Polsce.

<sup>27</sup> Począwszy od końca lat sześćdziesiątych Kaprow poświęcił się w większym stopniu działaniom prywatnym niż publicznym happeningom.

działaniom holenderscy Provosi, Pomarańczowa Alternatywa, a także współczesne, mniej lub bardziej trwałe grupy protestu, takie jak: Bread and Puppet Theatre, Clandestine Insurgency Rebel Clown Army, Code Pink, Guerrilla Girls, Missile Dick Chicks czy Raging Grannies<sup>28</sup>. Te polityczne happeningi różnią się od działań *stricto* artystycznych, wykorzystujących zdarzenie i performans do ekspresji czy komunikacji z odbiorcami, realizowanych przez Kaprowa, członków ruchu Fluxus czy – w Polsce – Tadeusza Kantora (a także Jerzego Beresia, Ewę Partum, Elżbietę i Emila Cieślarów i in.). Odwracają bowiem kantorską logikę anektowania życia przez sztukę. Włączają sztukę do „teatru życia codziennego”. Tym, co łączy wymienione działania jest leżące u ich podłoża przekonanie, że sztuka nie jest osobnym obszarem społecznej rzeczywistości, ale sposobem bycia człowieka w świecie, w szczególności zaś – nie tyle artystycznej, co politycznej, oddolnej ekspresji, używania przestrzeni publicznej, obywatelskiej, konstruowania tej przestrzeni i wypełniających ją wspólnotowych rytuałów.

Parada celebrytuje publiczną naturę całej ulicy, przejmując ją (na chwilę) w posiadanie od państwa i praktycznie ją używając, redefiniując ją jako miejsce występu, a przez to włączając w wydarzenie wszystkich uczestniczących – uczestników parady i pieszych, wykonawców i widzów. Świątujące, bezproduktywne [w sensie ekonomicznym – KN] użycie ulicy przez paradę jest zawsze delikatną lub hałaśliwą karnawalizacją (Bell 2010: 265).

Przywołani już we wcześniejszej sekcji rozdziału **sytuacjonści**, krytykując „rzeczywistość Spektaklu”, poszukiwali sposobów konstruowania sytuacji, czyli tworzenia „rzeczywistości bezpośrednio przeżywanej” (Debord 2006). Twierdzili, że choć wszyscy bierzemy udział w Spektaklu, to możemy go aktywnie kształtować, współtworzyć, zamiast pasywnie przyzwalać, by Spektakl robił to za nas. Miejskie ulice były dla nich najwłaściwszym polem twórczości, inspirowanej dryfowaniem (*dérive*) – swobodnym, nieustrukturyzowanym przemieszczaniem się, połączonym z obserwacją, psychogeograficznym<sup>29</sup> badaniem otoczenia. Sięgające jeszcze postulatów Międzynarodówki Letrystycznej<sup>30</sup> hasło „urzeczywistnienia sztuki w życiu” należy jednak rozumieć inaczej niż eksplorowane przez Kaprowa w tym samym okresie „zacieranie granicy między sztuką i życiem”.

<sup>28</sup> Zob. Bell 2010; Fremeaux 2007; Kutz-Flamenbaum 2007; także: <http://www.clownarmy.org/>, <http://www.codepink4peace.org/>, <http://www.guerrillagirls.com/>, <http://www.missiledickchicks.net/>, <http://raginggrannies.org> [dostęp 22 lipca 2013 r.].

<sup>29</sup> Psychogeografia – praktyka sytuacjonistyczna, polegająca na subiektywnym rozpoznawaniu wpływu miejskiej przestrzeni na emocje i zachowania jednostek za pomocą dryfowania i mapowania. Oprócz aspektów urbanistycznych i architektonicznych, psychogeografia eksploruje bardziej ulotne wrażenia związane z zapachami, kolorami, atmosferą badanych miejsc. Praktyka ta legła u podstaw wielu późniejszych przedsięwzięć artystycznych (np. The Workshop for Non-Linear Architecture, 1992–1996, Londyn i Glasgow) i literackich (np. Iain Sinclair, *Lights Out of the Territory* i Peter Ackroyd, *London: A Biography*), zainspirowała nowe kierunki w pedagogice, takie jak miejska edukacja środowiskowa (*urban environmental education*) i nurty antropologii miasta (Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*) (por. Adamczak 2010: 681).

<sup>30</sup> Formacja założona w 1952 r. przez Deborda i Wolmana, poprzedzająca Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną, której celem była transformacja życia codziennego, a aktywność koncentrowała się na krytyce jego utowarowienia. Międzynarodówka Sytuacjonistyczna powstała w 1957 r. z połączenia grup francuskiej, duńskiej i włoskiej (później miała swoje odnogi także w Niemczech i Wielkiej Brytanii).

Deborda nigdy nie interesowały happeningi. Stawką było wyswobodzenie z rezerwatu estetyki twórczego potencjału zarówno jednostek, jak i szerszych grup społecznych, włączenie kreatywności w dialektyczny ruch przekształcania świata (Kwaterko 2006: 10).

Odcinając się równocześnie od happeningów, utopijnej architektury Le Corbusiera, Biennale w Wenecji i działalności Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)<sup>31</sup>, Debord akcentował rozdzźwięk między manipulowaniem publicznością a jej sprawczym uczestnictwem, stanowiącym jednocześnie zaprzeczenie podziału na twórców i odbiorców sztuki. Sytuacjoniści głosili pogląd, że sztuka powinna być podporządkowana życiu i poprzez nie realizowana. Znamienne, że z czasem sztuka tworzona przez członków międzynarodówki w obrębie *art worldu* zaczęła być całkowicie negowana przez Deborda, jako oderwana od praktyki rewolucyjnej, co było konsekwencją programowego przeciwstawiania się jej uwarowieniu. W rezultacie większość artystów albo opuściła organizację, albo została z niej wyrzucona. W przypadku sytuacjonistów zanegowanie rozdziału między sztuką a polityką doprowadziło, jak twierdzi Claire Bishop (2012a: 83), do paradoksu:

sztuka miała zostać zarzucona, ale po to, by codzienne życie uczynić tak bogatym i eksperymentującym jak sztuka, i przełamać druzgocącą przeciętność alienacji [...]; sztuka i poezja pozostawały stałym punktem odniesienia dla pełnego pasji, intensywnego, eksperymentującego i niealienującego doświadczenia.

Sztuka miała spełniać funkcję rewolucyjną, ale nie poprzez wytwarzanie nowych form, lecz – opisane wcześniej – przechwytywanie istniejących wytworów kultury. Przy czym *détournement* polegało na odwracaniu ideologicznej funkcji tych wytworów, a nie prostej inwersji ich znaczenia. Debord był przeciwnikiem racjonalnej argumentacji, dlatego wszystkie sytuacjonistyczne strategie: odwracania, dryfowania i konstruowania sytuacji opierały się na zabawie i grze – niealienujących aktywnościach dostępnych dla wszystkich. Aktywność samych sytuacjonistów miała jednak charakter ekskluzywny, elitarny, a nawet klikowy; sytuacje konstruowane były we własnym gronie i nie zakładały zaangażowania szerszej publiczności (Bishop 2012a: 80–87).

<sup>31</sup> Artystyczna Grupa Badawcza, działająca w Paryżu w latach 1960–1968. Obszarem jej aktywności była sztuka kinetyczna i optyczna. Tworzone przez grupę polisensoryczne instalacje eksplorowały fizjologiczne i psychologiczne reakcje na ruch, światło, kolor (np. *Labyrinth [Labirynt]* 1963). W tym wymiarze miały charakter otwarty, interaktywny i *quasi-rozrywkowy*. Członkowie grupy przypisywali im jednak głębszy, emancypacyjny, społeczny sens: miały prowadzić do de-alienacji, przyrostu autonomii i sprawczości (*agency*). W świetle manifestu grupy, partycypację widzów miały zapewniać: prowokacja, zmiany otaczających warunków, wizualna agresja, bezpośrednia aktywizacja, zaangażowanie w grę, kreowanie nieoczekiwanych sytuacji. Przy czym swoją własną rolę członkowie GRAV postrzegali jako wymuszanie uczestnictwa („We want to make him [the viewer – KN] participate”). Część działań grupy wychodziła poza przestrzeń sztuki, adresowana była do szerokiej publiczności i przypadkowych przechodniów (*Public Investigation [Publiczne dochodzenie]* 1962, *Public Investigation in the Streets [Publiczne dochodzenie na ulicach]* 1966, *A Day in the Street [Dzień na ulicy]* 1966). W późniejszym okresie aktywności GRAV więcej uwagi poświęcano tworzeniu tymczasowych zgromadzeń jako ośrodków społecznego pobudzenia (*social incitement*). Celem rozwijania zdolności percepcyjnych i partycypacyjnych odbiorców nie była jednak rewolucja społeczna, ale rewolucja w sztuce. Z tych powodów GRAV stała się obiektem ataku i krytyki Deborda, przede wszystkim zarzutu stwarzania warunków pseudo-partycypacji: wyreżyserowanych sytuacji replikujących mechanizmy społecznej kontroli funkcjonujące w społeczeństwie Spektaklu i pozbawionych możliwości nieuczestniczenia (Bishop 2012a: 87–93).

Ani Debord, ani Kaprow, ani inni happenery i performerzy z lat sześćdziesiątych, pomimo antykapitalistycznych i antyimperialistycznych przekonań, nie przykładali wagi do tego, kim – w sensie społecznym (w szczególności klasowym) – byli uczestnicy konstruowanych przez nich wydarzeń i sytuacji. Ich działania zamykały się w obrębie ich własnej grupy, warstwy społecznej lub – rzadziej – adresowane były do szerokiej publiczności, anonimowych i przypadkowych przechodniów, niejako pozbawionych cech społecznych. Od lat siedemdziesiątych XX w. próby celowego włączania w granice artystycznego doświadczenia zbiorowości społecznie upośledzonych i marginalizowanych wiążą się z rozwojem sztuki społecznościowej (*community art*), której bliżej przyglądam się w kolejnym rozdziale<sup>32</sup>. Poza tym nurtem, lewicowa wrażliwość artystyczna połączona z publicznym zaangażowaniem znajduje jednak ujście w działaniach i innowacjach teatralnych Augusto Boala (1931–2009), Christopa Schlingensiefela (1960–2010) i Rimini Protokoll (w składzie Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel). W każdym z wymienionych przypadków zyskuje jednak inny charakter.

W metodzie **niewidzialnego teatru** (*invisible theatre*) Augusto Boala<sup>33</sup> sceną wydarzenia stają się codzienne sytuacje życiowe, dziejące się w miejscach publicznych (w restauracji, w sklepie, na chodniku, w pociągu). Udział biorą w nich przypadkowi ludzie, w najmniejszym stopniu nieświadomi faktu, że są właśnie uczestnikami wyreżyserowanego przedstawienia. W swoich „spektaklach” Boal próbuje doprowadzić do „zniknięcia” widza, ponieważ umowna ściana, która w teatrze (także ulicznym) oddziela aktorów od widzów, pozbawia tych drugich możliwości działania – „widz jest zawsze mniej niż człowiekiem!” (Boal 1998a: 124).

Metoda niewidzialnego teatru powstała w Argentynie na początku lat siedemdziesiątych XX w., znalazła jednak naśladowców na całym świecie, także jako metoda działania opozycji politycznej w reżimach monopartyjnych. Popularność zawdzięcza skuteczności oddziaływania na „widza”, który staje się bezpośrednim uczestnikiem *quasi*-naturalnej sytuacji, aktorsko zaaranżowanej jednak w sposób eksponujący jej opresyjny charakter. Jest to zatem oddziaływanie poprzez doświadczenie, o którego edukacyjnym znaczeniu przekonywał John Dewey (1975). Opresja może mieć sens zewnętrzny (rządzący, policja, pracodawca) lub wewnętrzny (poczucie osamotnienia, niezrozumienia, pustki) – w tym drugim przypadku Boal mówi o „policjantach w naszych głowach” (*the cops in our heads*), zinternalizowanej kontroli. Dlatego, pomimo że teatr Boala, znany jako teatr uciśnionych (*the theatre of the oppressed*), miał oryginalnie sens lewicowy i rewolucyjny – powstał jako narzędzie walki z uciskiem ekonomicznym i politycznym poprzez teatralne próby rewolucji (*rehearsals for the revolution*), sprawdza się również w demokratycznych społeczeństwach klasy średniej.

<sup>32</sup> Wcześniej, w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych, wiązały się z polityką decentralizacji kultury i tworzenia teatru powszechnego, skierowanego do szerokich grup odbiorców, inspirowaną między innymi manifestem Romaina Rollanda *Teatr ludowy* (2008).

<sup>33</sup> Niewidzialny teatr (*invisible theatre*) jest jedną z metod stworzonych przez Boala pod wspólnym szyldem teatru uciśnionych (*theatre of the oppressed*), do których zaliczane są także: teatr forum (*forum theatre*), teatr obrazów (*image theatre*) i policjant w głowie (*cop in the head*).

Nie mam nic przeciwko pracy z ludźmi z klasy średniej – sam jestem z klasy średniej – wyjaśnia Boal (za: Cohen-Cruz 1990: 46). Dlaczego mielibyśmy używać teatru uciśnionych tylko w pracy z najbardziej niebezpiecznymi, żyjącymi w największej nędzy? [...] W Paryżu [gdzie znajduje się Centre du Theatre de l’Opprime Augusto Boal – KN] moi współpracownicy działają z grupami feministycznymi, grupami antyrasistowskimi, ze związkami zawodowymi, z organizacjami zajmującymi się narkomanią, z grupami imigrantów itd. Większość moich współpracowników rekrutuje się z klasy średniej. Nie mam nic przeciwko pracy w „krajach imperialistycznych”, jak większość krajów w Europie czy Stany Zjednoczone – jest tam mnóstwo uciśnionych ludzi. Chcę pracować z uciśnionymi ludźmi, gdziekolwiek są.

Boal podkreśla, że jego teatr nie ma na celu propagandy, lecz edukację (rozumianą demokratycznie i dialogicznie<sup>34</sup>). Nie dostarcza bowiem gotowych rozwiązań, a jedynie unaocznia problemy. Rozwiązania powstają dopiero w interakcji z publicznością i nigdy nie przybierają ostatecznego kształtu – zawsze może pojawić się alternatywa, żadne rozwiązanie nie jest też traktowane jako lepsze od pozostałych, wskazuje się raczej na wielość możliwości (widać to najwyraźniej w przypadku teatru forum). Polityczny sens niewidzialnego teatru i innych metod Boala zawiera się w podejmowaniu dyskusji na najbardziej aktualne społeczne tematy oraz przekształcaniu relacji społecznych (klasowych, płciowych, rasowych). Zmiana społeczna dokonuje się tu poprzez wzbudzanie refleksji, dekonstruowanie ról społecznych i stymulowanie działania w zaprojektowanych sytuacjach. Jego radykalizm polega z kolei na ukazaniu teatru (i sztuki w ogóle) jako systemu otwartego, którego częścią może być każdy, bez względu na formalne przygotowanie czy kapitał kulturowy. Według Boala (1998a: 7) teatr jest naturalnym sposobem bycia człowieka w świecie i opiera się na „naszej zdolności do obserwowania samych siebie podczas działania”. W niewidzialnym teatrze czy teatrze forum historia (narracja) tworzy się na oczach uczestników i w bezpośrednim związku z ich działaniami i wyborami (Boal 1998a, 1998b, 2000; Boal, Cohen-Cruz, Schutzman 1990; Boal, Epstein 1990; Cohen-Cruz 1990; Picher 2007; Taussig, Schechner, Boal 1990).

Teatr ma jednak swoje ograniczenia: zmiana sposobu myślenia czy stosunku do drugiego człowieka pod wpływem doświadczenia teatralnego nie jest tym samym, co zmiana struktury społecznej (instytucjonalnej) w skali makro.

<sup>34</sup> Teatr uciśnionych jest bezpośrednim odniesieniem do idei pedagogicznych Paula Freire (1921–1997), autora *Pedagogiki uciśnionych* (*Pedagogy of the Oppressed*, 1970). Freire stworzył koncepcję edukacji opartej na dialogu, w świetle której role nauczyciela i ucznia są wymienne. W procesie uczenia się, jak go widział, nauczyciel i uczeń uczą się od siebie nawzajem. W konsekwencji odrzucił tradycyjne metody dydaktyczne oparte na jednostronnym przekazie informacji i jej biernym odbiorze, zastępując je metodą problemową. Metoda ta polega na podejmowaniu tematów istotnych dla uczestników procesu dydaktycznego z punktu widzenia ich własnego doświadczenia życiowego. Ma to szczególne znaczenie dla programów realizowanych w grupach marginalizowanych lub wykluczonych. Poza większym zaangażowaniem pozwala im aktywnie odnieść się do swojego doświadczenia. Krytyczna refleksja na temat własnej sytuacji życiowej otwiera przed nimi z kolei możliwość przełamania bierności i milczenia, wyartykułowania niezadowolenia, mobilizacji do działania (Freire 2005; Singhal et al. 2004; por. Niziołek 2008c).

Niekiedy rozwiązanie problemów widzów-aktorów zależy od nich samych, ich indywidualnych pragnień, ich własnych wysiłków – ale niekiedy, w równej mierze, ucisk jest faktycznie zakorzeniony w prawie. W tym drugim przypadku wprowadzenie pożądanej zmiany wymagałoby transformacji czy stworzenia nowego prawa: legislacji (Boal 1998a: 9).

Z tej konstatacji Boala wyrasta, zakorzeniona we wcześniejszych metodach, przede wszystkim teatrze forum, inna oryginalna, zaangażowana i radykalna forma teatralna – **teatr legislacyjny** (*legislative theatre*). Boal rozwinął koncepcję teatru legislacyjnego w latach 1993–1997, piastując funkcję radnego w Rio de Janeiro i już w 1998 r. wyłożył ją w sposób systematyczny w książce *Legislative Theatre. Using Performance to Make Politics* [*Teatr legislacyjny. Zastosowanie performansu do tworzenia polityk publicznych*]. W teatrze legislacyjnym teatr jest sposobem prowadzenia polityki (*theatre as politics*), służy dyskusji na temat potrzebnych i możliwych rozwiązań prawnych i prowadzi do podjęcia przez uczestników forum uzgodnionych decyzji, formalnie zgłaszanych przez radnego. W czasie kadencji Boala wypracowano w ten sposób trzynaście – następnie zatwierdzonych przez radę miasta – lokalnych praw, związanych z sytuacją osób starszych, chorych psychicznie, niepełnosprawnych, drobnych handlarzy, gejów i lesbijek, pracujących rodziców i świadków przestępstw. Teatr legislacyjny jest zatem nie tyle sztuką, co alternatywną praktyką polityczną, łączącą cechy demokracji bezpośredniej i przedstawicielskiej, nazywaną przez Boala demokracją przechodnią (*transitive democracy*). Przechodnie są oczywiście role obywatela i prawodawcy. Tak jak w teatrze forum widzowie stają się aktorami, tak w teatrze legislacyjnym obywatele stają się legislatorami. Teatr ma rozwinąć w nich pragnienie zmiany oraz stworzyć przestrzeń, w której będzie ono wzmacniane, konfrontowane z pragnieniami innych i przekładane na konkretne rozwiązania legislacyjne (Boal 1998b; Etmanski 2007).

Podejście do sztuki jako teatru życia, albo życia jako teatru, obecne w niewidzialnym teatrze Boala stało się inspiracją dla takich performatywnych przedsięwzięć w przestrzeni publicznej, jak: *Realtime Movie* [*Film w czasie rzeczywistym*, 2007] Pawła Althamera (z udziałem znanego brytyjskiego aktora Jude'a Law), *Teatr Jednego Dnia* [2010] zainicjowany przez Rafała Betlejewskiego we współpracy z Instytutem Teatralnym, a także różne formy tzw. teatru dokumentalnego obecne w działaniach Fundacji Laury Palmer, między innymi w projektach: *Mieszkania X* [2010] (polski odpowiednik zainicjowanego przez Matthiasa Lilienthala transnarodowego projektu *X Apartments*) i *Wycieczki do mieszkańców Broku* [2007].

Althamer, tym razem zainteresowany punktami styku między prawdziwym życiem a fikcyjnym światem kina, zamówił *trailer* filmowy, pokazywany w kinach, zapowiadający jednak nie nowy film, a zaprojektowane przez artystę wydarzenie. Wydarzenie to polegało na odegraniu przez Jude'a Law zawartości *trailer*a na żywo<sup>35</sup>. W *Teatrze Jednego Dnia* każdy mógł stać się aktorem, grając siebie.

<sup>35</sup> *Trailer* można obejrzeć na: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-realttime-movie> [dostęp 20 lipca 2013 r.].



Nie trzeba nic zmieniać – wyjaśniał w mediach ideę projektu Betlejewski. Wystarczy uświadomić sobie role, które gramy i podejść do zadania świadomie. Jakich rekwizytów używasz, jakie emploi tworzysz, jakie dialogi są właściwe? Jak łatwo przychodzi ci improwizować w roli kogoś, kim nie jesteś? Jak trudno stać się kimś, kim chciałabyś być?<sup>36</sup>

W ramach projektu *X Apartments* w prywatnych mieszkaniach na Starym Mokotowie, Mirowie i Bródnie zostały stworzone dziesięciminutowe, zorientowane na miejsce sytuacje. Tworzyli je artyści wizualni, architekci, filmowcy, reżyserzy teatralni, muzycy, a także sami mieszkańcy – autorami sytuacji w mieszkaniach na Bródnie byli sąsiedzi Althamera, współpracujący z nim już wcześniej przy różnych projektach artystycznych<sup>37</sup>. Z kolei uczestnicy wycieczki do Broku poznali prawdziwych mieszkańców tej nadbużańskiej miejscowości, w ich naturalnym otoczeniu, opowiadających im o swoim życiu, pracy i pasjach: pierwszego lodziarza i cukiernika w mieście, listonosza kolekcjonującego znaczki, panią burmistrz i przewodniczącą rady gminy, proboszcza hodującego rzadkie okazy domowego ptactwa, członków orkiestry strażackiej, a także odwiedzili dom fotografa Eustachego Kassakowskiego i Anki Ptaszkowskiej oraz ruiny Pałacu Biskupów Płockich – w towarzystwie autora projektu jego rewitalizacji i znawczyni lokalnych legend<sup>38</sup>.

Chociaż wymienione projekty różnią się istotnie od wyzwających sprawczą podmiotowość uczestników działań teatralnych Boala, to na poziomie koncepcyjnym wyrastają one z tego samego ontologicznego założenia o teatralnym charakterze życia codziennego i ukierunkowane są na jego zbiorowe „odkrywanie”.

Teatr uciśnionych [...] – wyjaśniał Boal (1998a: 7) – opiera się na przeświadczeniu, że teatr jest językiem ludzkim *par excellence*. Istnienie staje się ludzkim, kiedy odkrywa teatr. Różnica między ludźmi a innymi zwierzętami kryje się w fakcie, że my jesteśmy zdolni do bycia teatrem. Niektórzy z nas „tworzą” teatr – wszyscy „jesteśmy” teatrem.

Podejście to jest dobrze znane socjologom. W klasycznej pracy *Człowiek w teatrze życia codziennego* Erving Goffman (2011) przedstawia teorię społeczeństwa opartą właśnie na metaforze teatru. Bardziej jednak niż odgrywanie ról i manipulacja (auto)przedstawieniem, interesuje go „scenopis kulturowy”, sposób, w jaki jednostki (aktorzy) definiują sytuację: przetwarzają wrażenia i kreują role (występują) w określonej przestrzeni (scena) i przy użyciu określonych gestów i przedmiotów (rekwizyty, dekoracje), orientując swoje działania na innych (publiczność) i wytwarzając u wspólnione, intersubiektywne poczucie rzeczywistości (teatr).

<sup>36</sup> <http://zrobtowwawie.blox.pl/2009/10/Teatr-jednego-dnia.html> [dostęp 20 lipca 2013 r.].

<sup>37</sup> Opis projektu: <http://www.laura-palmer.pl/pl/projekty/48/mieszkania-x> [dostęp 20 lipca 2013 r.].

<sup>38</sup> Opis projektu: <http://www.laura-palmer.pl/pl/projekty/4/wycieczki-do-mieszkancow-broku---brok-drzwi-otwarte> [dostęp 20 lipca 2013 r.].

Kluczowym pojęciem w teorii Goffmana jest fasada, na którą składają się fizyczne otoczenie oraz powierzchowność, ekspresywność i sposób bycia jednostki, informujące o jej pozycji społecznej i statusie, a także wykonywanej roli. Poszczególne elementy fasady są ze sobą spójne i względnie trwałe (podlegają instytucjonalizacji i stereotypizacji). Fasady są jednak przedmiotem rozlicznych „konstrukcyjnych” zabiegów, przede wszystkim: dramatyzacji, czyli aktywnych wysiłków aktora, ukierunkowanych na prezentację fasady; idealizacji, czyli jej uzgadniania z dominującymi w społeczeństwie wartościami; kontrolowania ekspresji, czyli dostosowywania zachowania do definicji sytuacji, a także: fałszywej prezentacji (manipulacji), mistyfikacji (kreowania dystansu) i utrzymywania wrażenia prawdziwości (spontaniczności, szczerości). Sedno teorii Goffmana stanowi twierdzenie, że dla wytworzenia i podtrzymania porządku interakcyjnego zasadnicze znaczenie mają starania jednostek zmierzające do zharmonizowania ich występów w sposób podtrzymujący definicję sytuacji. Zadanie to staje się bardziej skomplikowane, gdy dotyczy nie pojedynczych aktorów, ale całych zbiorowości, które Goffman nazywa zespołami. Zespoły występują wobec publiczności, co prowadzi do podziału społecznej rzeczywistości na scenę i kuliszy (Turner 2006: 458–462).

Ponieważ Goffman analizuje mechanizmy zachowań społecznych, z których zwykle nie zdajemy sobie sprawy, jego teoria dobrze wpisuje się w demaskatorskie i krytyczne aspiracje współczesnych artystów. Poprzez wyeksponowanie albo zakwestionowanie przyjętych codziennych definicji sytuacji, artyści sprawiają, że w przedstawieniu następuje wyłom (na tę możliwość wskazywał też Goffman). Wyrazistych przykładów interwencji artystycznych obnażających goffmanowskie procesy interakcyjnego konstruowania rzeczywistości społecznej dostarczają między innymi **akcje publiczne** Christopa Schlingensiefa, takie jak *Passion Impossible* [1997] i *Chance 2000* [1998]. O ile w *Realtime Movie, Teatrze Jednego Dnia* czy *Mieszkaniach X* odkrycie teatralnego charakteru społecznej rzeczywistości mogło prowadzić jedynie do poszerzenia samoświadomości widzów i uczestników sytuacji, to w projektach Schlingensiefa, podobnie jak w działaniach Boala, staje się środkiem uwolnienia w nich poczucia sprawczej podmiotowości, nie tyle przebudzenia, co bezpośredniego zaangażowania. Teoria Goffmana spotyka się w nich z właściwym happeningom porzucaeniem przestrzeni teatralnej i wejściem w życie ulicy, transgresywną tradycją sztuki performans, radykalnymi postulatami sytuacjonistów i boalowskim „niewidzialnym” publicznym dydaktyzmem.

Akcja *Passion Impossible: 7 Tage Notruf für Deutschland* [*Passion Impossible: siedmiodniowe wezwanie alarmowe dla Niemiec*] zrealizowana została w Hamburgu, w różnych przestrzeniach publicznych miasta. Nazwa projektu stanowi parafrazę tytułu ówczesnego hitu filmowego w reżyserii Briana de Palmy *Mission Impossible* [1996] i nawiązanie do męki (pasji) Chrystusa. Zainicjowana przez Schlingensiefa teatralna „misja miłosierdzia” miała doprowadzić do zmiany w sposobie traktowania bezdomnych, chorych, ubogich, narkomanów, prostytutek i innych wykluczonych zbiorowości przez policję, władze miasta i współobywateli. Hamburgski teatr Deutsches Schauspielhaus, który zaprosił reżysera do

współpracy, znajduje się naprzeciwko dworca kolejowego, miejsca „zamieszkiwania” i policyjnej kontroli wymienionych „ludzi marginesu”. Poruszony tym faktem Schlingensief, zamiast stworzyć spektakl dla teatru i jego stałej, elitarnej publiczności, zorganizował tam tylko otwierającą tygodniową akcję parodystyczną galę dobroczynną. Środki zgromadzone podczas gali posłużyły utworzeniu tymczasowego ośrodka socjalno-kulturalnego, misji oferującej ciepłe posiłki, napoje, miejsca noclegowe i program artystyczny, dostępnej zarówno dla potrzebujących, jak też publiczności i mediów. Ośrodek powstał w opuszczonym posterunku policji, znajdującym się nieopodal teatru, wcześniej znanym z nadużyć wobec dworcowej społeczności. Aktywność ośrodka opierała się na zasadzie „otwartego mikrofonu”: mieszkańcy dworca spontanicznie opowiadali o swoich doświadczeniach – policyjnych zatrzymaniach, biciu, braku pomocy medycznej. Ich opowieści przerywane były piosenkami, budującymi wśród zebranych poczucie zbiorowego uczestnictwa i neutralizującymi momenty ciszy czy organizacyjnego chaosu. Elementami akcji były także: performatywny przemarsz artystów przebranych za policjantów przez główne handlowe ulice Hamburga, happening na placu przed dworcem pod hasłem *Uroczysta suma i nakarmienie pięciu tysięcy*, w którym Schlingensief wystąpił w roli kapłana, udział w prawdziwej mszy w lokalnym kościele, niekontrolowane (niezaplanowane) wdarcie się uczestników na salę teatru i przerwanie odbywającego się tam spektaklu, procesja z lampionami i zespołem instrumentów dętych, zakończona przed ratuszem, gdzie przedstawiono żądania finansowego wsparcia ośrodka i pozwolenia na jego stałe funkcjonowanie. Siedmiodniowa akcja Schlingensiefa przyniosła wymierny skutek: do zgromadzonych wyszedł mer miasta, który następnego dnia odwiedził ośrodek, a już po wyjeździe reżysera Deutsches Schauspielhaus wraz z innymi miejskimi instytucjami kultury podjęły się wspierania ośrodka przy współpracy ze społecznym komitetem i mieszkańcami dworca.

Projekt Schlingensiefa dowiódł skuteczności efemerycznej i niekonwencjonalnej para-artystycznej taktyki jako środka wpływania na lokalną politykę. Ujawnił także niektóre słabe i mocne punkty tego rodzaju działania w sferze publicznej. Z jednej strony Schlingensief stworzył sytuację otwartą, prawie pozbawioną wcześniej zaplanowanej struktury dramaturgicznej, co pozwoliło na przekroczenie społecznych podziałów i upodmiotowienie „wkluczonych” do projektu wykluczonych. Nie wprowadził jednak bezdomnych do teatru, w obręb jego struktur i konwencji, na pozycje aktorów-amatorów lub ekspertów od codzienności, co jest charakterystyczne dla spektakli Rimini Protokoll. Wykorzystał natomiast „immunitet sztuki”, by w bezpiecznych warunkach oddać im głos, a jednocześnie stworzyć podstawy dalszej aktywności: „członkowie kolektywu, wywodzący się z marginalizowanych grup społecznych, stali się bardziej świadomi politycznie i zyskali większą wiarę w to, że mogą skutecznie walczyć o zmianę swojej katastrofalnej sytuacji” (Scheer 2011: 119). Uciekając się do gry i zabawy, artysta wchodził w role kontrolerów sfery publicznej (wodzireja, policjanta, kapłana, agitatora, *fundraisera*) i podważał konwencje rządzące publicznym zachowaniem. W ten sposób przesunął granice postrzegalnego i ustanawiał nowe zasady dostępu do przestrzeni publicznej. W tym celu wykorzystał także media masowe, które nieświadomie odegrały

jedną z głównych ról w przedstawieniu Schlingensiefela<sup>39</sup>. „Z drugiej strony był oskarżany [...] o to, że w swoim projekcie wykorzystał ludzi wykluczonych do własnych celów – zarówno do autopromocji, jak i stworzenia medialnego spektaklu” (Scheer 2011: 112).

Powyższy argument użyty przeciwko metodzie pracy Schlingensiefela odwraca uwagę od znacznie poważniejszego problemu. Poczucie sprawstwa w sytuacji zaangażowania we wspólne działanie, które projekt niewątpliwie wyzwolił w uczestnikach, nie jest tym samym, co rzeczywista sprawczość, zdolność do wpływania na politykę, prawo, reguły społecznej ekсклюzy i inkluzji. W teatrze legislacyjnym sprawstwo było możliwe dzięki szczególnej pozycji politycznej Boala – wówczas miejskiego radnego. Projekt Schlingensiefela, jako działanie punktowe, jednorazowe, efemeryczne, nie mógł zmienić struktury władzy (na co zwracał uwagę Boal w odniesieniu do teatru forum). W tym sensie był zadaniem niewykonalnym (*mission impossible*). Jego rola polegała raczej na: po pierwsze, wyposażeniu uczestników w poczucie, że mogą próbować zmienić strukturę władzy poprzez kolektywne działanie; po drugie, otwarciu komunikacyjnych kanałów między uciskanymi a uciskającymi; po trzecie, obniżeniu progu słyszalności głosów wykluczanych ze sfery publicznej.

Te funkcje działania parateatralnego są jeszcze wyraźniej widoczne w projekcie *Chance 2000*. O ile *Passion Impossible* wytworzył lokalną, alternatywną enklawę wzajemnego zaangażowania, swego rodzaju strefę autonomiczną, to w *Chance 2000* Schlingensiefel, rozciągając granice oficjalnej sfery publicznej, próbował dotknąć tego, co na pozór powszechne – praw wyborczych. Jednocześnie, jak pisze Solveig Gade (2011: 125), „postanowił – całkiem dosłownie – zrobić spektakl z teatralnego charakteru polityki we współczesnym społeczeństwie spektaklu”. Kontekst działania wyznaczyła tocząca się wówczas w Niemczech kampania wyborcza. Projekt powstał we współpracy z berlińskim teatrem Volksbühne. Polegał na utworzeniu partii politycznej pod nazwą *Chance 2000 – Partei der letzten Chance* [Szansa 2000 – Partia ostatniej szansy], do członkostwa w której zaproszono bezrobotnych, chorych psychicznie i niepełnosprawnych. Hasło partii brzmiało *Głosuj na siebie!*, a jej celem było wystawienie własnych kandydatów w zbliżających się wyborach. Partia uzyskała wystarczające poparcie, by utworzyć komitet wyborczy, a w samych wyborach zdobyła 28 500 głosów. Po zakończeniu projektu jej „pozostałości” zostały włączone do organizacji politycznych poszczególnych landów. Otwarte pozostały jednak pytania: „Czy zawodowi politycy byliby skłonni zaakceptować kandydatów *Chance*, gdyby ci otrzymali tyle głosów, by wejść do parlamentu? I jak ich wybór wpłynąłby na zaufanie społeczne do wybieranych polityków i polityki w ogóle?” (Gade 2011: 142).

Projekt miał więc charakter hybrydowy, artystyczno-polityczny, składał się z bardzo różnorodnych elementów: cyrkowych, teatralnych, medialnych, aktywistycznych, szkoleniowych, dyskusyjnych, badawczych i społecznych (więziotwórczych i miejscotwórczych). „Parametry niezbędne do odkodowania tej akcji pozostały negocjowalne, a publiczność nigdy nie otrzymała wyraźnej odpowiedzi na pytanie, czy w zamierzeniu było to działanie poważne, czy jedynie artystyczny dowcip” (Gade 2011: 128). Jest to *de facto*

<sup>39</sup> Zob. podrozdział *Sztuka jako działanie medialne*.

pytanie o możliwości działania artystycznego, o to, czy sztuka może powodować rzeczywisty, „poważny” skutek społeczny, to znaczy rewidować reguły społecznej ekskluzji i inkluzji. W projekcie Schlingensiefa służyło temu, po pierwsze, włączenie osób bezrobotnych i psychicznie lub fizycznie upośledzonych w proces polityczny; po drugie, prowadzenie działań w przestrzeniach, w których ludzie ci zwykle nie przebywają (nie tyle ze względu na formalne ograniczenia, co braki kapitału ekonomicznego lub kulturowego): teatrach, centrach handlowych i ośrodkach czasowych; po trzecie, zorganizowanie uczestników w aktywną grupę (partię), zdolną do autorefleksji, ekspresji swoich interesów i stworzenia własnego politycznego programu. Co ważne:

Schlingensief nie starał się dawać żadnych politycznych wskazówek [...]. To członkowie organizacji decydowali o tym, jak powinny wyglądać programy dotyczące konkretnych zagadnień i na jakich doświadczeniach należy je oprzeć. Projekt był zatem pomyślany jako pozbawiony hierarchii, samoorganizujący się układ, a nie zamknięte, kontrolowane przez artystę dzieło sztuki (Gade 2011: 134).

To odróżnia publiczne działania Schlingensiefa od **teatru dokumentalnego** Rimini Protokoll<sup>40</sup>, który choć także „wklucza” w przestrzeń sztuki nie-artystów (nieprofesjonalnych aktorów) i stwarza warunki ekspresji ich własnych życiowych doświadczeń, to czyni to w sposób zdecydowanie bardziej ustrukturyzowany, kierowany i kontrolowany. Działania Rimini Protokoll przyjmują postać spektakli, takich jak: *Strzelanie do Bourbakiego* (z dorastającymi chłopcami), *Sabenacja. Idź do domu & śledź wiadomości* (ze zwolnionymi pracownikami belgijskich linii lotniczych), *Call Cutta* (z hinduskimi pracownikami *call centres*), *Urządzenie Berlin* (z młodymi naukowcami), *Torrero Portero* (z karakaskimi dozorcami) czy *Cháraca Paraíso* (z policjantami w São Paulo), które nie naśladują jednak rzeczywistości, lecz niejako pozwalają jej wtargnąć do teatru. Poruszane są w nich problemy społeczne: bezrobocie, globalizacja gospodarcza, kapitalizm, starość, śmierć, wojna, ale przede wszystkim poprzez odniesienie do subiektywnych, indywidualnych doświadczeń konkretnych ludzi. Aktorzy, grający samych siebie, „mówią tekstem, który kiedyś do nich należał, został im odebrany [zaprotokołowany – KN] i przydzielony z powrotem” (Malzacher 2012: 37), który wyłonił się z negocjacji między reżyserami a uczestnikami. Jednak „uderzająca autentyczność tych postaci – bo to przecież postaci – nie stanowi efektu, który wytwarzają ciała wykonawców. To efekt odpowiedniej dramaturgii, inscenizacji i tekstu. On zaś nie narodził się spontanicznie i nie wypłynął po prostu z ust ludu” (Malzacher 2012: 35).

Miriam Dreysee i Florian Malzacher (red. 2012: 6) wskazują na charakterystyczne elementy pracy Rimini Protokoll: udział tzw. zwykłych ludzi (starych kobiet, żołnierzy z Wietnamu, kierowców ciężarówek i in.), obsadzenie ich w roli ekspertów (w odróżnieniu

<sup>40</sup> Rimini Protokoll opiera się na współpracy trójki reżyserów – Helgard Haug, Stefana Kaegiego i Daniela Wetzela (początkowo z grupą związany był jeszcze Bernd Ernst) z różnymi grupami naturszczyków. Teatr ma charakter pozainstytucjonalny, autorski i kolektywny: nie jest na stałe związany z żadną instytucją sztuki, nie zatrudnia profesjonalnych aktorów i nie realizuje gotowych sztuk.

od amatorów) od codzienności, konfrontacja z pozaartystycznym miejscem (np. dom starców), tekst łączący w sobie cechy dokumentu i literatury, niekonwencjonalne zderzenie tematów (np. starość i Formuła 1), oraz dramaturgia oparta na „znalezionych” ludziach, opowieściach i rekwizytach. Krytycznym punktem pracy Rimini Protokoll są eksperci – „od określonych doświadczeń, typów wiedzy i umiejętności” (Malzacher 2012: 21).

To od ekspertów zależy, jak przebiegnie konkretny wieczór, jakie tematy zostaną podjęte i gruntownie przedyskutowane, jakie pojawią się postacie sceniczne, teksty i przestrzenie. A zatem eksperci Rimini Protokoll kwestionują wszelkie obowiązujące dotąd zasady występowania na scenie (Malzacher 2012: 21).

Uczestnictwo w projektach Rimini Protokoll przyjmuje zupełnie inną postać niż w akcjach Schlingensiefel – nie jest spontaniczne, ale zawodowe. Eksperci pracują w teatrze odpłatnie. Motywuje ich jednak przede wszystkim możliwość opowiedzenia własnej historii. Relacje między wykonawcami a reżyserami w przeważającej części mają charakter instrumentalny, choć opierają się też na zaufaniu i empatii. Reżyserzy starają się w taki sposób konstruować spektakle, by ułatwić wykonawcom występ na scenie. Brak pewności siebie w trakcie występu jest nie tylko dopuszczalny, ale traktowany jako dodatkowa wartość, remedium na aktorską rutynę, nośnik autentyczności. „Opiekuńczość reżyserów Rimini Protokoll wobec wykonawców jest czysto profesjonalnej natury – pisze Malzacher (2012: 28). Chodzi o projekt artystyczny, a nie o przyjaźń. Nikt w zasadzie nie podtrzymuje później kontaktów”. Wspólnota, jaka zawiązuje się podczas pracy nad spektaklem jest bytem efemerycznym, tymczasowym, wspólnotą na tu i teraz. W odróżnieniu od Schlingensiefel, Rimini Protokoll nie są zainteresowani tworzeniem aktywnych wspólnot, zdolnych do samodzielnej ekspresji swoich doświadczeń czy interesów w sferze publicznej. Ich działania zawierają jednak w sobie bardzo silny element współpracy artystów i – traktowanych podmiotowo – nie-artystów, których życiowe doświadczenia stają się treścią sztuki, a oni sami ich transmitterami (zarówno na etapie powstawania tekstu, jak i prezentowania spektaklu szerszej publiczności)<sup>41</sup>.

Bezpośrednie zaangażowanie odbiorcy w działanie teatralne może, jak widać, przybierać różną postać i plasować się w różnych punktach kontinuum: od *quasi*-mechanicznego udziału jednostek w zaaranżowanych sytuacjach artystycznych (awangardowy performans i happening), poprzez kierowaną współpracę między artystami i nie-artystami (Rimini Protokoll), po w pełni podmiotowe uczestnictwo w akcjach społeczno-artystycznych, noszące cechy obywatelskości (Boal, Schlingensiefel). Analizując pracę Rimini Protokoll, Malzacher (2012: 33–34) pisze, że „podstawowe pytania teatru – nie różnią się wiele od pytań stawianych każdej demokracji: jak funkcjonuje i jakie ma konsekwencje reprezentacja?

<sup>41</sup> W Polsce „metodę” teatru dokumentalnego stosowali między innymi Romuald Wicza-Pokojski i Paweł Demirski (*Pamiętnik z dekady bezdomności*, spektakl na podstawie pamiętników Anny Łojewskiej z udziałem bezdomnych, 2005 r.), Artur Pałyga i Łukasz Witt-Michałowski (*Bitwa o Nangar Khel* z udziałem jednego z polskich żołnierzy oskarżonych o zbrodnie wojenne w Afganistanie, 2011 r.) oraz Michał Stankiewicz. Spektakl *Import/Export* w reżyserii Stankiewicza, z udziałem młodych uchodźców z Czeczenii, opisuję w podrozdziale *Sztuka jako dialog*.

co to oznacza, reprezentować kogoś innego?”. Sztuka jako „teatr życia codziennego” działa na dwa sposoby: uprzedmiotawiający (kiedy zawłaszcza życie) lub upodmiotawiający (kiedy podporządkowuje się potrzebom życia). W tym drugim przypadku, zachowując podział na twórców i publiczność, przesuwa jednocześnie granicę możliwości twórczego działania i – w konsekwencji – reprezentacji, tak w sztuce, jak w sferze publicznej.

## 5.6. Sztuka jako współdziałanie

W przypadku happeningów, performansów i innych niekonwencjonalnych działań teatralnych, takich jak te opisane wyżej, widz staje się uczestnikiem i współtwórcą zdarzenia zwykle w sposób dla siebie przypadkowy i nieoczekiwany. Sztuka publiczna stwarza jednak także możliwości celowego i zorganizowanego współdziałania artystów i nie-artystów, ukierunkowanego na osiągnięcie jakiegoś podzielanego przez wszystkich uczestników celu. Tym samym nabiera znamion demokratycznej i obywatelskiej, a jednocześnie oddala się od sztuki rozumianej jako aktywność artysty – twórcy dzieła. Tom Finkelppearl (2013) nazywa ten rodzaj praktyki artystycznej **sztuką kooperacyjną** (*cooperative art*). Za przykład posłużyć może *Docklands Community Poster Project*, realizowany w Londynie od 1982 r. przez około dziesięć lat (*sic!*) – a więc mniej więcej w tym samym czasie, kiedy w Nowym Jorku rozgrywała się batalia o *Tilted Arc* Serry. Te dwa projekty wyznaczają całkowicie przeciwstawne nurty myślenia o sztuce publicznej.

*Docklands Community Poster Project* zainicjowany został przez przedstawicieli lokalnej społeczności, mieszkańców części Londynu nieoficjalnie znanej jako Docklands, która w tym czasie wchodziła w proces intensywnej rewitalizacji i idącej za nią gentryfikacji. W projekcie udział wzięło dwoje artystów – Peter Dunn i Loraine Leeson, którzy odpowiadali za kluczową – wizualną stronę działań. Kluczową, ponieważ projekt polegał na opracowaniu i wyeksponowaniu w przestrzeni „dzielnicy portowej”, skierowanych głównie do jej mieszkańców, foto-murali (*photo-murals*). W projekcie tym uwagę zwraca zarówno sam proces opracowania murali, odbywający się z dużą atencją dla opinii mieszkańców, jak też sposób ich ekspozycji, wzorowanej na komercyjnych strategiach marketingowych.

*Docklands Community Poster Project* był swego rodzaju kampanią informacyjną, która miała wprowadzić dokonujące się w dzielnicy zmiany w obszar bardziej świadomego (obywatelskiego) zainteresowania mieszkańców, a także pomóc im w zrozumieniu logiki tych zmian (wskazać ich głównych aktorów, wyartykułować społeczne zagrożenia, przybliżyć wartość inwestowanych środków). Posługiwano się w niej takimi hasłami, jak: *What is going on behind our backs?* [*Co się dzieje za naszymi plecami?*], *Big money is moving in* [*Wprowadzają się wielkie pieniądze*] czy *Shattering the developer's illusion...* [*Rozwiewając fałszywe wyobrażenia deweloperów...*]. Hasła te powstawały w efekcie

dyskusji prowadzonych w gronie grupy koordynującej projekt, w skład której wchodził przedstawiciel mieszkańców i lokalni aktywiści. Oni także identyfikowali problemy, które miały być poruszone w kampanii i decydowali o rozmieszczeniu murali. Dunn i Leeson pracowali z kolei nad zobrazowaniem idei wyłaniających się z dyskusji grupy i na bieżąco poddawali swoje pomysły artystyczne pod dalszą deliberację. Projekt miał więc zbiorowego lidera (por. Lewenstein 2004), co zapewniało mu reprezentację woli mieszkańców, pozwalało uniknąć problemu arbitralności, ale też typowego dla przekazów kierowanych do dużych, zróżnicowanych wewnętrznie publiczności uproszczenia. Taka organizacja procesu decyzyjnego i twórczego zapewniła działaniom trwałość i społeczną wiarygodność. W efekcie były one dofinansowywane ze środków publicznych przez miasto (Greater London Council) (Dunn, Leeson 2007).

Osiągnięcie równowagi pomiędzy społecznym kontekstem a artystycznym działaniem nie jest jednak rzeczą łatwą, zaś moment arbitralności artystycznej realizacji i jej narzucenia lokalnej społeczności jest niekiedy trudny do przewidzenia. Dowodzą tego perypetie rzeźb *Raymond and Tobey*, *Daleesha* i *Corey* wykonanych przez Johna Ahearna, które w 1991 r. miały stworzyć Park Rzeźby na nowojorskim Bronxie, i analogiczna sytuacja towarzysząca odsłonięciu „pomnika” *Pana Gumy* przez Pawła Althamera na warszawskiej Pradze w 2009 r. Przyjrzyjmy się tym przykładom bliżej.

Zanim John Ahearn został zaproszony do stworzenia South Bronx Sculpture Park, od lat współpracował z mieszkańcami dzielnicy, tworząc (wspólnie z miejscowym artystą Rigoberto Torresem) ich odlewane z gipsu portrety, następnie eksponowane w miejscach znaczących dla „uwiecznianych” osób. W ten sposób powstały dość powszechnie znane murale rzeźbiarskie (*sculptural murals*), przedstawiające codzienne życie dzielnicy: *We are family* [*Jesteśmy rodziną*], *Life on Dawson Street* [*Życie na Dawson Street*], *Double Dutch*<sup>42</sup> i *Back to school* [*Powrót do szkoły*]. Ahearn sam mieszkał na Bronxie od 1980 r., znał więc lokalną społeczność, jej wieloetniczną specyfikę i potrzeby, czuł się częścią dzielnicy. Ponadto, jako artysta, tworzył w stylu figuratywnym, a więc relatywnie przystępnym dla nieznaącej się na sztuce publiczności. Tworzył też zwykle wprost na ulicy, a nie w pracowni, obserwowany przez sąsiadów i przechodniów. Wokół swojej pracy artystycznej ustanowił specyficzny system wymiany ze społecznością lokalną: zawsze wykonywał dwa portrety, z których jeden ofiarowywał rzeźbionemu modelowi. Tym samym dzieła Ahearna stały się z czasem rozpoznawalnym elementem kultury dzielnicy, obecne w jej przestrzeniach publicznych i w prywatnych domach. Artysta postrzegał je jako przedłużenie społecznego życia Bronxu i własność jego mieszkańców, zaś ci ostatni jako afirmację lokalnej społeczności i swojego w niej miejsca (Kwon 2002: 83–99).

<sup>42</sup> Nazwa popularnej w Stanach Zjednoczonych podwórkowej zabawy: dwie osoby trzymają w rękach dwie liny lub długie skakanki, którymi w sposób synchroniczny kręcą w kierunku wewnętrznym, a dwie inne (lub jedna) przez nie przeskakują.



Gdy Ahearnowi zlecono wykonanie realizacji artystycznej naprzeciwko nowego komisariatu policji (w ramach programu Percent for Art<sup>43</sup>), artysta potraktował to jako okazję do zmierzenia się z negatywnym, stereotypowym wizerunkiem Bronxu (kojarzonego z zaniedbaniem, dewastacją, biedą, bezrobociem, przemocą, narkotykami, przestępczością, prostytutką, gangami, AIDS), podtrzymywanym przez policję i mass media, a także do afirmacji grup zmarginalizowanych i pozbawionych władzy. Chciał pokazać ludzi z Bronxu jako silnych, dumnych, bezpretensjonalnych i autentycznych. Na protagonistów wybrał trójkę młodych mieszkańców dzielnicy, których znał osobiście: Afroamerykanów Daleeshę i Corey'a oraz Portorykańczyka Raymonda<sup>44</sup>.

Projekty rzeźb zostały zaakceptowane przez lokalne władze i przedstawiciele (liderów) społeczności, a ich odsłonięcie było wyczekiwany wydarzeniem. Jednak kiedy stanęły na przewidzianym dla nich miejscu, zostały gwałtownie odrzucone przez mieszkańców. Twierdzono, że Ahearn, choć mieszka i pracuje na Bronxie, pozostaje białym artystą i nie uczestniczy w tym samym doświadczeniu, co czarni mieszkańcy dzielnicy<sup>45</sup>. Pracę okrzyknięto obraźliwą, rasistowską, wzmacniającą negatywne stereotypy, niereprezentatywną dla społeczności, sprzeczną z jej interesami. Uznano, że rzeźby – wbrew intencji artysty – nie służą pozytywnemu wizerunkowi społeczności, a nawet, że odzwierciedlają sposób, w jaki mieszkańcy Bronxu są postrzegani przez policję.

Prawa do reprezentowania dzielnicy odmówiono nie tylko Ahearnowi, ale także jego modelom. Dyskusja tocząca się wokół rzeźb była *de facto* skrajnie wykluczająca w wymiarze społecznym. Głosy oponentów można streścić następująco: Ahearn nie jest „naszym” artystą; Daleesha, Corey i Raymond nie są członkami „naszej” społeczności – reprezentują negatywne wzorce, to właśnie tacy ludzie, jak oni, są odpowiedzialni za etykietkę getta, którą nosi Bronx i stanowią wewnętrzne zagrożenie dla jego mieszkańców. Nikt raczej nie kwestionował artystycznej jakości pracy Ahearna. Krytyka w całości wynikała z uznania za nieodpowiednich wytypowanych przez niego modeli.

Nie wiadomo jak szeroki zasięg miał społeczny sprzeciw wobec rzeźb Ahearna; mogła być to w rzeczywistości niewielka grupa oponentów. Po pięciu dniach od odsłonięcia artysta, nie chcąc wchodzić w konflikt z mieszkańcami i przyjmując ich krytykę jako miarę wyalienowania swojego dzieła, zdecydował się jednak na swój koszt usunąć rzeźby (Kwon 2002: 93). W jednej ze swoich późniejszych wypowiedzi zwrócił uwagę na zmianę społecznego kontekstu, która prawdopodobnie miała decydujące znaczenie dla percepcji projektu: wykonywane przez niego wcześniej portretowe płaskorzeźby miały charakter prywatny, a nawet intymny,

<sup>43</sup> Percent for Art to wspólna nazwa różnych miejskich programów dotacyjnych funkcjonujących w Stanach Zjednoczonych od lat osiemdziesiątych, dzięki którym część budżetów realizowanych przez samorządy miejskie inwestycji budowlanych jest przeznaczana na sztukę publiczną (np. w Nowym Jorku jest to 1% wartości projektu). Podobne rozwiązania stosowane są także w Kanadzie i Australii. W niektórych miastach (np. w Toronto) finansowanie tego rodzaju realizacji artystycznych jest także obowiązkiem prywatnych deweloperów.

<sup>44</sup> Ray został przedstawiony ze swoim piłbulem, Daleesha na wrotkach, a Corey z piłką do koszykówki pod pachą i stopą opartą o magnetofon.

<sup>45</sup> Pomijano fakt, że dzielnicę oprócz społeczności Afroamerykanów, zamieszkiwali też – i to w rosnącej liczbie – Latynosi. Zwykle odwoływano się też do dwóch rzeźb przedstawiających mężczyzn Corey'a i Raymonda; Daleesha pozostawała niezauważona.

podczas gdy odlane z brązu posągi były w swej wymowie (funkcji) publiczne. Nie przedstawiały już konkretnych osób, znanych z sąsiedztwa i nie były darem artysty dla sąsiadów, lecz pretendując do funkcji symbolu albo reprezentacji, ukazywały mieszkańców dzielnicy – jako zbiorowość (społeczność) – na tle reszty miasta, zbiorowość niejako zredukowaną do trzech „archetypowych” postaci. Protestujący argumentowali między innymi, że rzeźby wzmocnią negatywny stereotyp dzielnicy wśród pozostałych nowojorczyków, przejeżdżających przez Bronx w drodze na Stadion Jankesów (*Interview: John Ahearn...* 2001: 84). Punktem zapalnym był więc przede wszystkim ambiwalentny komunikat, według artysty – pozytywny i afirmatywny, według mieszkańców – negatywny i szkodliwy. Nie rozumienie (a właściwie niezrozumienie) rzeźby stało się źródłem konfliktu, lecz różne, nieprzystające do siebie interpretacje.

O tej rozbieżności ani artysta, ani jego mocodawcy nie mogli jednak wiedzieć: nie zorganizowano żadnej publicznej prezentacji projektu, nie poinformowano otwarcie mieszkańców, co stanie na placu przed posterunkiem policji, nie zapytano ich, co o tym myślą i co mają do zaproponowania od siebie. Fakt ten uniemożliwił także ocenę skali sprzeciwu. Być może taki akt otwarcia (czy konsultacji społecznych, jeśli użyć bardziej trzeciosektorowego języka) pozwoliłby uzgodnić taki kształt projektu, który łączyłby w sobie cele artysty i mieszkańców. Urzędowo, niejako na skrót, przyjęto, że skoro Ahearn mieszka i pracuje na Bronxie, współpracując do tego z mieszkańcami, stworzy dzieło adekwatne do ich sytuacji i poczucia tożsamości. Wszystkie decyzje urbanistyczne i artystyczne, pomimo osobistego zakorzenienia artysty w społeczności Bronxu, zostały podjęte arbitralnie, bez szerszego udziału tej społeczności – podobnie jak w przypadku łuku Serry (choć intencja artysty i warunki instytucjonalne były z gruntu odmienne). Pomimo przededefiniowania specyfiki miejsca jako układu odniesienia dla sztuki publicznej i zorientowania artysty na społeczny aspekt tej specyfiki, rzeźby Ahearna, stając w miejscu publicznym, nie włączyły społeczności Bronxu we wspólny obszar dyskursu.

Jeden z głównych krytyków rzeźb, reprezentujący *notabene* stronę urzędową, Arthur Symes (za: *Interview: Arthur Symes...* 2001: 105) tak oto uzasadnia swoje krytyczne stanowisko:

Pomyślałem, że są to negatywne wizerunki. Społeczność Afroamerykanów ma zbyt wiele negatywnych doświadczeń, prawdziwych negatywnych doświadczeń, żeby te doświadczenia miały być jeszcze przedstawiane w sztuce, która zostałaby tam na zawsze. Byłoby to nieustanne przypominanie. A nam nie trzeba przypominać o młodych chłopakach handlujących narkotykami. Oni są prawdziwi i są powodem strachu wśród pozostałych członków społeczności.

Symes był zdania, że żaden Afroamerykanin nie zrobiłby takich rzeźb, jak Ahearn i że gdyby Ahearn sam ich nie usunął z placu, z pewnością wkrótce zostałyby zniszczone przez niezadowolonych mieszkańców (*Interview: Arthur Symes...* 2001: 106, 109). O niemal

dwadzieścia lat późniejszy przykład warszawskiego „pomnika Pana Gummy” zdaje się dostarczać dowodów przeciwko intuicjom Symesa, choć dyskusja wokół społecznego znaczenia i funkcji rzeźby bardzo przypomina tę, która rozegrała się na Bronxie.

*Pan Guma* to rzeźba, która powstała w efekcie współpracy artysty Pawła Althamera z kilkoma nastolatkami z warszawskiej starej Pragi, dzielnicy (podobnie jak Bronx) obciążonej wizerunkiem biednej, patologicznej i niebezpiecznej. Projekt zainicjowało stowarzyszenie Grupa Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga Północ (GPAS), które zaprosiło Althamera, znanego między innymi ze współpracy z mieszkańcami Bródna (*Bródno 2000, Raj, Wspólna sprawa, Mieszkania X*), gdzie artysta wówczas mieszkał, do zrealizowania z ich „podopiecznymi” wspólnego projektu artystycznego. Althamer i pedagodzy współpracowali już wcześniej przy projekcie *Klasa Einsteina*<sup>46</sup>. Tym razem artysta zaproponował stworzenie pomnika dla dzielnicy, dla jej mieszkańców. Zadaniem uczestników było wytypowanie miejscowego bohatera, protagonisty, postaci, którą chcieliby w ten sposób uwiecznić. Wybór padł na Gumę, trzydziestokilkuletniego prażanina, garbatego alkoholika, stojącego zwykle pod jednym ze sklepów przy ulicy Stalowej. W efekcie powstały dwie naturalnych rozmiarów rzeźby: jedna została włączona do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej, finansującego projekt, druga stanęła w miejscu, gdzie zwykle można było spotkać nieżyjącego już w tym momencie Gumę<sup>47</sup>. Rzeźba wykonana została z tworzywa sztucznego, ubrana w zieloną kurtkę i umocowana do ziemi za pomocą sprężyny tak, że kiwała się na podobieństwo swego pierwowzoru.

Odsłonięcie pomnika, które miało miejsce w roku 2009, spotkało się, z gwałtownym protestem mieszkańców, wyrażonym bezpośrednio podczas uroczystości, a później w ramach szerszej dyskusji w lokalnej prasie. Argumenty, których dostarczyli protestujący i dyskutanci można streścić następująco: rzeźba jest szkodliwa, bo wzmacnia negatywny stereotyp mieszkańca północnej Pragi; jest obraźliwa dla jej mieszkańców, którzy nie identyfikują się z tym stereotypem; promuje (głównie wśród młodzieży) negatywny wzór osobowy, zamiast go piętnować; dotyka poważnych społecznych problemów, ale w żaden sposób nie pomaga ich rozwiązać; sprzeniewierza publiczne środki, które powinny być wydawane na rozwiązywanie społecznych problemów, a nie ich manifestowanie. Argumenty te dobrze obrazują wypowiedzi internautów:

Znowu jakaś chora afirmacja menelstwa!!! Jak te biedne dzieci z Pragi mają wyjść poza swoje środowisko, gdy ciągle pokutuje jakiś nedorzeczny kult degenerata – obecnie Pana Gummy? Kiwał się pod sklepem i pożyczał na fajki – genialny obiekt dla zblazowanego „artysty”, który śmiał podejrzewać, wychował się w innych realiach finansowych, ale w takiej samej pustce duchowej. Straszny syf (seba);

<sup>46</sup> Projekt zrealizowany przez Althamera w 2005 r. w ramach niemieckiej komisji, mający celebrować stulecie śmierci Alberta Einsteina. Przez pół roku siedmiu młodych prażan (w większości relegowanych ze szkoły) uczyło się fizyki pod okiem nauczyciela, który sam stracił pracę w szkole z powodu niekonwencjonalnych metod nauczania. Zajęcia polegały na przeprowadzaniu eksperymentów naukowych w różnych nietypowych miejscach: w ogrodzie, w polu, na plaży, w studiu artysty, a następnie dzieleniu się zdobytą wiedzą, również za pomocą eksperymentów, z sąsiadami.

<sup>47</sup> Guma zmarł w trakcie realizacji projektu.

Strasznie głupi pomysł. Niestety. Fajnie, że dzieciaki miały zabawę, ale tym razem „uczestnicy” trafili kulą w płot. To przykre. Tutejsze dzieciaki potrzebują prawdziwych wzorów i bohaterów. Nie idoli w postaci menela... To żalosne, że powielane są stereotypy... „Będę menelem, postawią mi pomnik”. Gratuluję (x);

Skandaliczna głupota!!! Jeżeli tak się pracuje z dziećmi na Pradze, to gratuluję. Rozumiem, że wcześniej dzieci poznały życiorys pana Gumi (chyba nie wszystkie знаły go osobiście), „bohater” zaimponował im do tego stopnia, że chciały go uwiecznić, płakać się chce. Chory pomysł, ale ktoś go zaakceptował, ktoś dał pieniądze... Wierzyć się nie chce, że można było zrealizować coś takiego, dając tym dzieciom taki wzór do naśladowania. Mam nadzieję, że szybko zniknie (AB)<sup>48</sup>.

Jak widać, powyższe argumenty do złudzenia przypominają te wysuwane wobec rzeźb Ahearna. Althamerowi nie można jednak zarzucić ani arbitralności wyboru protagonisty artystycznego przedstawienia, ani przemocowego wdzierania się w cudzą przestrzeń życiową. Gumę wybrali uczestniczący w projekcie chłopcy z Pragi, a przedstawiającą go rzeźbę umieścili „na swoim podwórku” – w miejscu, w którym, tak samo jak Gumie, przyszło im żyć. Andrzej Orłowski z GPAS podkreśla tkwiący w rzeźbie potencjał artykulacyjny. Przy pomocy *Pana Gumi* mieszkańcy Pragi mogą mówić o sobie i swoich problemach.

Chłopcy zdecydowali, że to ma być Guma, i to jest szczerze. Wolę taki pomnik niż mdły, który wszyscy będą lubili. Wiem, że dla niektórych może być nawet obraźliwy. Ale spełnia swoją funkcję, bo przyciąga uwagę do dzielnicy. Wciąż stoi, a przecież mogli go spalić. W mroźne dni założyli mu nawet czapkę i podbity futrem kaptur. Klepią po ramieniu: „Cześć, Guma!”. Spotykają się przy nim, dyskutują. Niech ludzie mówią o tym, jak tu jest, że nie chcą tak żyć. Niech się tego nie wstydzą (*Niech...* 2009).

Wydaje się więc, że pomimo oporu pewnej grupy mieszkańców Pragi, twórczy wkład miejscowej młodzieży rzeźbę przynajmniej częściowo legitymizuje i broni przed dewastacją. Z pewnością nie jest też bez znaczenia solidarnościowy i tożsamościowy aspekt „praskości”, który nakazuje szacunek dla „swoich”, więc także dla upamiętnionego pomnikiem Gumi. Definicja animatorów, w świetle której pomnik przyciąga uwagę do dzielnicy i nagłaśnia jej problemy, nie jest jednak podzielana przez mieszkańców. Dla tych ostatnich, pomnik jest raczej symbolem zbiorowej tożsamości, skonstruowanej między innymi w oparciu o kategorię wspólnego trudnego doświadczenia życiowego, ale też swoistej dumy ze zdolności tej zbiorowości i jej indywidualnych przedstawicieli do przetrwania, dla której Guma stanowi kontrprzykład.

<sup>48</sup> Komentarze pochodzą z forum internetowego warszawskiego wydania *Gazety Wyborczej*. Zob. wypowiedzi pod artykułem: Kowalska 2009.

Przypadek rzeźby *Pana Gumy* pokazuje jednak także, że deficyt społecznej, oddolnej legitymizacji pracy artysty na rzecz społeczności przez tą społeczność może wywołać skutek uboczny w postaci przeniesienia punktu ciężkości w towarzyszącej publicznej (także medialnej) dyskusji na kwestie związane ze statusem sztuki i artysty w społeczeństwie, takie jak: Czy to jest sztuka? Do czego artysta ma prawo? Kogo reprezentuje? Kto za to płaci? Czy taka sztuka jest potrzebna? Czy ulica jest właściwym miejscem dla sztuki? Czy „ulica” rozumie sztukę? Jednocześnie dyskusja ta oddala się od kwestii rzeczywiście ważnych dla danej społeczności, które miały uzasadniać obecność artysty i nadawać sens jego działaniom. Przykładowo, zamiast pisać o sytuacji dzieci i młodzieży na Pradze Północ, lokalne gazety zajęły się „skandalem” wokół pomnika *Pana Gumy*, a fora internetowe zaroily się od wypowiedzi negujących celowość stawiania pomnika „menelowi”. Nikt nie zapytał o zdanie młodych współtwórców rzeźby. Nikt nie zainteresował się tym, jaki wpływ miał na nich udział w projekcie. Nikt nie wymieniał ich z imienia i nazwiska, jako równoprawnych autorów rzeźby<sup>49</sup>. Wykonanie i odsłonięcie pomnika wyznaczyło w tym przypadku granice publicznego działania poprzez sztukę. Co więcej, w połowie 2011 r. został on usunięty ze Stalowej ze względu na zły stan techniczny i do tej pory tam nie powrócił. Zamiast tego, *Pana Gumę* prezentowano w Pałacu Prezydenckim na wystawie *Jaka sztuka dziś, taka Polska jutro* i w ramach ekspozycji *W sercu kraju* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Rzeźby Ahearna i Althamera stanowią przykłady sztuki zorientowanej na społeczność lokalną (zdefiniowaną poprzez wspólne miejsce życia, zamieszkiwania i związane z tym wspólne doświadczenia, problemy czy potrzeby). Oba projekty były silnie zakorzenione w lokalności, także ze względu na osobiste powiązania zaangażowanych artystów. Obu daleko też do „desantowej” strategii opisanego wcześniej projektu *Universal*. A jednak brakującym ogniwem między społecznym celem sztuki a jej pozytywnym społecznym rezonansem we wszystkich tych przypadkach okazał się brak dialogu z lokalną społecznością.

Obok omówionego na początku i raczej wyjątkowego w swoim charakterze *Docklands Community Poster Project*, licznych konstruktywnych przykładów współdziałania w obrębie lokalnych społeczności dostarczają projekty amerykańskich muralistów. Najbardziej monumentalnym przykładem takiego projektu pozostaje *The Great Wall of Los Angeles* [*Wielka ściana Los Angeles*], ściana kanału przeciwpowodziowego zamalowywana obrazami wielokulturowej historii miasta i regionu od 1974 r.<sup>50</sup>. Choć jej autorstwo często przypisywane jest Judith F. Bace, wieloletniej liderce projektu, w rzeczywistości przy ścianie pracowało wiele setek ludzi: artystów, historyków, etnologów, innych badaczy, a przede wszystkim członków lokalnej społeczności, których nazwiska można odnaleźć na muralu (*sic!*). Analizując sposób pracy zaangażowanych artystów, Erica Doss (1992: 73) podkreśla:

<sup>49</sup> Muzeum Sztuki Nowoczesnej, w której kolekcji znajduje się rzeźba *Pana Gumy*, przedstawia ją jako dzieło Pawła Althamera, stworzone „we współpracy z dziećmi i opiekunami z Grupy Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga Północ”. Zob. <http://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/althamer-pawel-guma> [dostęp 10 sierpnia 2013 r.].

<sup>50</sup> Zob. <http://sparcinla.org/programs/the-great-wall-mural-los-angeles> [dostęp 16 grudnia 2013 r.].

„Podczas całego projektu Baca i jej zespół wchodzili w interakcje ze społecznością, dając liczne wykłady, przeprowadzając otwarte dyskusje na temat muralu i przedstawiając jego projekty w miejscach publicznych”.

Pracując przy *The Great Wall of Los Angeles*, Baca używała sztuki publicznej, by rozwijać obywatelską dyskusję, tworzyć więzi ponad podziałami (rasowymi, etnicznymi) i wzmacniać lokalną tożsamość. Dialog ze społecznością był dla niej podstawowym narzędziem tworzenia muralu. Dla dużej grupy artystów związanych z krystalizującą się w ich działaniach ideą *new genre public art*, dialog staje się samą „materią” artystycznej kreacji i sensem społeczno-artystycznego efektu sztuki.

## 5.7. Sztuka jako dialog

Poprzez dialog rozumiem tu nie tylko stwarzanie przez sztukę sytuacji zrównoważonej komunikacji między różnymi grupami etniczno- i społeczno-kulturowymi, ale także – poprzez takie sytuacje – oddziaływanie na strukturę społeczną w kierunku zmiany reguł społecznej ekskluzji i inkluzji. Jak sądzę, w tym właśnie należy widzieć podstawową funkcję opisywanej w tym podrozdziale sztuki dialogicznej. Innymi słowy, dialog w sztuce ma służyć rozwijaniu dialogu międzykulturowego w społeczeństwie, który – jak pisze Andrzej Sadowski (2013: 94):

jest traktowany jako ważne remedium na utrzymujące się zjawiska [...] stereotypizacji, rasizmu, ksenofobii, nietolerancji, dyskryminacji, a nawet przemocy względem przedstawicieli innych grup kulturowych, jako instrument osiągnięcia wymaganej spójności społecznej w społeczeństwach zróżnicowanych kulturowo.

Współcześni artyści coraz częściej wychodzą z roli nadawcy zaangażowanego komunikatu na rzecz konstruowania sytuacji komunikacyjnej, w którą w sposób aktywny i twórczy angażują publiczność. Dostrzegając w sztuce niewykorzystaną możliwość komunikacji nie tyle z odbiorcami, co *między* odbiorcami, tworzą projekty partycypacyjne, interaktywne, procesualne, performatywne, oparte na dialogu, współpracy i autorefleksyjności, zorientowane na stwarzanie kontekstu sprzyjającego komunikacji, a jednocześnie zmierzające do rozwiązania konkretnych (pozaartystycznych) problemów. Grant H. Kester (2004) nazywa te projekty konwersacyjnymi lub dialogicznymi (*conversational art, dialogical art*). **Sztuka dialogiczna** polega na stwarzaniu otwartych sytuacji komunikacyjnych pomiędzy różnymi (różniącymi się kulturowo, zajmującymi różne pozycje w strukturze społecznej, skonfliktowanymi) społecznościami lub grupami, w których ich członkowie mają szansę przekroczyć społeczne podziały, identyfikacje i stereotypy na co dzień naznaczające

ich wzajemne relacje, by później niejako przenieść to doświadczenie na zewnątrz. Do grona prekursorów tego nurtu należy amerykańska feministka i performerka Suzanne Lacy. W Europie ideę tę aplikuje w swoich działaniach między innymi austriacki kolektyw artystyczny WochenKlausur<sup>51</sup>. W Polsce projekty dialogiczne stanowią rzadkość. Do wyjątków należy dokumentalny spektakl teatralny *Import/Export* [2013–] w reżyserii Michała Stankiewicza (zrealizowany przez Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK w ramach większego projektu *Mieszkam w Białymstoku*).

W oczach Lacy (1989) **nowa sztuka publiczna** (*new genre public art*) to nie tylko dzieło lub zdarzenie, lecz proces, na który składa się także: edukowanie społeczności, kształtowanie relacji z mass mediami, wybór przestrzeni działania, rekrutacja współpracowników i performerów, kontakty z organizacjami społecznymi i wiele innych z pozoru pozaartystycznych aktywności. W takim ujęciu proces twórczy jest jednocześnie procesem społecznym, a pole (i definicja) sztuki rozszerza się. Performanse Lacy, takie jak: *In Mourning and In Rage* [*W żalobie i w gniewie*, 1977], *The Dark Madonna* [*Czarna Madonna*, 1986] czy *Crystal Quilt* [*Kryształowy pled*, 1987], zawsze były kulminacją wielomiesięcznej kolektywnej pracy w kontekście lokalnym, zaangażowania artystki i członków społeczności, wzajemnego poznawania się, wspólnych spotkań i działań (Labowitz-Starus, Lacy 1978; Lacy 2010; Lippard 1988). Kontekst, który Lacy (1989: 290) określa jako „usytuowanie dzieła w obrębie życia społeczności i społeczeństwa”, jest dla niej równie ważny, jak proces twórczy. Trzeci, po procesie i kontekście, parametr nowej sztuki publicznej według Lacy to jej aspekt etyczny, związany z odpowiedzialnością, który czyni z niej działanie obywatelskie *per se*. Artystka zwraca uwagę, że wejście ze sztuką w przestrzeń/sferę publiczną w sposób nieunikniony wiąże się z pytaniem o to, co dzieje się z odbiorcą tej sztuki i jak dalece artysta jest odpowiedzialny za reakcje na jego dzieło, oraz o rzecz najważniejszą – co to dzieło wnosi do publicznej debaty, zbiorowych tożsamości czy kwestii społecznych. „Sztuka publiczna – pisze Lacy (1989: 291) – stwarza szansę, jeśli nie obowiązek, ponownego wprowadzenia do dyskursu świata sztuki dyskusji o etyce, co obecność mediów masowych, narzucających znaczenia i moralność, czyni jeszcze pilniejszym”. Nowa sztuka publiczna jest etycznie doniosła i społecznie odpowiedzialna. Strategii publicznego zaangażowania używa jako swego języka estetycznego. „To, co zawiera się w przestrzeni pomiędzy słowami «publiczna» i «sztuka» jest nierozpoznaną relacją między artystą i publicznością, relacją, która sama może być dziełem sztuki” (Lacy 1995: 20).

<sup>51</sup> Grupa WochenKlausur jest aktywna od 1993 r. Swoją metodę określa mianem społecznej interwencji, twierdząc, że tego rodzaju sztuka może być efektywna tylko, jeśli jasno określa swój cel – problem społeczny, do którego rozwiązania dąży. Działając pod auspicjami instytucji artystycznych, WochenKlausur używa sztuki jako środka „małych, ale konkretnych” zmian socjo-politycznych. Inherentną częścią ich działań jest kreowanie dialogu między różnymi stronami (adwersarzami) zainteresowanymi daną sprawą: potencjalnymi beneficjentami (grupami wykluczonymi lub lokalnymi społecznościami), działaczami pozarządowymi, politykami, dziennikarzami. Interwencje grupy łączą w sobie elementy współpracy, konsultacji i rzecznictwa. Związani z WochenKlausur artyści doprowadzili między innymi do utworzenia schroniska dla uzależnionych od narkotyków prostytutek w Zurychu (Szwajcaria), otwarcia centrum społecznego dla osób starszych w Civitella d’Agliano (Włochy), poprawy warunków bytowych w ośrodku detencyjnym w Salzburgu (Austria). Zob. <http://www.wochenklausur.at> [dostęp 30 kwietnia 2014 r].

Ilustratywnym przykładem publicznej działalności Lacy jest cykl wydarzeń i instalacji artystycznych pn. *Three Weeks In May* [*Trzy tygodnie w maju*, 1977], wymierzonych w problem przemocy seksualnej wobec kobiet. Na projekt złożyły się instalacje artystyczne, przemówienia polityków, wywiady ze społecznikami i pracownikami „niebieskich linii”, pokazy samoobrony, wyznania ofiar, artykuły prasowe, programy telewizyjne oraz przedstawienia performans. Centralnym punktem działań była instalacja *Mapy* oparta na policyjnych statystykach gwałtów dokonywanych w mieście. Na dwóch szerokich na ponad 7,5 metra planach Los Angeles, ustawionych w miejskim pasażu handlowym znajdującym się dokładnie pod ratuszem, Lacy zaznaczyła: na pierwszej – wszystkie przypadki gwałtu, jakie miały miejsce w ciągu trzech tygodni przed rozpoczęciem projektu, na drugiej – lokalizacje centrów pomocy ofiarom gwałtów i innych instytucji wsparcia. Codziennie odnotowywała na pierwszej z map kolejne zarejestrowane przez policję zdarzenia. Każde z „miejsz zdarzenia” oznaczała wyraźnym czerwonym, stemplowanym napisem *RAPE* (ang. gwałt), który przechodził w jaśniejsze kalki. Zabieg ten miał zwrócić uwagę publiczności na statystyki mówiące, że na każdy zgłoszony policji przypadek gwałtu przypada dziewięć niezgłoszonych. Włączając w swoje działania artystów, działaczy społecznych, ofiary przemocy, lokalne władze, policję, dziennikarzy i zwykłych obywateli, Lacy osiągnęła wymierne rezultaty w postaci zwrócenia uwagi mediów na problem przemocy seksualnej wobec kobiet oraz rozbudzenia społecznej świadomości tego zjawiska i dyskusji na ten trudny temat. Stworzyła jednocześnie platformę komunikacji i współpracy pomiędzy zwykle działającymi osobno grupami (Fryd 2007; Lacy 1977).

Przyglądając się zrealizowanym przez Lacy performansom, wyraźnie dostrzega się główne składniki jej metody. Lacy zaczyna od integracji, wejścia w środowisko, dyskusji, budowania sieci. Potem następuje moment kreacji, angażujący lokalne zasoby ludzkie (pracowników, performerów) i materialne. Ostatnim zadaniem jest skupienie uwagi mediów i szerszej publiczności. Performans jest rejestrowany, relacjonowany, dyskutowany. Towarzyszą temu działania pozaartystyczne, zaplanowane jako integralna część projektu. Projekty Lacy to *de facto*, jak mówi o nich sama artystka, wielkie „publiczne kampanie informacyjne” zorientowane na zmiany w polityce społecznej i mediatyzację tematu (Fryd 2007: 31). Do tego aspektu działań Lacy wróć jeszcze w kolejnej sekcji rozdziału.

W odróżnieniu od innych (równoległych) propozycji definicyjnych wiążących sztukę z jej znaczeniem społecznym i politycznym (np. sztuki w interesie publicznym Arlene Raven, red. 1989), Lacy usuwa z centrum uwagi „mityczną” postać artysty. Zamiast o politycznym zaangażowaniu artysty, jego wpływie na rzeczywistość społeczną czy zadaniu reprezentowania wykluczanych, mówi o zaangażowaniu nie-artystów, odpowiedzialności artysty wobec społeczności i wrażliwości na publiczność. Przenosi punkt ciężkości z twórcy na odbiorcę i podkreśla wagę bezpośredniego zaangażowania publiczności – w pracę o charakterze zbiorowym. Nowa sztuka publiczna ma nie tyle łamać konwencje artystyczne, co przekraczać ograniczenia instytucji wytwarzających i dystrybuujących sztukę, takich jak muzea, galerie czy pracownie artystyczne. To praca w prawdziwych miejscach, z prawdziwymi ludźmi i nad prawdziwymi problemami, złączona z codziennym życiem, zdolna wygenerować zmianę społeczną lub polityczną (por. Kwon 2002: 106–107).



Lacy pracuje z kobietami – ofiarami przemocy (*Three Weeks In May, In Mourning and In Rage*), kobietami reprezentującymi różne grupy etniczne (*The Dark Madonna*) i narodowe (*International Dinner Party*), starymi kobietami (*Whisper, the Waves, the Wind, Crystal Quilt*), więźniarkami (*Auto/Body*), młodzieżą z gett etnicznych (*Code 33, No Blood, No Foul*), skonfliktowanymi społecznościami (*Skin of Memory* w Barrio Antioquia w Medellin w Kolumbii) i innymi społecznie marginalizowanymi lub wykluczonymi grupami. Projekty Lacy pozwalają im przełamać ograniczenia własnego społecznego położenia, wyartykułować poszczególne elementy wspólnego i indywidualnego doświadczenia – kobiecości, starości czy etniczności – w sferze publicznej. Czynią je widzialnymi i słyszalnymi, i w ten sposób ingerują w struktury władzy. Nie zmuszają ich do mówienia jednym głosem, ale stwarzają sytuacje wielogłosu, polilogu.

Lacy w charakterystyczny dla siebie sposób konstruuje wiele *quasi*-prywatnych sytuacji komunikacyjnych, w których ich uczestnicy spotykają się twarzą w twarz, w warunkach tymczasowego zawieszenia wzajemnych osądów i uprzedzeń, towarzyszących ich codziennym kontaktom. Artystka wierzy bowiem, że tego rodzaju zbliżenie i wymiana indywidualnych doświadczeń w bezpiecznych ramach wyznaczanych przez sztukę, pozwala wpływać na relacje międzykulturowe i osłabiać stereotypy (Lacy 1991). Przykładowo w ramach projektu *Code 33* Lacy wykreowała neutralną i bezpieczną

performatywną przestrzeń, w której policja i młodzi ludzie zostali zachęceni do tego, by wypowiadać się i słuchać siebie nawzajem poza napięciami towarzyszącymi ich typowym interakcjom na ulicy, oraz by spojrzeć na siebie nawzajem ponad opiniami, jakie mieli na swój temat (Kester 2004: 5).

Publiczne projekty Lacy zaliczyć możemy także do szerszej kategorii sztuki dla wielokulturowości (*art for multiculturalism*), w której różnica stanowi nie tyle treść, co obszar działania. Traktując różnicowanie jako prymarną i niezbywalną charakterystykę społeczeństwa, artyści zorientowani na wielokulturowość<sup>52</sup> kierują swoje działania w stronę konstruowania doświadczenia kontaktu i komunikacji między różniącymi się w wymiarze kulturowym grupami i zbiorowościami. Jest to, w odróżnieniu od wielokulturowości w sztuce (*multiculturalism in art*), „opowiadającej” o różnicowaniu kulturowym świata, sztuka zorientowana na zmianę społeczną. Jej program negatywny to przeciwdziałanie nietolerancji, uprzedzonom, ignorancji, dyskryminacji, dogmatyzmowi, ksenofobii i innym „zamykającym” postawom; pozytywny zaś to rozwijanie otwartości – gotowości na spotkanie z wszelkiego rodzaju odmiennością – i wytwarzanie pomostowego, tj. łączącego ponad różnicami, kapitału społecznego (por. Putnam 1995).

<sup>52</sup> Do tej grupy możemy zaliczyć między innymi: Pawła Althamera (*Wspólna sprawa*), Rafała Betlejewskiego (*Tęsknię za Tobą, Żydzie!*), Shahrana Entekhabiego (wykreowane przez niego postacie Mehmeda, Miguela i Mladena), Johna Malpede’a (Los Angeles Poverty Department), Oiko Petersena (*Guys. From Poland with Love, Downtown Collection*), Dietmara Schmale (w roli *polnische Putzfrau*), Krzysztofa Wodiczko (*Rzecznik obcego, Laska tulacza*), Artura Żmijewskiego (*Oni*), a także artystów ulicznych, takich jak: Banksy (murale na West Bank Barrier – nazywanej przez Izraelczyków „murem bezpieczeństwa”, a przez Palestyńczyków – za Międzynarodowym Trybunałem Sprawiedliwości w Hadze – „murem apartheidu”) czy JR (*Face 2 Face*). Zob. Niziołek 2011.

Sztuka jest potencjalnym łącznikiem w poprzek różnic – twierdzi Lacy (1991: 64). Może być konstruowana jako pomost pomiędzy ludźmi, społecznościami, a nawet krajami. Przestrzeń sztuki jest w doświadczeniu wielu ludzi neutralna, co czyni z niej bezpieczny grunt spotkania.

Międzykulturowy (integrujący) efekt sztuki możliwy jest za sprawą jej pięciu funkcji – jej zdolności do: (1) stwarzania neutralnego gruntu spotkania międzykulturowego (także między skonfliktowanymi grupami), o którym pisze Lacy; (2) tworzenia pomocniczego języka, wspomagającego komunikację międzygrupową (szczególnie wobec deficytu innych, podzielanych środków komunikacji); (3) rozwijania kreatywności w myśleniu (wyprowadzania uczestników poza konwencje, schematy, stereotypy); (4) stymulowania zbiorowej, kolektywnej aktywności (współpracy); oraz (5) poszerzania granic postrzegalnego (uobecniania grup marginalizowanych lub wykluczanych i uwidaczniania ich problemów w sferze publicznej) (Niziołek 2011).

Według Kestera (2004) podstawowym narzędziem sztuki dialogicznej jest empatyczne poznanie (*emphatic insight*). Dokonuje się ono na trzech płaszczyznach: (1) relacji między artystą i uczestnikami, (2) relacji między uczestnikami oraz (3) relacji między uczestnikami i szerszą publicznością. Pierwsza ma charakter asymetryczny: artysta zawsze występuje z pozycji *outsidera* i kulturowej władzy. Zmiana społeczna zachodzi przede wszystkim na drugiej i trzeciej. Sztuka dialogiczna może wytworzyć więzi między uczestnikami, a także „podważyć dominujące sposoby reprezentacji społeczności lub grupy i wytworzyć postawy głębszego zrozumienia i empatii względem tej społeczności/grupy wśród szerszej publiczności” (s. 115).

Dynamikę tych relacji dobrze ilustruje dokumentalny spektakl teatralny *Import/Export*. Jego twórcom udało się skonstruować społeczną przestrzeń, w której uczestnicy projektu – młodzież czeczeńska i polska – mogli komunikować się zarówno ze sobą nawzajem, jak i z szerszą publicznością (tą oglądającą spektakl na żywo i tą, która dowiedziała się o nim z mediów). W spektaklu występują nastoletni uchodźcy z Czeczenii, którzy od kilku lat mieszkają w Białymstoku, zarówno chłopcy, jak i dziewczęta, oraz ich polskie koleżanki<sup>53</sup>. Wpisując się w model Kestera, praca nad spektaklem stworzyła warunki międzykulturowego spotkania na trzech poziomach: między polskimi realizatorami (reżyserem, dźwiękowcem, widzejem, scenografką) a czeczeńskimi uczestnikami (aktorami), między uczestnikami czeczeńskimi i polskimi oraz między czeczeńskimi aktorami a w większości polską publicznością. Próbą tych relacji było otwarte dla publiczności spotkanie, nazwane *teaserem* (zwiastunem) spektaklu, utrzymane w konwencji reportażu, rozmowy reżysera z aktorami. Konwencja *quasi*-intymnego spotkania między ludźmi różnych narodowości i kultur z pewnością sprzyja przełamywaniu wzajemnych uprzedzeń, przewyżczeniu zastanych podziałów społeczno-kulturowych. Dla nastoletnich Czeczenów motywacją do udziału w przedsięwzięciu była jednak przede wszystkim chęć zrekonstruowania swojej własnej historii (uciekając z Czeczenii mieli po kilka

<sup>53</sup> W spektaklu brali udział: Zaurbek Vazaev, Zelichman Edilov, Bersan Mezhidov, Lorsan Mezhidov, Laura Mezhidov, Isa Ahmadov, Dżaneta Ahmadova, Oxana Ahmadova, Khava Ozdamirova, Khavashi Kosumova oraz Patrycja Kownacka, Natalia Siereda, Ida Matysek i Martyna Płońska.

lat, niewiele pamiętają, ich wspomnienia są porozrywane, fragmentaryczne) i opowiedzenia tej historii innym, Polakom. Dzięki projektowi dostrzegli w teatrze możliwość komunikacji z otoczeniem, które – jak się okazało – chce ich słuchać (*Modzi...* 2013). Udział w projekcie wzmacnia więc ich czeczeńską (a może czeczeńsko-polską) tożsamość.

Opowieści, które snują bohaterowie spektaklu są bardzo autentyczne i bezpośrednie, po części improwizowane, co potęguje w widzu poczucie kontaktu z prawdziwym człowiekiem (a nie wykreowaną postacią). Aktorzy właściwie nie grają, są sobą. Czasami trudno jest im mówić po polsku, czasami łamie im się głos, czasami przez narrację przebija stres, onieśmienie obecnością publiczności. Czeczeni opowiadają o dzieciństwie w ojczyźnie, o rodzinnych stronach, ulubionych zabawach, zapamiętanych detalach, wojnie, przemocy, ucieczce, przetrzymywaniu na granicy, życiu w ośrodku, polskiej szkole, spotkaniach z Polakami, poznawaniu innej kultury, swojej tęsknocie za Czeczenią, ale też przywiązaniu do Polski. Mówią po polsku, mówią o serdeczności Polaków, o tym, że w Polsce czują się bezpiecznie i o tym, że większość ich znajomych to Polacy. Z perspektywy polskich uczestników projektu, ich relacje z Czeczenami naznaczone są ambiwalencją: w opowiadanych historiach przyjaźni ciekawość innej kultury i radość z jej poznawania stopniowo zastępuje żal za utraczonymi przyjaciółmi, którzy wyjechali dalej na Zachód. Spektakl porusza temat tymczasowości w relacjach międzykulturowych, nieobecny w dominującym dyskursie integracyjnym. To ta tymczasowość czyni z czeczeńskich uchodźców „modelowych” Obcych, o jakich pisał socjolog Georg Simmel (2006: 204):

Jeśli wędrowanie jako brak związku z wszelkim konkretnym punktem przestrzeni jest pojęciowo przeciwieństwem trwałego przywiązania do danego, konkretnego punktu, to socjologiczna forma „obcości” stanowi w pewnej mierze syntezę obydwóch tych określeń. Zjawisko to ujawnia, że stosunek do przestrzeni jest, z jednej strony warunkiem, z drugiej zaś – symbolem stosunku do człowieka. Nie mamy tu na myśli „cudzoziemca” jako wędrowca, który dziś przychodzi, jutro odchodzi, ale osobę, która dziś przychodzi, jutro zaś zostaje – niejako potencjalnego wędrowca, który, choć nie wyruszył dalej, nie zrezygnował też całkowicie z owej swobody przychodzenia i odchodzenia.

Obcy nie tylko uznają i realizują odmienne wartości kulturowe, ale także w każdej chwili mogą odejść. Stąd tytuł spektaklu *Import/Export*, który w wersji roboczej brzmiał *Nie bierz tego do swojego serca*. Spektakl dokonuje redefinicji strachu związanego z obecnością Obcych: strach przed obcością (rozumianą jako kulturowa odmienność) wypiera strach przed utratą Obcego. Otwartość na kontakt międzykulturowy, która jest głównym postulatem edukacji w tym zakresie, nie likwiduje napięcia między bliskością a dystansem w odniesieniu do Obcych. Coraz częściej musi mierzyć się z wyzwaniem przestrzenno-społecznej mobilności, która – w skali makro – stanowi barierę wzajemnej, międzykulturowej integracji (por. Wiewiorka 2008).



*Fotografie 16 i 17*

***Import/Export***

**Białostocki Teatr Lalek**

**Fot. Bartek Tryzna / Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK**

Białystok, 2013 r.



Spektakl *Import/Export* powstał w szczególnym kontekście społecznym i politycznym, na który złożyły się: powtarzające się akty agresji wobec obcokrajowców (podpalanie mieszkań, pobicia, wyzviska), ich szerokie medialne nagłośnienie (także w mediach ogólnopolskich), z jednej strony odgórne przyzwolenie na mowę nienawiści w dyskursie publicznym (uznanie przez prokuratora Dawida Roszkowskiego namalowanej na murze swastyki za symbol szczęścia, orzeczenie sędzi Aliny Krejzy-Aleksiejuk uznające za nieobrazliwe nazwanie Czeczenów „pasożytniczym ścierwem”), z drugiej – ostra retoryka sprzeciwu wobec nietolerancji na szczeblu centralnym („Idziemy po was”<sup>54</sup>), oraz doraźne działania różnych środowisk lokalnych: samorządu (koncert *Białystok dla tolerancji*), mediów (akcja *Wykopmy rasizm z Białegostoku*), środowisk twórczych i opiniotwórczych (akcja *Zamaluj zło*, facebookowa społeczność *Normalny Białystok*, antyrasistowski mural na osiedlu Leśna Dolina<sup>55</sup>). Uciekając się do metafory, możemy mówić o dwóch spektaklach: tłem spektaklu teatralnego jest spektakl społeczno-polityczny – w którym migranci, cudzoziemcy, Obcy zostali obsadzeni w roli niemej ofiary. Spektakl *Import/Export* odwraca tę logikę: ci, o których się mówi, pisze i dyskutuje zaczynają mówić o sobie, więcej – stają się partnerami w rozmowie. Stwarza sytuację, w której widzowie mogą usłyszeć, co młodzi Czeczeni mieszkający w Białymstoku mają im do (o)powiedzenia. W mikroświecie spektaklu prawo do wypowiedzi i bycia wysłuchanym zyskują ci, którzy są go pozbawieni na zewnątrz artystycznego kontekstu.

W tym miejscu warto spojrzeć na trzy spośród omówionych dotąd przykładów sztuki publicznej – muralowy projekt *Universal*, rzeźbę *Pana Gumy* i spektakl dokumentalny *Import/Export* – z perspektywy porównawczej. Każde z tych przedsięwzięć posługuje się bowiem pewną strategią uzurpacji – wpływania na reguły społecznej ekskluzji/inkluzy (por. Domański 2004: 168–169). W każdym z nich jest to inna strategia: wytrącenie społeczności z symbolicznej równowagi w projekcie *Universal*, wyartykułowanie zbiorowej, lokalnej tożsamości w przypadku *Pana Gumy*, spotkanie międzykulturowe (i międzyludzkie zarazem) w spektaklu *Import/Export*. Każdy w inny sposób dąży do poszerzenia dostępu społecznej mniejszości do sfery publicznej. W tym aspekcie tworzą one swego rodzaju kontinuum: od artystycznej kolonizacji przestrzeni, poprzez partycypację w tworzeniu sztuki, po upodmiotowienie w sferze publicznej.

<sup>54</sup> Cytat z wypowiedzi Ministra Spraw Wewnętrznych Mikołaja Sienkiewicza, skierowanej do skinheadów podczas jego wizyty w Białymstoku.

<sup>55</sup> Mural przedstawia ciemnoskórą kobietę, która zdejmując białą maskę. Podpisany jest słowami Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „Ludzie są równi, tylko nierówność ich dzieli”. Wykonała go dwójka włoskich twórców *streetartowych* przy wsparciu grupy inicjatorów facebookowego profilu *Normalny Białystok* i Spółdzielni Mieszkaniowej Słoneczny Stok, do której należy ściana. Jest to pierwszy społecznie zaangażowany mural w Białymstoku.



*Fotografia 18*

**Anna Kitlas i Francesco Cherkos**  
***Ludzie są równi, tylko nierówność ich dzieli (K. P. Tetmajer) [2013]***  
**Mural antyrasistowski**  
**Osiedle Leśna Dolina**

Białystok, 2013 r.

Projekt *Universal* razi „kolonizatorskim” podejściem: brakiem humanistycznej wrażliwości (która nakazuje patrzeć na daną rzeczywistość społeczną oczami jej uczestników), uprzedmiotowieniem ubóstwa, wykorzystaniem społeczności dla własnych celów artystycznych. Odpowiadając na krytykę, Drozd tłumaczył, że „uprzedmiotowienie jeszcze bardziej podkreśla dramat tych ludzi” (*Debiliada...* 2010: 128). Z socjologicznego punktu widzenia, problematyczność projektu *Universal* polega na tym, że chcąc zakwestionować reguły społecznej ekskluzji decydujące o niekorzystnym położeniu mieszkańców Dudziarskiej (poprzez wzmocnienie ich zbiorowej świadomości i poruszenie opinii publicznej), artyści je wzmocnili, utrwalili. Bez choćby minimalnego zintegrowania lokalnej społeczności wokół celów działania (włączenia jej członków w proces twórczy, uzgodnienia znaczeń, oddania im głosu) nie da się wywołać zmiany tych reguł. Można tylko pokazać, że takie – niesprawiedliwe – reguły istnieją (używając słów Drozda „podkreślić dramat tych ludzi”).

Rzeźba *Pana Gumy* powstała w sposób partycypacyjny, kolektywny i odwracający logikę wykluczenia. Partycypacyjne projekty artystyczne często ograniczają się do prostego wykonywania wizji artysty przez uczestników nie-artystów. André Breton (za: Bishop 2012a: 6–7) nazwał kiedyś ten rodzaj sytuacji partycypacyjnych „sztucznymi pieklami”. Poprzez prosty gest przeniesienia decyzyjności na uczestników, Althamer spowodował odwrócenie ról. To on stał się współwykonawcą artystycznej wizji chłopców z Pragi; ci jednak pozostali anonimowi. Uczestnikiem publicznej dyskusji – wprawdzie nie-ludzkim (por. Erbel 2009) – stał się *Pan Guma*, a nie oni sami. To za pośrednictwem rzeźby, umieszczonej w przestrzeni publicznej, miała zawiązać się komunikacja między twórcami a odbiorcami: członkami społeczności i zewnętrznymi obserwatorami. Wraz z usunięciem *Pana Gumy* z Pragi w wymiarze społecznym rzeźba stała się całkowicie bezskuteczna.

Spektakl *Import/Export* zamienia w artystów uczestników projektu, przede wszystkim młodych uchodźców z Czeczeni. W ramach stworzonych przez projekt stają się oni aktorami – znanymi z imienia i nazwiska, i wynagradzani za swoją pracę (*sic!*). Rola reżysera, dźwiękowca, widzeja i innych profesjonalnych twórców zaangażowanych w projekt polega na nadaniu artystycznej (estetycznej) formy prawdziwym i osobistym historiom, opowiedzianym przez uczestników, na stworzeniu warunków, w których mogą je przekazać szerszej publiczności. Centralnym momentem projektu jest więc własna opowieść młodych Czeczenów i Czeczenek – autentyczna i w dużej mierze spontaniczna, opowiadana kolejnym widowiom, a nie mówiona z pamięci, opowiadana przy tym własnym głosem. Spektakl zaś przypomina spotkanie, rozmowę prowadzoną z kimś, kogo właśnie poznajemy. Dzięki temu ma znacznie większy potencjał komunikacyjny niż rzeźba *Pana Gumy*, odtwarzająca typowy sposób „pracy sztuki”, polegający na „zamknięciu” w obiekcie artystycznym pewnej treści przez jego twórcę/twórców, którą odbiorcy mają z kolei „wydobyć”.

Spośród trzech omówionych projektów tylko *Import/Export* stwarza warunki, w których uczestnicy mogą rzeczywiście komunikować się z szerszą publicznością, sami opowiadając o sobie, swoich doświadczeniach i emocjach. Roman Pawłowski (*Teatr...* 2010) widzi w tym siłę teatru dokumentalnego, który „sięga głębiej, pokazuje problemy z perspektywy



jednostki [...], dzięki czemu pomaga nam lepiej rozumieć świat”. W projekcie *Universal* społeczność Dudziarskiej została całkowicie pozbawiona głosu, podwójnie wykluczona. *Pan Guma* miał z kolei reprezentować problemy mieszkańców Pragi, a więc niejako mówić w ich imieniu czy też za nich (choć sam Althamer, co należy podkreślić, nie rościł sobie prawa do reprezentowania społeczności). Kontrowersje wywołane przez dwa ostatnie projekty straciły zdolność generowania zmiany społecznej percepcji wykluczenia (przestrzennego i ekonomicznego) wraz z przeniesieniem uwagi opinii publicznej ze społecznego problemu na kwestie związane ze sztuką i rolą artystów. Wydaje się więc, że *Import/Export* ma wśród omówionych działań największy potencjał naruszenia – choć tylko w mikroskali – dominujących reguł społecznej ekskluzji i inkluzji. W tym przypadku problemem pozostaje jednak niewielka liczba granych spektakli, a w konsekwencji także odbiorców, uczestników teatralnego spotkania<sup>56</sup>.

Namalowanie muralu zwracającego uwagę na jakiś społeczny problem, czy uobecniającego jakąś wykluczoną zbiorowość w przestrzeni publicznej, jest działaniem typowo artykulacyjnym czy manifestacyjnym. Samo podjęcie aktywności twórczej przez osobę wykluczoną także nie jest wystarczającym środkiem przełamania jej wykluczenia (choć może mieć sens terapeutyczny). Równie ważny jest rodzaj i kontekst tej aktywności: podmiotowe, sprawcze uczestnictwo, kolektywne działanie, otwartość procesu twórczego, wyjście w przestrzeń publiczną, zorientowanie na zmianę społeczną. Procesy społecznej ekskluzji i inkluzji jako obszar artystycznej interwencji i współpracy z nie-artystami stawiają twórców wobec konieczności zmiany repertuaru działania w sposób eliminujący bariery uczestnictwa, rezygnacji przez artystę z pełnej kontroli nad dziełem/działaniem i podjęcia wysiłku zbiorowego konstruowania jego znaczenia.

Przyglądając się omówionym projektom, można wyciągnąć kilka ważnych wniosków dotyczących wykorzystania sztuki jako narzędzia społecznej inkluzji. Po pierwsze, sama ekspozycja na sztukę nie spełnia tej funkcji; przeciwnie, wzmacnia poczucie wykluczenia i alienacji, szczególnie jeśli jest to sztuka niezrozumiała dla odbiorcy. Po drugie, działanie na rzecz inkluzji społecznej poprzez sztukę wymaga pogłębionego rozpoznania kontekstu społecznego w jego różnych wymiarach: ekonomicznym, kulturowym, historycznym. Najlepiej jeśli identyfikacja potrzeb i problemów danej grupy czy społeczności odbywa się przy jej udziale – jej członkowie są przecież najlepszymi ekspertami w kwestii własnego życia. Po trzecie, sztuka służąca społecznej inkluzji musi być partycypacyjna, a partycypacja nie powinna ograniczać się do społeczności czy grup wykluczonych, a raczej stwarzać sytuacje komunikacji, dialogu ponad zastanymi podziałami. Uczestnictwo powinno mieć charakter zbiorowy, kolektywny, kooperatywny. Nie może też sprowadzać się do wykonawstwa (realizacji z góry narzuconej wizji artysty), musi być podmiotowe i twórcze. I w końcu, warunkiem inkluzji jest upublicznienie efektu działania. Poprzez zaprezentowanie tego efektu w miejscu publicznym, medialne relacje, dyskusję zainicjowaną w środowisku lokalnym sztuka może

<sup>56</sup> W 2014 r. spektakl *Import/Export*, pokazany wcześniej zaledwie siedem razy, został zakwalifikowany do programu Teatr Polska, co pozwoliło na zwiększenie liczby jego odbiorców i dotarcie do bardziej zróżnicowanej publiczności.

wpływać na społeczne wyobrażenia, a nawet działania polityczne. Stąd szczególne znaczenie współpracy artystów z dziennikarzami jako kontrolerami sfery publicznej i tzw. *media relations* – działań zorientowanych na zapewnienie dobrej komunikacji między uczestnikami projektu a szerszą społecznością za pośrednictwem mediów.

## 5.8. Sztuka jako działanie medialne

Integralnym elementem struktury projektów Lacy są mass media, intencjonalnie wykorzystywane przez artystkę i jej współpracowników w celu artykułowania, nagłaśniania i dyskusowania spraw ważnych dla społeczności. Performans jest traktowany instrumentalnie: ma przyciągnąć uwagę mediów i za ich pośrednictwem dotrzeć do mas (przemówić do ich wyobraźni i świadomości), a także sprowokować dyskusję wykraczającą poza ramy jednorazowego wydarzenia artystycznego. W konsekwencji nowa sztuka publiczna (*new genre public art*) do pewnego stopnia podporządkowuje się logice mediów i bardziej specyficznie, dostosowuje się do formy narracji i estetyki konkretnego medium, które ma zostać „uruchomione” (czy będzie to prasa, telewizja, czy Internet). Formalnie zbliża się tym samym do przekazów kultury popularnej, posługuje się komunikatami typowymi dla reklamy lub wiadomości, dba o jasność i prostotę przekazu (Labowitz 1980; Lacy 1982; Lacy, Labowitz 2003). Trzeba jednak pamiętać, że masowy komunikat nie przekłada się wprost na opinie, postawy czy zaangażowanie jego odbiorców. Media z pewnością poszerzają sferę oddziaływania sztuki, ale skuteczność tego oddziaływania zależna jest od świadomie obieranych przez artystów strategii, a nie samego „efektu mediów”. Na potrzeby sztuki media masowe i elektroniczne mogą być wykorzystywane w różnym zakresie i w różny sposób.

Ten mediatyzacyjny aspekt współczesnej sztuki publicznej jest widoczny także w pracy Christoph'a Schlingensiefa. Badacze jego twórczości przekonują, że wbrew opinii „prowokatora”, nie kierowała nim narcystyczna potrzeba szokowania czy obrażania publiczności w celu zdobycia rozgłosu i sławy, ale dążenie do uczynienia z artystycznej prowokacji narzędzia zmiany społecznej. W jego pracy skandal, kontrowersja czy prowokacja, a więc różne formy „drażnienia” społecznej świadomości, stanowiły uprawnione, choć niekonwencjonalne, taktyki upubliczniania społecznie palących kwestii. Służyły jako dźwignia, której funkcja polegała na wywołaniu szerszej dyskusji na zasygnalizowany temat. Pozwalały przyciągnąć uwagę opinii publicznej i kształtujących ją mediów do konkretnych problemów społecznych (red. Forrest, Scheer 2011).

Filmy Schlingensiefa z założenia miały silnie oddziaływać na odbiorcę; sam określał je jako „75 minut walenia pięścią w ekran” (Forrest, Scheer 2011: 16). Dla telewizji kręcił programy w konwencji *talk show* i *reality show*, w których wykorzystywał potencjał tego medium, by nagłaśniać sprawy ważne dla niemieckiego społeczeństwa, konfrontując widzów

z aktualnymi problemami i historyczną traumą. Do swoich spektakli teatralnych angażował, obok profesjonalnych aktorów, naturszczyków, niepełnosprawnych, a nawet neonazistów. „Strategia pracy z ludźmi w różnym wieku i o odmiennym doświadczeniu stała się [...] stałym elementem jego projektów” (Forrest, Scheer 2011: 15). Poszukiwał także środków twórczej aktywizacji publiczności, stosował interaktywne rozwiązania, takie jak *Der Animatograph* [2004–2007]:

Zamiast oglądać przedstawienie z widowni, publiczność miała krążyć po teatrze i aktywnie reagować na napotykanne elementy scenografii, takie jak znaki informacyjne, zdjęcia, tablice, projekcje i znalezione obiekty (Forrest, Scheer 2011: 23)<sup>57</sup>.

W 1997 r. Schlingensief zrealizował pierwszy z serii zaangażowanych społecznie projektów – poświęcony bezdomnym *Passion Impossible* (Scheer 2011). W 1998 r. w ramach projektu *CHANCE 2000* założył partię polityczną wspierającą osoby niepełnosprawne, bezrobotne i z innych powodów marginalizowane w życiu publicznym jako niezależnych kandydatów do parlamentu<sup>58</sup>. Hasłami partii były: *Głosuj na siebie!* i *Udowodnij swoje istnienie!* (Gade 2011). W 2000 r. stworzył sześcioczęściowy program telewizyjny *Freakstars 3000*, utrzymany w konwencji *castingu* (pastisz formuły programów w rodzaju *Mam talent*) – prowadzonego wśród ludzi niepełnosprawnych. W ten sposób zwracał uwagę nie tylko na nieobecność tej grupy w mediach, ale także jej wykluczenie ze sfery publicznej w ogóle (Forrest 2011). W tym samym roku, wobec rosnącego poparcia dla populistycznych, skrajnie prawicowych partii w Europie, zorganizował publiczną akcję *Bitte liebt Österreich* [*Proszę, kochajcie Austrię*] skoncentrowaną na problemie imigracji (Varney 2011), a dwa lata później *Aktion 18* – wymierzoną w antysemityzm.

Każde z tych wydarzeń wywoływało duże zainteresowanie mediów i bardzo skutecznie prowokowało debatę wokół tematów bezdomności, imigracji, [...] postaw antysemickich. Podobnie jak jego przedstawienia teatralne, również akcje miały otwartą, wielopłaszczyznową, niejednoznaczną formę i zachęcały publiczność do aktywnego udziału w zainicjowanym przez reżysera – ale nie domkniętym – procesie kształtowania znaczeń (Forrest, Scheer 2011: 21–22).

Działania Schlingensiefy wykraczały poza obszar sztuki albo zamazywały granicę pomiędzy sztuką i światem wobec niej zewnętrznym. Były to *de facto* radykalne projekty polityczne obliczone na zmianę społecznej percepcji, dyskursu i struktury.

<sup>57</sup> W cytowanym fragmencie autorki opisują jedną z performatywnych instalacji zrealizowanych w ramach cyklu *Der Animatograph* – w wiedeńskim Burgtheater. Cały projekt miał charakter mobilny: oprócz teatrów (także berlińskiego Volksbühne) realizowany był w przestrzeni galeryjnej (Reykjavik), na terenach dawnego lotniska wojskowego i koszarów (Neuhardenberg pod Berlinem) oraz w afrykańskim *township* – dzielnicy zamieszkałej przez ubogą czarną ludność (Lüderitz w Namibii) (Berka 2011).

<sup>58</sup> Te dwa projekty opisuję dokładniej we wcześniejszej sekcji rozdziału, zatytułowanej *Sztuka jako „teatr życia codziennego”*.

Idąc tropem Josepha Beuysa, Allana Kaprowa (*notabene* nauczyciela Lacy) i ruchu Fluxus, Schlingensief dążył do wywoływania w odbiorcach – uczestnikach swoich działań nie tylko refleksji, ale także aktywnej reakcji i twórczego zaangażowania. W ten sposób, poprzez sztukę i towarzyszącą jej publiczną dyskusję, otwierał przed nimi przestrzeń demokratycznego uczestnictwa. Proces, który inicjował nosił znamiona tzw. demokracji poszerzonej, to jest takiej, w której nie wola większości, ale opinie, potrzeby i aspiracje wszystkich grup społecznych, także tych mniejszościowych, składają się na jego wynik w postaci zmiany społecznej. Poprzez tworzenie płynnych i otwartych prac zachęcających publiczność do krytycznego i twórczego myślenia oraz bezpośrednio angażowanie publiczności w proces twórczy, Schlingensief poszerzał przestrzeń publiczną, rozumianą jako przestrzeń otwartej dyskusji z udziałem wszystkich zainteresowanych grup, także tych wcześniej wykluczanych czy marginalizowanych. Swoje działania celowo projektował tak, by wzbudzać kontrowersje – a więc doprowadzać z jednej strony do uobecnienia tego, co wypychane poza obszar „normalnego” czy „postrzegalnego”<sup>59</sup>, z drugiej do starcia różnych poglądów, doświadczeń, roszczeń. W ten sposób unaoczniał agonistyczny (heterogeniczny i konfliktowy) charakter przestrzeni publicznej, w której różne wartości, interesy i dążenia nieustannie się ze sobą ścierają.

Użyteczność mediów masowych wobec komunikacyjnych aspiracji sztuki publicznej oraz jej powinowactwo z kulturą popularną dobrze obrazuje także projekt *In the Name of the Place* [1995–1998] zainicjowany przez conceptualistę Mela China i grupę artystyczną GALA Committee. Jako nośnik sztuki wykorzystano w nim popularny w latach dziewięćdziesiątych serial telewizyjny *Melrose Place*: artyści z GALA wykonali około 150 rekwizytów i elementów scenografii, które użyte zostały w trzystu serialowych scenach (niektóre wielokrotnie). Rekwizyty te nawiązywały do ważkich kwestii społecznych: od antykoncepcji (pościel w kondomy, kołdra z nadrukiem wzoru chemicznego pigułki „po”), poprzez wojnę w Iraku (jeden z obrazów w muzeum dyskutowany przez bohaterów), po protest w obronie praw człowieka (opakowanie po chińskim jedzeniu na wynos zadrukowane hasłami protestu na Placu Tienanmen).

Według China telewizja pozwala sztuce działać na podobieństwo **wirusa** infekującego widzów<sup>60</sup>. „Wirusy się same replikują, ale także mutują, i według mnie to jest właśnie idea sztuki. Zastanawiałem się, w jaki sposób wstrzyknąć tę ideę w system i pozwolić, by się replikowała wewnątrz tego systemu” (Chin, za: *Interview: Mel Chin...* 2001: 387). *In the Name of the Place* pokazuje, że w dobie mediów masowych i mediatyzacji rzeczywistości społecznej i politycznej przestrzeń publiczna nie może być traktowana wyłącznie jako przestrzeń fizyczna, a sztuka publiczna jako działanie w tej przestrzeni. Telewizja i inne media

<sup>59</sup> Według Jacquesa Ranciere’a sposób, w jaki postrzegamy świat ma znaczenie polityczne. Sztuka i inne praktyki reprezentacji rzeczywistości są narzędziem władzy, a ich funkcja polega na wyznaczaniu granic uznania – poprzez dzielenie rzeczywistości na widzialną i niewidzialną. Grupy niewidzialne to te, które są pozbawione władzy i nie posiadają swojej estetycznej reprezentacji. Proces ten nazywa Ranciere „dzieleniem postrzegalnego”. Sztuka może być więc zarówno czynnikiem społeczno-estetycznego wykluczenia, jak też może mu zapobiegać lub przeciwdziałać (por. Ranciere 2007).

<sup>60</sup> Metafora sztuki jako wirusa, często używana do opisu specyficznej efektywności sztuki współczesnej, wprowadzona została przez Jeana Baudrillarda (1996).

są jej przedłużeniem, czy jak pisał Marshall McLuhan (2001: 209), przedłużeniem naszych zmysłów i świadomości. Biorąc pod uwagę dystans dzielący sztukę (jako element kultury wysokiej) i kulturę popularną (niską), Joshua Decker (za: Knight 2008: 41) opisał projekt jako „nowy typ kulturowej fuzji”. Knight (2008: 41) zwraca jednak uwagę, że choć każdy widz serialu miał szansę obejrzeć efekty pracy zaangażowanych w projekt artystów, w rzeczywistości nie było to działanie w pełni egalitarne (czy demokratyczne): żeby odnotować społeczno-polityczne znaczenie włączonych do serialu obiektów artystycznych trzeba było o nich wiedzieć, zostać wcześniej „wtajemniczonym”. Z racji przyjętej strategii projekt był wprawdzie daleki od definiowania widza jako biernego odbiorcy, ale widz ten w większości pozostał nieświadomym sztuki, na której oddziaływanie był wystawiony.

Idea zainfekowania czy zawirusowania przez sztukę, która zainspirowała China do współpracy z telewizją, zyskuje nowe znaczenie wraz z rozwojem **mediów elektronicznych** i powiązanych z nimi narzędzi. Doskonałym przykładem możliwości, jakie dają nowe media i Internet jest projekt *Where the Hell Is Matt?* [*Gdzie do diabła jest Matt?*]<sup>61</sup>. Odzwierciedla on zarówno demokratyczny potencjał, jak i mobilizacyjne zdolności Sieci. Rejestrujące taneczną misję Matta filmy wideo zaliczyć należy do kategorii *viral videos*, zwykle amatorskich i tworzonych nie dla zysku produkcji, które są przekazywane elektronicznie, od osoby do osoby, pomiędzy znajomymi i przyjaciółmi, poprzez strony służące do dzielenia się filmami, portale społecznościowe, prywatne e-maile i inne nowe narzędzia. Odkąd urządzenia służące do filmowania, edytowania i publikowania materiałów filmowych stały się dostępne szerokim rzeszom ludzi (wciąż jednak nie dla każdego, gdyż globalny podział technologiczny pozostaje palącym problemem), produkcja kulturowa przestała być przywilejem i przewagą określonych grup społecznych, tzw. elity kulturalnej czy właścicieli i menadżerów przemysłów kulturowych.

Niekiedy te dwa światy zazębiają się, jak w przypadku współpracy muzyka Czesława Mozila i poety Michała Zabłockiego z internautami, która zaowocowała w 2008 r. płytą *Debiut*, nagrany przez grupę Czesław Śpiewa. Zabłocki zyskał uznanie w Internecie jako inicjator i moderator czatu poświęconego twórczości, którą sam nazwał „multipoezją”. Regularnie razem z innymi użytkownikami pisze on-line wiersze. Każdy wers jest podpisany internetowym *nickiem* autora, a każdy z uczestników zgadza się na to, by jego twórcze dzieło było swobodnie wykorzystywane. Według Zabłockiego: „Dziełem sztuki jest nie sam wiersz, ale SYTUACJA, w której się realizuje”<sup>62</sup>.

Ta globalna zmiana w stronę demokracji kulturowej, której przejawami są *Where the Hell Is Matt?* i multipoezja Zabłockiego, przyniosła także efekt w postaci nowego kulturowego aktywizmu, znanego jako ruch wolnej kultury. Ruch ten promuje swobodę w zakresie dystrybucji i modyfikacji dzieł twórczych w Internecie i innych mediach, poza restrykcjami wynikającymi z praw chroniących własność intelektualną. Opowiada się za możliwością swobodnego dzielenia się elektronicznymi zasobami, bez względu na to czy jest to informacja, oprogramowanie, film, muzyka czy poezja.

<sup>61</sup> <http://www.wherethehellismatt.com> [dostęp 19 lipca 2013 r.].

<sup>62</sup> <http://multipoezja.onet.pl/projekt.html> [dostęp 19 lipca 2013 r.].

Nowe media stwarzają też nowe możliwości prowokacji kulturowej, dla której skomercjalizowane i upolitycznione środki masowego przekazu (prasa, radio i telewizja) są głównym adwersarzem. Przybiera ona postać „oszustw” medialnych (*media hoaxes*), których areną stają się głównie programy informacyjne. Strategią tą posługuje się między innymi Joey Skaggs, który celowo wprowadza nierzetelnych dziennikarzy prasowych w błąd, by następnie rozesłać „falszywy” artykuł do kolejnych wydawców i nadawców. Tam informacje raz opublikowane nie są weryfikowane i w ten sposób, jak mówi Skaggs (za: Dery 2010), „płatek śniegu zamienia się w śniegową kulę, a ta w lawinę”.

Informacje spreparowane przez Skaggsa, który atakuje media od 1966 r., dotyczyły między innymi fikcyjnych organizacji: Walk Right! – dbającej o etykietę na chodnikach, Fat Squad – egzekwującej przestrzeganie diety przez ludzi otyłych i Gypsies Against Stereotypical Propaganda – walczącej o zmianę nazwy nocnego motyla, brudnicy nieparniki (ang. *gypsy moth*), a także fikcyjnych firm: agencji towarzyskiej dla psów Cathouse for Dogs, cybernetycznego serwisu wakacyjnego Comacocoon i oferującej transplantację skóry czaszki dla łysych Hair Today. Skaggs rozpowszechnił także informację, że hormony pozyskiwane ze zmutowanych karaluchów leczą artretyzm, trądzik i chorobę popromienną. Jakkolwiek niejednoznaczne moralnie wydawać się mogą prowokacje Skaggsa, przestrzega on w swoich działaniach zasad nieposłuszeństwa obywatelskiego: działa jawnie (kluczowy moment stanowi odkrycie mistyfikacji), nie łamie prawa, dba o to, by jego działania nie miały negatywnych skutków dla osób trzecich, nie czerpie ze swojej działalności zysków i dąży do tego, by służyła ona edukacji społeczeństwa na temat funkcjonowania mediów (Dery 1990, 2010; por. Skrzypiec 2002).

Na tej samej strategii medialnego „oszustwa” bazują w swoich działaniach antyglobaliści Andy Bilchbaum i Mike Bonanno, znani jako Yes-meni, którzy odsłaniają przed oczami opinii publicznej nieetyczne działania korporacji i amerykańskich agend rządowych. Typowa dla Yes-menów taktyka polega na: (1) założeniu fałszywej strony internetowej imitującej witrynę atakowanej korporacji lub agendy rządowej; (2) oczekiwaniu na kontakt ze strony dziennikarzy czy organizatorów konferencji, którzy wezmą fałszywą stronę za prawdziwą; (3) podszyciu się pod przedstawicieli danej instytucji i wygłoszeniu w jej imieniu publicznego zobowiązania – wynikającego z przesłanek moralnych, a nie finansowych. W ten sposób Yes-meni ogłosili światu między innymi, że korporacja Dow Chemical wypłaci odszkodowania ofiarom katastrofy w Bhopalu, w Indiach, oraz że Departament Mieszkalnictwa i Urbanizacji USA (The United States Department of Housing and Urban Development) wspomóc mieszkańców Nowego Orleanu w powrocie do komunalnych domów, z których zostali wysiedleni po przejściu huraganu Katrina (*Yes-meni... 2009*)<sup>63</sup>.

Jak widać z przytoczonych przykładów, sztuka jako działanie medialne przybiera różne taktyczne formy: od zorientowania na zainteresowanie dziennikarzy jako liderów opinii publicznej (performanse Lacy, akcje teatralne Schlingensiefela), poprzez bezpośrednie

<sup>63</sup> Zob. też: <http://theyesmen.org> [dostęp 22 grudnia 2013 r.].

wykorzystanie mediów masowych (*In the Name of the Place*) lub interaktywnych (*Where the Hell Is Matt?*, multipoezja, ruch wolnej kultury), po kreujące alternatywną rzeczywistość oszustwa medialne (Skaggs, Yes-meni).

## 5.9. Sztuka jako reklama i antyreklama

Lacy, Schlingensief, Chin i GALA orientowali swoje działania głównie na telewizję i inne media masowe. Skaggs, Yes-meni i artyści sieciowi korzystają w swoich projektach ze swobody komunikacyjnej, jaką zapewnia Internet. Jeszcze innym sposobem zbliżenia sztuki i publicznej komunikacji są „**kampanie billboardowe**” i pozostałe działania artystyczne, w których celowo wykorzystuje się nośniki i powierzchnie zwykle służące celom komercyjnym. Oprócz billboardów mogą być to na przykład: autobusy, przestrzenie handlowe, gadżety reklamowe, takie jak: koszulki, torby czy kubki. Są one używane na trzy sposoby: (1) artystyczny, *quasi-galeryjny*; (2) agitacyjno-propagandowy, bezpośredni, dosłowny, *quasi-reklamowy*; i (3) subwersywny, krytyczno-kontestacyjny, antyreklamowy. W praktyce granica między tymi trzema podejściami do artystycznego przejmowania przestrzeni marketingowych nie zawsze zachowuje ostrość, stąd kontrowersje, skandale, problemy z cenzurą, niekiedy celowo wywoływane i wykorzystywane jako wartość dodana lub integralny składnik dzieła.

W tym kontekście od razu warto wspomnieć o jednym z pierwszych projektów tego rodzaju – antywojennej kampanii billboardowej *Blame God* Lesa Levine’a z 1985 r., w której artysta za pomocą niepokojących obrazów i prostych, prowokacyjnych nakazów (oprócz tytułowego *Blame God*, były to: *Attack God*, *Hate God* i *Torture God*) zwracał uwagę na absurdalność religijnego konfliktu w Irlandii Północnej. Oburzenie części odbiorców, którzy dopatrywali się w jego pracach obrazy uczuć religijnych, stało się dźwignią uruchamiającą zainteresowanie mediów i szerokiej opinii publicznej, na jakim zależało artyście (Gibbons 2005: 36–40). Prawie trzydzieści lat później w Polsce, koncepcyjnie zbliżony billboard Galerii Ruz *Nienawidź bliźniego swego, jak siebie samego* (Toruń, maj/czerwiec 2013 r.), mający stanowić krytyczny komentarz do dyskryminacyjnych praktyk Kościoła katolickiego, przeszedł praktycznie bez echa<sup>64</sup>. Rola artysty jako publicznego prowokatora posługującego się marketingowymi nośnikami wiąże się bowiem nie tyle z publiczną ekspozycją problemu, co z umiejętnym zarządzaniem kontrowersją. Do zagadnienia tego będę jeszcze wielokrotnie powracać w dalszej części podrozdziału.

<sup>64</sup> Właściwy tytuł pracy to *Przykazanie*. Jej autorem jest Rafał Góralski. Parafraza chrześcijańskiego przykazania miłości bliźniego odsyła do problemu mowy nienawiści obecnej w tamtym czasie w publicznych, wzorotwórczych wypowiedziach duchownych i hierarchów Kościoła katolickiego w Polsce. Zob. <https://pl-pl.facebook.com/GaleriaRuz> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].

Sama praktyka billboardowa, jako model artystycznego działania w przestrzeni publicznej, ma źródła anglo-amerykańskie. Przyjmuje się, że jako pierwszy billboard do prezentacji sztuki współczesnej wykorzystał artysta konceptualny Joseph Kosuth (*Class 4, Matter, 1. Matter in General*, 1968). Ustawiona na pustyni w Nowym Meksyku tablica zawierała listę przypadkowych „materii”, takich jak: wszechświat, chemikalia, żywica, bez żadnego politycznego czy społecznego przesłania. Wśród zaangażowanych twórców korzystających z billboardów jako środka publicznej komunikacji wymienić można między innymi: Victora Burgina, Felixa Gonzaleza-Torresa, Jenny Holzer, Alfredo Jaara, Jeffa Koonsa, Barbarę Krüger, Lesa Levina, Suzanne Meiselas, Mike’a Millsa, Kay Rosen, Cindy Sherman. W kontekście obywatelskich funkcji sztuki warto wspomnieć także o antydyskryminacyjnych kampaniach reklamowych Gran Fury [1987–1995] i Guerrilla Girls [1985–]. Rola sztuki billboardowej w świecie zdominowanym przez korporacje, media masowe, konsumpcję, patriariat i przemoc ma polegać na poszerzaniu pola publicznej partycypacji i kontestacji. Dlatego tematyka artystycznych billboardów jest często zbieżna z problemami podejmowanymi przez ruchy społeczne: ekologiczny, feministyczny, LGBT, pacyfistyczny, praw człowieka czy antyglobalistyczny. Na marginesie społeczno-politycznego zaangażowania, sztuka billboardowa problematyzuje także kwestie, z którymi mierzy się współczesny świat sztuki, w szczególności społeczne znaczenia sztuki i społecznej roli artysty (Correa 2008).

Prekursorami „przejęcia” powierzchni i strategii reklamowych przez sztukę zorientowaną na aktualne problemy społeczne byli między innymi David Avalos, Louis Hock i Elizabeth Sisco, autorzy projektu *Welcome to America’s Finest Tourist Plantation [Witamy na najwspanialszej amerykańskiej plantacji turystycznej]*, zrealizowanego w 1988 r. w San Diego<sup>65</sup>. Artyści postawili sobie za cel wytworzenie przestrzeni publicznej, rozumianej jako przestrzeń otwartej dyskusji z udziałem wszystkich zainteresowanych grup, także tych o mniejszościowym statusie. Chcieli przyciągnąć uwagę opinii publicznej i kształtujących ją mediów do konkretnego problemu społecznego, a nie zagadnień związanych ze sztuką jako taką. Wykorzystali do tego celu miejskie autobusy, na których umieścili przygotowany przez siebie wielkoformatowy plakat. Poruszał on kwestię statusu nielegalnych pracowników zatrudnionych w mieście, głównie w sektorze usług. Składał się z trzech fotografii, na których widać było: ręce zmywające talerz w restauracyjnej kuchni, rękę pokojówki wchodzącej z czystymi ręcznikami do pokoju hotelowego oraz kaburę policjanta skuwającego komuś (w domyśle nielegalnemu imigrantowi) ręce. Hasło umieszczone na plakacie w połączeniu ze zdjęciami od razu nasuwało na myśl skojarzenia z niewolniczą pracą, wyzyskiem, niesprawiedliwością społeczną. Ale plakat był tylko jednym ze składników dzieła sztuki publicznej stworzonego przez Avalosa, Hocka i Sisco. Został zaprojektowany tak, by wzbudzić kontrowersje: był dość czytelny, ale nie oczywisty – domagał się wyjaśnienia. Zarządzanie kontrowersją przez artystów, jak pisze Tom Finkelppearl (*Interview: David Avalos...* 2001: 127), było równie

<sup>65</sup> W odróżnieniu od omówionego wcześniej i chronologicznie starszego *Docklands Community Poster Project* [1981–1991], działanie Avalosa, Hocka i Sisco, choć jego sens był także publiczno-edukacyjny, nie miało charakteru bezpośrednio partycypacyjnego i zbiorowego. Wpisywało się raczej w romantyczno-socjalistyczną tradycję publicznego poruszania problemu dehumanizacji stosunków międzyludzkich.



ważne jak sam plakat. Stanowiło integralną część dzieła/działania. W rolę komentatorów wcielili się dziennikarze, politycy i oczywiście twórcy plakatu. Dyskusja rozgorzała w mediach, na ulicach i w środowisku akademickim. Plakat był więc zaledwie dźwignią, której funkcja polegała na sprowokowaniu szerszej dyskusji na zasygnalizowany temat. Louis Hock (za: *Interview: David Avalos...* 2001: 145–146), współautor projektu, podkreśla w jednej z późniejszych wypowiedzi obywatelski sens wywołanej przez plakat kontrowersji:

Potrzebujemy czegoś więcej niż biuro ds. *public relations*, czegoś innego niż urząd miejski, żeby zabrać głos w sprawach krytycznych, dotyczących miasta. Kontrowersja jest w swej istocie dyskusją, w której ścierają się opozycyjne punkty widzenia. Medialne relacje na temat autobusowego plakatu stworzyły warunki, by taki opozycyjny punkt widzenia, przynajmniej na chwilę, znalazł się na pozycji umożliwiającej spojrzenie w oczy tym, którzy dzierżą władzę i wzięcie udziału w dyskusji.

Do dyskusji nie zaproszono jednak żadnego nielegalnie zatrudnionego imigranta, czemu Sisco, Hock i Avalos próbowali przeciwdziałać w kolejnym swoim wspólnym projekcie *Art Rebate/Arte-Reembolso* [1993]. Tytuł projektu można przetłumaczyć jako *Rekompensatę [udzieloną] w sztuce*. Działając pod auspicjami Muzeum Sztuki Współczesnej w San Diego oraz Centro Cultural de la Raza, w ramach wystawy *La Frontera/The Border [Granica]*, artyści wręczyli czterystu pięćdziesięciu nielegalnym meksykańskim imigrantom dziesięciodolarowe banknoty pochodzące z dotacji na projekt, jako zadośćuczynienie za brak opieki zdrowotnej i socjalnej ze strony państwa, pomimo wykonywania przez nich opodatkowanej pracy w Stanach Zjednoczonych. W ten sposób chcieli unaocznic opinii publicznej, że nielegalni imigranci są ważną częścią amerykańskiego społeczeństwa. Nie tylko, wbrew popularnemu przekonaniu, płacą podatki do kasy państwa, ale też uczestniczą w społecznym podziale pracy. Projekt wywołał ogólnonarodowy skandal. Był żywo relacjonowany przez lokalne i krajowe media, a także używany jako argument przeciwko polityce dotacyjnej National Endowment for the Arts<sup>66</sup> (*Public Audit...* 1994).

W obu działaniach Sisco, Hocka i Avalosa zwraca uwagę świadome ukierunkowanie artystów raczej na wytwarzanie warunków publicznej debaty niż na budowanie więzi czy poczucia sprawczej podmiotowości wśród imigrantów. Ich celem jest kreowanie publicznych forów, umożliwiających różne formy partycypacji, oraz ukazywanie braków w systemie politycznym, w którym szereg publicznych decyzji implementowanych jest z pominięciem publicznej debaty. Zarówno antyreklamowa kampania *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*, jak i późniejszy projekt *Art Rebate/Arte Reeboloso* służyły zatem ukazaniu nie tylko problemu ekonomicznej eksploatacji nielegalnych imigrantów, ale także deficytów demokratycznej sfery publicznej w Stanach Zjednoczonych (por. *Public Audit...* 1994).

<sup>66</sup> National Endowment for the Arts to amerykańska agencja rządowa utworzona w 1965 r., mająca na celu finansowe wspieranie działalności twórczej, wystawienniczej i edukacyjnej w obszarze sztuki.

Innym przykładem wykorzystania autobusu i *quasi*-reklamowego przekazu jako obywatelskiego „megafonu” jest projekt *Gran Fury Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do* [Całowanie nie zabija: chciwość i obojętność tak], zrealizowany w 1989 r. w Nowym Jorku. Oprócz wielkoformatowego plakatu umieszczonego na miejskich autobusach, w ramach projektu wydano takie same karty pocztowe. Grafika wykorzystana na plakacie i pocztówce przedstawiała trzy całujące się pary: mieszaną rasowo, gejoską i lesbijską. W stylistyce przypominała późniejsze kampanie reklamowe firmy Benetton, nie tylko budującej swój wizerunek w oparciu o społeczne zaangażowanie, ale też często uciekającej się w swoich strategiach marketingowych do kontrowersji i prowokacji.

Kolektyw *Gran Fury* był w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. artystyczną sekcją nowojorskiej organizacji ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), założonej w 1987 r., działającej do dziś, koncentrującej swoją aktywność na problemach osób zarażonych HIV i chorych na AIDS. Wykorzystywał różnorodne media, przestrzenie i strategie marketingowe, takie jak: neon *Silence = Death* [Milczenie = Śmierć], ulotki, wlepki, plakaty, billboardy, wielkoformatowe reklamy na autobusach (m.in. opisana wyżej *Kissing Doesn't Kill...*), by informować społeczeństwo o pandemii HIV w sposób wolny od uprzedzeń i stereotypizacji jej potencjalnych ofiar (głównie gejów i lesbijek), oraz lobbować na rzecz przełamania bierności państwa wobec tego problemu. Homofobia, tabuizacja seksu, publiczne milczenie na temat AIDS (m.in. brak edukacji w tym zakresie), potępienie przez Kościół katolicki nadawały produkcjom *Gran Fury* charakter społecznych kontrowersji. Dzięki temu ich działania, a wraz z nimi artykułowane poprzez nie problemy, zyskiwały drugie, medialne życie, wylewając się poza pierwotne przestrzenie ich komunikacji, docierając do szerokiej i zróżnicowanej publiczności (*Gran Fury...* 2003).

Od blisko trzydziestu lat tzw. wartość szokowa (*shock value*) jest także częścią społeczno-artystycznej strategii feministycznego kolektywu *Guerrilla Girls*, którego działania od połowy lat osiemdziesiątych XX w. wycelowane są w seksizm, rasizm i korupcję w takich obszarach, jak: sztuka, film, kultura popularna i polityka. Zrzeszone w nim artystki, korzystając z różnorodnych środków wyrazu (performans, *flash mob*, billboard, plakat, wlepka, książka, strona internetowa), kwestionują tradycyjny, zgodny ze społecznymi oczekiwaniami wizerunek kobiecości. Ich znakiem rozpoznawczym są goryle maski, często skonstrastowane z seksowną mini spódnicą i pończochami, albo nagim kobiecym ciałem<sup>67</sup>.

*Guerrilla Girls* używają, jako pseudonimów, nazwisk nieżyjących artystek, takich jak: Frida Kahlo, Kathe Kollwitz czy Rosalba Carriera. Wyjątek stanowi *Guerrilla Girl 1* – pseudonim przyjęty w hołdzie artystkom nieznanym. W ten sposób chcą skupić publiczną uwagę na problemach, jakie poruszają, a nie na sobie jako indywidualnych twórczyniach czy aktywistkach. Grupa nie ma stałego składu; przez lata przewinęło się przez nią ponad sto kobiet. Wszystkie pozostają anonimowe. Ich strategią jest semantyczna demaskacja: uwidacznianie tego, co podskórne, ukryte, zapomniane, przeoczone, niedocenione, niesprawiedliwe.

<sup>67</sup> *Guerrilla* w języku angielskim oznacza partyzantkę (w tym przypadku kulturową). Jest jednak homofonem słowa *gorilla*, czyli goryl, gorylica.

Szczególną uwagę zwracają na nieuświadomiony wymiar dyskryminacji (obecny między innymi w stereotypach dotyczących kobiet, znajdujących wyraz w języku)<sup>68</sup>) oraz na tzw. tokenizm – pozorne, symboliczne, wizerunkowe uwzględnianie (włączanie) mniejszości w obrotach kulturalnych i politycznych instytucji. Sztuka służy w ich działaniach jako alternatywna taktyka społecznego protestu, którego motorem napędowym jest – o czym często mówią w wywiadach – złość<sup>69</sup>.

W latach osiemdziesiątych celem Guerrilla Girls było przede wszystkim zwrócenie uwagi na seksizm i rasizm utrwalone w strukturach organizacyjnych i funkcjonalnych instytucji sztuki, takich jak nowojorskie Metropolitan (Met.) Museum of Art i Museum of Modern Art (MoMA). Jeden ze sztandarowych billboardów grupy z tego okresu jest trawestacją obrazu Jeana Augusta Dominique'a Ingesa *La Grande Odalisque* [*Wielka odaliska*] z 1814 r., na którym twarz modelki zastąpił goryli pysk. W warstwie tekstowej billboard zestawia fakty – marginalny odsetek prac kobiet w kolekcji Met. Museum (5%) z nadreprezentacją kobiecych aktów w zbiorach tej instytucji (85%) – i stawia pytanie: *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?* [*Czy kobiety muszą być nagie, by dostać się do muzeum Metropolitan?*] (Kutz-Flamenbaum 2007; *Oral history...* 2007; *The Feminist...* 2007).

Obecnie Guerrilla Girls, jak deklarują na swojej stronie internetowej, walczą z dyskryminacją kobiet – nie tylko w świecie sztuki – za pomocą faktów, humoru i sztucznego futra<sup>70</sup>. W 2012 r. grupa gościła w Krakowie na festiwalu Art Boom, podczas którego stworzyła interaktywny wielkoformatowy baner: *Nie jestem feministką, ale gdybym nią była, właśnie na to bym narzekala...*, na którym publiczność festiwalu mogła wpisywać swoje skargi. W ten sposób artystki chciały skłonić Polki, zwykle odzeganujące się od bycia feministką, do refleksji nad zbieżnością ich prywatnych postulatów z feministycznym światopoglądem i programem<sup>71</sup>.

Z możliwości społecznego oddziaływania, jakie dają nośniki reklamowe regularnie korzysta też Barbara Krüger (np. *I Shop, Therefore I Am* [*Kupuję, więc jestem*] z 1987 r., *BUS* [*Autobus*] z 1997 r., *Buy Me, I'll Change Your Life* [*Kup mnie, a zmienię Twoje życie*] i *You Want It, You Buy It, You Forget It* [*Chcesz tego, kupujesz to, zapominasz o tym*] z 2007 r.). Bodaj najbardziej znaną realizacją tej artystki jest plakat *Your Body Is a Battleground* [*Twoje ciało jest polem bitwy*], zaprojektowany dla ruchu *pro-choice* na okoliczność manifestacji w Waszyngtonie w 1989 r. Krüger wykorzystuje w swoich pracach stereotypowe wizerunki medialne i klisze kulturowe, które reprodukuje w czerni-bieli i zestawia z prowokacyjnymi hasłami, pisanymi zawsze tą samą pogrubioną, modernistyczną, czerwoną czcionką. Jej kolaże mają charakter krytyczny. Naśladując reklamowe konwencje, są komentarzem do ważkich społecznych i politycznych kwestii. Tematem wielu z nich jest seksizm napędzany

<sup>68</sup> W odpowiedzi na te zjawiska, wśród innych działań, w 2003 r. wydały książkę *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Guerrilla Girls Illustrated Guide to Female Stereotypes* i rozpowszechniały wlepki z hasłem *Don't Stereotype Me!*; <http://www.guerrillagirls.com/stereotype/index.shtml> [dostęp 23 czerwca 2013 r.].

<sup>69</sup> Warto zauważyć, że wypowiedzi te wskazują na znaczenie emocji w procesie społecznej mobilizacji i tworzenia się ruchów społecznych (por. Barker 2008; Collins 2008; Domański 2009; Polletta, Amenta 2008).

<sup>70</sup> <http://www.guerrillagirls.com/index.shtml> [dostęp 4 czerwca 2013 r.].

<sup>71</sup> <http://www.guerrillagirls.com/posters/PolishNotAFeminist.shtml> [dostęp 4 czerwca 2013 r.].

przez media głównego nurtu. Inne są wymierzone w zjawiska komercjalizacji kultury i konsumeryzmu – źródłem ironii jest w nich rozdźwięk między komercyjnym medium a antykomercyjnym przekazem (Fryd 2007).

Ponieważ Krüger akceptuje sprzedaż różnorodnych gadżetów ozdobionych reprodukcjami jej prac, a nawet opracowuje kampanie reklamowe dla sieci handlowych, jej twórczość i wyrażane w niej społeczno-polityczne zaangażowanie bywa przedmiotem krytyki opartej na zarzucie komercjalizacji buntu. Jeden z krytyków zadaje pytanie, do kogo adresowane są kolaże Krüger, skoro artystka wystawia je w renomowanych galeriach i czerpie zyski z ich sprzedaży (Kramer 2000). Podobny zarzut wysuwany jest zresztą nie tylko pod adresem artystów cieszących się komercyjnym powodzeniem, takich jak Barbara Krüger. Na przykład *Adbusters Magazine*, wokół którego w latach osiemdziesiątych XX w. skupiała się działalność pogromców reklam, zyskał złą sławę sprzedażą „firmowych” antyreklamowych gadżetów: koszulek, kubków, toreb.

Badacz kultury ruchów społecznych John Lofland (1995) wyjaśnia, że artyści zaangażowani w działania ruchów nie mogą zamykać się w obrębie ich kultury z czysto pragmatycznych względów. Muszą szukać odbiorców także poza ruchem, ponieważ mało który ruch społeczny jest w stanie utrzymać swoich artystów przez dłuższy czas. Dramaturg Rene Pollesch (*Nie odgrywam...* 2007) zauważa z kolei, że artyści krytyczni i zaangażowani odnoszący sukces komercyjny znajdują się w szczególnie trudnej, dwuznacznej sytuacji, z jednej strony wymagającej od nich zdefiniowania własnej perspektywy (klasowo-ekonomicznej) względem tematu wypowiedzi, z drugiej jednak – dającej im szczególną możliwość wypowiedzenia się na temat swojego własnego sukcesu. Wydaje się jednak, że w przypadku większości takich artystów mamy do czynienia raczej z podziałem aktywności na sektory – polityczno-społeczny i zawodowo-komercyjny, niż refleksyjnym konstruowaniem dialogicznej relacji między nimi, co mogłoby ich zabezpieczyć przed zarzutem budowania kariery na krytyce społeczeństwa.

Tym co łączy działania Levine’a, Sisco, Hocka i Avalosa, Gran Fury, Guerrilla Girls i Krüger jest świadome i celowe konstruowanie społecznego spektaklu, najbardziej widoczne w projekcie *Welcome to America’s Finest Tourist Attraction*, i w ten sposób – poprzez umiejętne zarządzanie kontrowersją – poszerzanie pola publicznego dyskursu o wykluczone z niego tematy. Pod tym względem wymienione projekty przypominają „medialne performanse” Lacy czy Schlingensiefela (por. Lacy 1982: 55). Taktyka ta wymaga od artysty działania pozaartystycznego, komunikacyjnego, w niemożliwych do przewidzenia warunkach, improwizacji, spontaniczności, szybkiego reagowania, a – co najważniejsze – aktywnego uczestnictwa w toczącej się dyskusji. Jest to jedna z możliwości demokratyzacji sztuki, włączenia w obręb sztuki jej odbiorców – sztuki nie rozumianej jednak jako artefakt, plakat czy billboard, ale jako performatywny proces. Dzięki takiej redefinicji, kontrowersja staje się taktyką działania publicznego i konstruowania sfery publicznej. W przypadku *Welcome to America’s Finest Tourist Attraction* plakat był tylko jednym z elementów artystyczno-publicznego projektu.

A więc, ludzie często chcieliby widzieć w plakacie dzieło sztuki – samą grafikę, jako nośnik estetycznej wartości pracy. W rzeczywistości, podstawową funkcją plakatu była jego zdolność katalizowania [dyskusji – KN]. Celem był społeczny performans, a plakat był mechanizmem, dzięki któremu stał się on możliwy. Estetyka zawiera się w dynamice społecznej, w dyskursywnej jakości dzieła, jego właściwościach performatywnych. [...] Jeśli bylibyśmy zdolni zainicjować publiczną dyskusję bez tego fizycznego obiektu, byłoby to w porządku. Ale gdybyśmy mieli tylko ten obiekt bez żadnej dyskusji, byłaby to katastrofa (Hock, za: *Interview: David Avalos...* 2001: 136).

Jakkolwiek skuteczna jako katalizator demokratycznej debaty i *quasi*-PRowskie narzędzie poszerzania sfery publicznej, kontrowersja zwykle nie jest celowo stosowana przez polskich artystów, którzy widzą w niej albo ograniczanie wolności sztuki, albo stygmatyzowanie sztuki współczesnej, albo przejaw emocjonalno-intelektualnej niedojrzałości publiczności, rzadko traktując rozbieżność opinii, dyskusję i spór jako równoprawny składnik swojego dzieła/działania. Rozmywanie granic między sztuką a reklamą i propagandą, a więc poniekąd między kulturą „wysoką” i „niską”, postrzegane jest jako zagrożenie dla wartości tej pierwszej. Zapomina się, że w przypadku sztuki, nawet jeśli umieszcza się ją na nośnikach reklamowych z perswazyjną intencją, odbiorca musi aktywnie przetworzyć (przemysleć) zawarty w niej komunikat, podczas gdy zarówno reklama, jak i propaganda zwykle zakładają bezkrytyczność odbiorców absorbujących informacje kształtujące z kolei ich postawy i potrzeby. Artysta Rafał Bujnowski tak opisuje swoje doświadczenie ze sztuką na billboardach, której odbiorcami byli nie tylko przypadkowi przechodnie, ale też lokalni graficjarze:

To był dla mnie rodzaj weryfikacji. Można było bardzo łatwo i szybko sprawdzić, czy coś ma taki zewnętrzny sens. Pokazywałem swoje prace zupełnie przypadkowym, hardkorowym odbiorcom. Lekcja realizmu billboardowego. Mogłem sprawdzić, co na ulicy zostaje osprejowane w stylu „ty chuju jebany spierdalaj z naszej dzielnicy”, a co zostaje nieruszone i uszanowane. Wiesz, ludzie ulicy pewne rzeczy doceniają. To był taki obóz przetrwania. Żaden profesor nie zgodził się na wystawienie się na ulicy (*Galeria...* 2012).

Joan Gibbons (2005), analizując wielowymiarowe związki między sztuką i reklamą, zwraca uwagę na przewagę, jaką daje publicznym artystom wykorzystanie komercyjnych mediów i konwencji. Są one po prostu bardziej przystępne – nie tylko bardziej zrozumiałe, ale też w większym stopniu – jako część kultury popularnej – oswojone, akceptowane *a priori*. Dlatego sztuka jako reklama pozwala według niej połączyć dwa z pozoru sprzeczne cele: intelektualną aktywność (refleksyjność) odbiorcy z komunikacyjną efektywnością przekazu. Poniższa tabela jest próbą porównania cech współczesnej reklamy i sztuki, pozwalających na osiągnięcie tego synergicznego rezultatu (pogrubioną czcionką zaznaczono cechy tzw. reklamy społecznej wykorzystującej sztukę)<sup>72</sup>:

<sup>72</sup> Opracowanie własne.

Tabela 1. Reklama i sztuka

<b>cecha</b>	<b>reklama</b>	<b>sztuka</b>
sposób przedstawienia	idealizacja rzeczywistości, odwołanie do przyjemności i spełnienia	<b>krytyka rzeczywistości, subwersja, kontestacja</b>
sposób oddziaływania	<b>perswazja</b> (za wyjątkiem reklamy szokowej)	provokacja, kontrowersja, dysonans poznawczy, wytrącenie odbiorcy z percepcyjnych nawyków (za wyjątkiem sztuki propagandowej)
prawomocność	<b>powszechna akceptacja, przyzwyczajenie do obecności reklamy w sferze publicznej</b>	narażenie na odrzucenie przez publiczność, posługiwanie się obrazami nieprawomocnymi
charakter przekazu	<b>przystępność w wymiarze kulturowym, intelektualnym i emocjonalnym, komunikatywność, czytelność, klarowność</b>	komunikat trudny, wymagający odpowiedniego kapitału kulturowego
dostęp	<b>wszechobecność, powszechna dostępność, nadmiar i chaos informacyjny</b>	dobro rzadkie, elitarne, ekskluzywne (za wyjątkiem sztuki publicznej)
odbior	bierny, reaktywny, niewymagający zaangażowania odbiorcy, bezrefleksyjny	<b>aktywny, wymagający intelektualnego, emocjonalnego, a niekiedy także praktycznego zaangażowania odbiorcy, refleksyjny</b>
interpretacja	<b>jedna właściwa, zgodna z intencją nadawcy, kanoniczna</b>	otwarta na subiektywne sensy nadawane przez odbiorców (za wyjątkiem sztuki propagandowej)
status twórcy	<b>anonimowy, zbiorowy (liczy się treść i efekt społeczny)</b>	konkretny artysta (liczy się jego status w świecie sztuki)

Do Polski niezależna sztuka billboardowa trafiła dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX w. wraz z zawłaszczającą wspólną przestrzeń wizualną wielkoformatową reklamą i jej pogromcami (*adbusters*). Projekty billboardowe realizowały między innymi: Karolina Breguła (*Niech nas zobaczą*, 2003), Elżbieta Jabłońska (*Gry domowe*, 2002) i Katarzyna Kozyra (*Więzy krwi*, 1999)<sup>73</sup> – dwie ostatnie artystki w ramach Zewnętrznej Galerii AMS, opisaną bliżej w dalszej części podrozdziału. Warto wspomnieć też o animowanym od 2008 r. przez Galerię Rusz międzynarodowym Festiwalu Sztuki na Billboardach Art Moves<sup>74</sup>, działającej w latach 2006–2009 w Trójmieście galerii 238x504<sup>75</sup>, Galerii Otwartej, prowadzonej w latach 1998–2002 przez Rafała Bujnowskiego na billboardach w centrum Krakowa<sup>76</sup>, oraz realizowanym przez kilka lat sieciowym projekcie Billboart Gallery Europe, który dzięki zaangażowaniu duetu Twożywo, zawitał do Polski w 2004 r.<sup>77</sup>

Niestety, równocześnie z ulic polskich miast zaczął znikać – wypierany przez billboardy i inne formy komercyjnej reklamy – plakat artystyczny, który przed 1989 r. konstituował ważny i relatywnie niezależny obszar sztuki publicznej. Po okresie socrealizmu zaczęła kształtować się tzw. polska szkoła plakatu, nawiązująca wprawdzie do wcześniejszych, międzywojennych tradycji, ale funkcjonująca w odmiennych warunkach ustrojowych, co w dużej mierze zadecydowało o specyfice tego zjawiska. Plakat był dziedziną sztuki wyjątkowo cenioną przez komunistyczne władze: plakacistów kształciły uczelnie artystyczne, produkcją plakatów zajmowały się wyspecjalizowane instytucje (m.in. Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne), wydawano branżowe pismo *Projekt*, w 1966 r. w Zachęcie zorganizowano I Międzynarodowe Biennale Plakatu, a dwa lata później otwarto Muzeum Plakatu w Wilanowie. Artyści graficy, tacy jak: Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy czy Henryk Tomaszewski, realizowali przede wszystkim zamówienia państwowych instytucji kultury: teatrów, kin, galerii. Funkcjonując poza wymogami rynku, marketingu i konkurencji, mieli możliwość rozwijania indywidualnego stylu. Wysoka ranga plakatu w kraju i międzynarodowe uznanie dawały im ponadto szereg przywilejów (choćby możliwość podróżowania za granicę). Charakterystyczną cechą polskiego plakatu było – w warstwie formalnej – dążenie do połączenia wysokiej jakości estetycznej z funkcją użytkową, zaś w warstwie treściowej – wieloznaczność, metaforyczność, aluzyjność (ukryte odniesienia do realiów życia w PRL) oraz nastawienie na intelektualne pobudzenie odbiorcy (stąd używane niekiedy określenie „myślące plakaty”). Dziś plakat artystyczny łatwiej zobaczyć na wystawie lub w prywatnej kolekcji niż na ulicy, co przeczy jego podstawowej funkcji – środka komunikacji społecznej (Giżka 2006).

<sup>73</sup> <http://karolinabregula.com>, <http://www.katarzynakozyra.pl> [dostęp 23 maja 2013 r.].

<sup>74</sup> <http://artmovesfestival.org/pl> [dostęp 23 maja 2013 r.].

<sup>75</sup> <http://www.238x504.net> [dostęp 23 maja 2013 r.]. W odróżnieniu od pozostałych wymienionych projektów galeryjnych wykorzystujących billboardy, galeria 238x504 prezentowała twórczość artystów ulicznych, takich jak: ZBK, M-city, Dwaesha, Foxy&Wiur, Krik czy Trzecia Fala.

<sup>76</sup> W ramach galerii, która miała charakter studencki i związana była z działaniami Grupy Ładnie, swoje prace prezentowali między innymi: Rafał Bujnowski, Marcin Maciejowski, Wilhelm Sasnal i Jadwiga Sawicka (*Galeria...* 2012).

<sup>77</sup> <http://www.twozywo.art.pl> [dostęp 23 maja 2013 r.].

Tymczasem billboardowe galerie i festiwale są oznakami stopniowej instytucjonalizacji tej niekonwencjonalnej praktyki artystycznej. Na antypodach tego procesu znajdują się spontaniczne i nielegalne akcje billboardowe, takie jak *AntyEuro 2012*, w ramach której w Gdańsku, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu, miastach gospodarzach Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej, pojawiły się billboardy wykonane przez koalicję Chleba Zamiast Igrzysk oraz grup Manufaktura i Radykalna Akcja Twórcza, krytykujące organizację tego wydarzenia kosztem niedofinansowania usług publicznych w takich obszarach, jak: służba zdrowia, opieka społeczna, transport publiczny, oświata czy kultura<sup>78</sup>.

Sztukę na billboardach tworzą więc zarówno artyści galeryjni, jak i niezależni, działający legalnie (współpracujący z firmami reklamowymi) i nielegalnie (zajmujący billboardy bez zgody właściciela), w sposób regularny (stały billboard Galerii Rusz przy szosie Chełmińskiej 37 w Toruniu<sup>79</sup>) lub okazjonalny, akcyjny. Dla organizatorów festiwalu Art Moves jest ona przede wszystkim katalizatorem autorefleksyjności – jednostkowej i społecznej: „Wykorzystujemy symbol współczesnego świata konsumpcji, jakim jest nośnik billboardowy, i zamieniamy go w symbol namysłu, refleksji i głębszego spojrzenia na samych siebie oraz otaczającą nas rzeczywistość”<sup>80</sup>. Tak definiowana sztuka na billboardach wpisuje się w szerszy kontekst nowoczesności refleksyjnej, w której społeczeństwo i jednostki nieustannie problematyzują same siebie (por. Beck, Giddens, Lash 2009). Ciekawe, że podobny zwrot, związany z wprowadzaniem standardów społecznej odpowiedzialności biznesu, można obserwować w świecie reklamy. Prekursorem w tej dziedzinie jest firma Benetton, której kampanie marketingowe są jednocześnie kampaniami społecznymi na rzecz pokoju, tolerancji, wielokulturowości oraz rozwijania świadomości społecznej takich problemów, jak: przemoc wobec kobiet, kara śmierci czy AIDS.

Ze względu na cechy samego medium, na billboardach powstają wyłącznie projekty efemeryczne (nie licząc ich dokumentacji tworzonych w Internecie), w wymiarze materialnym spisane na straty, i w związku z tym, niejako ze swej natury antykomercyjne. Przekonuje o tym między innymi Peter Fuss (za: *Szkoda...* 2007): „Billboardu nikt nie kupi, to jest obraz skazany na zepsucie, którego nie da się kolekcjonować, wisi sobie i zaraz go zakleją”. Ta tymczasowość sprawia, że zawartość billboardu (koncepcja, treść, poruszony problem) jest ważniejsza niż sam billboard, jako artystyczny artefakt, i niż jego autor. Dochodzi do tego krótkotrwałość kontaktu z odbiorcą, który mija billboard na ulicy, idąc lub jadąc samochodem – stąd intensyfikujące przekaz krótkie teksty i proste obrazy, jakimi zwykle posługują się artyści billboardowi. Niebagatelne znaczenie ma także lokalizacja billboardu i czas jego ekspozycji, nadające mu interpretacyjny kontekst.

Wracając do przytoczonych na początku rozdziału refleksji Patricii Phillips (2000), można postawić hipotezę, że nietrwałość billboardu stwarza warunki dla większego radykalizmu prezentowanych w ten sposób wypowiedzi. Tak postrzegana sztuka billboardowa staje się

<sup>78</sup> ANTY EURO 2012 / Ogólnopolska Akcja Bilbordowa, <http://pl.indymedia.org/pl/2012/06/55830.shtml> [dostęp 21 czerwca 2013 r.]. Inne działania Manufaktury i Radykalnej Akcji Twórczej analizuje w swojej książce „Zabijemy was słowami”. *Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie* Piotr Zańko (2012: 91–94, 108–113).

<sup>79</sup> Organizacja dysponowała tym billboardem od 1999 do 2014 r.

<sup>80</sup> <http://artmovesfestival.org/pl> [dostęp 23 maja 2013 r.]. Zachowano oryginalną pisownię.



– niejako na przekór pierwotnej funkcji reklamowego medium – skutecznym narzędziem społeczno-politycznej krytyki i kontestacji. Świetnym przykładem są tu kolejne odsłony to-ruńskiego billboardu Galerii Rusz, poruszające szerokie spektrum społecznych problemów i dylematów: od przypadków nietolerancji w obrębie Kościoła katolickiego (*Nienawidź bliźniego swego*, maj/czerwiec 2013 r.), poprzez dehumanizację edukacji i pracy (*Zatrudnię wysoko, profesjonalnie i specjalistycznie wykształconych duchowych analfabetów*, czerwiec/lipiec 2013 r.), po nierówności społeczne (*W niektórych żyłach płynie złoto, a w innych błoto*, październik/listopad 2013 r.)<sup>81</sup>.

W Polsce lat dziewięćdziesiątych impuls do wykorzystania przestrzeni reklamowych dla celów artystycznych nie wyszedł jednak ze świata sztuki, ani ze środowisk aktywistycznych czy alternatywnych, ale z sektora prywatnego, a prekursorem w tej dziedzinie była wspomniana już firma AMS. W działaniu tym można dopatrywać się przejęcia przez rynek strategii stosowanej przez kulturowych kontestatorów, podobnie jak stało się to w przypadku graffiti i *street artu*. Patrząc na sztukę na billboardach z tej perspektywy, można wyróżnić trzy wyłaniające się równolegle warianty relacji między sztuką a biznesem: (1) antykomercyjne i antykonsumpcyjne interwencje retuszerów (*adbusting, subvertising*), (2) projekty reklamowe realizowane przez artystów ulicznych (w Polsce m.in. Zbiok, M-city), (3) sponsorowana przez biznes nowoczesna, krytyczna i kontestacyjna (*sic!*) sztuka na billboardach.

Galeria AMS, prowadzona przez poznańską spółkę zajmującą się reklamą zewnętrzną o tej samej nazwie, *notabene* kierowana przez socjologa Marka Krajewskiego, miała służyć przede wszystkim popularyzacji sztuki poprzez jej umieszczanie w przestrzeni publicznej (na billboardach i *citylightach*). Były to głównie prace dziś znanych, wówczas początkujących, polskich artystów współczesnych, związane z konkretnymi problemami społecznymi (takimi jak: ksenofobia, dyskryminacja kobiet, konsumpcjonizm, przemoc, wojna), zorientowane na wzbudzenie dyskusji, uczynienie ze sztuki części publicznego dyskursu<sup>82</sup>. Plakaty nie miały charakteru dydaktycznego, a prowokacyjny. Koncentrowały się na:

problemach, które są bolesne, utrudniają nam życie, są przyczyną licznych społecznych patologii, ale o których jednocześnie się nie mówi, ani nie podejmuje podczas parlamentarnych debat, ani w publicznych dyskusjach i które nie są również przedmiotem działalności różnego rodzaju instytucji (Krajewski 2000).

<sup>81</sup> <https://www.facebook.com/GaleriaRusz> [dostęp 17 października 2013 r.].

<sup>82</sup> Galeria działała od 1998 do 2002 r. W tym czasie zaprezentowała prace dwudziestu twórców; oprócz Jabłońskiej i Kozyry, byli to: Paweł Susid (*Złe życia kończą się śmiercią*, 1998), Jadwiga Sawicka (*Nawracanie, oswajanie, tresowanie*, 1998), Anna Jaros (*Jesteśmy okropne*, 1999), Rafał Góralski (*Człowiek nie jest rzeczą*, 1999), Artur Widurski (*Ja-przemoc*, 1999), Paweł Jarodzki (*Kto nie kupuje, ten nie je*, 1999), Aleksander Janicki (*Nie wypadnij bez sensu*, 2000), Joanna Rajkowska (*Satysfakcja gwarantowana*, 2000), Centralny Urząd Kultury Technicznej (*Wiktoria Cukt*, 2000), Monika Zielińska (*Genealogia/ginealogia* albo *Blizna po matce*, 2000), Rafał Bujnowski (*Okno*, 2001), Stanisław Dróżdz (*Lub*, 2001), Marek Sobczyk (*Co? Powtórzenie* albo *Solidarność*, 2001), Mariola Przyjemka (*Obraz abstrakcyjny*, 2001), Paulina Ołowska (*Ću vi parolas esperanton?*, 2002), Roland Schefferski (*Wiara, nadzieja, miłość*, 2002) i Marcin Maciejowski (*Jak tu teraz żyć?*, 2002) (red. Krajewski 2003). Prezentacji prac na billboardach towarzyszyły rozbudowane kampanie informacyjne, angażujące media – dla AMS cały projekt miał wszakże sens przede wszystkim autopromocyjny.

Galeria wpisywała się w nurt stwarzania przypadkowym przechodniom możliwości kontaktu z „trudną” – już z założenia – sztuką współczesną. Poprzez udostępnienie dzieła licznej i zróżnicowanej publiczności (czterysta billboardów w kilkunastu miastach) miała jednak przełamywać elitarny charakter sztuki. To założenie odróżnia program AMS od wielu inicjowanych oddolnie działań zaangażowanych artystów *streetartowych*, używających tego samego medium, którzy, choć poruszają równie trudne tematy, intencjonalnie posługują się estetyką i językiem niestwarzającymi trudności w odbiorze, niewymagającymi dodatkowych interpretujących objaśnień. Nie pociąga to jednak za sobą obniżenia estetycznej czy koncepcyjnej jakości ich prac. Kolektywy takie jak Galeria Rusz (Joanna Górską, Rafał Góralski, wcześniej także Wojciech Jaruszewski) czy Twożywo (Krzysztof Sidorek, Mariusz Libel) posługują się w swoich obrazowo-słownych realizacjach przechwyceniem i odwróceniem, subwersją, parodią, pastiszem, ironią, dowcipem, skutecznie prowokując przechodniów do refleksji, demaskując polityczny i komercyjny fałsz, eksponując absurdalność otaczającej rzeczywistości, stawiając pytania, krytykując i kontestując *status quo*.

Tę samą strategię komunikacyjną stosuje Peter Fuss<sup>83</sup>. Jego billboardy są przewrotnymi komentarzami otaczającej rzeczywistości, bieżących spraw, aktualnych problemów społecznych. Ilustratywnym przykładem działania artysty jest billboard z prowokacyjnym hasłem *Żydzi won z katolickiego kraju* z 2007 r., przedstawiający wizerunki polityków, dziennikarzy, twórców i innych publicznych osób, napiętnowanych przez skrajnie prawicowe organizacje i media (takie jak *Frona* czy *Radio Maryja*) jako Żydzi<sup>84</sup>. Billboard nie wyjaskrawiał problemu, ale ukazywał go wprost, poprzez zastosowanie cytatu, wyizolowanie i wizualne wzmocnienie komunikatu. Artysta chciał w ten sposób obnażyć antysemityzm części polskiego społeczeństwa, ale to jego projekt został odczytany jako antysemitowski. Do akcji wkroczyła policja i prokuratura.

W podobnej sytuacji znalazł się Rafał Betlejewski, który został zatrzymany przez policję podczas wykonywania napisu *Tęsknię za Tobą, Żydzie!*. Reakcje na projekty Petera Fussa i Betlejewskiego były zbieżne w jeszcze jednym wymiarze: w obu słowo Żyd przez część odbiorców zostało odczytane jako inwektywa. Peterowi Fussowi prokuratura postawiła początkowo zarzut obrazy organów państwa. Na plakacie znaleźli się bowiem między innymi prezydenci: Lech Wałęsa, Aleksander Kwaśniewski i Lech Kaczyński. Dopiero po prasowej wypowiedzi Władysława Bartoszewskiego, że nazwanie kogoś Żydem nie jest obelgą, zmieniono kwalifikację czynu na propagowanie nienawiści. Z kolei Betlej musiał zmierzyć się z „ostrożnością” władz Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie miał być wykonany jeden z napisów. Artyście i zainteresowanym udziałem w akcji studentom zaproponowano, by zamiast *Tęsknię za Tobą, Żydzie!* użyć sformułowania *Tęsknimy za Wami!* (Kowalska A. 2010).

<sup>83</sup> Jest to pseudonim polskiego artysty tworzącego głównie w obszarze sztuki ulicy.

<sup>84</sup> Billboard powstał w ramach wystawy *Jesus Christ King of Poland*, której tytuł to także cytat – z propozycji posłów Prawa i Sprawiedliwości, Ligi Polskich Rodzin i Polskiego Stronnictwa Ludowego z 2006 r., by nadać Jezusowi Chrystusowi – na mocy uchwały sejmowej – tytuł Króla Polski.



*Fotografia 19*

**Galeria Ruz**  
***Przykazanie* [2013]**  
**Billboard przy Szosie Chełmińskiej**

Toruń, 2013 r.

Umieszczenie pracy *Żydzi won z katolickiego kraju* na billboardzie – wiszącym na płocie kościoła – wyjęło ją ze względnie bezpiecznego kontekstu świata sztuki, w którym dzieło, w odróżnieniu od komercyjnej lub politycznej reklamy, zwykle nie jest traktowane jako dosłowny komunikat<sup>85</sup>.

Prawie cała ta wystawa to cytaty – wyjaśnia Fuss (za: *Szumi...* 2007). Billboard też jest zbudowany z cytatów. Osoby na billboardzie – to osoby z listy Żydów. Hasło – to cytat z jednego z członków Rodziny Radia Maryja. Ten billboard tak mocno zadziałał i wielu ludzi odebrało go jako autentyczny głos organizacji antysemitki, właśnie dlatego, że był dosłowny. Ludzie znają ten język, znają te antysemitki nawoływania. [...] Dostawałem głosy poparcia od organizacji nacjonalistycznych. Dopiero z czasem orientowali się, że coś jest nie tak.

W przypadku pracy Fussa to interwencja organów ścigania wprowadziła w ruch wprowadzony przez artystę do publicznego obiegu komunikat – pokazujący palcem na co dzień nie zawsze zauważany antysemityzm. Podczas gdy mowa nienawiści na łamach ultraprawniczych mediów przechodzi bez echa, społeczno-artystyczna prowokacja – będąca *notabene* częścią większej prezentacji w koszalińskiej Galerii Scena, zawierającej między innymi zebrane przez artystę antysemitki wpisy na forach internetowych i nagrania wypowiedzi radiowych – stała się przyczyną postępowania karnego przeciwko niemu i zamknięcia wystawy. Trzeba przyznać, że usunięcie plakatu z billboardu było przewidywalną konsekwencją faktu, że został on umieszczony na nim nielegalnie. Warto też zauważyć, że umieszczając swoją pracę na płocie kościoła, Fuss próbował ewokować skojarzenie: katolik = antysemita, a więc zastosował ten sam mechanizm uogólnienia, stereotypizacji, który leży u podstaw antysemityzmu. To słaby punkt jego interwencji. Kluczowym momentem, decydującym o jej skuteczności, stało się jednak postępowanie prokuratorskie. Bez tego prawdopodobnie niewielu odbiorców odczytałoby ten billboard jako krytykę antysemityzmu, dostrzegając w nim kolejny – obojętny jak swastyki na murach<sup>86</sup> – przejaw agresywnego politycznego dyskursu.

Fuss odżegnuje się od chęci wywołania skandalu czy jego planowego użycia w celu nagłośnienia problemu. Nie ulega jednak wątpliwości, że to właśnie skandal uczynił pracę *Żydzi won...* silniejszą, przy czym skandaliczna w tym przypadku jest nie tyle sama praca i nie tyle działanie organów państwa wobec sztuki, co ich niedziałanie w sytuacjach rzeczywistego antysemityzmu, homofobii, nawoływania do nienawiści w cytowanych przez artystę mediach.

<sup>85</sup> Także galeria sztuki nie zawsze stwarza dla dzieła bezpieczny kontekst, czego przykłady opisywałam w rozdziale poświęconym sztuce krytycznej. Odczytanie billboardu Petera Fussa *Żydzi won...* jako antysemitki nasywa skojarzenie ze zniszczeniem w warszawskiej Zachęcie przez Daniela Olbrychskiego pracy Piotra Uklańskiego *Naziści* jako propagującej tę totalitarną ideologię. W innych przypadkach ściany galerii stwarzają jednak swego rodzaju artystyczny azyl. Prace odrzucone przez przestrzeń publiczną, jak *Więzy krwi* Kozry czy opisywany dalej projekt *Niech nas zobaczą* Karoliny Breguły, w przestrzeni galerijnej znalazły schronienie i uznanie.

<sup>86</sup> Warto odnotować, że neonazistowska symbolika jest coraz częściej usuwana z przestrzeni publicznej w ramach różnych akcji społecznych. Przykładem może być działanie *Zamaluj zło* animowane przez białostocki Teatr Trzyrzecze.

Nie pierwszy raz – i pewnie nie ostatni – nie ściga się złodzieja, tylko tego, który goni złodzieja – komentuje Fuss (za: *Szumi...* 2007). Bo jest bliżej. Łatwo jest zamknąć wystawę, łatwo jest ścigać artystę. Ciekawe czy prokurator, który zabezpieczył dowody i całą wystawę ma na komisariacie, a więc zapoznał się z treścią cytowanych przeze mnie katolickich forów internetowych, a przede wszystkim z nagraniami z Radia Maryja, zamknie również te fora i rozgłośnię ojca Rydzyka? Tak nakazywałaby logika.

Billboard Fussa uruchomił publiczny spektakl, w którym oprócz artysty, kuratorów i prokuratorów wystąpili dziennikarze i intelektualiści komentujący sprawę w mediach. Tym razem uwaga publiczna nie przesunęła się na kwestie wolności sztuki, jak się zwykle zdarza w przypadku „skandalizujących” projektów artystycznych, ale skupiła się na kwestiach prawno-etycznych, związanych jednak nie tyle z antysemityzmem, co z jakością sfery publicznej.

To, co wydarzyło się po wernisażu, mianowicie zaklejanie plakatów i zamknięcie galerii, jak również przejawy solidarności z rzekomymi antysemitycznymi poglądami artysty wyrażane przez entuzjastów, stały się kontynuacją performansu artysty, jego „post mortem” [...], w który ochoczo włączyli się zarówno antysemityci, jak i stróże politycznej poprawności sfery publicznej. I na tym także polega siła artystycznej i politycznej subwersji Fussa. Artysta pokazał, że król jest nagi – że instytucje kontrolujące treści w sferze publicznej stosują podwójne standardy prawne i moralne wobec obecności tych samych treści w sferze publicznej. Fuss zademonstrował obsceniczność ekstremalnie ksenofobicznych poglądów politycznych i – paradoksalnie – sam został „ukarany” za polityczną obscenę (Kusiak-Brownstein, Kowalczyk 2007).

Jak widać, ryzyko literalnego, a więc opacznego, odczytania prowokacyjnej, subwersywnej pracy umieszczonej w przestrzeni publicznej jest jak najbardziej realne. Przekonali się o tym także członkowie Galerii Rusz, których billboard zawierający cytaty z wypowiedzi Adolfa Hitlera *Jakie to szczęście dla rządzących, że ludzie nie myślą* [2013] został odczytany jako promocja faszyzmu. W tym przypadku zawiadomieni o domniemanym przestępstwie prokuratorzy uznali jednak billboard za prowokację artystyczną.

Dlatego niektórzy artyści działający w przestrzeni publicznej świadomie rezygnują z wielowarstwowych, niejednoznacznych czy przewrotnych wypowiedzi na rzecz komunikatu podawanego wprost. Zwolennikiem tej strategii jest między innymi Dariusz Paczkowski, lider Trzeciej Fali, który porównuje dzisiejsze swoje działania – na rzecz wolności Tybetu, proekologiczne czy przeciwko faszyzmowi – do kampanii reklamowych. Jego wczesne kontestacyjne prace, na przykład szablon *Lenin z irokezem*, dalekie były od tego rodzaju dosłowności. Aktualnie murale i graffiti Trzeciej Fali mają charakter agitacyjno-propagandowy (*agit-prop*). To zwykle graficzne wezwania do działania, zawierające adresy stron

internetowych organizacji i kampanii społecznych, takich jak: ratujTybet.org czy nigdywiecej.org. Mają być czytane dokładnie tak, jak nie należało odczytać billboardu Petera Fussa – literalnie.

Do kategorii *agit-propu* możemy z pewnością zaliczyć także projekt billboardowy Karoliny Breguły i Kampanii Przeciwko Homofobii (KPH) *Niech nas zobaczą* [2003]<sup>87</sup>. Projekt zapisał się w społecznej świadomości i pamięci w dużej mierze dzięki konfliktowi, jaki wywołał, ale – w odróżnieniu od subwersywnego billboardu Fussa – wytaczane przeciwko Bregule i KPH oskarżenie o „promowanie homoseksualizmu” było poniekąd trafne. Wprawdzie formuła „promowanie homoseksualizmu” zawiera w sobie co najmniej dyskusyjne założenie, że homoseksualizm jest czymś, co można przyjąć, nabyć, wybrać, jak poglądy, postawę albo styl życia, ale projekt rzeczywiście miał na celu publiczne zmanifestowanie, uwidocznienie – przy użyciu parareklamowej strategii – homoseksualnych związków, zwykle ukrywanych w przywiązaniu do tradycyjnego modelu rodziny społeczeństwie<sup>88</sup>.

*Niech nas zobaczą* to cykl trzydziestu fotografii przedstawiających gejowskie i lesbijskie pary, wykorzystanych w kampanii społecznej o tym samym tytule. Zwykle zdjęcia zwykłych, tyle że jednopłciowych, par. Heteroseksualnej większości projekt miał sugerować, że osoby homoseksualne nie tylko istnieją w społeczeństwie, ale są też „normalnymi ludźmi”. Gejów i lesbijki miał z kolei zachęcać do tzw. *coming-outu*, czyli ujawnienia się. W pierwszym zamyśle fotografiki postaci naturalnej wielkości miały być umieszczone na poziomie ulicy, sugerując współobecność Innego, ale – przez jej/jego wizualną przeciętność – Swojego. Finalnie jednak zdjęcia zostały wyprodukowane jako billboardy. Oswajanie z homoseksualizmem za pomocą zupełnie nieszkujących fotografii spotkało się jednak z licznymi aktami dewastacji i potępieniem ówczesnych prezydentów Warszawy (Lecha Kaczyńskiego) i Krakowa (Jacka Majchrowskiego), gdzie realizowano projekt. W kolejnych latach fotografie, nie bez trudności, pokazywano już tylko w galeriach.

Pomimo kontrowersji, jakie wywołał, projekt nie spełnił swojej publiczno-edukacyjnej roli. Nie sprawdził się jako antydyskryminacyjne działanie społeczno-reklamowe czy agitacyjno-propagandowe. Raczej nie przyczynił się do oswojenia Polaków z homoseksualizmem, przynajmniej nie bezpośrednio. Podobnie jednak jak billboard Fussa obnażył ukryty antysemityzm części polskiego społeczeństwa, zdjęcia Breguły ukazały skalę homofobii i dyskryminacji ze względu na orientację psycho-seksualną w kontekście jakości publicznej przestrzeni i toczącej się w niej dyskusji. Przejęły kawałek tej przestrzeni dla niemal całkowicie w tym czasie pomijanej problematyki praw gejów i lesbijek, otwierając drogę dla późniejszych kampanii dotyczących tej kwestii.

<sup>87</sup> Zob. <http://karolinabregula.com/index.php/portfolio/project/pl/49> [dostęp 13 marca 2013 r.].

<sup>88</sup> Z badania przeprowadzonego równo dziesięć lat później wynika, że 83% Polaków uważa homoseksualizm za odstępstwo od normy. 12% – wyraża opinię, że homoseksualizmu nie powinno się akceptować, a 63% – że pary homoseksualne nie powinny publicznie pokazywać swojego sposobu życia. 68% badanych nie zgadza się na legalizację małżeństw homoseksualnych, 60% – na jakąkolwiek formę formalizacji związków jednopłciowych i aż 89% – na adoptowanie przez takie pary dzieci. Rośnie jednak odsetek osób deklarujących znajomość geja lub lesbijki: w 2008 r. było to 15% badanych, w 2013 r. – 25%. Może to świadczyć o stopniowym oswojaniu się Polaków z homoseksualizmem, czego konsekwencją są częstsze *coming-outy* (*Stosunek do praw... 2013*).

W porównaniu do przytoczonych wcześniej, ukierunkowanych na wzbudzenie publicznej kontrowersji i debaty radykalnych działań Gran Fury, w projekcie Breguły i KPH uwagę zwraca formalne i dyskursywne umiarkowanie: odniesienie do kategorii „przeciętności”, dążenie do „normalizacji” obecności geja i lesbijki w społeczeństwie, akcentowanie podobieństw, a nie różnic. Gdyby przedstawione na zdjęciach pary nie trzymały się za ręce, trudno byłoby mówić o jakiegokolwiek odmienności. W odróżnieniu od – o trzy dekady wcześniejszej (*sic!*) – kampanii *Kissing Doesn't Kill...*, zdjęcia Breguły pozbawione są też jakichkolwiek erotycznych konotacji. Przyjęto założenie, że nie mają one szokować publiczności, lecz łagodnie oswajać ją z psycho-seksualną odmiennością niektórych członków i członkiń społeczeństwa. Tym samym symbolicznie wykluczono jednak tak ze społeczeństwa, jak i z samego projektu, bardziej skrajne „odmiany” nieheteronormatywności. Mogło stać się to dodatkowym punktem publicznej dyskusji zainicjowanej przez projekt, angażującym także środowiska gejowskie i lesbijskie, lecz ta, jak już wiadomo, nie wyszła poza ramy oskarżenia o „promowanie homoseksualizmu” i nie stworzyła okazji do zniuansowania i pogłębienia tematu.

Przyjęta przez KPH i Bregułę strategia dobrze ilustruje charakterystyczną dla Polski autocenzurę wpisaną w podejmowanie „trudnych” tematów w przestrzeni publicznej: skandal – którego i tak nie udaje się uniknąć, bo „skandaliczny” jest temat, a nie sposób mówienia o nim – przeważnie nie jest traktowany jako integralny dla projektu artystycznego zapalnik publicznej debaty, lecz zagrożenie dla jej jakości. Na projekt *Niech nas zobaczą* nie można jednak patrzeć tylko przez pryzmat sztuki publicznej. Projekt ten został bowiem pomyślany przede wszystkim jako reklama społeczna, której celem jest kształtowanie postaw i zachowań społecznych. Ze względu na jego cechy formalne, takie jak: idealistyczne zafałszowanie rzeczywistości (wykluczenie ekstermów), wizualne odwołanie do kategorii „zwykłych ludzi”, unikanie prowokacji i kontrowersji, komunikatywność hasła i fotografii, dążenie do wzbudzenia empatii, pozostał bardzo blisko konwencji reklamowych<sup>89</sup>.

Osobną grupę działań publiczno-artystycznych, wpisującą się w szerszy kontekst omówionej bliżej w poprzednim podrozdziale prowokacji kulturowej (*culture jamming*), stanowią różne formy antyreklamy – **subvertisingu** i **adbustingu**<sup>90</sup>. Polegają one na oddolnym przejmowaniu semantycznej kontroli nad ogólnie generowanymi perswazyjnymi komunikatami, czy to komercyjnymi, czy politycznymi.

<sup>89</sup> W 2008 r. bardziej przewrotną strategię przyjął w swoim projekcie *Guys. From Poland with Love* fotograf Oiko Petersen. Nie tylko użycie komercyjnego medium – *citylightów*, ale przede wszystkim przedstawienie bohaterów projektu w reklamowej konwencji pozwoliło artyście odnieść się do problemu stereotypizacji i uprzedzeń jako społecznego fałszu. Tak jak reklama kreuje nierzeczywiste wizerunki atrakcyjnych mężczyzn, tak społeczna wyobraźnia wytwarza stereotypowe obrazy męskiego homoseksualizmu. W projekcie Petersena są one równie odległe od rzeczywistości, jak ich wyobrażeniowe pierwowzory: „gejowskie” charakterystyki przedstawionych postaci zostają wyjaskrawione i przechwycone jako narzędzie refleksyjno-zmysłowej gry z widzem, która rozbija leżący u podłoża stereotypu lęk przed odmiennością. Projekt, pomimo publicznego potencjału, prezentowany był jednak tylko w galeriach. Dlatego wspominam o nim na marginesie głównego wywodu.

<sup>90</sup> W dalszej części podrozdziału używam tych dwóch terminów zamiennie.

W praktyce, wspomniane przejmowanie semantycznej kontroli jest równoznaczne bądź to (1) z fizycznym wdarcie się w wizualną lub (i) językową strukturę komunikatu mającym na celu jego przeznakowanie, w wyniku którego zaczyna on oznaczać coś zupełnie innego niż w swojej pierwotnej postaci, bądź to (2) z wytwarzaniem i upowszechnianiem alternatywnych kampanii, swego rodzaju kontrkampanii, które stylistycznie nawiązują do swoich pierwowzorów, jednakże odwracają ich wymowę i otwierają na ich „odwrotne interpretacje” (Drozdowski 2006: 134).

Najczęstszą taktyką stosowaną przez pogromców reklam jest tzw. retuszowanie reklamowych billboardów. Jednymi z pierwszych organizacji zajmujących się tą praktyką były aktywne od końca lat siedemdziesiątych XX w. Billboard Liberation Front (Stany Zjednoczone) i Billboard Utilizing Graffitiists Against Unhealthy Promotions BUGAUP (Australia), a także Adbusters Media Foundation, wydająca od 1989 r. *Adbusters Magazine* (Kanada). Dały one początek społecznemu ruchowi pogromców reklam o globalnym zasięgu. Należy przy tym zaznaczyć, że antykorporacyjny i antykapitalistyczny *advertising* jest też ważnym segmentem ruchu anty-/alterglobalistycznego, dlatego nie można rozpatrywać go – jedynie jako formy wizualnego protestu – w izolacji od działań podejmowanych przez organizacje społeczne, takie jak monitorujące aktywność transnarodowych korporacji grupy Corporate Watch<sup>91</sup> czy lobbująca na rzecz podatku Tobina ATTAC (Association for Taxation of Financial Transactions to Aid Citizens). „Być może nie jest to najkrótsza czy najpewniejsza droga do rewolucyjnej zmiany w społeczeństwie, lecz «*culture jamming*» jest ważną częścią walki propagandowej, a Pogromcy Reklam toczą tę walkę z dużą dozą humoru i wyuczucia estetycznego” (red. Bircham, Charlton 2001: 272).

Konkretne prace retuszerów mogą przyjmować różne formy, od bardzo zaawansowanych technologicznie alternatywnych reklam, wykorzystujących wizerunki i konwencje charakterystyczne dla przerabianej kampanii (billboardy Jorge Rodrigueza de Gerady czy Rona Englisha), po bardzo proste, ale jednocześnie – poprzez możliwość łatwego zwielokrotnienia (zainfekowania) efektywne – interwencje. Na przykład kanadyjska artystka Jubal Brown spopularyzowała w latach dziewięćdziesiątych praktykę przerabiania wychudzonych modelek z reklam na zombie tylko za pomocą czarnego markera, polegającą na zamalowywaniu im oczu i domalowywaniu „suwaka” na ustach (Klein 2004: 297–327).

Rodzime – rzadkie – przykłady *subvertisingu* obejmują między innymi: wlepki ze stylizowanym na logo *Gazety Wyborczej* hasłem *Gówno Prawda*, a także doklejane na komercyjnych billboardach napisy *I chuj* [2003] oraz *WTV znów powiedzieli, że to wcale nie musi być prawda* [2005]. Względnie niewielka liczba realizacji i akcji antyreklamowych w Polsce wiąże się prawdopodobnie z niskim – w porównaniu do społeczeństw zachodnich – poziomem rozwoju gospodarczego, tworzącego podstawy konsumpcjonizmu. Polacy pozostają społeczeństwem „na dorobku”, a w warunkach nienasyconych potrzeb konsumpcyjnych

<sup>91</sup> Istnieją dwie organizacje o tej samej nazwie i podobnym profilu aktywności: brytyjska ([www.corporate-watch.org.uk](http://www.corporate-watch.org.uk)) i amerykańska ([www.corpwatch.org](http://www.corpwatch.org)) [dostęp 23 czerwca 2013 r.].



trudniej o postawy antykonsumpcyjne. Trzeba jednak pamiętać, że *subvertising* nie ogranicza się tylko do retuszowania billboardów czy graficznej trawestacji znaków firmowych; obejmuje różnego rodzaju publikacje internetowe (od dokumentacji działań retuszerów, po „wirusowe” grafiki i wideo<sup>92</sup>), zorganizowane działania zbiorowe, takie jak: Dzień bez Zakupów (Buy Nothing Day), mający charakter globalnego dnia akcji, lokalne bojkoty, *flash mobs*, tzw. *shopdropping*, a także inicjowane *ad hoc*, oparte na *quasi*-interakcjach, społeczności internetowe. Za przykład posłużyć może bojkot firmy Adidas, która w 2011 r. chciała umieścić swoją reklamę – *notabene* wykonaną w technice graffiti – na jednej z najstarszych warszawskich ścian graffitiarskich (tzw. *hall of fame*), na murze ogradzającym teren Wyścigów Konnych na Służewcu. W odpowiedzi środowisko hip-hopowe zainicjowało na Facebooku akcję *Adisucks*, wspartą przez prawie 25 tysięcy internautów<sup>93</sup>, doprowadzając do wycofania się korporacji z jej pierwotnych planów.

Podchodząc do zagadnienia *subvertisingu* analitycznie, można wyróżnić w obrębie tej kontestacyjnej praktyki kilka dystynktywnych typów działania:

1. *Subvertising* konsumencki – wymierzony w określone, głównie szkodliwe dla zdrowia, produkty, takie jak: alkohol, papierosy czy *fast food*;
2. *Subvertising* antyreklamowy – demaskujący manipulacyjny charakter reklamy i fałsz reklamowych komunikatów;
3. *Subvertising* antybrandowy – wpisujący się w formułę *no logo*, dążący do przywrócenia towarom ich wartości użytkowej, w miejsce symbolicznej, utożsamiającej markę produktu ze statusem społecznym użytkownika;
4. *Subvertising* antykorporacyjny – atakujący transnarodowe sieci produkcyjne i handlowe nieprzestrzegające standardów etycznych: praw pracowniczych, przepisów chroniących środowisko naturalne czy zasad społecznej odpowiedzialności;
5. *Subvertising* antykapitalistyczny (antykonsumpcjonistyczny) – wymierzony w dominujący styl życia oparty na konsumpcji, materialistycznych wartościach, aspołecznym indywidualizmie i hedonizmie (por. Drozdowski 2006: 132 i nast.).

Różne formy *subvertisingu* spełniają różne funkcje społeczne: ostrzegają i uświadamiają konsumentów, zachęcają do bojkotu określonych towarów, rozwijają w konsumentach poczucie współodpowiedzialności za sytuację pracowników (szczególnie w tzw. *sweatshopach*), ochronę środowiska naturalnego czy stosowanie przez korporacje zasad sprawiedliwego handlu (*fair trade*), propagują alternatywne wzory zachowań, promują wartości postmaterialistyczne. *Subvertising*, choć sam w sobie jest działaniem negatywnym (anty-), spełnia rolę kulturotwórczą. Jego oddziaływanie można rozpatrywać na dwóch poziomach: powszechnym – na każdego przechodnia, widza czy internautę mimowolnie wystawionego na *quasi*-reklamowy komunikat pogromców, oraz enklawowym – w obrębie określonych kulturowo-aksjologicznych (głównie etosowych, kontrkulturowych i obywatelskich) środowisk (por. Gliński 2009: 130–136)<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> *Notabene* ta sama strategia oparta na Internecie i mediach społecznościowych jest wykorzystywana na potrzeby marketingu (*viral marketing*, *viral advertising*).

<sup>93</sup> Zob. <https://www.facebook.com/pages/adisucks/134728066598497> [dostęp 18 lipca 2013 r.].

<sup>94</sup> Stanowią one przeciwwagę dla niektórych spośród wyróżnionych przez tego samego autora enklaw „komercyjnych” (Gliński 2009: 136–137).



*Fotografia 20*

## **Wlepka przeciwników *Gazety Wyborczej***

Kraków, 2011 r.

Warto, za Naomi Klein (2004: 321), zauważyć, że współczesny *subvertising*, czy to billboardowy, czy telewizyjny, czy internetowy, bierze na cel nie tyle perswazyjność reklamy i stosowanych w niej technik, co jej społeczne, kulturowe i polityczne skutki, w szczególności negatywny wpływ, jaki ekspansja reklamy wywiera na jakość przestrzeni i sfery publicznej oraz możliwości jej demokratycznej kontroli. Dyskusja na ten temat jest żywa także w Polsce, choć rzadko przyjmuje tu tak radykalną artystyczną postać, jak za oceanem. Polski *outdoor* został udokumentowany przez Stowarzyszenie Miasto Moje a w Nim, które jako jedna z pierwszych organizacji pozarządowych podjęło działania zmierzające do prawnego uregulowania obecności reklamy w przestrzeni publicznej i wprowadzenia do prawodawstwa kategorii „wspólnej przestrzeni wizualnej” (red. Dymna, Rutkiewicz 2009)<sup>95</sup>.

Z jednej strony *subvertising* może być zatem odczytywany, jak czyni to Rafał Drozdowski (2006: 138), jako postulat egalitaryzacji dostępu do billboardów, który wprost wyraża cytowany przez Klein (2004: 302) Jack Napier z Billboard Liberation Front: „Uważam, że każdy powinien mieć swój własny billboard, ale tak nie jest”. Z drugiej strony można jednak dostrzec w tej taktyce wyraz głębszej obywatelskiej troski o jakość sfery publicznej, rozumianej nie tylko w kategoriach bardziej demokratycznego dostępu do niej, ale też w większym stopniu kolektywnego sposobu jej użytkowania, wyrażającego się w kategorii dobra wspólnego. Najbardziej radykalne akty walki z reklamą polegają przecież na niszczeniu jej nośników, co wykracza poza koncepcyjne ramy sztuki jako antyreklamy (a więc także tematyczne ramy tego podrozdziału), ale unaocznia ostateczny cel tego rodzaju działalności, jakim jest wyrugowanie marketingowej manipulacji z życia społecznego. Osiągnięciu tego celu służy zarówno opisane w tym podrozdziale przywracanie przechodniom zdolności krytycznego osądu zobojętniałych komunikatów reklamowych poprzez odwracanie ich znaczenia, jak też programowa dewastacja nośników tych komunikatów, w przestrzeni wirtualnej praktykowana przez atakujących korporacyjne strony *hacktywistów*, a w „realu” implementowana przez takie grupy, jak – oblewająca farbą korporacyjne witryny i niszcząca wielkoformatowe banery reklamowe – grupa 15Wo8<sup>96</sup>. I to tego rodzaju destrukcyjne działania wydają się najbliższe artystycznemu sabotażowi (*art sabotage*) postulowanemu przez Hakima Beya, często uznawanego za duchowego ojca *adbustingu* (por. Pluciński 2003; Korczyński 2003).

Nie pikietuj – niszc – wzywa Bey. Nie protestuj – oszpecaj. Kiedy brzydota, słabość projektu i głupie marnotrawstwo są ci narzucane, stań się luddystą, rzuć butem w dzieło, weź odwet. Rozbij symbole Imperium w imię płynącej z serca potrzeby piękna (Bey 1991).

<sup>95</sup> Publikacja ta jest dostępna także w wersji elektronicznej: <http://miastomoje.org/sites/default/files/PolskiOutdoor.pdf> [dostęp 22 czerwca 2013 r.].

<sup>96</sup> <http://15wo8.blogspot.com> [dostęp 18 lipca 2013 r.].

## 5.10. Podsumowanie

Sztuka publiczna, i ta starego, i ta nowego rodzaju, służy przede wszystkim komunikacji z szerokimi grupami (masami?) społecznymi. Figura odbiorcy i problem jego uczestnictwa (partycypacji) w sposób nieunikniony wysuwa się na pierwszy plan w jej opisie. Dziś coraz częściej nie jest to już „bierny” odbiorca (jedynie odczytujący komunikat „włożony” w dzieło), ale odbiorca „czynny” – współtwórca (przy czym współtwórczość nie oznacza tu udziału w pracy interpretacyjnej, lecz w procesie twórczym jako takim). W warstwie teoretycznej konieczne jest więc wyjście od zdefiniowania sztuki publicznej nie tylko jako umieszczonej na zewnątrz (poza galerię czy muzeum), ale także jako zorientowanej na odbiorców. Artysta publiczny musi brać pod uwagę odbiorców – publiczność, którą można dalej podzielić na dwa podzbiory: ogólną i szczególną, odbiorców zupełnie przypadkowych i odbiorców rekrutujących się z wybranej społeczności (mieszkańców osiedla, dzielnicy, miasta, czasami nawet wsi<sup>97</sup>). W jednym i drugim przypadku sztuka publiczna może mieć aspiracje transformacyjne, ale to czy uda się jej zainicjować zmianę w społeczeństwie lub w człowieku zależy od pracy komunikacyjnej: sztuki, artysty i publiczności.

Na podstawie przeanalizowanych wyżej działań artystycznych, sposobów komunikacji artystów z publicznością i aktywizowania przez nich publiczności oraz towarzyszących temu konfliktów społecznych – między artystami i publicznością – można wyróżnić osiem dystynktywnych, stosowanych przez artystów strategii „włączania” publiczności, które tworzą kontinuum od pasywnego odbiorcy, do w pełni upodmiotowionego uczestnika; są to strategie: elitarystyczna, utylitarystyczna, deliberatywna, populistyczna, mediatyzacyjna, egalitarystyczna, dialogiczna i polityczna.

### 1. Strategia elitarystyczna

Realizacja artystyczna ma charakter *quasi*-muzealny. Artysta zachowuje autonomię, realizuje autorski pomysł lub zlecenie. Publiczność jest wystawiana na kontakt z dziełem umiejscowionym w otwartej przestrzeni. Kontakt ten jest zwykle nieintencjonalny – dzieło niejako staje na drodze odbiorcy. Często jest skontekstualizowane historycznie lub kulturowo (symbolicznie). Może mieć też znaczenie krytyczne, jakkolwiek nie jest ono czytelne dla większości odbiorców. Przykładami są szeroko dyskutowany i ostatecznie usunięty z nowojorskiego Federal Plaza *Tilted Arc* Richarda Serry [1981–1989] czy *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich* Joanny Rajkowskiej – sztuczna palma ustawiona przez artystkę na rondzie de Gaulle’a w Warszawie w 2002 r. Oba projekty reprezentują tzw. *site-specific art*, czyli sztukę zorientowaną na miejsce.

<sup>97</sup> Sztuka publiczna jest zjawiskiem typowo miejskim. Na wsi pojawia się niezmiernie rzadko. Do wyjątków należą na przykład działania podejmowane przez Daniela Rycharckiego we wsi Kurówko (zob. Łagodzka 2011).

## 2. Strategia utylitarystyczna

Stanowi inny wariant zorientowania na miejsce (*site-specificity*). Realizacja artystyczna jest zintegrowana z przestrzenią i odpowiada na pewne potrzeby użytkowników tej przestrzeni. Ma znacznie praktyczne i niekiedy symboliczne (np. ławeczki poświęcone znanym, historycznym lub fikcyjnym, postaciom, m.in. Agnieszce Osieckiej w Warszawie, Piotrowi Skrzyneckiemu w Krakowie czy Dzielnemu Wojakowi Szwejkowi w Łodzi). Kontakt odbiorcy z dziełem jest głównie fizyczny, często zawiera w sobie jednak potencjał społeczny, ujawniający się w skupiających się w takim dziele-miejscu kontaktach międzyludzkich (np. *Dotleniacz Rajkowskiej* – ozonujący sztuczny staw na pl. Grzybowskiem w Warszawie, 2007).

## 3. Strategia deliberatywna

Realizacja artystyczna jest efektem ścisłej i trwałej współpracy między artystą i lokalną społecznością. Artysta rezygnuje z autonomii; temat, forma i ekspozycja dzieła są przedmiotem negocjacji między nimi. Efekt ma charakter uzgodniony, konsensualny. Członkowie społeczności nie angażują się jednak jako twórcy. Instruktywnym przykładem tej strategii jest realizowany od 1982 r. przez około dziesięć lat *Docklands Community Poster Project*, skoncentrowany na problemach rewitalizacji i idącej w ślad za nią gentryfikacji tej nadrzecznej dzielnicy Londynu.

## 4. Strategia populistyczna

Realizacja artystyczna jest dziełem artysty, który bezpośrednio odnosi się w niej do realiów społecznych miejsca. Jest członkiem społeczności i/lub wypowiada się w jej imieniu. Wchodzi w rolę tłumacza między społecznością a resztą świata. Niekiedy angażuje członków społeczności na poziomie procesu twórczego. Stopień tego zaangażowania może być zróżnicowany: od bycia modelem, do bycia współtwórcą. Przykłady nowojorskich rzeźb Johna Ahearna *Raymond i Tobey*, *Corey* i *Daleesha*, przedstawiających młodych mieszkańców Bronxu, oraz warszawskiego „pomnika pana Gumi”, stworzonego przez Pawła Althamera i grupę nastolatków z Pragi Północ, pokazują, że tego rodzaju realizacje, pomimo prospołecznych intencji artystów, łatwo stają się przyczyną konfliktów z lokalnymi społecznościami.

## 5. Strategia mediatyzacyjna

Realizacja jest dziełem artysty, który koncentruje się na jakimś problemie społecznym. Problem ten może mieć różny zasięg, od lokalnego, po globalny. Celem artysty jest skupienie na tym problemie uwagi mediów i społeczności/społeczeństwa, zainicjowanie publicznej dyskusji, wpływanie na decyzje polityczne. Często przyjmuje formę kolaboracji między kilkoma artystami. Przykłady: *Three Weeks in May* Suzanne Lacy, *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* Davida Avalosa, Louisa Hocka i Elizabeth Sisco, akcje publiczne Christopha Schlingensiefela. Strategia ta widoczna jest także w działaniach „oszustów”

medialnych, takich jak Yes-meni, oraz realizacjach wizualnych upodabniających się do przekazów komercyjnych, przechwytyjących zewnętrzne nośniki reklamowe, w obszarze sztuki na billboardach i *subvertisingu*.

## 6. Strategia egalitarystyczna (lub partycypacyjna)

Dzieło ma znaczenie estetyczne i/lub społeczno-polityczne. Proces twórczy może mieć charakter zbiorowy i kolaboracyjny. Często lokuje się w przestrzeni pozainstytucjonalnej. Nie-artyci uczestniczą w nim na tych samych prawach, co artyści. Licznych przykładów dostarcza amerykański ruch muralistów (*community mural movement*); są to między innymi *The Great Wall of Los Angeles* [*Wielka ściana Los Angeles*] (Judith Baca, 1976–) i *The Wall of Respect* [*Ściana szacunku*] (William Walkner, 1967–)<sup>98</sup>. W Polsce strategię tę częściowo adaptują w swoich działaniach między innymi Dariusz Paczkowski, twórca Trzeciej Fali<sup>99</sup>, i Fundacja VlepVnet<sup>100</sup>.

## 7. Strategia dialogiczna

Stanowi szczególny przypadek strategii partycypacyjnej opisanej wyżej. Wyróżnia ją procesualność i efemeryczność (nie trwałość) efektu artystycznego. Dziełem jest sytuacja komunikacyjna. Rola artysty polega na stwarzaniu warunków sprzyjających pogłębionemu dialogowi i dyskusji. Cel ten osiąga się poprzez czasowe zawieszenie obowiązujących „na zewnątrz” znaczeń, konwencji, ról społecznych. Obecna jest między innymi w projektach Suzanne Lacy (takich jak: *Crystal Quilt* czy *Code 33*) oraz teatrze Augusto Boala (niewidzialny teatr, teatr forum, teatr legislacyjny). W Polsce jednym z nielicznych przykładów jest dokumentalny spektakl *Import/Export* w reżyserii Michała Stankiewicza, zrealizowany przez Stowarzyszenie WIDOK.

## 8. Strategia polityczna

Polega na przeniesieniu akcentu z działania artystycznego na działanie polityczne – zorientowane na włączenie do sfery publicznej aktorów, wartości i poglądów wcześniej marginalizowanych lub wykluczanych. W obszar tak rozumianej sztuki publicznej inkorporowane są także działania spoza repertuaru artystycznego, realizowane przez alternatywne media, ruchy społeczne, organizacje pozarządowe i inne podmioty społeczne. Przykładem implementacji tej strategii jest 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie<sup>101</sup>, podczas którego z inicjatywy kuratorów (Artur Żmijewski, Joanna Warsza) instytucja biennale została przejęta w charakterze transmitera komunikatów i działań politycznych i społecznych.

<sup>98</sup> <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/main.htm> [dostęp 29 listopada 2012 r.].

<sup>99</sup> <http://3fala.art.pl> [dostęp 29 listopada 2012 r.].

<sup>100</sup> <http://vlepvnet.bzzz.net> [dostęp 29 listopada 2012 r.].

<sup>101</sup> <http://www.berlinbiennale.de> [dostęp 29 listopada 2012 r.].

Spośród wymienionych strategii w Polsce najczęściej spotykamy dwie pierwsze – bliższe biegunowi pasywnej publiczności. Choć z łatwością można przytoczyć przykłady pozostałych (ze szczególnym naciskiem na coraz częstszy artystyczny populizm), są one zdecydowanie mniej liczne. Sztuka publiczna w Polsce jest silnie obciążona arbitralnością. Charakterystycznym zjawiskiem jest odrzucenie projektu publicznego przez lokalną społeczność lub określone grupy społeczne, których projekt dotyczy. Przyczyny tego problemu z dużą wyrazistością ukazują niezrealizowane projekty publiczne Joanny Rajkowskiej „dla” Białegostoku.

Na początku 2011 r. białostocka prasa doniosła, że Joanna Rajkowska, zaproszona do współpracy przez Galerię Arsenał w ramach międzynarodowej wystawy *Podróż na Wschód*, zrealizuje w mieście jeden ze swoich projektów publicznych. Pierwszy zaproponowany przez artystkę projekt miał polegać na przeniesieniu z ul. Pod Krzywą zabytkowego (choć wówczas jeszcze niewpisanego do rejestru zabytków) drewnianego młyna do centrum miasta – na ul. Młynową, do dawnej żydowskiej dzielnicy zwanej Chanajkami – i utworzeniu w nim kina animowanego przez lokalne organizacje pozarządowe. Kino miało zostać nazwane imieniem dokumentalisty i propagandyzisty Dżigi Wiertowa.

Kino „Dżiga” jest propozycją stworzenia pewnej społeczności poprzez przygotowanie dla niej miejsca – kameralnego kina, które wyświetlałoby filmy alternatywne. Pomysł czerpie z tradycji dyskusyjnych klubów filmowych i grup filmowych amatorów – tłumaczyła artystka<sup>102</sup>.

Choć projekt spotkał się z entuzjazmem galerii i lokalnych mediów (np. Kosz-Koszewska 2011b), nie mógł być zrealizowany. Młyn został bowiem oficjalnie uznany za zabytek (wpisany do rejestru), o co od około dwóch lat zabiegali urzędnicy z ówczesnego Biura Kultury i Ochrony Zabytków oraz społeczni opiekunowie obiektu (rodzina pierwszego właściciela młyna).

Uratowało to go wprawdzie od grożącej mu rozbiórki – podsumowuje Rajkowska (za: Kosz-Koszewska 2012) – ale mój projekt pozbawiło szans na realizację. Ten nagły przejaw troski władz o drewniany młyn sprawił, że ludzie zaczęli postrzegać projekt jako zamach na zabytek, i nie kryli już swojego oburzenia, że komunista miałby patronować białostockiej kinematografii.

Pomimo niezrealizowania projektu, a może właśnie z tego powodu, warto przyjrzeć się mu nieco bliżej i postawić zasadnicze pytanie o potencjalne znaczenie tego społeczno-artystycznego działania – o sens przenoszenia drewnianego młyna w nowe miejsce, uruchamiania w nim kina i „tworzenia” wokół niego społeczności. Nie sposób nie zauważyć

<sup>102</sup> Za: <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/254> [dostęp 22 listopada 2012 r.].

bowiem dysonansu pomiędzy projektem artystki a rzeczywistością („duchową” i społeczną) miejsca i jego mieszkańców, w czym – moim zdaniem – należy upatrywać głównej przyczyny fiaska tego przedsięwzięcia.

Po pierwsze (zaczynając poniekąd od końca), białostocka społeczność filmowa, umieszczona przez Rajkowską w centrum projektu jako jego najbardziej pożądaný efekt, istnieje w mieście od dawna, więcej – jest jednym z najsilniejszych i najsprawniej animowanych lokalnych środowisk, ma swoje miejsce (studyjne kino Forum), tradycje (Dyskusyjny Klub Filmowy GAG działający od lat siedemdziesiątych XX w.) i rytuały, takie jak akcja *Filmowe Podlasie Atakuje!* (obchodząca w 2012 r. swoje dziesięciolecie) czy Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych Żubroffka. Nie trzeba jej zatem *ab ovo* tworzyć, podobnie jak nowego kina – wobec co najmniej dwóch zamkniętych w ostatnich latach instytucji tego typu (co *notabene* nie umknęło uwadze artystki).

Bezasadne wydaje się również przenoszenie starego młyna w nowe miejsce, na ul. Młynową, jedynie z racji podobnie brzmiącej nazwy, co oznaczałoby nie tylko wyrwanie budowli z jej oryginalnego urbanistycznego i społecznego kontekstu, ale też odebranie cennego obiektu kulturowego miejskim peryferiom na rzecz centrum. Młyn niewątpliwie stanowi dla mieszkańców okolic ul. Pod Krzywą wartość, o czym mogliśmy się przekonać podczas wspólnego z nimi spaceru zorganizowanego przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku w maju 2012 r., a zaadaptowany do nowych funkcji, na przykład społeczno-kulturalnych, mógłby służyć lokalnej społeczności. Sztuka publiczna natomiast, szczególnie ta aspirująca do modelu demokracji agonistycznej i ujawniania konfliktów, a nie ich wywoływania, powinna być narzędziem decentralizacji zasobów kulturowych, a nie odwrotnie. Znaczące, że na problem ten zwrócili uwagę także internauci: „Zastanawiam się dlaczego wszystko próbuje się wsadzić w ścisłe centrum miasta. Dlaczego nie proponuje się takich rozwiązań zaaranżować w dzielnicach, w których nic się nie dzieje?”<sup>103</sup>.

Nie dziwi więc, że projekt kina Dżiga nie znalazł szerszego społecznego poparcia. Fakt nazwania kina imieniem Wiertowa, w czym artystka upatruje głównej przyczyny nieakceptacji projektu, ma wobec powyższych argumentów znaczenie drugorzędne. Postać Wiertowa budzi wprawdzie kontrowersje związane z jego zaangażowaniem jako dokumentalisty w machinę radzieckiej propagandy lat trzydziestych XX w., jednak już dwukrotnie kontrowersje te udało się (przynajmniej częściowo) przezwyciężyć: wieszając tablicę poświęconą temu twórcy na budynku kina Forum [2009] oraz ustawiając nieopodal kina instalację Aleksandry Czerniawskiej *Kinooko* [2011]. Idąc tropem koncepcji radykalnej (agonistycznej) demokracji Chantal Mouffe (2015), należałoby raczej przyjąć, że kontrowersje tego rodzaju są wpisane w logikę sfery publicznej i są nieusuwalną częścią dyskursu generowanego przez sztukę publiczną. Nie odbierają jej możliwości działania, ale stawiają wymagania – uczestniczenia w publicznej dyskusji i liczenia się ze zdaniem innych jej uczestników.

<sup>103</sup> Za: forum pod artykułem Moniki Kosz-Koszewskiej (2011a).



Ten ideologiczny aspekt upamiętnienia postaci Wiertowa skierował natomiast uwagę artystki na inny, niż degradacja historycznej drewnianej zabudowy, lokalny problem – traumę komunizmu i pamięć tego okresu. Zamiast kina Dżiga na Chanajkach, w sierpniu 2011 r. na pl. Uniwersyteckim stanęła kartonowa, pomalowana na czerwono „rzeźba” lwa. Praca nawiązywała do niezrealizowanego elementu oryginalnego projektu byłego Domu Partii, według którego budynek miały zdobić neoklasycystyczne rzeźby lwów, flankujące schody prowadzące do głównego wejścia. Rajkowska wykonała – próbnego – *Czerwonego lwa* we współpracy z grupą ochotników, nadając pracy charakter zbliżony do tzw. *community art* (sztuki społecznościowej)<sup>104</sup>. Chciała w ten sposób otworzyć publiczną debatę nad pamięcią o minionej epoce i jej miejscu w przestrzeni miasta. Tekturowy lew miał przypomnieć o dawnej funkcji Domu Partii (obecnie siedziby Uniwersytetu w Białymstoku), jego znaczeniu w przeszłości i dziś – jako nośnika pamięci o tej przeszłości. Wbrew intencjom artystki, dążącej do przełamania stereotypowego negatywnego postrzegania czasów PRL-u, „rzeźba” została odczytana przez niezaangażowaną publiczność jako symbol porażki i upadku komunizmu – czasów „słusznie minionych”. W potocznym wyobrażeniu symbolem siły byłby lew wykuty z kamienia (taki, jak w oryginalnym projekcie architekta Stanisława Bukowskiego), a nie nieudolnie sklefony ze sklepowych kartonów. Zaproponowane przez artystkę skojarzenie „rzeźby” z postacią rewolucjonisty Lwa Trockiego, w żaden sposób niepowiązanego z Białymstokiem, wywołało dodatkową konsternację. Wątła medialna dyskusja na temat zrealizowanego działania nie trwała dłużej niż sama „rzeźba” – zaledwie kilka dni. Lew nie został wprawdzie wchłonięty przez dominującą narrację, pod każdym względem potępiającą okres komunistyczny, ale został odczytany jako kolejny znak końca pewnej epoki, wtórny i powierzchowny gest artystyczny, a nie przyczynek do nowej pracy narracyjnej na temat PRL-u<sup>105</sup>. Nie było więc mowy, by ten efemeryczny projekt, działanie raczej niż dzieło, znalazł kontynuację i finał w stworzeniu trwałej rzeźby *Czerwonego lwa*, umieszczonej na postumencie w centrum pl. Uniwersyteckiego, jaką chciała zrealizować artystka.

Trzeci niezrealizowany i najmniej znany opinii publicznej projekt Rajkowskiej dla przestrzeni pl. Uniwersyteckiego zakładał zbudowanie w tym miejscu ogrzewanego pawilonu w kształcie sowieckiej gwiazdy – *Socgwiazdy*, który służyłby jako przestrzeń spotkań i wspólnych aktywności mieszkańców miasta. O ile wykorzystanie komunistycznego symbolu wydaje się kontrowersyjne, to sam zamysł przypomina wcześniejszy projekt Rajkowskiej – *Dotleniacz*: w 2007 r. artystka zbudowała na pl. Grzybowskiem w Warszawie staw, który stał się ośrodkiem transformacji kawałka „niczyje” i bezużytecznej publicznej przestrzeni w miejsce funkcjonalne w sensie społecznym i estetycznym, przyjemne i zachęcające okolicznych mieszkańców do wspólnego przebywania, a nawet działania. O ile jednak *Dotleniacz* zneutralizował wcześniejsze, historyczne i ideologiczne znaczenia

<sup>104</sup> Zob. rozdział 6.

<sup>105</sup> Ta została zapoczątkowana wydaniem w 2009 r. przewodnika po białostockiej architekturze z czasów PRL-u przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku (*Ładniej? PRL w przestrzeni miasta*) i jest kontynuowana do dziś poprzez kolejne projekty społeczne, wydawnicze i edukacyjne realizowane przez tę organizację (m.in. *35 lat później, Wywołać PRL*, studencki konkurs architektoniczno-artystyczny *Odmrażamy chłódnię*). Zob. [www.fundacja.uwb.edu.pl](http://www.fundacja.uwb.edu.pl) [dostęp 18 grudnia 2013 r.].

powiązane z pl. Grzybowskiem, o tyle *Socgwiazda* na pl. Uniwersyteckim takie znaczenia miała ewokować, wzmacniać, materializować. Z drugiej strony w projekcie tym artystka użyła komunistycznej gwiazdy nie tylko jako symbolu, ale też dosłownie – zamieniając ją w obiekt użyteczności publicznej, przechodząc od ideologii do czynu, tworząc to, co Nicolas Bourriaud (2012) nazywa „mikrotopią” – tymczasową wspólnotą. Sowiecki symbol miałby zostać wchłonięty przez „nowe życie”, codzienną aktywność mieszkańców, pozbawiony ciągnącego się za nim złowieszczonego ideologicznego cienia, oswojony, mentalnie i społecznie przetworzony. Przechwycona przez sztukę gwiazda zostałaby symbolicznie zamieniona w publiczne dobro – miejsce należące do wszystkich, otwarte, do społeczne. Proces ten mógłby jednak łatwo zostać opacznie odczytany jako gloryfikacja komunizmu lub fałszowanie prawdy historycznej i to właśnie – moim zdaniem – zamknęło możliwość realizacji kolejnego projektu Rajkowskiej „dla” Białegostoku.

Halina Taborska (2005: 32) twierdzi, że:

Koszmarem współczesnej sztuki publicznej [...] jest jej banalna ilustracyjność, tradycyjność formy i pokorna służalczość wobec funkcji upamiętniających. Artystyczna kreatywność wymaga nieskrępowanej wyobraźni i artystycznego eksperymentu. Pozbawiona tego, sztuka publiczna często traci artystyczne walory, a także swój magiczny, miejscotwórczy potencjał.

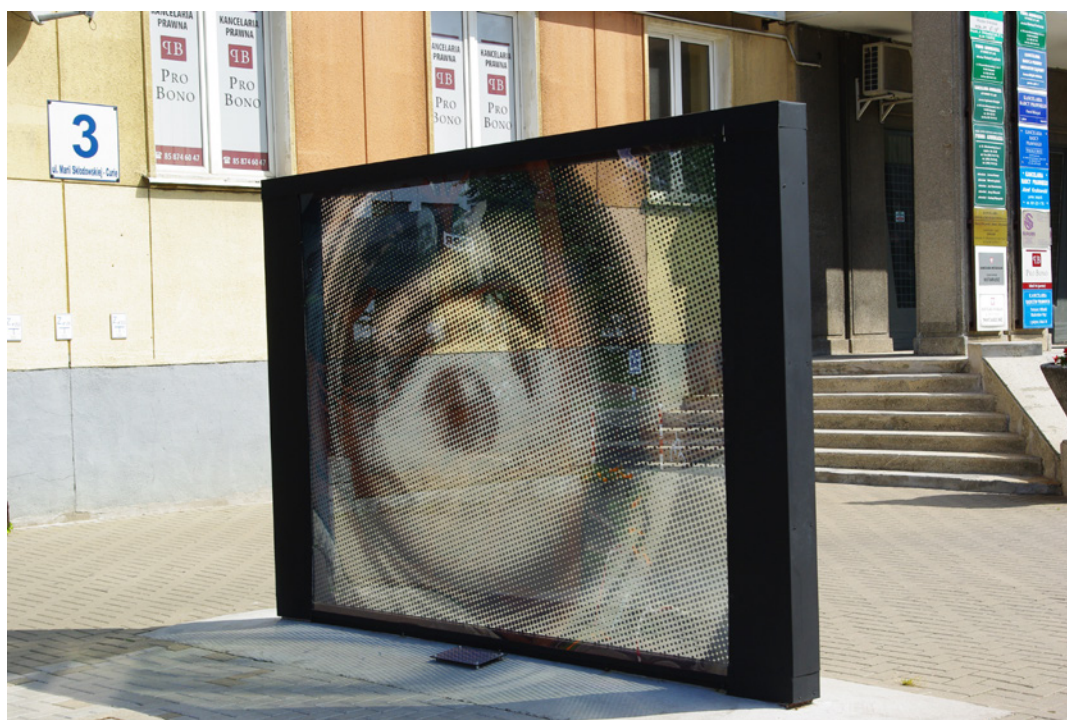
Nie sposób przynajmniej częściowo nie zgodzić się z tym twierdzeniem. Projektom Rajkowskiej trudno byłoby jednak odmówić artystycznej wyobraźni, woli eksperymentowania i tworzenia miejsc, a pomimo to trudno je też uznać za instruktywne przykłady sztuki publicznej (choć niewątpliwie stanowią dla miasta, takiego jak Białystok, cenne doświadczenie w tej dziedzinie). Gdy w grę wchodzi realizacja tzw. projektów publicznych, odpowiedzialność artysty polega bowiem w pierwszej kolejności na bardzo rzetelnym rozpoznaniu miejsca i ludzi, wczuciu się w jego rytm i atmosferę, w słuchaniu w lokalne potrzeby, aspiracje, pamięć. To, że projekty kina, lwa i socgwiazdy pozostały (i prawdopodobnie pozostaną) w sferze pomysłów jest przynajmniej częściowo skutkiem sposobu, w jaki zostały zaproponowane miastu (jego mieszkańcom) oraz rozdźwięku między prywatną, inspirowaną krótkim pobylem i pobieżną obserwacją, fantazją artystki a zastaną rzeczywistością społeczną: nie tylko stanem zbiorowej świadomości (jej straumatyzowaniem czy skonfliktowaniem), ale też realnymi potrzebami psychologicznymi i społecznymi mieszkańców.



*Fotografia 21*

**Zabytkowy młyn przy ul. Pod Krzywą**

Białystok, 2012 r.



*Fotografia 22*

**Aleksandra Czerniawska**  
***Kinooko* [2011]**

Białystok, 2011 r.



*Fotografia 23*

**Joanna Rajkowska i ochotnicy**  
***Czerwony lew* [2011]**  
**Pl. Uniwersytecki**

Białystok, 2011 r.

Proces zmian w sposobie społecznego i instytucjonalnego rozumienia sztuki publicznej opisany przez Miwon Kwon (2002) w kontekście amerykańskim, idący w kierunku coraz silniejszych związków sztuki publicznej z jej otoczeniem – fizycznym i społecznym, i przejmowania nad nią społecznej kontroli, nie daje się przenieść na doświadczenia polskiej sztuki publicznej. Nagminne jest nie tylko pomijanie kontekstu architektonicznego i społecznego dzieła – powstaje *plop art*, pomniki „parkingowe”, realizacje znieawidzone przez lokalne społeczności (przywołany przykład projektu *Universal*), ale brakuje też kompetencji obywatelskich – zarówno po stronie twórców, jak i publiczności – które pozwoliłyby w pełni wykorzystać demokratyczny (w sensie politycznym i kulturowym) potencjał sztuki w przestrzeni publicznej.

Chociaż w demokratycznych (już przecież nie nowych) warunkach sztuka odgrywa coraz bardziej znaczącą rolę w procesie społeczno-kulturowego konstruowania przestrzeni publicznych, miejskich, to jednak w przestrzeń publiczną jako przestrzeń sztuki wpisana jest we współczesnej Polsce silna a m b i w a l e n c j a . Potencjalnie jest to przestrzeń licznych, zróżnicowanych małych narracji, faktycznie jednak jest ona zdominowana przez dyskurs narodo-wo-religijny, który wdziera się w tę przestrzeń także za sprawą sztuki ulicy (murale okolicznościowe – z okazji narodowych rocznic, murale kibicowskie). Po 1989 r. możliwość wyrażania poglądów i wartości publicznie w formie sztuki jest wykorzystywana nie tylko jako symboliczne, kulturowe wyzwanie (*symbolic challenge*; Melucci 1985), ale nawet bardziej ekspansywnie jako wehikuł pamięci historycznej, patriotyzmu i wiary katolickiej. Największym (w dosłownym sensie) monumentem okresu postkomunistycznego w Polsce jest Pomnik Chrystusa Króla wzniesiony w Świebodzinie w 2010 r. W każdym polskim mieście stoi dziś figura św. Jana Pawła II, niekiedy o dość dyskusyjnych walorach estetycznych (por. Sarzyński 2012: 99–109). Jednocześnie wiele krytycznych czy zaangażowanych projektów publicznych zderza się z cenzurą w nowej postaci, nierzadko motywowaną religijnie (np. billboardy *Wieży krwi* Katarzyny Kozyry). W odpowiedzi twórczość prawicowa, nie tylko pomnikowa, jest wykluczana z pola sztuki w oparciu o kryteria estetyczne lub ideologiczne, na co trafnie zwrócili uwagę Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda, kuratorzy wystawy *Nowa sztuka narodowa* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2 czerwca – 19 sierpnia 2012 r.).



*Fotografia 24*

**Mural przedstawiający papieża Jana Pawła II**

Kraków, 2011 r.

Ambiwalencja ta niczym w soczewce skupiła się w instalacji *Tęcza* Julity Wójcik, ustawionej w 2012 r. na pl. Zbawiciela w Warszawie<sup>106</sup>. *Tęcza* wykonana była z około 16 tysięcy sztucznych kwiatów w kolorach fioletowym, niebieskim, zielonym, żółtym, pomarańczowym i czerwonym. Wraz z artystką przygotowali je członkowie Spółdzielni Rękodzieła Ludowego *Tęcza* i inni wolontariusze – wszystkie kwiaty trzeba było nałożyć na druciki, za pomocą których zamontowano je później na stalowej siatce konstrukcyjnej (*Julita Wójcik, autorka...* 2013). Lokalizacja instalacji na skrzyżowaniu osi widokowych zabytkowych obiektów, kościoła Najświętszego Zbawiciela, od którego plac wziął swoją nazwę, dziewiętnastowiecznych kamienic i Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, może budzić zastrzeżenia natury planistyczno-urbanistycznej i konserwatorskiej. Nie to jednak stało się zarzewiem konfliktu wokół instalacji. W przysłonięciu kościoła i socrealistycznych gmachów przez *Tęczę* – mającą „wywoływać radość” (Wójcik, za: „*Tęcza*” *Julity Wójcik...* 2012) – można dopatrywać się subwersywnej intencji artystki i kuratorów projektu: dążenia do odwrócenia znaku emocjonalnego miejsca, zastąpienia, z jednej strony, powagi katolickiej religijności, z drugiej, gorzkiej pamięci realnego socjalizmu – radością, optymizmem, wiarą w przyszłość. Tym bardziej, że instalacja powstała w efekcie kolektywnego wysiłku i jako jedna z licznych „akcji artystycznych przyjaznych człowiekowi” inicjowanych przez Wójcik (za: „*Tęcza*” *na placu...* 2012). Flaga w tęczowych barwach jest jednak powszechnie znanym symbolem ruchu gejowsko-lesbijskiego i w recepcji części społeczeństwa do tej funkcji została zredukowana nowa instalacja artystki. Wójcik nie udało się przeforsować koncepcji społecznej i politycznej neutralności *Tęczy*, nie narzucania jej z góry takiego czy innego znaczenia (por. „*Tęcza*” *na placu...* 2012). Kolejne motywowane nietolerancją wobec mniejszości seksualnych ataki spowodowały, że twórczyni *Tęczy* w swoich medialnych wypowiedziach przeszła z pozycji niezaangażowanej na pozycję obrony praw tych mniejszości, walki z homofobią (por. *Julita Wójcik: „Tęcza”...* 2013). Ponieważ homoseksualna „afiliacja” stała się przyczyną powtarzających się dewastacji obiektu, w 2013 r., po podpaleniu nowo wyremontowanej *Tęczy* podczas Marszu Niepodległości i zapowiedzi warszawskiego magistratu, że zostanie ona ponownie odnowiona, na Facebooku zainicjowana została akcja zmiany barw instalacji na... biało-czerwone (Kośmiński 2013)<sup>107</sup>. Ostatecznie *Tęcza* została usunięta z pl. Zbawiciela w 2015 r. Paradoksalnie, być może jednak uchroniło to pracę Wójcik przed „oswojeniem” i w efekcie stępieniem jej krytycznego ostrza – koniec końców taki właśnie los spotkał palmę Rajkowskiej.

<sup>106</sup> Nie bez znaczenia, że *Tęcza* powstała jako część programu polskiej prezydencji w Unii Europejskiej. Do Warszawy została przeniesiona z Brukseli, gdzie stała na placu przed Parlamentem Europejskim i gdzie przez kilka miesięcy nie spotkała się z żadnym aktem wandalizmu, nie licząc ubytku w ukwieceniu instalacji, spowodowanego wrywaniem kwiatów „na pamiątkę” przez odwiedzających.

<sup>107</sup> <https://www.facebook.com/teczabialoczerwona?fbref=ts> [dostęp 18 grudnia 2013 r.].





*Fotografia 25*

**Julita Wójcik**  
**Tęcza [2012–2015]**  
**Pl. Zbawiciela**

Warszawa, 2015 r.

Związek polskiej sztuki publicznej z praktyką demokracji kulturowej jest niejednoznaczny, a polska przestrzeń publiczna jest przestrzenią niewykorzystanego demokratycznego i obywatelskiego potencjału. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedzi na to pytanie nie znajdziemy w polu sztuki (jej teorii, praktyki i krytyki). Należy jej szukać w obszarze społeczeństwa obywatelskiego, ponieważ sztuka publiczna jest jakościowo innym zjawiskiem niż sztuka galeryjna. Społeczne znaczenie, dynamika rozwoju, sposób funkcjonowania sztuki w przestrzeni publicznej zależą od kondycji społeczeństwa obywatelskiego i jakości sfery publicznej. Pod tym względem społeczeństwo polskie jest nie przygotowane do sztuki publicznej. Słabość sztuki publicznej w Polsce – nie w sensie jakości formalnych, ale społeczno-obywatelskich – jest pochodną słabości społeczeństwa obywatelskiego.

Współczesna sztuka publiczna jest przede wszystkim zjawiskiem dyskursywnym – jej integralną (niezbywalną) częścią jest mówienie o niej, nadawanie jej znaczeń, praca interpretacyjna i komunikacyjna. Sztuka publiczna jest formą publicznej wypowiedzi – tym głośniejszej, im bardziej radykalnej na poziomie użytego „języka” – oraz potencjalnym nośnikiem ważnych tematów publicznej debaty. W Polsce dyskusje wywoływane przez artystyczne projekty publiczne zazwyczaj zamiast na problemach, skupiają się jednak na samej sztuce, artyście, artystycznej wolności i jej ograniczeniach. Nie ma przyzwolenia na otwartą dyskusję w przestrzeni publicznej, wymagającą agonistycznego zdefiniowania tej przestrzeni i uznania konfliktu, który się w niej nieustannie toczy. Przy czym nieprzygotowanie, o którym tutaj mowa, w równej mierze dotyczy potencjalnych odbiorców, co artystów, dla których dialog z odbiorcami jest często tożsamy z zamachem na ich artystyczną autonomię. W tym aspekcie artyści publiczni bardzo różnią się od społeczników czy aktywistów, szczególnie tych działających według trzeciosektorowych standardów: jeśli projekt społeczny się nie sprawdza (nie przynosi zamierzonych rezultatów), przyczyn niepowodzenia szuka się po stronie projektu i jego twórców, a ci przyjmują na siebie odpowiedzialność za swoje działanie, także finansową; jeśli mieszkańcy odrzucają publiczny projekt uznanego w świecie sztuki artysty, „winni” są oni – niewydurowani, zamknięci, lękliwi. A artysta? Patrzy na nich „z dna wąskiej, głębokiej studni” (Potocka 2008: 246), z bezpiecznego dystansu własnej społecznej pozycji. Nieprzygotowanie to wiąże się więc nie tyle z brakiem kompetencji kulturowej po stronie odbiorców sztuki publicznej, co szeroko rozumianej kompetencji politycznej, obywatelskiej – zarówno po stronie odbiorców, jak i twórców.

Włączenie nieartystycznej publiczności jest krytycznym momentem definicji współczesnej sztuki publicznej, która wyrosła z intencji uczynienia dzieł sztuki publicznymi, czyli szeroko dostępnymi – nie tyle w sensie fizycznym, co społecznym i kulturowym. W konkretnych przypadkach włączenie i dostępność mogą oznaczać jednak bardzo różne rzeczy. Hilde Hein (1996: 1) wysuwa tezę, że sztuka publiczna jest pojęciem i zjawiskiem wewnętrznie sprzecznym:

Sztuka publiczna to, w świetle standardów nowoczesnej sztuki i teorii estetycznej, oksymoron. Nowoczesna filozoficzna estetyka koncentruje się niemal wyłącznie na podmiotowym doświadczeniu i utowarowionym dziele sztuki. Sztuka jest traktowana jako produkt jednostki i autonomiczny akt ekspresji, a jej odbiór jest, także prywatnym, aktem kontemplacji. Przez kontrast, jako zjawisko publiczne, sztuka zmusza artystę do samo-negacji i podporządkowania wspólnocie.

Punktem zwrotnym jest więc moment, kiedy widz/uczestnik sam staje się artystą, równoprawnym podmiotem procesu tworzenia sztuki. Nie chodzi przy tym o to, by mógł decydować, jakie dzieło sztuki napotka na swojej drodze, i także nie o to, by sam nadawał znaczenie zastanym w przestrzeni publicznej obiektom artystycznym, czy korzystał z nich według własnej chęci i uznania. Chodzi o to, by bezpośrednio uczestniczył w doświadczeniu twórczym – ćwicząc się w samodzielnym, krytycznym myśleniu i świadomym kształtowaniu własnego otoczenia (fizycznego, społecznego, politycznego). Taka sztuka wyposaża uczestników działania, występujących w roli jej twórców i/lub odbiorców, w narzędzia intelektualne i ideowe, które zmieniając ich sposób myślenia i stosunek do otoczenia, mogą im pomóc samodzielnie osiągnąć pożądane wartości w realnym życiu. Będąc *de facto* formą aktywności obywatelskiej, rozwija w nich poczucie podmiotowości i sprawstwa.



# Rozdział 6

## *Community art* i animacja kultury

### 6.1. Uwagi wstępne

Blizsze realizacji postulatów łączących powszechną ludzką zdolność do ekspresji i kreacji z obywatelstwem wydają się zatem działania z zakresu *community art*, czyli sztuki społecznościowej albo wspólnotowej<sup>1</sup>, w Polsce zwykle błędnie utożsamiane z animacją kultury (np. Rogozińska 2009). Pomimo pewnych podobieństw są to bowiem odmienne modele działania w obszarze kultury i sztuki. Warto jednak zauważyć, że zarówno zachodnia *community art*, jak i rodzima animacja kultury są zjawiskami „leciwymi” i choćby w związku z tym w dużej mierze zinstytucjonalizowanymi i z-NGO-izowanymi, a także uzależnionymi od publicznego finansowania. Typowymi dla nich strukturami są z jednej strony instytucje publiczne (w szczególności domy kultury), z drugiej – organizacje pozarządowe. Obok nich powstaje szereg struktur nieformalnych, niezależnych, alternatywnych, coraz częściej efemerycznych, akcyjnych, sieciowych: od opisanych w tym podrozdziale *squatów* i tzw. Pi sektora, po wizjonerskie Tymczasowe Strefy Autonomiczne Hakima Beya (2010)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Rzadziej używa się tłumaczenia „sztuka dla małych społeczności” (Giżycki 2002: 38). Nie wydaje się ono trafne, gdyż mowa tu o sztuce tworzonej *przez* małe społeczności, a nie tworzonej *dla* nich. Inny stosowany przykład – „sztuka lokalna” – również budzi zastrzeżenia, ponieważ może równie dobrze konotować indywidualną twórczość artystyczną (tzw. lokalnego artysty), twórczość o tematyce lokalnej albo lokalne tradycje w obrębie sztuki ludowej.

<sup>2</sup> Bey odrzuca ideę rewolucji i trwałości jej efektu jako skazaną na porażkę. W zamian proponuje koncepcję permanentnego (wzniesanego wciąż od nowa) powstania – odzyskiwania nietrwałych stref wolności, których długofalowy efekt polega na pozostawianiu kulturowego śladu. Wydaje się, że do kategorii tej można współcześnie zaliczyć tak różnorodne działania, jak: nielegalne imprezy *rave*, *squaty*, graffiti, protesty RTS czy ruch wolnej kultury.

Tym co łączy wszystkie te typy działania jest ich kulturotwórcza funkcja: ich efektem ma być nie tyle tworzenie sztuki, co **uczestnictwo w kulturze**. Przy czym uczestnictwo to rozumiane może być na dwa sposoby: (1) jako kontakt z dobrami kultury i sztuki w obrębie wyspecjalizowanych instytucji, lub (2) jako spontaniczne wytwarzanie kultury (i korzystanie z jej wytworów) we wszystkich jej przejawach. Obecnie rośnie grono zwolenników tego drugiego sposobu rozumienia uczestnictwa w kulturze. Należy do nich między innymi Marek Krajewski (b.d.), który postuluje, by uczestnictwo w kulturze postrzegać w kategoriach relacji i ich przekształcania:

Kategoria *uczestnictwo w kulturze* odnosi się przede wszystkim do sytuacji bycia elementem relacji konstytuujących określoną zbiorowość. Jeżeli założymy dodatkowo, iż każda część składowa pewnej zbiorowości jest konstytuowana przez relacje, w których bierze ona udział, to *uczestnictwo w kulturze* pociąga za sobą zawsze modelowanie nie tylko tych stosunków, ale pośrednio również poszczególnych elementów, które są nimi powiązane. Tak rozumiane uczestnictwo pociąga za sobą również przeobrażenie tego, co umożliwia formowanie się zbiorowości, w których partycypujemy, a więc ich kultury.

Warto też wspomnieć o pokrewnej koncepcji „kultury żywej” Barbary Fatygi. Kultura żywa to kultura uczestnicząca *per se* – „wielowymiarowe środowisko życia jednostek i grup społecznych oraz funkcjonowania instytucji społecznych, w którym zachodzą dynamiczne procesy i rozwijają się praktyki kulturowe o zróżnicowanych charakterystykach aksjologicznych” (Fatyga 2009: 52). Z tak rozumianej kultury nikt nie jest wykluczany, w jej obrębie każdy jest przynajmniej potencjalnie podmiotem twórczym, a role nadawców i odbiorców treści kultury są przechodnie.

Paradoksalnie mankamentem takiego „wszystkoistycznego” – holistycznego i inkluzywnego – ujęcia uczestnictwa w kulturze jest jednak rozmycie społecznej różnorodności form kulturowej aktywności, które przynajmniej częściowo wiążą się z różnymi porządkami, układami czy obiegami kultury: masowym, popularnym, elitarnym, ludowym, demokratycznym, symbolicznym, artystycznym, konsumpcyjnym, potocznym, odświętnym, alternatywnym, wirtualnym i tak dalej. Niezależnie od obserwowanego porządku, uczestnictwo to może dodatkowo przybierać postać mniej lub bardziej aktywnej (koncepcja *homo eligens* Sicińskiego; por. Palska 2002), mniej lub bardziej świadomą (światopogląd potoczny i krytyczny Gramsciego; za: Szacki 1965), mniej lub bardziej autoteliczną (Kłoskowska 2007). Może mieć charakter indywidualny (jak czytanie książki), grupowy (gra w kręgle), zbiorowy (oglądanie sztuki w teatrze) albo kolektywny (uczestnictwo w happeningu). Zindywidualizowana stylizacja ubioru jest innym doświadczeniem uczestnictwa w kulturze niż prowadzenie modowego bloga. Obieranie ziemniaków na obiad w zaciszu własnego domu nie jest tym samym, co udział w performansie Julity Wójcik – pod takim właśnie

tytułem – w warszawskiej Zachęcie<sup>3</sup>. Niewątpliwie w każdym z tych przypadków możemy mówić o jakiejś formie uczestnictwa w kulturze, nie powinniśmy jednak, w imię egalitarności i egalitarnej ideologii, przysmykać oka na jakościowe różnice pomiędzy tymi formami. Nie chodzi przecież o ich wartościowanie (typowe dla tradycyjnego rozumienia uczestnictwa w kulturze), dzielenie na „lepsze” i „gorsze”, bo też trudno je ze sobą porównać, lecz choćby o wyodrębnienie tego rodzaju uczestnictwa w kulturze, które ma charakter świadomy (krytyczny), zbiorowy (kolektywny) i publiczny (w szerokim rozumieniu polityczny).

Wydaje się też, że choć w polu naukowego opisu łatwo jest – w duchu postkolonializmu – zrównać różnego rodzaju praktyki kulturowe, to w rzeczywistości społecznej aktualność zachowuje nie tylko podział na bardziej i mniej „kulturalne” rejony doświadczenia, ale także hierarchiczna relacja łącząca artystów, animatorów i organizatorów kultury z uczestnikami projektowanych przez nich działań. Pomimo dążenia do przekraczania granic istniejących instytucji, twórczego upodmiotowienia uczestników i dowartościowania codziennej, spontanicznej kreatywności, zarówno *community art*, jak i animacja kultury, z trudem pokonują utrwalone społeczne podziały, dystynkcje i dystanse.

## 6.2. Community art<sup>4</sup>

Sztuka społecznościowa rozwijała się na Zachodzie, głównie w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, od lat siedemdziesiątych XX w. W Polsce pojawiła się w latach dziewięćdziesiątych – kiedy na Zachodzie przeżywała już kryzys. Podobnie jak sztuka publiczna, wyrosła z działań podejmowanych przez progresywnych (lewicujących) młodych artystów wizualnych i teatralnych, określających się jako *community art movement*, poszukujących możliwości otwarcia „burżuazyjnego” świata sztuki na szerszą publiczność. I podobnie jak sztuka publiczna, połączyła się z realizowanymi wówczas na szeroką skalę programami rozwoju lokalnych społeczności (*community development*) i miejskiej odnowy (*urban renewal, urban regeneration*). W odróżnieniu jednak od sztuki publicznej, obejmowała bardzo szeroki zakres aktywności i zjawisk kulturowych, ignorowanych – jako nie-sztuka – przez instytucje artystyczne i polityki publiczne (programy dotacyjne), takich jak: podwórkowe festiwale, kreatywne gry i zabawy, zaangażowane murale, wydawnictwa czy nowe media, ale też kultura tradycyjna (muzyka, taniec) i upolitycznione subkultury (punk, reggae) (por. Matarasso 2013).

<sup>3</sup> Chodzi o akcję *Obieranie ziemniaków* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, w której artystka siedząc na kuchennym stołku w Małym Salonie galerii obierała ziemniaki wraz ze spontanicznie włączającą się do działania publicznością. Zdarzenie miało zwrócić uwagę na stereotypy ról płciowych, użyć do tego celu mediów i dokonać tymczasowego odwrócenia porządku społecznego poprzez przeniesienie zwykłej, codziennej czynności do galerii. „Uświadamiam, że dziś sztuka nie jest sferą odgradzoną od codzienności muzealnymi murami” – wyjaśniała Wójcik (za: Sienkiewicz 2011a).

<sup>4</sup> W podrozdziale tym wykorzystuję fragmenty moich wcześniejszych artykułów: Niziołek 2008b, 2009b, 2012a.

Od lat dziewięćdziesiątych pojęcie sztuki społecznościowej zaczęło być jednak zastępowane pojęciem **sztuki uczestniczącej** (*participatory art*), co – według François Matarasso (2013) – jest wyrazem postępującego odpolitycznienia, deradykalizacji i indywidualizacji tego rodzaju praktyk. Sztuka wspólnotowa, jako odrębna dziedzina aktywności społeczno-artystycznej, zaczęła być oceniana – z perspektywy dominujących liberalno-konserwatywnych wartości – jako działania naiwne, życzeniowe, antysystemowe, a przede wszystkim o niskiej jakości estetycznej i intelektualnej, podczas gdy „uczestnictwo” można było połączyć z każdą inną, także „burżuazyjną”, formą artystyczną. Stąd już tylko krok do krytykowanej przez Claire Bishop (2012a, 2012b) „tyranii” partycypacji. „Techniki demokracji kulturowej (*cultural democracy*) zaczęły służyć celom demokratyzacji kultury (*democratisation of culture*)” – konkluduje Matarasso (2013: 7) – uczestnictwo w tworzeniu kultury zaczęło zastępować uczestnictwo w konsumpcji kultury (paradach, festiwalach, festynach). Sztuka społecznościowa przestała być działaniem krytycznym i naprawczym (względem świata sztuki i względem porządku społecznego w ogóle), została zredukowana do pustej partycypacji. Tym samym oddaliła się od frommowskiego ideału **sztuki zbiorowej**, jako aktywności *quasi*-obrzędowej opartej na współuczestnictwie, pozwalającej na doświadczanie bycia razem w sposób znaczący i produktywny. W sztuce zbiorowej Erich Fromm (2012: 327–329) widział środek transformacji społeczeństwa masowego (zatomiżowanego, zdeintegrowanego, pasywnego) w społeczeństwo komunitariańskie, czyli społeczeństwo zintegrowanych i aktywnych wspólnot obywatelskich różnego szczebla.

Poszukując ideowych źródeł sztuki społecznościowej, odnajdujemy je właśnie w myśli komunitariańskiej, krytycznej wobec – nie tylko „aspolecznego”, ale też „antypolitycznego” – liberalizmu. Komunitarianie twierdzą, że konsekwencją liberalizmu jest zanik życia wspólnotowego nie tylko w sensie społecznym (indywidualizacja, atomizacja, dezintegracja), ale też politycznym (formalizacja, proceduralizm, zanik idei dobra wspólnego) (por. Śpiewak 2004). Komunitarianizm nie neguje indywidualizmu, lecz wraca do starożytnego ideału uspołecznienia – bezpośredniego uczestnictwa i troski o wspólnotę. Akcentuje demokratyczną samorządność, decentralizację władzy (lokalność) i obywatelską partycypację. Komunitarianie postrzegają jednostkę zawsze w dialogu ze społecznością i społeczeństwem rozumianymi w sposób obywatelski. Jak pisze Paweł Śpiewak (2004: 11):

jeśli dostrzeżemy owo dialogiczne usytuowanie siebie, jeśli uświadomimy sobie narracje, w jakich zostaliśmy usytuowani, jeśli ujrzymy siebie przez zbiorowe praktyki, wówczas zdamy sobie sprawę z wagi, jakie owe wspólnotowe odniesienia mają dla naszych tożsamości, i tym samym znaczenia nabierze troska o ową wspólnotę.

Komunitariański kontekst pozwala lepiej zrozumieć czym jest sztuka społecznościowa i jakim celom ma służyć. Wspólnotowy sens *community art* podkreśla między innymi Arlene Goldbrand (2006: 140–141):



Podczas gdy tego rodzaju praca zawiera ogromny potencjał indywidualnego uczenia się i rozwoju, jest ona skoncentrowana na społeczności, wycelowana w grupy raczej niż jednostki, tak że kwestie dotyczące jednostek są zawsze rozpatrywane w powiązaniu z grupową tożsamością i grupowymi interesami.

Eksplorując rozwojowy sens *community art*, Goldbrand (2006: 20) dowodzi, że zamiast o sztuce społecznościowej, należy mówić raczej o **kulturalnym rozwoju społeczności** (*community cultural development*), czyli „pracy artystów-organizatorów i innych członków społeczności współpracujących ze sobą w celu wyrażenia jej tożsamości, problemów i aspiracji poprzez sztukę i inne środki komunikacji”. Terminologiczne odniesienie do kultury, zamiast sztuki, pozwala jej zdaniem spojrzeć na analizowane praktyki szerzej, włączając w obszar zainteresowania nie tylko sztuki wizualne i performatywne, ale też historię mówioną i inne strategie badawcze, zaawansowane technologie komunikacyjne, społeczny aktywizm i procesy społecznej samoorganizacji. Biorąc pod uwagę szeroki repertuar współczesnych praktyk artystycznych, o czym pisałam w rozdziale 1., rezygnacja z utartego już terminu sztuka społecznościowa nie ma jednak uzasadnienia. Jeśli osobiste narracje, Internet i społeczne interwencje mogą być „materią” sztuki w świecie sztuki, to nie ma powodu, by dyskwalifikować je jako sztukę poza nim (choć jest to tendencja obserwowana wśród praktyków). Zaproponowany przez Goldbrand termin trafnie oddaje natomiast uczestniczący i proaktywistyczny sens sztuki społecznościowej, która w dłuższej perspektywie czasowej ma prowadzić do szerszego społecznego zaangażowania w sprawy społeczności, w działania zorientowane na wspólne interesy, cele czy wartości, a więc wzmacniać aktywność obywatelską w wymiarze wspólnotowym. Sztuka społecznościowa może być więc potraktowana jako przejaw progresywnej polityki kulturalnej, budowanej na takich założeniach, jak: aktywne uczestnictwo w kulturze, różnorodność kulturowa, równość w dostępie do kultury i możliwości kulturowej ekspresji, zmiana społeczna w obszarze kultury, emancypacja poprzez kulturową ekspresję, dynamika (zmiennność) kulturowa, rola artystów jako agentów zmiany (w odróżnieniu od ról związanych ze światem sztuki) (Goldbrand 2006: 43). Realizacja tych założeń ma prowadzić do rozwoju społeczności kreatywnych, upodmiotowionych, aktywnie kształtujących swój dobrostan.

Należy jednak pamiętać, że w języku angielskim słowo *community* odnosi się do każdej zorganizowanej zbiorowości, która posiada jakąś wspólną dla jej członków cechę. W takim znaczeniu społeczności (wspólnoty) to nie tylko zbiorowości zorganizowane terytorialnie, ale także połączone religią, pochodzeniem etnicznym lub społecznym, rasą, zawodem, zainteresowaniami czy orientacją psychoseksualną (np. *academic community*, *Afro-American community*, *gay community*, *workers community*). Jak widać, przynależność do tak rozumianej społeczności (wspólnoty) nie musi być przypisana, może wynikać także ze świadomego wyboru, a sama społeczność (wspólnota) ma charakter polityczny, opiera się na wspólnych interesach i celach. Dlatego do kategorii sztuki społecznościowej możemy zaliczyć zarówno zainicjowany przez Johna Malpede’a na Skid Row teatr bezdomnych pod nazwą

Los Angeles Poverty Department [Departament Ubóstwa Miasta Los Angeles], w skrócie LAPD (Burnham 1989), jak i zapoczątkowany przez Cleve'a Jonesa w San Francisco, lecz realizowany w całych Stanach, *NAMES Quilt* [*Imienny pled*], upamiętniający ofiary AIDS (Crichton 1998, Hawkins 1993, Weinstein 1989)<sup>5</sup>. Przyjrzyjmy się tym dwóm kontrastowym przykładom *community art* nieco bliżej.

### Los Angeles Poverty Department

Działający od 1985 r. teatr LAPD opiera swoje przedstawienia na opowieściach jego uczestników, na ich własnych przeżyciach. Jest to zatem teatr dokumentalny, który – ze względu na sposób działania i społeczne funkcje – można zaliczyć jednocześnie do kategorii sztuki dialogicznej (Kester 2004). John Malpede, nowojorski dramaturg, trafił na Skid Row w poszukiwaniu historii bezdomności, na których mógłby oprzeć sztukę traktującą o tym społecznym problemie. Tak powstała *Olympic Update: Homelessness in Los Angeles* [*Po olimpiadzie: bezdomność w Los Angeles*] – pokazywana w Nowym Jorku. Po roku Malpede wrócił jednak do Los Angeles z pomysłem tworzenia teatru wspólnie z bezdomnymi:

jeśli chodzi o moją sztukę, „Olympic Update” była rzeczą wprost polityczną, ale była pokazywana w kontekście, w którym tak naprawdę nie miała żadnego wpływu. W kontekście, w jakim moja sztuka znajduje się teraz, może mieć o wiele większy wpływ na obszar, którego dotyczy (Malpede, za: Burnham 1989: 74).

Nie sam teatr był więc dla reżysera najważniejszy. Przebywając na Skid Row, dostrzegł, że miejscowi bezdomni doświadczają *de facto* dwóch rodzajów wykluczenia: żyjąc poza społeczeństwem, są obcy także dla siebie nawzajem, nie tworzą wspólnoty czy społeczności (*community*). Poprzez wspólne, kolektywne działanie chciał więc wytworzyć społeczną przestrzeń, w której mogliby się ze sobą komunikować. Trafił na podatny grunt. Mieszkańcy ulic Skid Row już wcześniej podjęli próbę samoorganizacji. Uzyskali zgodę właściciela jednej z pustych parceli i stworzyli komunę, którą nazwali Justiceville. Służby miejskie zlikwidowały jednak osiedle ze względów sanitarnych.

Pierwszy zespół LAPD liczył kilkanaście osób w wieku od dwudziestu do pięćdziesięciu lat, które zachęciło rozwieszony przez Malpede'a ogłoszenie – zaproszenie na warsztaty. W ramach warsztatów poszczególni członkowie grupy tworzyli własne projekty teatralne, literackie, artystyczne. Przerobili na przykład *We Will Rock You* Queen na prześmiewczą piosenkę *We Will Rob You*, pisali wiersze i sztuki. Wykonywali ćwiczenia dramowe i aktorskie.

<sup>5</sup> Pełna nazwa działania brzmi *The NAMES Project – AIDS Memorial Quilt*. *Quilt* to tradycyjny amerykański pled zszywany z wielu mniejszych elementów (*patchwork*), wykonywany samodzielnie lub przez grupy kobiet. Każdy z dosztywanych fragmentów ma odrębne znaczenie. Są to zwykle wtórnie użyte materiały, odzyskane z ubrań i innych domowych tekstyliów. Takie pledy są składnikiem amerykańskiej tożsamości, przejawem twórczości ludowej, symbolem wspólnoty i domowego ogniska. Często są dawane w prezencie, przekazywane w rodzinach z pokolenia na pokolenie. Młodzi ludzie zabierają je ze sobą „na szczęście”, gdy opuszczają dom rodzinny. Pledy są nośnikami pamięci w obrębie rodziny, opowiadają jej historię. Elementem tej tradycji są także pledy żałobne, pomagające pogodzić się ze śmiercią bliskiej osoby. Wszystkie te folklorystyczne dzieła mają jednak charakter intymny, prywatny, a nie publiczny.

Występowali przede wszystkim na ulicach i – dzięki kontaktom Malpede’a – w lokalnym radiu, ale też w miejscowych teatrach i innych przestrzeniach artystycznych. Spotykali się dwa razy w tygodniu, by dyskutować o swoich projektach, jak również dzielić się swoimi poglądami, nierzadko artykułując potrzebę zmiany społecznej. W warsztatach widzieli szansę na stworzenie grupy, która mogłaby mówić jednym głosem i wpływać na decyzje dotyczące bezdomnych: „Nie jestem tu tylko po to, by pisać sztuki! – mówił jeden z uczestników, Frank (za: Burnham 1989: 64). Nie jestem tu, by tracić czas czy nawiązywać znajomości. Chcę spowodować zmianę społeczną!”. Malpede nazywał to „echem Justiceville”.

Dla Malpede’a ważna była nie tylko kwestia kreatywności bezdomnych, ale też ich uspołecznienia i poprawy ich sytuacji życiowej, materialnej. Oprócz prowadzenia spotkań teatralnych, podjął pracę w miejscowym centrum pomocy prawnej (Inner City Law Center, ICLC), walczył o większe zapomogi, pozyskał grant na działania centrum. Jako artysta rozgraniczał jednak sztukę od pracy organizacyjnej na rzecz bezdomnych: „Myślę, że gdy piszesz scenariusz czy coś takiego, to jest to sztuka, a gdy tworzysz zmianę społeczną, to jest to coś innego” (Malpede, za: Burnahma 1989: 74). To jednak dzięki teatrowi zmieniało się nastawienie uczestników warsztatów do życia – stawało się bardziej aktywne, refleksyjne i prospołeczne. Niektórzy z członków grupy zdobyli stałą pracę, inni planowali wspólne wynajęcie domu, jeszcze inni zaczęli ubiegać się o pomoc społeczną.

Pierwszym wspólnym projektem LAPD była seria cotygodniowych przedstawień *South of the Clouds* [Po południowej stronie chmur], monologów wyreżyserowanych przez Malpede’a, a wygłaszanych przez członków grupy (granych w Boyd Street Theater). Wyewoluowały one z ćwiczenia aktorskiego, w którym mieli oni przypomnieć sobie jakąś aktywność wprawiającą ich w dobry nastrój. Malpede chciał w ten sposób pokazać, że mogą wywołać ten nastrój w dowolnej chwili. Monolog był z kolei przystępną formą w sytuacji, gdy grupa nie umiała jeszcze pracować razem. Stanowił część wspólnej pracy, którą każdy mógł wykonać sam, jednocześnie wzmacniając swoją tożsamość. Nie wymagał umiejętności społecznych niezbędnych do aktywnej współpracy. Dopiero w perspektywie grupa miała zacząć pracować razem, co byłoby namiastką funkcjonowania w społeczeństwie, wstępem do reintegracji.

Warsztaty Malpede’a spotkały się z dużym zainteresowaniem mediów, dla których zarówno bezdomność, jak i performans były wówczas atrakcyjnymi tematami. Media skupiały się na społecznym fenomenie LAPD, uczyniły z ich uczestników celebrytów. Dzięki atencji medialnej społeczno-artystyczna praca Malpede’a i członków LAPD zaczęła być traktowana poważnie. W 1986 r. teatr uzyskał dotację z National Endowment for the Arts na projekt *Condo Thieves' Corner* [Zakątek blokowych rabusiów] – zainstalowanie zewnętrznej sceny i zorganizowanie na Skid Row weekendowego przeglądu talentów z nagrodami pieniężnymi. Przez lokalne organizacje i instytucje pomocowe członkowie LAPD zaczęli być traktowani jako „konsultanci” informujący o potrzebach bezdomnych. Wkrótce teatr wyruszył na *tour-née*: w ramach objazdowego projektu *LAPD Inspects America* [LAPD kontroluje Amerykę] dawał spektakle i organizował przeglądy talentów w innych miastach, a także zbierał informacje na temat bezdomności i nawiązywał kontakty z organizacjami charytatywnymi.

Jak widać, Malpede nie traktował teatru jako terapii, choć dostrzegał jego terapeutyczną funkcję w zakresie rozwijania umiejętności społecznych: budowania relacji i komunikacji. Jeśli pokusić się o zrekonstruowanie metody pracy Malpede'a, można wskazać na jej następujące elementy składowe: (1) swoboda twórczości i ekspresji uczestników, (2) brak jakichkolwiek barier czy selekcji (do grupy przyjmowane były osoby niepiśmienne, z dysfunkcjami intelektualnymi, chore psychicznie), (3) elastyczność grupy (wszyscy znali wszystkie role, mogli się nawzajem zastępować), (4) przyzwolenie na spontaniczność w trakcie przedstawień (Malpede naprowadzał aktorów na właściwy tor tylko wtedy, gdy się gubili lub zbyt odbiegali od tematu, pozostawiał wiele miejsca na improwizację, każde przedstawienie było inne) oraz (5) codzienne i długotrwałe zaangażowanie artysty (Burnham 1989)<sup>6</sup>.

### AIDS Quilt

Stworzony z ponad 48 tysięcy paneli<sup>7</sup> (o wymiarach 90 na 180 cm) z różnych regionów Stanów Zjednoczonych symboliczny pled, nazywany przez organizatorów „największym narodowym projektem sztuki społecznościowej” (za: Crichton 1998: 287), choć żywo odbierany przez niezaangażowaną publiczność i szeroko relacjonowany w mediach, został zupełnie pominięty przez krytykę artystyczną lat osiemdziesiątych. E. G. Crichton (1998) stawia tezę, że przyczyną tego pominięcia były: komunikacyjna konkretność, przystępność i bezpośredni związek projektu z codziennym życiem, zaprzeczające elitaryzującej logice świata sztuki. Każdy z paneli pledu stworzony został jako wyraz żalu po stracie kochanej osoby, przez jej rodzinę, przyjaciół, partnera, z rzeczy do niej należących, ubrań, maskotek, odznak, kart kredytowych, fotografii, i podpisany jej imieniem, nazwiskiem lub przezwiskiem. Przyjęta w projekcie strategia artystyczna nawiązywała do sztuki ludowej (użyte materiały), feministycznej (biograficzna, osobista treść), kolektywnej (zbiorowe tworzenie, rozproszone autorstwo), a także sztuki publicznej (upamiętnienie poprzez wyliczenie nazwisk) i sztuki krajobrazu (monumentalna powierzchnia prezentacji). Pobrzmięwało w niej echo chilijskich *arpilleras*<sup>8</sup> i zbiorowych rytuałów sztuki plemiennej (odczytywanie przedstawionych na pledzie imion podczas rozkładania poszczególnych paneli).

Ludzie, którzy sami nigdy nie czuli się twórcami sztuki – relacjonuje Crichton (1998: 291) – opowiadają o uzdrawiającej mocy partycypacji w większej pracy artystycznej, która także pozwala im na ujawnienie doświadczenia AIDS. Zamiast pogrążyć

<sup>6</sup> Teatr LAPD działa do dziś. Zob. <http://lapovertydept.org> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].

<sup>7</sup> Od 1996 r. *quilt* nie był pokazywany w całości, można go obejrzeć w wersji cyfrowej. Wciąż powstają nowe panele (także poza granicami USA), a projektem opiekuje się specjalnie założona fundacja. Zob. <http://www.aidsquilt.org> [dostęp 28 grudnia 2013 r.].

<sup>8</sup> *Arpilleras* – rodzaj makatek wykonywanych w technice aplikacji lub wyszywanych, odnoszących się do ubóstwa, prześladowań, łamania praw człowieka. Po raz pierwszy pojawiły się w Chile pod rządami Augusto Pinocheta. Początkowo były sprzedawane za granicę w celu gromadzenia funduszy na pomoc społeczną (za pośrednictwem Kościoła katolickiego). Ponieważ jednak wykonywały je głównie matki, żony i córki ofiar reżimu, które w ten sposób wyrażały nie tylko swój żal, ale też opór, *arpilleras* stały się środkiem organizacji międzynarodowego poparcia dla sprzeciwu chilijskiego społeczeństwa wobec dyktatury Pinocheta, walki o sprawiedliwość i demokrację. Dziś spełniają głównie funkcję nośników pamięci tamtego okresu (Adams 2002). Praktyka ta zainspirowała podobnego rodzaju aktywizm w innych krajach: Afganistanie, Peru czy Afryce Południowej.

się w samotnej żałobie, łączą się w bólu z innymi, zarówno na poziomie wizualnym, jak i organizacyjnym. W końcu, trzymając się unifikującej zasady projektu, wyszywają lub malują imię osoby, która odeszła, włączając to imię do historycznego dokumentu, który fizycznie uobecnia prawdziwych ludzi, a nie tylko ukazuje statystyki.

Projekt *NAMES Quilt* był działaniem z pogranicza demonstracji politycznej, publicznego, quasi-religijnego rytuału żałobnego i prywatnej wizyty na narodowym cmentarzu – jak zauważa Crichton (1998: 293), najsilniej oddziaływał na ludzi chodzących pomiędzy rozłożonymi na ziemi panelami. Dzięki formie pledu i utworzonym przez połączone panele wzorze kraty, praca stała się metaforą społecznej integracji, inkluzji i równości.

Twórcom pledu udało się połączyć sztukę z politycznym aktywizmem oraz wpłynąć na świadomość i pamięć społeczną (m.in. za pośrednictwem mediów). Wymiernym efektem projektu było zgromadzenie funduszy dla organizacji społecznych zajmujących się chorymi na AIDS oraz społeczna samoorganizacja – w grupy przygotowujące panele i lokalne sieci przygotowujące większe fragmenty pledu. Jako dzieło sztuki pled nie tylko nie ma jednego autora, ale też nie zakłada kontroli: ani nad treścią paneli, ani sposobem ich aranżacji w konkretnej przestrzeni. Jeff Weinstein (1989) podkreśla kolektywny aspekt powstawania pledu: szycie w grupach, wzajemna pomoc, zaangażowanie wolontariuszy (szyjących panele dla ludzi, których nie znali), rytualizacja – rozłożenie pledu trwało kilka godzin, podczas których wolontariusze trzymali się za ręce, a przedstawiciele lokalnej społeczności odczytywali nazwiska zmarłych.

Początkowo pled nie był prezentowany w galeriach sztuki, ale w centrach konferencyjnych, salach gimnastycznych i innych miejscach niezwiązanych ze sztuką. Najważniejsza z prezentacji miała miejsce w parku National Mall w Waszyngtonie, nie tylko siedzibie władz federalnych (które *notabene* zupełnie zignorowały projekt), ale też miejscu największych społecznych protestów. Tym samym projekt pozwolił na publiczne wyartykułowanie wykluczanego z publicznego dyskursu problemu społecznego (a nie tylko prywatnego) i wytworzył przestrzeń dla manifestacji mniejszościowych tożsamości kulturowych (seksualnych). „Była to genialna strategia włączenia AIDS nie tylko w obszar publicznej uwagi, ale także głównego amerykańskiego mitu, zmiany czegoś, co było postrzegane jako «gejowska choroba» we wspólną tragedię narodową” (Hawkins 1993: 757). Z czasem projekt został dostrzeżony przez świat sztuki: kilka paneli wykonali znani artyści, pled wystawiło Baltimore Art Museum. *NAMES Quilt* należy jednak rozpatrywać przede wszystkim jako podróżujący i efemeryczny „pomnik”, albo tzw. antypomnik, projekt nie tyle artystyczny, co społeczny.

Dwa przytoczone powyżej przykłady pokazują, że sztuka społecznościowa nie jest jednorodnym zbiorem zjawisk. Teatr LAPD powstał z inicjatywy artysty performerera, który wyszedł z propozycją wspólnego działania do skupionej przestrzennie, ale zdeintegrowanej i niezorganizowanej społeczności bezdomnych ze Skid Row, społeczności całkowicie wykluczonej w wymiarze ekonomicznym i kulturowym. Jones wykorzystał swoje własne doświadczenie – bycia gejem i partnerem ofiary AIDS – jako przepustkę do działania z innymi

ludźmi znajdującymi się w podobnej sytuacji lub solidaryzującymi się z nimi. Zapleczem projektu była społeczność fizycznie rozproszona i zróżnicowana pod względem statusowym, ale zorganizowana wokół potrzeby znalezienia społecznej przestrzeni dla ekspresji swojej tożsamości, problemów i emocji. Malpede dążył do zmiany sytuacji społeczno-ekonomicznej bezdomnych, poprawy warunków ich życia, Jones do zmiany polityczno-kulturowej, de-tabuizacji AIDS i uwzględnienia chorych w polityce zdrowotnej. Tym co łączy oba projekty jest zorientowanie na działanie zbiorowe, kolektywne oraz oparcie się na doświadczeniu uczestników jako podstawie twórczej kreacji. Rola Malpede'a i Jonesa polegała na otwarciu możliwości wyrażenia tego doświadczenia poprzez działanie publiczno-artystyczne, a tym samym jego – w szerokim sensie – upolitycznieniu.

Centralnym momentem działań określanых jako *community art* jest wspólne uczestnictwo. Uczestnicy w grupie sami kierują procesem artystycznym: biorą bezpośredni udział w planowaniu, właściwej pracy twórczej i jej rezultacie – muralu, przedstawieniu, filmie, koncercie, wystawie. Często korzystają z pomocy zawodowych artystów, ale nie jest to regułą. Założeniem jest bowiem traktowanie samego procesu twórczego na równi z jego efektem. Amatorstwo wykonania i spontaniczność prezentacji nie są w tym przypadku wadą. Bardziej pożądana od technicznej wiedzy i umiejętności jest gotowość do osobistego zaangażowania. Wspólne działanie i przeżycie, spotkanie z innymi i współodpowiedzialność – za innych uczestników i za wspólne dzieło, autentyczność doświadczenia i uruchomiona przez działanie kreatywność są równie ważne jak artystyczna jakość finalnego produktu.

Najważniejszą rzeczą, jaka może się zdarzyć podczas pracy artysty z lokalną społecznością – pisze Tony Fegan (2003: 13) – jest stworzenie środowiska, w którym ludzie swobodnie wchodzą ze sobą w dialog lub wspólny proces tworzenia sztuki. [...] Celem jest otwarcie tak wielu drzwi i zaangażowanie tak wielu uczestników, jak to możliwe; każdy z nich wnosi własne umiejętności, doświadczenia życiowe, ciekawość, pasję, jak również gotowość do podjęcia ryzyka, czy to wypowiedzenia czegoś nieoczekiwanego, czy to po prostu bycia na swój własny sposób innym.

Według Marka Webstera (red. 1997) w obrębie sztuki społecznościowej mieszczą się wszystkie te działania, które angażują grupy ludzi tworzących coś wspólnie. Tym, co odróżnia ten rodzaj sztuki od sztuki amatorskiej (*sic!*), zawodowej czy komercyjnej jest: (1) możliwość uczestnictwa bez względu na poziom umiejętności czy talentu, (2) praca w grupie podzielającej wspólną tożsamość lub posiadającej wspólny cel wykraczający poza samą sztukę oraz (3) zaproszenie do udziału ludzi, którzy z przyczyn społeczno-ekonomicznych (strukturalnych) nie mają dostępu do sztuki.

W każdej społeczności – pisze Webster (red. 1997: 1) – są ludzie, którzy tańczą *break dance*, malują na jedwabiu czy piszą wiersze. Ludzie gromadzą się, by śpiewać, występować na scenie i opowiadać historie – ale ta twórczość jest zwykle niezauważana, niedoceniana i pozbawiona reprezentacji w głównym nurcie kultury.

Uczestnictwo wyraźnie nie odnosi się tu tylko do brania udziału we wspólnej aktywności, lecz ma głębszy wymiar filozoficzny i polityczny. Wynika z przekonania o ekskluzywności istniejących instytucji artystycznych, które nie uwzględniają zróżnicowanych potrzeb i aspiracji kulturowych różnych grup etnicznych i społecznych oraz o możliwości zmiany sposobu ich funkcjonowania na bardziej inkluzywny poprzez rozszerzenie partycypacji, czyli zaangażowanie ludzi z reguły nieuczestniczących w sztuce. Nie chodzi przy tym po prostu o poszerzanie widowni poprzez zwiększanie dostępu zróżnicowanej publiczności do oferty instytucji sztuki (muzeów, galerii, teatrów) czy umieszczanie sztuki w przestrzeni publicznej, ale o szeroki i zróżnicowany oddolny udział obywateli w definiowaniu i tworzeniu sztuki.

*Community art* wyrasta więc ze społecznego sprzeciwu wobec kulturowego wykluczenia, tj. instytucjonalnego wyłączenia większości ludzi z możliwości tworzenia sztuki. W tym miejscu warto zauważyć, że w polu sztuki społecznościowej mieszczą się w zasadzie wszelkie działania mające na celu kulturalny rozwój danej społeczności lub wspólnoty: realizowane pozainstytucjonalnie, wspierane przez organizacje pozarządowe, wpisane w programy publicznych instytucji kultury. *Community art* nie zawsze jest więc działaniem oddolnym. Często jest odgórnie sterowana, inicjowana i wspierana jako element polityki kulturalnej państwa, regionu lub miasta.

Jan Cohen-Cruz (2002) wyróżnia dwa typowe modele *community art*: **inicjatywy profesjonalnych artystów** i – w jej ocenie bardziej korzystne – **partnerstwa lokalnych artystów i aktywistów**. Działania te mogą przyjmować różną postać: zbiorowej ekspresji politycznej (np. Bread and Puppet Theatre)<sup>9</sup>, wsparcia dla organizacji społecznych (*agit-prop*, teatr dokumentalny, *fundraising*), przeistaczania odbiorcy w uczestnika (jak w niewidzialnym teatrze Augusto Boala), wytwarzania materiałów i sytuacji edukacyjnych (film, performans), wywierania wpływu na procesy polityczne i legislacyjne (teatr legislacyjny Boala, działania burmistrza Bogoty Antanasa Mockusa<sup>10</sup>, tworzenie sieci i koalicji)<sup>11</sup>,

<sup>9</sup> W Polsce kategorii tej odpowiadają w pewnych aspektach feministyczne Manify i Parady Równości.

<sup>10</sup> Mockus, sprawujący funkcję burmistrza Bogoty w latach 1995–1997 i 2001–2003, zasłynął ze stosowania sztuki jako środka polityki. Swoje działania nazywał „nowymi sposobami uprawiania polityki”. Jego program *Cultura Ciudadana* [*Kultura obywatelska*] miał rozwijać społeczeństwo poprzez edukację i sztukę. Inicjowane przez Mockusa akcje dotyczyły takich problemów, jak: zabójstwa, posiadanie broni, nieprzestrzeganie przepisów o ruchu drogowym, ale też prawa kobiet czy niedobór wody. W święto zmarłych pięćset osób wyskoczyło z pustych grobów na miejskim cmentarzu w ramach performansu ukazującego skuteczność realizowanej przez miasto polityki przeciwdziałania przemocy (tyle osób uniknęło śmierci). Osobom, które oddały broń, w tym dzieciom oddającym zabawkowe pistolety, wręczano prezenty. W kampanii *Szczepionka przeciwko przemocy* ludzie rysowali na balonach portrety osób, które ich kiedyś skrzywdziły i następnie je z hukiem przekuwali. Mockus zatrudnił też mimów, by uczyli przechodniów zasad zachowania w ruchu ulicznym. Kierowcom, którzy parkowali w niedozwolonych miejscach mimowie pokazywali żółte i czerwone kartki. By zwizualizować statystyki wypadków drogowych, na jezdniach, tam, gdzie ktoś został potrącony przez samochód, malowano żółte gwiazdki (*Gdy jestem...* 2012; *Lepszy świat...* 2012).

<sup>11</sup> W Polsce w niewielkim zakresie w ten sposób stosują sztukę mniejszości seksualne upominające się o zmianę kulturową i polityczną (np. omówiony w poprzednim rozdziale cykl fotograficzny *Niech nas zobaczą* Karoliny Breguły zrealizowany dla Kampanii Przeciwko Homofobii).

publicznego uobecniania (muzyka, teatralizacja działania)<sup>12</sup>, rozszerzania zawartości i formy (kolektyw jako sztuka, estetyka dialogiczna, nowa sztuka publiczna), wytwarzania piękna (np. estetyzacji otoczenia) oraz następowania po sobie doświadczenia sztuki i społecznego zaangażowania (por. Cohen-Cruz 2002).

Tony Fegan (2003) zwraca uwagę na konieczność odróżnienia oddolnej partycypacji w sztuce (*community* lub *community-based art*) od inicjatyw realizowanych przez profesjonalistów – zwykle długofalowych, konwencjonalnych programów lub jednorazowych „desantowych” projektów prowadzonych w kontekstach lokalnych przez instytucje lub organizacje artystyczne (*outreach art*). W tym drugim przypadku zawodowi artyści pod maską działania społecznego po prostu dostarczają społeczności s w o j ą sztukę lub wykorzystują uczestników działania do s w o i c h celów artystycznych. W skrajnej sytuacji skutkiem takiego podejścia może być brak akceptacji, a nawet wrogość ze strony lokalnej społeczności, odmowa współpracy lub dewastacja dzieła. Paradoks polega na tym, że wiele takich *quasi*-społecznych projektów nosi znamiona profesjonalizmu, nie tylko artystycznego, ale też organizacyjnego, i wygrywa z bardziej spontanicznymi i opartymi na entuzjazmie oddolnymi inicjatywami, choćby w rywalizacji o zasoby. W polskim kontekście przykładem takiego działania jest projekt *Universal*, zrealizowany na osiedlu Dudziarska w Warszawie, jak również projekty Joanny Rajkowskiej „dla” Białegostoku, o których pisałam w poprzednim rozdziale.

Chociaż sztuka społecznościowa ma być środkiem przezwyciężenia podziału na artystów i nieartystów, w praktyce to właśnie artyści są zwykle inicjatorami i animatorami działania. Wątkiem często przewijającym się w wypowiedziach społeczników o artystycznych proweniencjach jest ewolucja ich działania w dłuższej perspektywie czasowej, w której punktem wyjścia była działalność artystyczna, a dojścia – działalność społeczna. W drodze ewolucji pomysł na czysto artystyczną, jednorazową akcję, spektakl czy interwencję, wolny od społecznych aspiracji, przekształcał się w trwale zaangażowanie społeczne, jak w przypadku Johna Malpede’a, inicjatora teatru LAPD. W Polsce taką drogę przeszli między innymi założyciele sejneńskiego Ośrodka Pogranicze Krzysztof Czyżewski i Bożena Szroeder:

Natychmiast zobaczyliśmy, będąc tam dosłownie kilka tygodni, kiedy się rozejrzeliśmy, że to po prostu się tak nie da – w takim miejscu być, przygotowywać spektakle teatralne, grać te spektakle teatralne, potem ruszać w *tournée* teatralne i być obojętnym wobec miejsca<sup>13</sup>.

Dla nowoczesnego artysty praca społeczna i przeniesienie punktu ciężkości z twórczości artystycznej na zmianę społeczną wydaje się być jednak szczególnym wyzwaniem i wymagać od niego/niej szczególnej odpowiedzialności. Jak mówi Katarzyna Kazimierczuk (za: *Dla...* 2005: 28) z warszawskiego Teatru Remus: „Trzeba strzec się artystycznej

<sup>12</sup> Kategoria ta – w znaczeniu, jakie nadaje jej Cohen-Cruz (2002) – odnosi się do natychmiastowego działania sztuki, dającej poczucie współobecności, jedności i siły uczestnikom protestu lub innej formy akcji bezpośredniej. Nie chodzi tu o uobecnienie wykluczonych, jakie często definiuje sztukę zaangażowaną.

<sup>13</sup> Zapis spotkania z Bożeną Szroeder w ramach programu *Dla tolerancji* Fundacji im. Stefana Batorego, w którym brałam udział: [http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder\\_pogranicze.mp3](http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder_pogranicze.mp3) [dostęp 29 grudnia 2013 r.].



kolonizacji. Pokusy wykorzystania innych ludzi – uczestników projektu – do swoich celów artystycznych”. Wyrazem kontrastującej – typowo eksperymentatorskiej – postawy jest wypowiedź innej zaangażowanej społecznie artystki Agnieszki Tarasiuk, liderki inicjatywy re-witalizacji domu ludowego w Sokolu:

Ja to nazywam swoją sztuką. Eksperymentuję ze sobą, wystawiam się na próbę, jestem panią świetlicową, Konopielką, Siłaczką, używam swojej osoby jako narzędzia. Nie wyobrażam sobie, że dokonam wielkiej zmiany. Intrygują mnie pytania. Co będzie, jak się teorie Johna Coltrane’a zderzy z dziećmi z puszczańskiej wsi? (za: *Awangarda...* 2007: 39).

Idąc tropem przytoczonych wypowiedzi można wyróżnić trzy typowe role, w jakie wchodzi polscy artyści społecznościowi: **lokalnego lidera, facylitatora-organizatora i eksperymentatora**. Każda z nich zakotwiczona jest w innym nurcie myślenia o pracy w społeczności lokalnej: pozytywistycznym (praca organiczna, praca u podstaw), trzeciosektorowym (samoorganizacja, pomocniczość) i awangardowym (sztuka jako środek nieprzewidywalnej zmiany). Uwagę zwraca nieobecność wątku wspólnotowego, komunitariańskiego. Sztuka społecznościowa nie jest na ogół postrzegana w kategoriach zbiorowego rytuału czy obrzędu, o jaki dopominał się Fromm (2012). Kester (2004) zauważa, że w projektach zaliczanych do kategorii *community art*, artyści nie tylko odgrywają szczególną – zaangażowaną i odpowiedzialną – rolę, ale też występują jako dostawcy szczególnego rodzaju usług, odpowiadających na apriorycznie zdefiniowane potrzeby.

Projekty sztuki społecznościowej często koncentrują się na wymianie pomiędzy artystą (który jest postrzegany jako wyposażony w twórcze, intelektualne, finansowe i instytucjonalne możliwości sprawcze) i danym podmiotem, który jest z góry zdefiniowany jako potrzebujący tych możliwości lub dostępu do umiejętności kreatywnych/ekspresywnych (s. 137).

Przegląd polskich projektów społecznościowych pozwala na stworzenie katalogu praktycznych pułapek, jakie czyhają na artystów i aktywistów wykorzystujących sztukę jako instrument animacji lokalnej czy środek lokalnego rozwoju. Są to: (1) arbitralność, (2) partycypacyjność, interaktywność lub wykonawstwo, (3) kolonizacja, (4) konfliktogenność lub uwikłanie w konflikt, (5) nietrwałość i fantomowość, (6) deficyt ramifikacji, (7) niska jakość estetyczna i intelektualna oraz (8) odtwórcza multiplikacja.

Przywoływany już kilkakrotnie projekt *Universal* jest reprezentatywny dla problemu **arbitralności** artystycznego działania w społeczności lokalnej. Arbitralność oznacza, że artysta lub grupa artystów wkracza w wybrane – zwykle ze względu na społeczną marginalizację mieszkańców – miejsce z gotowym pomysłem i planem działania, społeczno-artystycznej interwencji. Plan ten niekiedy uwzględnia udział lokalnej społeczności, ale nie na zasadzie wspólnego ustalania, co jest najbardziej potrzebne i pożądane przez mieszkańców,

tylko ich angażowania w ustaloną już strukturę projektu. Struktura ta może być nawet dość elastyczna, co nie zmienia jednak faktu, że do objętej działaniem społeczności ktoś przychodzi z zewnątrz, chcąc uczynić dla niej „coś dobrego”, co w efekcie zwykle się nie udaje. Brak rozpoznania rzeczywistych potrzeb mieszkańców, zignorowanie ich jako potencjalnych twórców lub współtwórców koncepcji działania, w końcu – posługiwanie się nieadekwatnym kodem komunikacyjnym, językiem, obrazami czy metaforami przynależącymi do repertuaru komunikacyjnego wyższych warstw społecznych, powodują, że sztuka zamiast wytwarzać sytuację współdziałania, otwierać nowe kanały komunikacyjne i generować kapitał społeczny, pogłębia poczucie wykluczenia wśród niedoszłych uczestników. Deficyty charakterystycznego dla sztuki społecznościowej współdziałania zastępuje w takich projektach: partycypacja, interakcja lub bycie wykonawcą (a nie twórcą). Przyjrzyjmy się tym trzem kategoriom nieco bliżej.

Współcześni artyści często angażują do swoich działań nie-artystów, którzy wchodzi – bywa, że odpłatnie – w wyznaczone im role. Przykładem jest *Berek* [1999] Artura Żmijewskiego albo *Święto wiosny* [1999–2002] Katarzyny Kozyry<sup>14</sup>. Wprawdzie przytoczone przykłady nie mają charakteru sztuki społecznościowej, ale bardzo dobrze ilustrują partycypacyjność projektów artystycznych, która nie pociąga za sobą twórczego zaangażowania ich uczestników.

Mniej ustrukturyzowany charakter nadają uczestnictwu projekty interaktywne, które pozwalają na bardziej różnorodne bezpośrednie reakcje publiczności, ale nie wychodzą poza stwarzanie możliwości kontaktu z dziełem. Możliwość takiego kontaktu – fizycznego i intelektualnego – wytworzyła na przykład Kamila Szejnoch, wieszając na warszawskim pomniku kościuszkowców zaprojektowaną przez siebie huśtawkę (projekt *Huśtawka* [2008]). Choć zorientowane na miejsce (*site-specific*), działanie to nie miało sensu społecznościowego, wspólnotowego. Było krytycznym gestem artystki skierowanym do bliżej nieokreślonej publiczności, która mogła nań zareagować: poprzez przyjęcie lub odrzucenie zaproszenia do zabawy – pohuśtania się, zwrócenie uwagi na pomnik, poddanie refleksji jego obecności w publicznej przestrzeni<sup>15</sup>.

Jeszcze inną formułę uczestnictwa ilustruje *Perła* Maurycego Gomulickiego, wymyślona przez zaproszonego do Domu Pracy Twórczej (DPT) w Wigrach artystę, ale wykonana przez kilku okolicznych mieszkańców i przy ich pomocy ustawiona na klasztornym dziedzińcu<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> *Berek*, prezentowany ostatnio między innymi na 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, to praca wideo, w której grupa ludzi zatrudnionych przez artystę bawi się nago w berka w komorze gazowej w byłym obozie Zagłady. Zob. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zmijewski-artur-berek> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.]. W wideoinstalacji *Święto wiosny* starzy ludzie nago „odgrywają” ruchy z baletu Igora Strawińskiego pod tym samym tytułem (z choreografią Wacława Niżyńskiego). Ich taniec jest jednak efektem animacji poklatkowej. Praca ta, jak kilka innych projektów artystki, dotyczy problematyki śmierci. Zob. <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kozyra-katarzyna-swieto-wiosny> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].

<sup>15</sup> Zob. <http://www.kamilaszejnoch.com/pl/projekty/hustawka.html> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].

<sup>16</sup> DPT w Wigrach mieścił się w dawnym kamedulskim założeniu klasztornym.

To był niezły kolektyw – opowiada Gomulicki (za: *O Perle...* 2009: 52). Najpierw dwaj fajni goście: jeden z brodą, drugi z dredami – obaj z wyobraźnią. Podjęli wyzwanie i zrobili większą część roboty. Kiedy kula zaczęła im wychodzić krzywa, przyjechał na ratunek potężny góral ze szczerbczykiem w klapie. Wziął i wygładził. To wszystko do siebie pasuje. Wszyscy byli konkretnie zaangażowani. Szaleństwo – twarze w toksycznej mące, mycie wąsów w denaturacie. Były trudne momenty – padało, żywica nie schła, szare niebo o czwartej nad ranem. Później przez pola do Białegostoku i z powrotem. Noszenie „Perły” w lektyce z chłopakami z warsztatów i przypadkowymi pomocnikami. Chłopaki z okolic i z Domu Dziecka w Pawłowce. Masa ludzi w tym pomagała.

Pomimo ogromnego zaangażowania miejscowych, ich uczestnictwo w tworzeniu *Perły* zostało ograniczone do etapu wykonania projektu, którego jedynym autorem oficjalnie pozostaje Gomulicki.

Pomijanie na poziomie publiczno-artystycznego dyskursu udziału członków lokalnej społeczności w powstaniu dzieła, co dotyczy także omówionych wcześniej działań Pawła Althamera (*Raj, Pan Guma*), kieruje z kolei uwagę na problem artystycznej kolonizacji lokalnych społeczności. Proces ten jest widoczny między innymi na warszawskiej Pradze, która w ostatnich latach – za sprawą licznych pracowni, studiów, teatrów i klubów – stała się miejscem modnym i chętnie odwiedzanym przez mieszkańców zamożniejszej lewobrzeżnej Warszawy. Dzieje się to niejako obok „prawdziwego” praskiego życia, niezmiennie naczynego ubóstwem i innymi społecznymi problemami, obok mieszkańców Pragi, którzy w „nowym życiu” swojej dzielnicy przeważnie w ogóle nie biorą udziału.

Przyglądając się aktywności artystów teatru i animatorów kultury na Pradze, etnografka Maria Różga (2009) ukazuje gradację ich zaangażowania w miejsce, w społeczną przestrzeń dzielnicy. Na jednym końcu kontinuum lokuje działalność teatrów Academia, Studium Teatralne i Komuna Otwock, które koncentrują się na pracy artystycznej, nie są zainteresowane budowaniem relacji z sąsiadami, ani ich udziałem – jako widzów – w wystawianych spektaklach, a swoją ofertę kierują raczej do innego odbiorcy. Środek skali wyznaczają Teatr Wytwórnia i Scena Lubelska, które wprawdzie przede wszystkim tworzą spektakle, ale jednocześnie podejmują próby realizacji wspólnych przedsięwzięć z okolicznymi mieszkańcami (potańcówki, wystawianie bajek dla dzieci, warsztaty plastyczne i inne). Na przeciwnym biegunie znajduje się zaś Teatr Remus, który systematycznie włącza w swoją pracę społeczność Pragi, oraz inne organizacje społeczne, wykorzystujące w swoich różnorodnych działaniach także sztukę, takie jak: Grupa Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga-Północ, stowarzyszenia Stop-Klatka i Mierz Wysoko.

W kontekście omawianego problemu artystycznej kolonizacji lokalnych społeczności, praktyka Teatru Remus zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ proces ten stanowi dla jego twórców wyraźny negatywny punkt odniesienia. Ich anty-kolonizatorska postawa wybrzmiewa między innymi w następującej wypowiedzi liderki tego teatru Katarzyny Kazimierczuk (2009: 321):

Teatr Remus znalazł się na Pradze nieprzypadkowo, ponieważ pochodzimy z takiego nurtu teatrów, które powstały z potrzeby reagowania na otaczającą je rzeczywistość. Jesteśmy tutaj nie z powodu tej „praskiej egzotyki” czy ciekawych postindustrialnych krajobrazów, które przyciągają wielu artystów, ale dokładnie z powodu tej praskiej rzeczywistości, w której jest i ubóstwo, i patologie społeczne. [...] Ponieważ „wtargnęliśmy na ich terytorium” – to w tym momencie już weszliśmy z mieszkańcami w jakąś relację i teraz od nas zależy, jakiego rodzaju to będzie relacja. Nie chcielibyśmy, żeby to była relacja natury kolonizatorskiej.

Jedną ze stosowanych przez teatr strategii współpracy z mieszkańcami jest tzw. barter. Animatorzy pracują przede wszystkim z miejscowymi dziećmi i młodzieżą. Prowadzą z nimi warsztaty: capoeiry, szczudlarskie, zonglerskie. Działania organizują wprost na praskich podwórkach, po wcześniejszym uzgodnieniu z mieszkańcami. Na koniec odbywa się barter – pokaz umiejętności zdobytych przez uczestników warsztatów, którego przygotowanie wymaga jednak zaangażowania także pozostałych członków społeczności, dorosłych, rodziców. W ten sposób teatr stara się wzmacniać poczucie własnej wartości prażan – ważny składnik potencjału lokalnej społeczności. Barter ma charakter lokalnego teatralnego święta. Pozwala zaprezentować osiągnięcia młodszych członków wspólnoty, angażuje starszych, ale też stwarza ramy kulturowo wartościowego zbiorowego doświadczenia (por. Kazimierzczuk 2009).

Trzeba jednak pamiętać, że lokalne społeczności czy wspólnoty, szczególnie te o charakterze miejskim i wielokulturowym<sup>17</sup>, faktycznie nie są strukturami homogenicznymi, lecz wewnętrznie zróżnicowanymi, podzielonymi, często zdeintegrowanymi. Współpraca „ze wszystkimi” nie jest możliwa, a projekt zrealizowany z jedną grupą mieszkańców może zostać różnie przyjęty i oceniony przez niezaangażowaną część społeczności. Sztuka stwarza wprawdzie szerokie możliwości dialogu, kooperacji i usieciowienia, które, jak już wiemy, skutecznie wykorzystują Suzanne Lacy i inni praktycy *new genre public art*. W społeczności skonfliktowanej zawieszenie tzw. przedwczesnych osądów w artystycznie wykreowanej sytuacji prowadzi do wyzwolenia agonistycznych możliwości przestrzeni publicznej: zamienia wrogów w adwersarzy (por. *Nowe...* 2012). Taki kontrolowany konflikt jest funkcjonalny, zmienia strukturę przede wszystkim w wymiarze normatywnym i ideacyjnym, prowadząc do jej integracji (por. Coser 1997). Praktyka pokazuje jednak, że sztuka może także skonfliktować lub zantagonizować lokalną społeczność, jak stało się to nie tylko w przypadku projektu *Universal*, ale też rzeźby *Pana Gummy*. Ten rodzaj konfliktu

<sup>17</sup> Tradycyjnie termin wielokulturowość odnosi się do grup rasowych, narodowych, etnicznych, religijnych i językowych. Współcześnie pojęcie wielokulturowości ulega jednak rozszerzeniu na inne kulturowo wyróżniające się całości społeczne, takie jak: klasy społeczne, kategorie genderowe, grupy wiekowe, społeczności wiejskie i miejskie, chorzy i niepełnosprawni, bezdomni, subkultury młodzieżowe, środowiska zawodowe czy grupy etosowe. Coraz częściej, zamiast mniejszościami społecznymi, nazywa się je społecznymi enklawami, kładąc większy nacisk na wytwarzające je procesy społecznej inkluzji i ekskluzji (red. Gołdyka, Machaj 2007, 2009). Na skutek osłabienia kategorii narodowości, ustępującej miejsca innym kulturowym identyfikacjom (subnarodowym lub transnarodowym), są one także opisywane jako tożsamości postnarodowe, a nawet jako neoplemiona – małe grupy oparte na emocjonalnej bliskości, bezpośrednich, autotelicznych i często silnych, ale niezbyt trwałych więziach (Maffesoli 2008).

pozwała wprowadzić na wyartykułowanie stanowisk i emocjonalne oczyszczenie, ale przyczynia się raczej do konserwacji *status quo* (spełniając funkcję wentyla bezpieczeństwa) niż jego zmiany. W każdym przypadku trzeba też odpowiedzieć na pytanie, o którą lokalną społeczność nam chodzi: wykluczonych mieszkańców Pragi, mieszkańców Pragi w ogóle czy mieszkańców Warszawy? Zacieśnienie więzi na jednym poziomie może pociągać za sobą społeczne podziały na innym poziomie. Działanie realizowane z grupą mniejszościową (lub reprezentujące jej interesy) bez uwagi dla większościowego otoczenia może wzmocnić zastane zamknięte postawy lub nasilić istniejące w społeczności, niekoniecznie jawne, tarcia, i odwrotnie. Świadomość potencjalnego uwikłania sztuki w konflikt, który niekiedy przybiera skrajnie destrukcyjną postać<sup>18</sup>, jest niewątpliwie niezbędnym warunkiem odpowiedzialnego działania w społeczności lokalnej. Można zaryzykować tezę, że integracja i konflikt są dwiema stronami sztuki społecznościowej, jej awersem i rewersem. Tak jak czynnikiem integrującym jest komunikacja poprzez sztukę (konwersacja, dialog, spotkanie), tak czynnikiem konfliktowym okazuje się przede wszystkim deficyt komunikacji: między artystami (często *outsiderami*, obcymi) i społecznością, między zaangażowaną i niezaangażowaną częścią społeczności, między różnymi „zastanymi” segmentami w obrębie społeczności.

„Klasycznym” już przykładem odrzucenia artystów przez lokalną społeczność są doświadczenia Komuny Otwock wyniesione z Ponurzyca, gdzie we wczesnych latach dziewięćdziesiątych grupa próbowała zaadaptować przedwojenny budynek szkoły na ośrodek kultury niezależnej. Niekonwencjonalne zachowania członków grupy i ich warszawskich gości ze środowiska punkowo-anarchistycznego, brak komunikacji z lokalną społecznością i jej wcześniejszego rozpoznania, a także uwikłanie się w lokalny konflikt spowodowały, że grupie nie przedłużono umowy najmu budynku.

Popelniliśmy wszystkie możliwe błędy. Zwaliliśmy się tam z dziwną nazwą, zajęliśmy budynek szkoły, która była już zlikwidowana, ale i tak potraktowano nas jak agresorów, przez których szkołę zamknięto. Nie przestrzegaliśmy lokalnych reguł, pracując w niedzielę, organizowaliśmy imprezy na setki osób, przyjeżdżali kolesie w irokezach, było głośno, zachowywaliśmy się inaczej niż oni – wspomina Ilona Gosk (za: Berlińska 2009: 39).

Przyjechaliśmy z miasta, mieliśmy poczucie, że tworzymy coś fajnego i ważnego – [...] problem polegał na tym, że nie byliśmy przygotowani na słuchanie innych – dodaje Paweł Sky (s. 40).

<sup>18</sup> Na ambiwalentną rolę sztuki społecznościowej w kontekście otwartego i gwałtownego konfliktu, wojny domowej, zwraca uwagę James Thompson (2009), animator teatralny pracujący w obszarze tzw. dramy stosowanej (*applied theatre*). W przekonujący sposób przedstawia on sieć dyskursywnych (ramifikacyjnych) powiązań pomiędzy sponsorowanym przez UNESCO, zorientowanym na prawa człowieka, projektem teatralnym, w którego realizacji brał udział, a masakrą tamilskich jeńców, uczestników projektu, w obozie w Bindunuwewa na Sri Lance w 2000 r.

Bożena Szroeder z sejneńskiego Ośrodka Pogranicze często opowiada o pierwszych porażkach w nawiązaniu relacji między przybyłą z zewnątrz alternatywną grupą teatralną spod znaku Grotowskiego i Gardzienic, jaką wówczas tworzyli między innymi z Krzysztofem Czyżewskim, a lokalną społecznością – porażkach wynikających z niedoceny siły istniejących tam podziałów narodowościowych<sup>19</sup>.

Pamiętam, jak przyjechaliśmy, byliśmy tak naiwni, że pomyśleliśmy: Jak to?! W ogóle co to znaczy, że nie [odwiedzamy się nawzajem – KN]?! No nie umiemy się zapraszać po prostu. Jak to, żeby nie móc zaprosić siebie dobrze?! To trzeba zrobić zaproszenie po polsku i po litewsku. A był naprawdę znakomity koncert, chyba zespołu z Gruzji [...]. Zrobiliśmy rzeczywiście plakat i po polsku, i po litewsku. I wyobraźcie sobie państwo, że na ten koncert nie przyszedł nikt, ani Polacy, ani Litwini<sup>20</sup>.

Decydując się na pozostanie w Sejnach, dotąd artyści teatru przyjęli na siebie nową rolę artystów społecznościowych (*community artists*), mediujących między różnymi grupami etno-kulturowymi tworzącymi społeczność tego małego miasta, z czasem zaczęli nazywać siebie „budowniczymi mostów”.

Wokół tego miejsca, dzielnicy żydowskiej, zaczęliśmy zakładać różne pracownie dla działań artystycznych i edukacyjnych. Nie tworzyliśmy ich dla siebie, by ćwiczyć w zespole własne umiejętności, lecz raczej by zaprosić ludzi żyjących wokół, by się do nas przyłączyli i w jakiś sposób zaangażować ich we wspólny proces pracy (Czyżewski 2011b: 19).

To zaproszenie szybko zaowocowało wytworzeniem przestrzeni spotkania międzykulturowego w starej synagodze (pretekstem stała się wystawa dotycząca historii miasta). Przestrzeni, jakiej najwyraźniej brakowało. Czyżewski (s. 20) wspomina, jak wielkim przeżyciem było dla mieszkańców różnych nacji i religii zgromadzenie się w jednym miejscu i dzielenie się pieśniami i opowieściami krążącymi dotąd w raczej odseparowanych, wzajemnie zamkniętych obiegach kulturowych. Przyznaje jednocześnie, że był to niezamierzony efekt działania, który jednak wyznaczył kierunek dalszego rozwoju ośrodka.

Pogranicze powstało i działa w społeczności, w której narodowe właśnie były wówczas i są nadal głęboko utrwalone w zbiorowej pamięci. Obrabowało jednak dość szczególną metodę i cel pracy: odrodzenie „człowieka pogranicza”, kreowanie kultury dialogu, budowanie międzykulturowego etosu, w którym przedrostek „między-” oznacza dosłownie życie i działanie w przestrzeni spotkania różnych kultur, komunikacji pomiędzy nimi. „To jest jak inny poziom życia naszego miasta. Inny poziom naszej kultury. Inny poziom naszej tożsamości?” (s. 25).

<sup>19</sup> Szroeder, Czyżewski i inni twórcy Pogranicza przyjechali do Sejn w 1991 r. z zamiarem zagrania kilku spektakli (*Krwawych godów* Federica G. Lorki). Zostali, zrezygnowali z formuły teatru, w porozumieniu z gminą zaadaptowali dla potrzeb działalności kulturalnej starą synagogę i jesziwę, utworzyli Ośrodek Pogranicze – sztuk, kultur, narodów, fundację o tej samej nazwie i Międzynarodowe Centrum Dialogu.

<sup>20</sup> Za: [http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder\\_pogranicze.mp3](http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder_pogranicze.mp3) [dostęp 29 grudnia 2013 r.].

Chodzi zatem o kształtowanie szeroko opisywanych przez pedagogów i socjologów postaw międzykulturowych i tożsamości międzykulturowej (m.in.: Nikitorowicz 2009; Porankiewicz-Żukowska 2012; Młynarczuk-Sokołowska, Niziołek 2013). Jest to zadanie społeczno-konstrukcyjne, w którym odrębne tożsamości pierwotne (Polaków, Litwinów, Rosjan staroobrzędowców, Romów i innych grup etnicznych) przekuwane są w nową, transcendentną jakość. Narzędziem konstruowania tej nowej „dialogicznej” tożsamości i transgresji „idiomatycznych” tożsamości narodowych ma być właśnie sztuka (teatr, literatura, plastyka), przyjmująca postać „budowania ciągłości, budowania tradycji miejsca”<sup>21</sup>, długotrwałego działania w społeczności lokalnej, a nie – jak to często bywa – „jednodniowego happeningu” (Czyżewski 2011b: 27).

Z wielu powodów działania Pogranicza można potraktować jako „wzorcowy” przykład sztuki społecznościowej w Polsce. Uspołecniająca strategia działania ośrodka opiera się na kilku charakterystycznych elementach: (1) historii mówionej (*oral history*) – zbieraniu opowieści, a także pamiątek, fotografii, dokumentów osobistych, pieśni i innych wytworów folkloru, jako podstawy wspólnej, wielonarodowej narracji, którą Czyżewski nazywa eposem lokalnej społeczności<sup>22</sup>, (2) prowadzeniu pracowni artystycznych (teatralnych, muzycznych, pisarskich) strukturyzujących działania skierowane do dzieci i młodzieży, (3) pedagogice miejsca – eksploracji najbliższego otoczenia, odwiedzinach u najstarszych mieszkańców, poznawaniu miasta i jego historii w sposób bezpośredni, poprzez doświadczenie, (4) budowaniu struktur sieciowych – przede wszystkim regularnej współpracy ze szkołami i innymi lokalnymi instytucjami kultury (muzeami, domami kultury), (5) wielopoziomowym zaangażowaniu członków lokalnej społeczności poprzez otwarte spotkania i wydarzenia artystyczne (niekiedy dość elitarne, awangardowe), regularną pracę z dziećmi i młodzieżą, a poprzez nią – docieranie do ich rodzin, rodziców, dziadków, (6) rozbudowanej pracy ramifikacyjnej, tworzeniu mitu Sejn – miasta pogranicza, ale też własnego mitu ośrodka Pogranicze, (7) mobilizacji zewnętrznych zasobów służących zachowaniu i rozwojowi lokalnej kultury oraz (8) trwałym zaangażowaniu w życie lokalnej społeczności (por. Czyżewski 2011a; Sieroń-Galusek, Galusek 2012).

Najpoważniejszą przypadłością sztuki społecznościowej w Polsce jest właśnie n i e t r w a łość podejmowanych działań: ich interwencyjny, z góry ograniczony w czasie (od... do...) i zwykle jednorazowy charakter. W wielu wywiadach z uczestnikami działań społeczno-artystycznych, przeprowadzonych przeze mnie i mój zespół w ramach badania *Sztuka społeczna w Polsce*<sup>23</sup>, pobrzmiwia pragnienie kontynuacji czy powrotu do tych doświadczeń. Problem jest też wyraźnie sygnalizowany przez lokalnych animatorów, artystów społecznościowych. Przyczyn tego zjawiska jest wiele: brak ciągłości finansowania i instytucjonalnego zaplecza, „grantoza” (uzależnienie działań od grantów i dotacji), myślenie i działanie projektowe, nastawienie na szybkie i wymierne rezultaty, profesjonalizacja, zanik poczucia społecznej misji, brak

<sup>21</sup> Szroeder, za: [http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder\\_pogranicze.mp3](http://www.dlatolerancji.pl/mp3/szroeder_pogranicze.mp3) [dostęp 29 grudnia 2013 r.].

<sup>22</sup> Epos ten przybrał postać *Kronik sejneńskich*, spektaklu reżyserowanego przez Bożenę Szroeder, opartego na historiach zbieranych i opowiadanych przez kolejne pokolenia młodzieży skupionej w Pracowni *Kronik sejneńskich*. Znajduje wyraz także w wykonanej w pracowni glinianej makiecie miasta, publikacji pod tym samym tytułem i filmie dokumentującym prace nad spektaklem.

<sup>23</sup> Wyniki badania szczegółowo przedstawiam w tomie II.

wsparcia ze strony lokalnych elit, słabe zaangażowanie lokalnej społeczności (wolontariuszy) i związane z tym zniechęcenie czy wypalenie animatorów. Prowadzi to do sytuacji, w której sztuka społecznościowa nabiera cech aktywności fantomowej – niewykorzystania potencjału organizacyjnego, mobilizacyjnego i kreatywnego społeczności (por. Gliński 2006: 158–159).

Tym, co wyróżnia Ośrodek Pogranicze na tle innych inicjatyw podobnego rodzaju jest nie tylko ciągłość działania, ale też zdolność tworzenia jego zbiorowych interpretacji (mitów integrujących i mobilizujących społeczność). Dążenie do włączenia społeczności wymaga bowiem nie tylko przeprowadzenia rzetelnego rozpoznania objętego działaniem środowiska i nawiązania znaczącej relacji z możliwie wieloma kręgami potencjalnych uczestników i odbiorców, ale również świadomej pracy interpretacyjnej, pozwalającej na stworzenie wspólnych ram znaczeniowych działania, podzielanych przez wszystkie zaangażowane grupy: artystów, uczestników, społeczność. Deficyt ramifikacji jest typową przypadłością projektów społecznościowych. Konkretne działanie jest często rozumiane inaczej przez animatorów, a inaczej przez jego uczestników. Problem ten uwidocznił się między innymi w projekcie pod nazwą *Suknia pani baronowej – performance w PGR*, zrealizowanym w 2007 r. w Hieronimowie na Podlasiu – dawnym majątku niemieckiej arystokratycznej rodziny Ramm, przekształconym po wojnie w Państwowe Gospodarstwo Rolne<sup>24</sup>, zlikwidowane z kolei po roku 1989.

Projekt zainicjowało białostockie Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, zapraszając do udziału dziesięć dziewcząt z byłego PGR-u, wówczas w wieku 11–17 lat. Podczas tygodniowych warsztatów z artystką Agnieszką Tarasiuk i projektantką mody Moniką Jakubiak uczestniczki próbowały odtworzyć atmosferę dawnego, arystokratycznego Hieronimowa. Prowadziły poszukiwania historyczne (dotarły na przykład do żony byłego ogrodnika majątku Rammów), projektowały i szyły suknie z epoki, przygotowały finałny performans w dawnym dworskim parku, podczas którego wystąpiły w autorskich kreacjach. Pokazowi efektów warsztatów towarzyszył koncert muzyki poważnej i poczęstunek przy herbacie serwowanej w filiżankach, nalewanej z samowarów. Gośćmi wydarzenia byli głównie mieszkańcy wsi i publiczność białostockiej Galerii Arsenał, partnerującej w projekcie.

Pytane po około trzech latach o tamto doświadczenie, uczestniczki mówiły o miło spędzonym czasie i nabytych, niejako przy okazji, praktycznych umiejętnościach krawieckich. To co dla animatorów było designem i performansem, postrzegały jako naukę szycia i zabawę w parku – coś mniejszego, prostszego i zwykleszego niż sztuka<sup>25</sup>. Kontrast pomiędzy tymi dwiema narracjami – artystyczną i potoczną – jest odbiciem dystansu społecznego (w tym na poziomie kodu językowego) dzielącego interweniujących w przestrzeni wsi artystów i lokalną społeczność. Wychodząc od założeń *community art*, za pożądany efekt *Sukni pani baronowej* należałoby uznać sytuację, w której uczestniczki zaczęłyby postrzegać szycie jako design, a więc dostrzegać kreatywny aspekt tej aktywności. Nie chodzi o narzucanie definicji sytuacji jako artystycznej *a priori*, lecz o skonfrontowanie i uwspólnienie oczekiwań,

<sup>24</sup> [http://www.widok.org.pl/strona,suknia\\_baronowej,13,1,48.html](http://www.widok.org.pl/strona,suknia_baronowej,13,1,48.html) [dostęp 29 grudnia 2013 r.].

<sup>25</sup> Na podstawie rozmów z uczestniczkami.



wyobrażeń i słowników artystów, uczestników i szerszej społeczności w ramach wspólnego doświadczenia artystycznego.

Uspołecznienie nie wyklucza satysfakcji z tworzenia sztuki lub z obcowania z nią, przeciwnie – wzbogaca proces twórczy o doświadczenie wspólnotowości. Może jednak zniechęcać artystów, którzy obawiają się konieczności rezygnacji z artyzmu na rzecz problemowości, a także tzw. zwykłych ludzi, którzy w sztuce społecznościowej często widzą „gorszy” rodzaj sztuki lub w ogóle nie dostrzegają artystycznego sensu. Sztuka społecznościowa jest dość nagminnie deprecjonowana, jako naiwna, niewyrafinowana, upraszczająca, ale też – ideologiczna, populistyczna, propagandowa. Uspołecznienie, a nawet upolitycznienie sztuki nie musi jednak oznaczać jej niskiej jakości estetycznej i intelektualnej. W obronie tej tezy można użyć nieco hochsztaplerskiego (w kontekście genealogii *community art*) argumentu, że wiele spośród prac społecznościowych trafia w końcu do galerii, muzeów czy teatrów. Wydaje się, że istotą omawianego problemu nie jest uspołecznienie sztuki, ale częsta nieadekwatność, z jednej strony, środków działania, z drugiej, kryteriów jego oceny. Rola artysty społecznościowego polega przede wszystkim na doborze takich mediów i metod działania, by efekt wspólnej pracy był dla jej uczestników satysfakcjonujący także pod względem estetycznym i poznawczym. Nie zawsze się to udaje. Nie można jednak oceniać sztuki społecznościowej, posługując się tradycyjnym aparatem krytyki artystycznej: aktor w spektaklu dokumentalnym, takim jak *Kroniki sejneńskie* czy opisany wcześniej *Import/Export*, nie jest przecież profesjonalnym aktorem, lecz „transmitterem” wiedzy o swojej społeczności lub swoich doświadczeniach, sensem takiego spektaklu nie jest zaś naśladowanie rzeczywistości, tylko poszerzenie możliwości uczestnictwa w tej rzeczywistości i komunikacji z innymi jej uczestnikami. Sądzę, że ocena tego rodzaju praktyk wymaga od oceniającego (krytyka, badacza, ewaluatora) swoistego relatywizmu czy subiektywizmu, a mówiąc socjologicznie – zastosowania współczynnika humanistycznego, czyli przyjęcia takich kryteriów oceny konkretnego działania, które opierają się na znaczeniu, jakie działanie to ma dla zaangażowanych w nie ludzi: artystów, uczestników i szerszej społeczności.

Wydawać by się mogło, że najlepszym sposobem na uniknięcie omówionych pułapek sztuki społecznościowej jest powielanie „dobrych praktyk”. Klasycznym przykładem są tzw. żywe biblioteki (*human libraries*) – duński pomysł na ukazanie doświadczenia dyskryminacji ze względu na rasę, narodowość, religię, płeć czy niepełnosprawność, popularny dziś także w Polsce. Również sukces projektu *Kroniki sejneńskie* spowodował wysyp inicjatyw inspirowanych metodą pracy Bożeny Szroeder w innych wielokulturowych miejscowościach na Podlasiu (m.in. *Opowieści teremiszczzańskie*<sup>26</sup>). Działania Społecznego Stowarzyszenia Edukacyjno-Teatralnego Stacja Szamocin znalazły kilku naśladowców wśród swoich adeptów i partnerów na terenie Wielkopolski – powstało między innymi Stowarzyszenie Kulturalno-Edukacyjne Stacja Bukownica oraz nieistniejący już Ośrodek Edukacyjno-Kulturalny Stacja Kórnik, o podobnym profilu działalności<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Zob. <http://www.teremiski.edu.pl/opowiesci-teremiszczanski> [dostęp 3 lutego 2014 r.].

<sup>27</sup> Zob.: <http://www.stacjaszamocin.pl> i <http://stacjabukownica.jimdo.com> [dostęp 3 lutego 2014 r.]. Tworzący Stację Kórnik Teatr na Fundamentach działa obecnie jako Stowarzyszenie Teatr Planeta M.

Multiplikacja projektów społecznościowych ma jednak często charakter odtworczy. Nie polega na inspiracji wzbogacającej własny, ugruntowany lokalnie pomysł, ale na mechanicznym powieleniu sprawdzonej formuły. Jest to ubocznym efektem popularyzacji „dobrych praktyk” i dążenia do standaryzacji, utożsamianej z profesjonalizacją działania i traktowanej jako gwarancja powodzenia. Tymczasem kalkowanie nawet najlepszych metod zawsze oznacza mniejszą uwagę dla lokalnej specyfiki i mniejszą własną kreatywność społeczności. Przykładowo zrealizowana w białostockim parku Planty w 2013 r. akcja *Krzeseła* zainspirowana została nowojorskim performansem Mariny Abramovič *Artystka obecna*. Chodziło w niej o bezpośredni intensywny kontakt dwojga przypadkowych ludzi siadających naprzeciw siebie; pomyślana została jako proste nawiązanie do tytułu projektu *Patrz – człowiek!*. To samo działanie powtórzone zostało później w Kolnie, ale już bez towarzyszącego pierwszej akcji twórczego namysłu i zaangażowania.

W skrajnym przypadku określona metoda pracy ze społecznością lokalną zostaje „oczyszczona” z jej oryginalnego sensu, jak stało się to w Polsce z muralami. Ich aktualna proliferacja w przestrzeni publicznej nie wiąże się z pogłębioną refleksją nad celem tego rodzaju ekspresji. Murale są dość powszechnie postrzegane jako społecznie przyjazne i korzystne, choć większość z nich pozbawiona jest społecznego znaczenia i nie wywołuje pożądanego społecznego oddźwięku (refleksji czy działania odbiorcy). Problem tkwi w przeniesieniu akcentu z procesu na efekt. Przywołana już wcześniej Judy Baca (za: Lippard 1998: xi) wyraźnie podkreśla procesualny i kolektywny sens muralizmu: „Gdyby nie było tam żadnych murali, to wciąż byłaby sztuka”. Prekursorami amerykańskiego muralizmu byli artyści społecznościowi, malujący poza głównym nurtem sztuki, często rekrutujący się z grup mniejszościowych, zwykle w jakiś sposób związani z miejscem, w którym tworzyli. Murale powstawały z myślą o konkretnych społecznościach i przy ich aktywnym udziale – dlatego nazywane są społecznościowymi (*community mural*)<sup>28</sup>. Każdy z nich jest obrazem nie tylko przedstawionej na nim historii, ale też historii jego powstania: dyskusji w społeczności i procesu jej samookreślania się wobec zawartości muralu, definiowania przez nią wspólnej tożsamości i interesów. Ta druga historia może nie być widoczna dla zewnętrznego obserwatora, ale dla społeczności identyfikującej się z danym murem jest nawet ważniejsza niż skończone dzieło. Takiego muralu nie można zrozumieć nie znając jego – etnicznego, kulturowego, klasowego – kontekstu. W kontraście do tego rodzaju realizacji, murale powstające w Polsce są często po prostu obrazami na ścianach, bardziej przypominającymi *plot art* niż *community art* (por. Lippard 1998).

<sup>28</sup> Ciekawe, że europejski muralizm ma zupełnie inne źródła. Założona w 1978 r. w Lyonie przez Gilberta Condèna organizacja CitéCréation była wyrazem sprzeciwu wobec konceptualizmu i minimalizmu w sztuce. Wprawdzie przyświecała jej idea wyprowadzenia sztuki z galerii i zbliżenia jej do ludzi, jednak nie poprzez ich uczestnictwo w procesie twórczym, a tworzenie iluzji stopienia rzeczywistości muralu i miasta. Murale CitéCréation są niejako rozwinięciem przestrzeni, w której powstają. Nawiązują do architektury, historii, życia codziennego. Tworzone są przez profesjonalistów. Zawartość murali jest jednak konsultowana z mieszkańcami, do których należy decydujący głos w kwestii wyboru tematu przedstawienia. O ile amerykańskie murale nazywane są „sztuką ludzi”, o tyle produkcje CitéCréation należałoby określić jako „sztukę dla ludzi”. Dziś CitéCréation jest organizacją globalną: ma filie w Berlinie, Moskwie, Quebecu i Szanghaju, liczy ponad 70 malarzy (Bernatowicz 2013). Zob. też: <http://cite-creation.com> [dostęp 28 grudnia 2013 r.].



*Fotografia 26*

**Swanski**  
**Mural wykonany podczas 27. Dni Sztuki Współczesnej [2012]**  
**Widok od ul. Częstochowskiej**

Białystok, 2012 r.

Matarasso (2009) proponuje, by realizując działania z zakresu *community art*, kierować się zestawem dziesięciu ogólnych zasad, które mają chronić artystów, organizacje i społeczności przed omówionymi pułapkami, a z drugiej strony zwiększać możliwości pełnego zaangażowania lokalnych zasobów. Po pierwsze, należy wspierać lokalne uczestnictwo – uznać wartość czasu, energii, pomysłów, które uczestnicy i inni członkowie społeczności wnoszą do działania. Po drugie, wspólnie z uczestnikami zidentyfikować potrzeby społeczności. Niedopuszczalne jest diagnozowanie potrzeb przez zewnętrznych ekspertów, którzy „wiedzą lepiej” niż sami zainteresowani. Po trzecie, budować dialog służący uzgodnieniu potrzeb i oczekiwań społeczności z celami działania, wspólnie projektować zmianę, formułować pożądane rezultaty twórczej pracy i zaangażowania. Wymaga to przyjęcia zasady równego uczestnictwa i partnerstwa (między artystą i uczestnikami) oraz docenienia różnorodności (doświadczeń, poglądów, propozycji) jako szczególnego potencjału, a nie problemu, na drodze do realizacji zamierzonych celów. Należy być także przygotowanym na nieoczekiwane zwroty sytuacji, nowe możliwości albo niespodziewane przeszkody. Kolejną zasadą jest zatem elastyczne reagowanie na nowe okoliczności. Dalej Matarasso podkreśla konieczność dążenia do wysokiej jakości działania i dzieła (jeśli takie ma powstać): „Proponowanie ludziom, którzy mają ograniczony dostęp do sztuki czegoś drugorzędnego, czy to z powodu oszczędności, czy błędnych przekonań na temat ich gustu, jest nieuczciwe” (Matarasso 2009: 29). Efekt wspólnej pracy musi być zadowalający dla jej uczestników. Szczególna odpowiedzialność społecznościowego artysty (*community artist*) polega więc między innymi na takim doborze środków działania i takiej jego organizacji, by działać mogli wszyscy bez względu na zdolności czy kompetencje (choć zadania poszczególnych osób mogą być różne). Konieczne jest także uobecnienie działania w sferze publicznej, zapewnienie publicznej widoczności projektu. „Podstawą jest nie tylko danie możliwości ekspresji tym, którzy jej dotychczas nie mieli, ale także zapewnienie dostępu do ich pracy w galeriach, teatrach, przestrzeniach publicznych i mediach” (Matarasso 2009: 29). Pożądana jest ciągłość działania w czasie, która może być osiągnięta poprzez podtrzymanie aktywności grupy bądź udostępnienie kolejnych możliwości zaangażowania (w inne projekty, w innych grupach). Ostatnią zasadą jest uznanie lokalnej kontroli, przeniesienie władzy z artystów na ludzi, z którymi pracują, oddanie jej grupie, by sama zarządzała swoimi działaniami i zasobami. Nie można mówić ludziom co jest ich kulturą, dziedzictwem, historią, albo co ma im się podobać. Decyzje takie muszą podejmować sami, sami wskazać, co jest dla nich ważne lub po prostu ładne.

Na koniec warto dodać, że koncepcja sztuki społecznościowej ma charakter przede wszystkim pragmatyczny, a nie teoretyczny. Wyłania się z wymiany doświadczeń i uczestniczących obserwacji, jest tworzona przez praktyków. Większość publikacji na ten temat ma umożliwić dzielenie się tzw. dobrymi praktykami i wspomagać krytyczną autorefleksję (por. Goldbrand 2006: 139 i nast.). Jako rozszerzający się obszar działań kulturalnych, sztuka społecznościowa coraz częściej jest jednak poddawana badaniom zorientowanym na naukową weryfikację możliwości jej oddziaływania (zob. Shaw 2003). Badanie skuteczności

*community art* wiąże się przede wszystkim z koniecznością ewaluacji: uzasadnienia wydatkowania na ten cel środków z dotacji lub grantów. Sztukę społecznościową, podobnie jak inne formy społecznego zaangażowania, dotyka problem „grantozny” – uzależnienia od funduszy. Sprzyja to wytwarzaniu metodologicznych artefaktów, redukowaniu analizy do tabelarycznych zestawień i „profesjonalizacji” języka opisu (Merli 2002). Niesie też ryzyko utraty oryginalnego wspólnotowego i krytycznego sensu tego rodzaju praktyk.

Nie znaczy to, że efekty sztuki społecznościowej są niemożliwe do naukowego zbadania. Metody ilościowe i standaryzowane techniki nie są jednak właściwym narzędziem obserwacji i opisu tego typu działań<sup>29</sup>. Podstawowa trudność, jak zauważa Anna Rogozińska (2009: 92), wynika z niemożliwości odseparowania wpływu sztuki społecznościowej od innych czynników pożądanej zmiany społecznej:

czy w sytuacji, gdy po zrealizowanym cyklu warsztatów muzycznych dla mieszkańców małego miasteczka i wyjeździe prowadzącego projekt artysty powstanie w nim zespół muzyczny, a członkom uda się stworzyć lokalne centrum kultury, efekty można przypisać działaniu artysty, lokalnych liderów czy działaniu społeczności?

Tymczasem pozytywny wpływ *community art* jest często ukrytym założeniem realizowanych badań ewaluacyjnych. Wydaje się jednak, że nie ma racji Paola Merli (2002), która zarzuca badaczom sztuki wspólnotowej nadmierną koncentrację na świadomościowych aspektach zmiany (jej percepcji przez uczestników podejmowanych działań), a samej praktyce niezdolność do przekształcania miejsc, instytucji i warunków życia. Nie mniej ważnym niż zmiana strukturalna i instytucjonalna wymiarem zmiany społecznej jest bowiem zmiana świadomościowa, tożsamościowa i kulturowa, o czym przekonują teoretycy działań zbiorowych, od Antonio Gramsciego (światopogląd krytyczny, kontrhegemonia; zob. np. Szacki 1965: 201 i nast.), po Neila Smelsera (uogólnione przekonanie; 2005), oraz praktycy sztuki społecznościowej, tacy jak: Jones (*AIDS Quilt*), Malpede (LAPD) i Czyżewski (Pogranicze).

### 6.3. Animacja kultury

Coraz częstsze przenoszenie koncepcji sztuki społecznościowej na grunt polski skłania do refleksji nad relacją między zachodnimi doświadczeniami w tym obszarze a rodzimymi tradycjami animacji kultury (animacji kulturalnej, animacji społeczno-kulturalnej), której najbardziej rozpowszechniona definicja łączy ją z wychowaniem i edukacją, co z kolei czyni z niej przedmiot zainteresowania pedagogów, a nie artystów i społeczności lokalnych.

<sup>29</sup> Dlatego w moich badaniach sztuki społecznej posługuję się metodami jakościowymi i technikami niestandardowymi (przede wszystkim wywiadem swobodnym).

W tym rozumieniu animacja kulturalna to przede wszystkim zaspokajanie potrzeb kulturalnych jednostek i przygotowywanie ich do samodzielnego działania w tym zakresie, co w wymiarze ponadjednostkowym określane jest jako pobudzanie życia kulturalnego zbiorowości (Schindler 2004). Odbywa się to zwykle w ramach różnych publicznych (państwowych bądź samorządowych) instytucji kultury, takich jak domy czy ośrodki kultury. Do zadań animatora kultury należy więc: rozwijanie zainteresowania kulturą i sztuką oraz umiejętności potrzebnych w odbiorze kultury i sztuki, kształtowanie upodobań estetycznych różnych grup społecznych<sup>30</sup>, rozwijanie technicznych umiejętności twórczych (artystycznych), wspieranie amatorskiej twórczości artystycznej, organizowanie imprez kulturalnych, opieka na kołami plastycznymi, grupami teatralnymi. Z drugiej strony animator kultury czerpie z szerszego repertuaru aktywności, nie ograniczając się do sztuki (nawet jeśli sztukę rozumiemy bardzo szeroko). Organizuje też na przykład zajęcia sportowe, językowe czy komputerowe. Edukacja artystyczna to tylko jeden z możliwych obszarów działania animatora kultury. Obecnie często modyfikuje się definicję animacji kulturalnej, włączając w jej zakres działania organizacji pozarządowych, uzupełniających ofertę instytucji publicznych. Nie zmienia to jednak dominującego sensu tego rodzaju aktywności, wiążącego ją z misją edukacyjno-wychowawczą i oddziaływaniem na jednostkę.

Wielu praktyków działających w polu kultury i sztuki, często na gruncie lokalno-wspólnotowym, skłonnych jest jednak określać się właśnie jako animatorzy kultury (lub w ten sposób jest określanych przez badaczy<sup>31</sup>), nadając temu pojęciu bardzo różne znaczenia. Odbiciem tych rozbieżności semantycznych są definicje zebrane przez Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę” w wydanej przez nie w 2005 r. publikacji *Dla. Animacja kultury. Metody, działania, inspiracje*:

Animacja kultury to spotkanie człowieka z człowiekiem. Działania animacyjne nie są skierowane tylko do ludzi uzdolnionych, ani takich, którzy chcą podnieść swoje umiejętności techniczne. Nie chodzi o to, żeby lepiej malować czy przygotować się do studiów artystycznych. To praca z osobą, która przede wszystkim myśli o własnym rozwoju, o doświadczeniu pewnych sytuacji, o poszukiwaniu i błędzeniu (Janusz Byszewski, s. 11);

Animator kultury to ktoś, kto rozszerza pojęcie kultury i rozumie je inaczej niż potocznie. Kiedyś wyobrażałem sobie, że to pracownik domu kultury. Dziś wiem, że kulturą może być wszystko (Daniel Brzeziński, s. 12);

<sup>30</sup> W tych aspektach animacja kultury nosi znamiona przemocy symbolicznej opisanej przez Pierre'a Bourdieu (Bourdieu, Passeron 2011; Bourdieu 2005).

<sup>31</sup> Sama wielokrotnie używam tego terminu w pracy, z braku innych adekwatnych określeń. O ile jednak proponowany przeze mnie model sztuki społecznej nadaje się do opisu wielu działań z zakresu animacji kultury (ale nie wszystkich), to z kolei wiele działań, które można określić sztuką społeczną nie mieści się w tej kategorii.

Animator kultury to ktoś, kto próbuje swoją pasję, swój świat dzielić z innymi ludźmi. W relacji mistrz i uczeń. Ktoś, kto włącza bardzo różnych ludzi do procesu twórczego – do kreowania własnych światów (Maria Schejbal, s. 13).

Uwagę zwraca oddalenie przytoczonych definicji zarówno od „tradycyjnego” rozumienia animacji kultury w kategoriach oddziaływań edukacyjno-wychowawczych, jak też od omówionej wcześniej koncepcji *community art*, dla której najważniejszym punktem odniesienia jest dobro wspólne społeczności, a nie rozwój indywidualny jej członków, choć ten drugi wymiar powodowanej działaniem zmiany też nie jest bez znaczenia i może być równolegle obserwowany.

Problematyczność kategorii „animacja kultury” polega na tym, że w praktyce przybiera ona różne, często specyficzne, silnie skontekstualizowane znaczenia. Jan Stanisław Wojciechowski (2004: 107) zwraca na przykład uwagę na szczególnie artystyczno-dysydencki sens nadawany tej kategorii w kręgach związanych z Instytutem Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, w których:

Animacja kultury jest kategorią mającą odnosić się do szczególnego rodzaju działania w kulturze, wymykającego się zarówno stereotypom oficjalnej polityki kulturalnej, ufundowanym na hasła „kultury dla mas”, jak i strzegącej się skomercjalizowanych treści i stylów działania kultury masowej.

W tym ujęciu granice animacji kultury wyznaczają więc z jednej strony publiczne instytucje kultury, z drugiej zaś sektor komercyjny, przemysł kulturowy. Inspiracji i wzorów środowisko to, skupiające zarówno teoretyków, jak i praktyków kultury, poszukuje w działaniach i ideach: Tadeusza Kantora (m.in. happeningi), Jerzego Grotowskiego (kultura czynna) i Eugenio Barby (Odin Theatret), a także przywoływanego już wielokrotnie Josepha Beuysa (rzeźba społeczna). Tak definiowanej animacji kultury „przyświeca [...] wizja twórczej osobowości kulturowej realizującej się czynnie w bezpośrednim środowisku ludzkim” (Menewel 2002: 21). Animacja łączy się tu więc z szerszą kategorią „działania w kulturze”. O ile jednak działanie w kulturze należy do zbioru doświadczeń każdego człowieka, ponieważ w zgodzie z beuysowską wizją artysty w każdym człowieku (świadomym, aktywnym i odpowiedzialnym obywatelu), to rola animatora kultury jest specyficzną rolą społeczną związaną ze sferą edukacji nieformalnej czy pozainstytucjonalnej. Jest bliższa pozytywistycznej pracy organicznej i pracy u podstaw niż oddolnej aktywności (samoorganizacji) obywatelskiej, choć jej niewątpliwą zasługą jest ciągle poszukiwanie nowych metod działania służących uruchamianiu takiej aktywności wśród uczestników.

Animacja kultury, bez względu na to, jak definiowana, pozostaje działaniem o charakterze interwencyjnym. Animator to ktoś z zewnątrz, ktoś obcy, kto przychodzi do ludzi, członków grupy lub społeczności, zwykle peryferyjnej lub zmarginalizowanej, by ich aktywizować

i edukować, co jak słusznie zauważają Weronika Plińska i Tomasz Rakowski (2009), pociąga za sobą ryzyko swego rodzaju kolonizacji, wyraźnie widoczne na przykładzie działań animacyjnych podejmowanych na wsi. Wraz z przybyciem animatora:

włączają się ukryte mechanizmy dyskursywne: następuje ciche odwołanie do wartości głównego nurtu społeczeństwa (*mainstream society*), do pewnej niewidzialnej i pożądananej sfery wartości (przedsiębiorczość, nastawienie zadaniowe, efektywność, postawy obywatelskie). Dopiero na jej tle pokazywana jest nieobecność tego typu wartości czy inaczej – brak wartościowego życia społecznego, brak „kultury” w środowisku zubożonej wsi (s. 33).

Spółeczności i grupy, które potrafią się same organizować i zarządzać, aktywnie kształtować swoje otoczenie – polityczne, ekonomiczne, a przede wszystkim kulturowe, działać w imię samodzielnie zdefiniowanego dobra wspólnego, nie potrzebują animatorów. Dlatego coraz częściej animatorzy kultury poszukują dla siebie roli w *d o w a r t o ś c i o w a n i u* lokalności: lokalnej historii/pamięci czy lokalnych praktyk kulturowych. Nowa animacja kultury ma:

zmieniać sens „społecznej aktywizacji” środowisk lokalnych i przyznać wartość ich najbardziej własnym doświadczeniom. Angażowanie się w problemy tych środowisk wymaga zatem pewnej *r e z y g n a c j i* z działania w duchu oczywistych wartości dominującej kultury, działania, wydawać by się mogło, na korzyść badanych [czy animowanych – KN]<sup>32</sup> ludzi, grup i kultur (s. 39).

Tak rozumiana animacja kultury oddala się więc od obciążonej arbitralnością kategorii interwencji (pomocy), zbliżając się do kategorii interakcji – w założeniu egalitarnej, wzbogacającej obie strony (społeczność i animatorów), w której spotykają się różne wartości, poglądy, sposoby ekspresji. Interakcja ta ma sens kreatywny; jest to działalność praktyczna, osadzona w doświadczeniu ludzi, którzy „na co dzień dokonują wyborów, redefiniują i «przebudowują» własną sytuację i refleksyjnie odnoszą się do niej i do własnej roli w świecie, konstruując swoje biografie oraz dokonując estetyzacji siebie i swego najbliższego otoczenia” (s. 49). W tym miejscu wyводу Plińska i Rakowski wprowadzają pojęcie sztuki społecznej (*sic!*), której konstytutywne elementy stanowią: interakcja, doświadczenie i oddolna zmiana społeczna. Sztuka społeczna jest dla nich tożsama z kulturową kreatywnością uruchamianą przez problemy życia codziennego i... działania animacyjne. Rola animatora kultury polega na wprowadzeniu „ożywczego” impulsu uruchamiającego przedstawiony mechanizm interakcji-kreatywności. Paradoksalnie pozostaje więc zadaniem interwencyjnym, chociaż zakładającym większą atencję dla tzw. zasobów lokalnych.

<sup>32</sup> Plińska i Rakowski piszą z perspektywy zaangażowanych badaczy etnografów, stąd kategorie animacji kultury i badania kultury się w ich wypowiedzi przenikają.



Inną próbą praktycznej redefinicji animacji kultury jest przyjęcie formuły działania długotrwałego, z czasem zakorzeniającego się w społeczności, w której ma miejsce. Formułę tę od ponad dwudziestu lat realizuje – przywołany już wcześniej – sejneński Ośrodek Pogranicze. Jej sens dobrze ukazuje praca Bożeny Szroeder z dziećmi i młodzieżą w ramach pracowni *Kronik sejneńskich*.

W tak krótko zdefiniowanej „metodzie pracy” – wyjaśnia Krzysztof Czyżewski (2009: 9) – kryje się ta prawda, że dzieci z tej pracowni są przez pięć-sześć lat zanurzone w strumieniu codziennego praktykowania, że „odbierają” ten spektakl od poprzedniego pokolenia „opowiadaczy historii sejneńskich”, że tworzą same scenariusz, angażując w to dziadków i sąsiadów, że uczestniczą w tworzeniu mini-eposu wspólnoty, której tym silniejszą częścią się stają, a przede wszystkim, że mają czas rosnąć i dojrzewać razem z tą pracą, a my – animatorzy – razem z nimi.

Realizowany przez Pogranicze model animacji kultury jest więc ściśle związany z konkretnym miejscem, konkretną społecznością ludzi to miejsce zamieszkujących (społecznością wewnątrznie podzieloną i skonfliktowaną) oraz wieloletnim byciem, pozostaniem „na stałe” w tej społeczności. Staje się tym samym sposobem życia animatorów i ich współżycia z lokalną społecznością. To podejście kontrastuje z dominującym dziś w animacji (i w ogóle w działalności społecznej) myśleniem zadaniowym czy projektowym. Jest jednak bardzo trudne do zaadaptowania z racji ograniczonych możliwości działania animatorów trzeciosektorowych lub niezależnych (np. artystów współpracujących z lokalnymi społecznościami). Krótkotrwałość działań animacyjnych jest najczęściej pochodną logiki dotowania tego rodzaju aktywności, wymuszającej przyjęcie zamkniętego i mało elastycznego „planu rocznego”. Ośrodek Pogranicze jest instytucją publiczną, utrzymywaną przez samorząd województwa podlaskiego, co daje mu zupełnie inne możliwości działania niż te, jakimi dysponują organizacje pozarządowe, nie wspominając o grupach czy liderach nieformalnych.

Pomimo że trwałość działania nie jest tożsama z trwałością zmian wprowadzanych w środowisku lokalnym, przykład Pogranicza pokazuje jak duża może być siła oddziaływania odgórnej, instytucjonalnej edukacji kulturalnej, dla której na nowo definiowana animacja kultury ma stanowić oddolną alternatywę. Paradoksalnie instytucja taka, jak Pogranicze stwarza też warunki do podejmowania rozmaitych „humanistycznych aktywności piękno- duchowskich”, na których deficyt we współczesnej animacji kultury wskazuje Małgorzata Litwinowicz-Drożdź (2009: 14). Chodzi tu przede wszystkim o budowanie samowiedzy, o refleksję podejmowaną przez animatorów na temat ich własnej działalności, pewien rodzaj autoewaluacji, nie pojmowanej jednak instrumentalnie, lecz filozoficznie, etosowo. Działalność Pogranicza obfituje w tego rodzaju metadyskurs; pojawiają się odniesienia do tekstów kultury, jak *Gra szklanych paciorków* Hermanna Hessego, metafory, jak „budowniczy mostów” (*neimar*), i książki, jak Krzysztofa Czyżewskiego *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza*.

Wydaje się, że działania z dziedziny animacji kultury obciążone są dziś swego rodzaju kompleksem. Można odnieść wrażenie, że praktykujący te działania animatorzy wszelkimi sposobami próbują odzegnać się od „tradycyjnej” definicji swojego rzemiosła, w świetle której animacją kultury jest działalność służąca pobudzaniu aktywności ludzi – jednostek – w kulturze (poprzez stwarzanie im możliwości uczestnictwa w kulturze) i rozwijaniu ich kompetencji kulturowych, szczególnie artystycznych (by mogli jak najpełniej uczestniczyć w kulturze). Biorąc za wzór wypracowany na Zachodzie model *community arts*, próbują łączyć doświadczenia rodzime i „obce”, wzajemnie je tłumaczyć i porównywać, a do tego reagować na aktualne przemiany cywilizacyjne, które wymuszają zmiany w obrębie i jednych, i drugich.

Chociaż zarówno *community art*, jak i animacja kultury są zorientowane na rozwój i obie łączą się z kreatywnym działaniem, nie są ze sobą tożsame. Poniższa tabela jest próbą syntetycznego porównania tych dwóch kategorii.

Tabela 2. *Community art* i animacja kultury

<i>community art</i>	animacja kultury
działanie zorientowane na społeczność, wspólnotę	działanie zorientowane na jednostkę
celem jest rozwój lokalnego potencjału ( <i>community capacity</i> , <i>community development</i> )	celem jest rozwój osobisty, w tym samopoznanie
opozycja wobec kultury elitarnej, „burżuazyjnej”	opozycja wobec kultury masowej
twórczość zbiorowa, kolektywna	indywidualne uczestnictwo w procesie twórczym
praca społeczna	edukacja
partykularyzm (dobro danej zbiorowości)	uniwersalizm (wartości ogólnoludzkie)
integracja pozioma (sieci społeczne)	integracja pionowa (wymiana kulturowa między inteligencją a masami)

Na koniec warto zauważyć, że wraz z rozwojem trzeciego sektora i wzrostem zainteresowania współczesnymi teoriami społeczeństwa obywatelskiego (m.in. kapitału społecznego i sieci społecznych) pojawiły się w praktyce pozarządowej (i w konsekwencji w naukach społecznych) nowe pojęcia – animacji społecznej i animacji lokalnej. Ich zakres znaczeniowy jest zbliżony i sprowadza się do pobudzania aktywności społeczności lokalnych (mieszkańców gminy, miasta, wsi, dzielnicy, osiedla, ulicy czy podwórka), z tym że **animacja społeczna** w większym stopniu wiąże się z przeciwdziałaniem nierówności i niesprawiedliwości społecznej. Przykładem mogą być działania Stowarzyszenia Grupa Pedagogiki i Animacji Społecznej Praga Północ, która koncentruje swoje wysiłki na wyrównywaniu szans życiowych zaniedbanych wychowawczo i społecznie dzieci mieszkających w tej dzielnicy, pracując

z nimi w ich własnym środowisku. Zgodnie z definicją zaproponowaną przez Małgorzatę Czerkawską i Krzysztofa Mikę (red. 2008: 6–7), **animacja lokalna** to z kolei „metoda interweniowania w społeczność lokalną tak, by w określonym czasie wywołać w niej pożądaną zmianę”. Tak rozumiana animacja lokalna służy, według przywołanych autorów, budowaniu kapitału społecznego oraz edukacji członków społeczności. Nie ulega wątpliwości, że sztuka (zaangażowana, publiczna, społecznościowa) może być środkiem animacji lokalnej. Nie wyczerpuje jednak jej repertuaru. Z drugiej strony w lokalnych działaniach interwencyjnych określanych mianem animacji lokalnej kładzie się nacisk na proces skrupulatnego planowania, profesjonalizm i wąsko pojmowaną skuteczność<sup>33</sup>, a to w praktyce oddala je od aktywności artystycznej, implikującej bardziej spontaniczne i niekonwencjonalne formy zaangażowania i przynoszącej trudne do zmierzenia, a często w ogóle niewymierne efekty.

## 6.4. Instytucja domu kultury

We współczesnej Polsce zarówno animacja kultury, jak i *community art* są zwykle przeciwstawiane działaniom ośrodków i domów kultury. Jako instytucje publiczne (dziś zarządzane i finansowane przede wszystkim przez lokalne samorządy), stanowią one spuściznę PRL-u, kiedy miały nie tylko upowszechniać wartości kultury, ale też wychowywać „człowieka socjalistycznego”. Obok wspierania artystów amatorów, organizowania czasu wolnego dzieci i młodzieży, prowadzenia bibliotek i innych typowych zadań kulturalno-oświatowych, misja domów kultury wiązała się wówczas z działalnością propagandową i agitacyjną. Polityka kulturalna państwa miała wprawdzie polegać na udostępnianiu kultury tzw. masom społecznym.

Masy przedstawiane były jako kategoria, która przez wieki pozbawiona była dostępu do kultury oraz możliwości jej tworzenia. Rewolucja [proletariacka – KN] otwierać miała nową epokę, w której masy nie tylko uzyskują dostęp do kultury, ale stają się jej głównym podmiotem (Bobrowska 1997: 116).

Pośrednikiem w tym procesie swoiście pojmowanej demokratyzacji kultury miało być jednak państwo i kontrolowane przez nie organizacje. Logikę tego centralistycznego modelu dobrze ilustrują dane statystyczne: w 1970 r. 53% z prawie 700 istniejących domów kultury organizowanych było przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, 45% przez związki zawodowe,

<sup>33</sup> Jest to ogólna tendencja w rozwoju trzeciego sektora w Polsce. Dążenie do profesjonalizacji stawia pod znakiem zapytania takie – podstawowe – cechy obywatelskiego zaangażowania, jak: entuzjazm, spontaniczność czy kreatywność. To rzutuje z kolei na jakość obywatelskiego uczestnictwa i wytwarzających się w jego toku społecznych więzi, przesuwających się coraz bardziej w stronę zimnego biegunu instrumentalności. Dlatego sądzę, że wśród różnorodnych obserwowanych obecnie praktyk społeczno-obywatelskich sztuka społeczna – zdolna do generowania entuzjastycznego, spontanicznego i twórczego zaangażowania – zasługuje na szczególną uwagę.

a 2% przez spółdzielnie pracy (s. 124). Dziś jedną z „zaszłości” tego modelu jest skłonność lokalnych samorządów do ograniczania autonomii i kontrolowania działalności podlegających im domów kultury, a nawet wykorzystywania ich struktur do realizacji partykularnych celów politycznych. Nierzadko ich wzajemne relacje (np. wójt gminy – dyrektor GOK-u) przyjmują postać klientelizmu<sup>34</sup>.

Wcześniej, w okresie międzywojennym, działały w Polsce domy ludowe i domy społeczne, albo zakładane przez inteligencję „dla ludu”, albo tworzone oddolnie przez organizacje społeczne (towarzystwa, spółdzielnie) i samorządy lokalne.

Pierwsze domy społeczne organizowane były „dla ludu” przez przedstawicieli warstw wyższych – wyjaśnia Ewa Bobrowska (s. 95), analizując przemiany instytucji domu kultury w Polsce. [...] Takie spojrzenie na domy społeczne szybko jednak zostało wyparte przez inne, w którym podkreślano samodzielne organizowanie się „ludu”, a dom społeczny miał „lud tworzyć sam dla siebie”. Nie wykluczało to udziału w nim przedstawicieli warstw wyższych, przeciwnie – bardzo często był on zakładany i pożądaný, jednak instytucja ta miała się przyczynić do tego, by ludzie samodzielnie sięgali po różne wartości kultury, by nie byli biernymi przedmiotami oddziaływania, ale podmiotami.

Zacznem istnienia domów ludowych (często także ich budowy) była więc społeczna samoorganizacja, którą dziś wiązalibyśmy z rozwojem trzeciego sektora i społeczeństwa obywatelskiego.

Działania, które określam tu jako odnoszące się do sfery społecznej – pisze dalej Bobrowska (s. 94) – polegające przede wszystkim na organizowaniu się ludzi w grupy celowe, są z jednej strony traktowane jako sposób na osiągnięcie wyższego poziomu życia, z drugiej zaś taka organizacja instytucji jest traktowana jako ważny czynnik wychowawczy, uczy bowiem współdziałania, samopomocy, poczucia odpowiedzialności za innych, a także umiejętności zgodnego współżycia, jednym słowem – uspołecznia swoich uczestników.

Przedwojenne domy ludowe (społeczne) stanowiły więc niezależne instytucje kultury oparte na zasadach partycypacji i wspólnotowości. Tworzyły one mozaikę niekomercyjnych instytucji kultury reprezentujących wartości różnych środowisk i grup społecznych. Stwarzały przy tym warunki sprzyjające wytwarzaniu się kapitału społecznego oraz społecznej podmiotowości.

Do tradycji tej powracają dziś organizacje pozarządowe próbujące tworzyć we współpracy z lokalnymi społecznościami niezależne przestrzenie kultury i sztuki. Ciekawy przykład tego rodzaju przedsięwzięcia stanowi zainicjowany w 2006 r. przez białostockie

<sup>34</sup> Dyrektorzy domów kultury są często mianowani z tzw. klucza politycznego, a nie wyłanianiani w drodze konkursów. Jednym z głównych postulatów reformy kultury w Polsce są właśnie konkursy, w których dyrektorzy instytucji kultury byłiby wybierani na podstawie zaproponowanego przez nich programu rozwoju instytucji.

Towarzystwo Edukacji Kulturalnej WIDOK projekt reaktywacji domu ludowego w Sokolu na Podlasiu<sup>35</sup>. Ewolucja tej inicjatywy pokazuje, jakie są realne możliwości mobilizowania (się) lokalnych społeczności wokół działań kulturalnych i artystycznych. Symptomatyczne jest to, że inicjatywa odzyskania popadającego w ruinę dawnego domu ludowego dla społeczności przyszła z zewnątrz. To stowarzyszenie zaproponowało gminie Michałowo, właścicielowi obiektu, wspólny projekt polegający na jego społecznej i architektonicznej rewitalizacji. Początkowo dom ludowy, który przy udziale wolontariuszy został przywrócony do stanu używalności, pełnił funkcję świetlicy i miejsca prezentacji „zaimportowanej” z miasta kultury „wysokiej” (awangardowe kino, koncerty muzyki poważnej, jazzowej). Działania te miały charakter eksperymentu artystyczno-społecznego. Animatorzy ze stowarzyszenia WIDOK dążyli do połączenia różnych obiegów kultury: elitarnego, popularnego i tradycyjnego. „Chcemy by w Domu Ludowym powstał ośrodek artystyczny, miejsce twórczej pracy, nowoczesnej, otwartej na świat, ale skupionej na tym miejscu – na podlaskiej prowincji. Chcemy zapraszać do pracy artystów, muzyków, architektów” – pisali na stronie internetowej projektu<sup>36</sup>. Z czasem dostrzegli jednak potrzebę silniejszego powiązania ze swoją inicjatywą społeczności i wygenerowania realnych, ekonomicznych (*sic!*) korzyści dla mieszkańców. Z tej refleksji zrodził się finansowany ze środków unijnych projekt szkoleniowy *Smaki z sokolskiego lasu. Podstawy przetwórstwa runa leśnego*, który w centrum uwagi stawiał już nie awangardowe dzieła sztuki, ale zorientowane rynkowo działania mieszkańców. Stowarzyszenie WIDOK dążyło jednak przede wszystkim do przeprowadzenia remontu i adaptacji budynku na cele działalności artystycznej, czego w ciągu trzech lat skądinąd owocnej aktywności w środowisku lokalnym nie udało się osiągnąć. Animatorzy wycofali się więc z Sokola, pozostawiając dom mieszkańcom, którzy utworzyli własne stowarzyszenie (Towarzystwo Przyjaciół Sokola), i gminie. W 2012 r., dzięki pomocy unijnej, otwarto wyremontowany i zmodernizowany Dom Ludowy im. Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego, w którym oprócz świetlicy realizującej program opiekuńczo-wychowawczy (z elementami edukacji kulturalnej, ekologicznej i regionalnej), zaplanowano utworzenie Centrum Produktu Lokalnego<sup>37</sup>. Jak widać, finalny efekt społeczno-artystycznej interwencji w tym przypadku znacznie odbiega od jej pierwotnych zamierzeń. Wydaje się, że w nowopowstałej instytucji nie będzie już miejsca na awangardę i eksperyment. Ewaluacja całego procesu jest możliwa jednak tylko w kontekście analizy potrzeb, zarówno kulturalnych, jak i ekonomicznych, mieszkańców Sokola i społeczności gminnej. Aktualne pozostaje pytanie o zakres autonomii zarządzanego przez gminę domu ludowego, której wyrazem byłby

<sup>35</sup> Dom Ludowy im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Sokolu powstał w 1937 r. Wybudowali go mieszkańcy w czynie społecznym. Po wojnie mieściła się w nim szkoła i działało Koło Młodzieży Wiejskiej. Za: [http://www.widok.org.pl/strona\\_dom\\_ludowy\\_w\\_sokolu,12,1,48.html](http://www.widok.org.pl/strona_dom_ludowy_w_sokolu,12,1,48.html) [dostęp 2 kwietnia 2013 r.].

<sup>36</sup> Za: [http://www.widok.org.pl/strona\\_dom\\_ludowy\\_w\\_sokolu,12,1,48.html](http://www.widok.org.pl/strona_dom_ludowy_w_sokolu,12,1,48.html) [dostęp 2 kwietnia 2013 r.].

<sup>37</sup> Za: [http://michalowo.eu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=77:domu-ludowego-w-sokolu-juz-otwarty&catid=2&Itemid=101](http://michalowo.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=77:domu-ludowego-w-sokolu-juz-otwarty&catid=2&Itemid=101) [dostęp 2 kwietnia 2013 r.]. Towarzystwo Przyjaciół Sokola na swojej stronie internetowej pisze z kolei o planach utworzenia tam Ośrodka Zachowania Krajobrazu Kulturowego. Co ciekawe, strona internetowa powstałego w 2009 r. towarzystwa nie zawiera żadnej informacji o udziale stowarzyszenia WIDOK w reaktywacji sokolskiego domu ludowego. Zob. <http://sokole-tps.pl> [dostęp 3 kwietnia 2013 r.].

między innymi udział mieszkańców w tworzeniu jego programu i współzarządzaniu tą lokalną instytucją kultury – szczególnie, że w 2013 r. władze gminy znacznie ograniczyły możliwości użytkowania obiektu przez mieszkańców Sokola (Domanowska 2013).

Przykład domu ludowego w Sokolu dobrze ilustruje współczesne napięcie między dwoma przeciwstawnymi modelami działania lokalnych instytucji kultury w Polsce: międzywojennym – oddolnym, niezależnym, wspólnotowym – i scentralizowanym, PRL-owskim, w którym, jak pisze Andrzej Mencwel (2002: 16), „kultura jest jasna, jej nosicielami są znawcy i oni ją upowszechniają, to znaczy przekazują ciemnym profanom”. Struktura organizacyjna państwowych domów kultury opartych na etatowej pracy animatorów i instruktorów wprowadziła wyraźny podział na odgórnie sterowaną instytucję, wyposażoną w konkretny program i ofertę kulturalną, oraz indywidualnych odbiorców jej działań, całkowicie pozbawionych wpływu na proponowane im aktywności. Ten „nadawczo-odbiorczy” model działania domu kultury w dużej mierze przetrwał do dziś. Jak twierdzi Janusz Byszewski (za: *Zoom...* 2009: 95):

Dom kultury, tak jak i inne instytucje kultury, na przykład muzea, musi odnaleźć w sobie odwagę kreowania pustych miejsc. Miejsc, które swoją aktywnością wypełnią zaproszone do niego osoby. To trudne zadanie. Czy domy kultury potrafią dzielić się swoją przestrzenią z osobami, do których adresują swój program? Pytanie to staje się jeszcze trudniejsze, gdy otworzymy taką przestrzeń na formy artystyczne, estetykę czy wartości, które będzie nam trudno zaakceptować, a które też mają prawo do zaistnienia. Dla mnie pytanie o wolną przestrzeń dla kultury to pytanie o otwartość i gotowość na przyjęcie „innego”.

W modelu *community art* wehikulem inności jest sztuka traktowana jako twórcza ekspresja społeczno-politycznej wspólnoty. W polskich samorządowych domach kultury, z licznymi wyjątkami, nie ma dla takiej ekspresji miejsca. Wytworzenie tego miejsca wymaga zmiany kulturowej zarówno wśród kadr domów kultury, jak też zarządzających nimi samorządów. Zmianę w tym kierunku blokuje jednak nie tylko tzw. mentalność socjalistyczna, ale także uruchomione po zmianie ustrojowej procesy ekonomizacji i menadżeryzacji kultury. W świetle założeń ekonomii kultury instytucje kultury traktowane są jak przedsiębiorstwa kulturalne, które powinny być profesjonalnie zarządzane, dostarczać atrakcyjnych produktów kulturalnych i same na siebie zarabiać. W tym ujęciu miarą skuteczności działania instytucji w środowisku lokalnym nie jest poziom społecznej integracji (rozwój kapitału społecznego), ale osiągnięta przez instytucję frekwencja i dochodowość.

Już na początku transformacji (do roku 1991) liczba działających w Polsce domów kultury zmniejszyła się z 16 do 6 tysięcy (Bobrowska 1997: 188), co wytworzyło w obszarze kultury, szczególnie na terenach wiejskich, instytucjonalną próżnię, którą tylko częściowo wypełniły w późniejszym okresie organizacje pozarządowe. Główną przyczyną likwidacji tych instytucji była ich nierentowność, społeczna i ekonomiczna nieefektywność (wysokie nakłady, niska frekwencja). Jednak nawet te, które przetrwały borykają się dziś z wieloma

trudnościami, głównie finansowymi. Środki zapewniane przez samorzady zwykle wystarczają na pokrycie kosztów wynagrodzenia pracowników i utrzymania budynku, ale nie na prowadzenie bogatej i różnorodnej działalności merytorycznej, dla której domy kultury muszą samodzielnie poszukiwać dodatkowych źródeł finansowania. W tej sytuacji „naturalnym” partnerem domów kultury stają się organizacje kulturalne i lokalni aktywiści, którzy poświęcają swój czas i energię na realizację różnego typu projektów kulturalnych i artystycznych. Z jednej strony, pozwala to na pogłębienie relacji między domem kultury i społecznością lokalną, uspołecznienie działalności domu kultury, z drugiej jednak prowadzi do opisanego między innymi przez Claire Bishop (2012b) zjawiska „tyranii” partycypacji, cedowania na wolontariuszy zadań instytucji.

W kontekście zagadnienia sztuki zorientowanej obywatelsko domy kultury są o tyle interesujące, o ile stanowią – przynajmniej potencjalnie – ośrodki oddolnej lokalnej aktywności artystycznej i społecznej. Ich rola jest szczególnie istotna w małych społecznościach, gdzie tzw. oferta kulturalna praktycznie nie istnieje, nie ma kina, teatru czy muzeum, a dom kultury stwarza często jedyną alternatywę wobec telewizji i Internetu. Wzorem polskich przedwojennych domów ludowych (społecznych) lub brytyjskich i amerykańskich *community centres*<sup>38</sup>, gminne, dzielnicowe czy osiedlowe domy kultury mogłyby wyznaczać osie obrotu wspólnot mieszkańców-obywateli, wzmacniać lokalne procesy partycypacyjne.

Największą przeszkodą dla partycypacji – przekonuje Joanna Erbel (za: *Zoom...* 2009: 75) – jest brak przestrzeni, w której ludzie pochodzący z różnych środowisk mogliby wyrazić swoje zdanie za pomocą dostępnych im środków. Dlatego konieczne jest tworzenie różnych przestrzeni, w których ich głos mógłby zostać usłyszany – może to być forum internetowe, wygodne miejsce w przestrzeni publicznej, przyjazny urząd albo dom kultury.

Te ostatnie z reguły nie wykorzystują jednak w pełni potencjału związku z lokalną społecznością, ugruntowanego w jej dobrym rozpoznaniu i rozumieniu. Nie stanowią centrów kulturalnych społeczności, z którymi jej członkowie mogliby się utożsamiać, które mogliby sami „ożywiać” czy „wprawiać w ruch” i nazywać „swoimi”. Podtrzymując anachroniczną podawczo-odbiorczą koncepcję kontaktu z kulturą i sztuką, domy kultury często pozostają „nudnymi” organizatorami czasu wolnego głównie dzieci i młodzieży (por. *Zoom...* 2009).

Już w połowie lat dziewięćdziesiątych XX w. badacze społeczni wysuwali tezę, że kondycja instytucji kultury jest zależna od potencjału lokalnych społeczności, a szczególnie ich zdolności do samoorganizacji (Bobrowska 1997: 193). Dopiero jednak w kilku ostatnich latach zaczęły pojawiać się w Polsce inicjatywy zmierzające do zmiany formuły działania domów kultury, jak również innych „instytucji upowszechniania kultury”, takich jak muzea, galerie sztuki czy teatry. Nie jest to jeszcze trend powszechny, ale coraz więcej instytucji

<sup>38</sup> Tradycja *community centres* sięga początków XX w. Powstawały one oddolnie, z inicjatywy organizacji społecznych tworzonych przez mieszkańców (*community organisations*), najpierw przy szkołach, później w osobnych budynkach. Spełniają one wiele funkcji, między innymi integracyjne, edukacyjne, wzajemno-pomocowe (*Zoom...* 2009: 121–122).

uwzględnia w swoich działaniach różne formy partycypacji publiczności i poszerza możliwości jej wpływu na swoją ofertę programową. Z jednej strony jest to reakcja na kryzys frekwencji w tych instytucjach, z drugiej – odbicie globalnej „mody” na demokratyzację kultury. Nie bez powodu używam tu określenia „moda”. Działania te często mają bowiem charakter fasadowy i koniunkturalny. Wydaje się jednak, że to właśnie na fali tych demokratyzujących tendencji w obrębie instytucji kultury, redefinicji ulega praktyka animacji kulturalnej, a źródłem inspiracji staje się dla niej zachodni model sztuki społecznościowej. Jednocześnie poszukiwanie alternatyw dla instytucjonalnego modelu aktywności kulturalnej, kieruje uwagę w stronę organizacji i inicjatyw wyłaniających się w obszarze społeczeństwa obywatelskiego, charakteryzujących się między innymi większym stopniem spontaniczności i większym zakresem społecznej partycypacji. Oprócz organizacji pozarządowych, można tu wskazać na szereg pozainstytucjonalnych inicjatyw kulturowych, takich jak *squaty* (skłoty), określające się niekiedy jako centra kultury alternatywnej, i jak Pi sektor.

## 6.5. *Squaty* i centra społeczne

Historia *squattingu* w Europie Zachodniej sięga lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku i związane go z ówczesnym kryzysem ekonomicznym problemu mieszkaniowego. Jeszcze w 1981 r. Joe Strummer, lider punkowej grupy The Clash, znany z wieloletniego *squattowania*, w telewizyjnej rozmowie z Tomem Snyderem tłumaczył:

Nie miałbym nic przeciwko temu, żeby płacić przyzwoity czynsz za przyzwoite mieszkanie, ale w Londynie czynsze są bardzo wygórowane. Właściciele nieruchomości są poza kontrolą. [...] Było mi ciężko wynajmować mieszkanie w Londynie i nadążać z płatnościami, i w końcu zostałem eksmitowany. Dlatego wciąż wracam na *squaty*<sup>39</sup>.

*Squatting* polega na zajmowaniu opuszczonych budynków (kamienic, fabryk, magazynów), zwykle bez zgody właściciela, a więc nielegalnie, i adaptowaniu ich jako przestrzeni zamieszkiwania, działalności kulturalnej i politycznej. *Squattersi* organizują koncerty alternatywnych zespołów i potańcówki, tworzą biblioteki wolnościowe (gromadzą książki i prasę tzw. trzeciego obiegu), prowadzą nieformalne bary, udostępniają miejsce na próby zespołów muzycznych, zapraszają na spotkania dyskusyjne, animują kluby filmowe, tworzą kabarety, organizują happeningi, demonstracje (por. Żuk 2001). Zarządzanie *squatami* opiera się na zasadach demokracji bezpośredniej, wszystkie decyzje podejmuje wspólnie mieszkańcy i związani ze *squatem* działacze. W wymiarze ideowym *squatting* jest taktyką typową dla

<sup>39</sup> Za: <http://www.youtube.com/watch?v=JVygiXoKEEw> [dostęp 25 sierpnia 2012 r.].



ruchów i środowisk lewicowych: anarchistów, ekologów, feministek, socjalistów, alterglobalistów. W ciągu ostatniej dekady pojawiła się jednak, głównie we Włoszech, znaczna liczba *squatów* neofaszystowskich, takich jak CasaPound, założony w 2003 r. w Rzymie<sup>40</sup>.

Stosunek władz lokalnych i policji do *squattersów* jest różny w różnych krajach, zmienia się też w czasie. Z jednej strony, anarchistyczne proweniencje *squattingu* sprawiają, że działania tego rodzaju są łatwo dyskredytowane jako alternatywne, niszowe, oraz kryminalizowane. Z drugiej, obserwuje się zjawisko legalizacji i instytucjonalizacji *squatów*, na przykład jako organizacji trzeciego sektora prowadzących działalność kulturalną. W Anglii *squattersi* byli przez lata traktowani jako tymczasowi gospodarze nieruchomości pod warunkiem, że płacili za prąd i inne media. W 2012 r. przepisy zaostrzono, a samowolne zajmowanie pustostanów stało się przestępstwem, za które grozi pół roku więzienia i/lub pięć tysięcy funtów grzywny (Pawlicki 2012). Angielski ruch *squatterski* jest jednak bardzo dobrze zorganizowany. Działają tam liczne wyspecjalizowane, sieciowe struktury wzajemnego wsparcia, poradnictwa i reprezentacji grupowych interesów, takie jak: Advisory Service for Squatters czy Squatters Legal Network<sup>41</sup>. W Berlinie w latach dziewięćdziesiątych *squatting* został uregulowany w ramach tzw. samopomocowej polityki mieszkaniowej (*Wohnungspolitische Selbsthilfe Program*)<sup>42</sup>. W Polsce *squaty* niejednokrotnie stają się stawką w konfliktach miejskich (np. De Centrum w Białymstoku, Elba w Warszawie, Rozbrat w Poznaniu).

We Włoszech *squaty* nazywane są centrami społecznymi (*centri sociali*), a ich funkcje są niekiedy bardzo rozbudowane. Zagospodarowują luki w sferze usług społecznych pozostawione przez państwo i rynek: od prowadzenia działalności kulturalnej (czasami na bardzo wysokim poziomie), poprzez organizowanie dziennej opieki nad dziećmi, po pomoc prawną kierowaną do uchodźców. Są żywym dowodem na możliwości społecznej samoorganizacji. Naomi Klein (2002: 224) dostrzega w tej formie oddolnego działania zaczyn „nowej, żywej polityki”. Niektórzy włoscy aktywiści z sukcesem kandydują do rad miejskich i w ten sposób przechodzą do sfery polityki instytucjonalnej.

Najbardziej znanym włoskim centrum społecznym jest wywodzące się z ruchu studenckiego mediolańskie Leoncavallo, które działa od ponad trzydziestu lat. Obecnie *squat* prowadzi fundacja, a stworzona wokół niej sieciowa struktura skupia liczne organizacje pozarządowe i nieformalne grupy. Leoncavallo zatrudnia kilkudziesięciu pracowników, realizuje zadania z zakresu opieki społecznej (darmowe posiłki, hotel dla imigrantów i bezdomnych, poradnia prawna, pośrednictwo pracy) oraz prowadzi działalność kulturalną

<sup>40</sup> W świetle raportu Demos i Open Society Institute, CasaPound reprezentuje nowy rodzaj pravicowego populizmu: adaptującego repertuar działania nowych ruchów społecznych (*squatting*, akcje bezpośrednie), włączającego liczne lewicowe wątki (problemy ekonomiczne, sprzeciw wobec cięć socjalnych, krytyka kapitalizmu i globalizacji, poparcie dla robotników) oraz szeroko wykorzystującego media społecznościowe i Internet. Obok skrajnie nacjonalistycznego światopoglądu, antysemityzmu, ksenofobii i języka nienawiści, grupa propaguje fizyczną aktywność i konfrontację (m.in. krwawe walki na paski wśród uczestników). Według autorów raportu, polityczne zaangażowanie i aktywizm, w połączeniu z działalnością kulturalną i muzyką, jest dla wielu młodych ludzi (przede wszystkim mężczyzn) atrakcyjną alternatywą wobec tradycyjnej polityki (Bartlett, Birdwell, Froio 2012).

<sup>41</sup> Zob. <http://www.squatter.org.uk/about-ass/>; <https://network23.org/squatterslegalnetwork> [dostęp 15 września 2013 r.].

<sup>42</sup> Był to program miejski; nie dotyczył całych Niemiec. Polegał na wsparciu udzielanym *squattersom*, zajmującym pustostany na terenie Berlina Wschodniego: legalizacji pobytu poprzez podpisanie kontraktu mieszkaniowego oraz subsydiowaniu kosztów mieszkania i remontu w okresie 15–20 lat (Holm, Kuhn 2010).

(koncerty, pokazy filmowe, przedstawienia teatralne, biblioteka, radio). Oferta centrum jest w przeważającej części nieodpłatna, a władze miasta wspierają działania *squat* dotacjami (*Zoom...* 2009: 111–112)<sup>43</sup>.

Odmienny model aktywności realizuje warszawski kolektyw Syrena, tworzący w zajętej nielegalnie zabytkowej kamienicy przy ul. Wilczej 30 „autonomiczną przestrzeń inicjatyw”<sup>44</sup>. Syrena działa w sposób niekomercyjny i otwarty, wspiera aktywność mieszkańców Śródmieścia i stara się przeciwdziałać procesom gentryfikacji. Joanna Erbel (2012: 64) wylicza podejmowane przez kolektyw aktywności:

W kamienicy mieści się szwalnia, pracownia rzeźby i sitodruku, szablonownia i pokój graficzny, ciemnia, świetlica oraz pomieszczenia do swobodnego użytku. Syrena prowadzi też cykliczne zajęcia i warsztaty, choćby naukę języka polskiego dla obcokrajowców, kurs języka rosyjskiego. Są także dyżury prawne dla lokatorów zagrożonych nieuzasadnionymi podwyżkami czynszu i eksmisją. Raz na tydzień można tu zjeść darmowy obiad (tzw. VoKu, *Volkskuche*). [...] Na Wilczej 30 odbywają się próby teatru ulicznego Performeria, działa Warszawska Kooperatywa Spożywcza. Są też liczne spotkania z przedstawicielami innych nieformalnych i formalnych grup i stowarzyszeń [...]. Od niedawna w Syrenie ma swoją tymczasową siedzibę Warszawskie Stowarzyszenie Lokatorów. Każdy tydzień na Wilczej wygląda trochę inaczej, ponieważ animują go różni ludzie.

Można do tego dodać jeszcze Święto Podwórka, Rowerownię i Uliczną Uczelnię. Większość działań Syreny opiera się na wymianie – wiedzy, umiejętności, narzędzi, dóbr, pracy. Kolektyw włącza się także w akcje bezpośrednie w obronie interesów mieszkańców różnych części Warszawy (skwer im. Batalionu AK Ruczaj, ogródek jordanowski na Powiślu, bar mleczny Prasowy). Aktywność Syreny, w odróżnieniu od parainstytucjonalnego działania włoskich centrów społecznych, ma charakter niezależny, radykalny i polityczny. Przy czym należy na nią patrzeć nie jak na odosobniony przypadek, lecz szerzej, przez pryzmat nowych ruchów miejskich, walczących o prawo mieszkańców do miasta, protestujących przeciwko prywatyzacji i komercjalizacji przestrzeni miejskich. Z jednej strony Syrena spełnia funkcję miejsca spotkań i dyskusji (agory), z drugiej katalizatora aktywności lokalnej, budząc w mieszkańcach „ducha twórczego oporu wobec miejskiej polityki” (Kolektyw Syrena 2012: 60).

<sup>43</sup> Zob. też: [www.leoncavallo.org](http://www.leoncavallo.org) [dostęp 3 kwietnia 2013 r.].

<sup>44</sup> Za: <http://syrena-warszawa.blogspot.com/p/o-syrenie.html> [dostęp 3 kwietnia 2013 r.].

Inny warszawski *squat* Przychodnia, tak opisuje swoją działalność:

Przychodnia jest otwarta dla wszystkich! To tu jest miejsce na to wszystko, co się nie opłaca: klub osiedlowy, bazę edukacyjną, miejsce dyskusji i wspólnej zabawy, podwórko dla dzieci, ogródek sąsiedzki, rozmaite pracownie... cokolwiek nam się wymarzy. Jest to miejsce wspólnego tworzenia rzeczywistości prawdziwie demokratycznej; miejsce oddolnie budowanej wspólnoty i samoorganizacji, uczące nas wszystkich przez doświadczenie, kontakt i działanie<sup>45</sup>.

Wydaje się, że polskie *squaty* łączą w sobie cechy tradycyjnego *squatu* angielskiego, obrazowo przedstawionego w powieści *Dobra terrorystka* Doris Lessing miejsca zamieszkiwania i działalności politycznej, oraz włoskiego *centrum sociale*. Zachowując pozainstytucjonalny charakter, wypełniają instytucjonalną próżnię w obszarze kultury i docierają do środowisk wykluczonych z udziału w komercyjnym obiegu kultury. Kształtując aktywne relacje z mieszkańcami, wytwarzają enklawy obywatelskiego zaangażowania o szerokim spektrum: artystycznego, społecznego i politycznego.

## 6.6. Pi sektor<sup>46</sup>

Pi sektor to pole oddolnych, pozainstytucjonalnych, obywatelskich działań artystycznych i kulturalnych. Pojęcie to ukuli w 2008 r. Kuba de Barbaro, Janek Simon i Jan Sowa, twórcy krakowskiej Spółdzielni Goldex-Poldex, która „jest połączeniem nielegalnego baru, dzielnicowej świetlicy, hobbystycznej restauracji i galerii sztuki. [...] Utrzymuje się z jałmużny i nielegalnej sprzedaży alkoholu. Jej jedynym celem jest walka z martwym czasem” (Sowa 2009: 23–24). Za popularyzację tej koncepcji w obszarze nauk społecznych odpowiada przede wszystkim Sowa, który wyklada ją w dwóch artykułach: *Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (oblężonego) Pi sektora* (2009) oraz *Cała władza w ręce rad? O formach demokratycznej kontroli nad wytwarzaniem kultury* (2011).

W świetle tego wykładu Pi sektor ma stanowić alternatywę dla publicznych instytucji kultury i sztuki, profesjonalnych organizacji pozarządowych oraz finansowania tychże w trybie grantów i dotacji. Działające w tym obszarze organizacje nie są sformalizowane w sensie prawnym, nie prowadzą działalności rynkowej, często są zaangażowane politycznie. Na przykład Goldex-Poldex nie jest spółdzielnią w sensie formalnym, prawnym i gospodarczym,

<sup>45</sup> Za: <http://csprzychodnia.blogspot.com/p/manifest.html> [dostęp 3 kwietnia 2013 r.].

<sup>46</sup> Termin Pi sektor ma wskazywać na ułamkowy udział sektora w produkcji kulturowej.

tylko organizacyjnym; każdy z członków wnosi wkład w postaci swojej aktywności, wiedzy, kreatywności, a także środków finansowych. Organizacje Pi sektora w całości opierają się więc na kapitale członków/uczestników: społecznym, kulturowym i ekonomicznym.

Sowa (2011) podkreśla jednocześnie, że Pi sektor jest sferą odrębną także od zupełnie niesformalizowanych, niezależnych, alternatywnych działań w obszarze kultury, takich jak opisane wyżej *squaty*, jak również grupy amatorskie, galerie w prywatnych mieszkaniach czy *street art*<sup>47</sup>. Pi sektor zajmuje „ułamkowy” obszar nie tyle poza systemem, co między trzecim sektorem a wymienionymi spontanicznymi strukturami i działaniami. „Nie chodzi więc o stworzenie w nim innej, całkowicie niezależnej przestrzeni wytwarzania kultury, ale o to, by na własnych zasadach i dzięki własnym zasobom uczestniczyć w tworzeniu i kształtowaniu jednej wspólnej przestrzeni” (s. 38). Sowa nie wymienia tych zasad, ale można wnosić, że są to przede wszystkim: niesformalizowanie, samofinansowanie i kolektywizm. Niezbyt konsekwentnie w stosunku do powyższych uwag, w swojej koncepcji Pi sektora (2009, 2011) powołuje się przy tym na sięgającą PRL-u tradycję kultury zrzuty, której uczestnicy – jak pamiętamy z rozdziału 3. – próbowali tworzyć alternatywną i niezależną przestrzeń apolitycznej aktywności artystycznej i towarzyskiej.

Podobnie jednak jak rozliczne grupy artystyczne działające w latach osiemdziesiątych w ramach kultury zrzuty, Pi sektor ma się opierać przede wszystkim na kapitale społecznym: wspólnych zainteresowaniach i działaniach, sieciach społecznych, wymianie i zaufaniu. Sowa (2009) przywołuje teorię Roberta Putnama (1995), akcent kładzie przy tym na spontaniczne zaangażowanie, kreatywność i entuzjazm działaczy. Paweł Brożyński (2011), komentując na łamach *Arteonu* aktywność Goldeksu, zarzuca jednak działaczom spółdzielni eskapizm i elitaryzm:

Działając w obszarach sztuki i kultury najnowszej, spółdzielnia przyciąga przede wszystkim przedstawicieli środowiska artystycznego i naukowego. Konserwuje tym samym kliszę kultury przeznaczonej dla elity. Spora część rozkoszy płynącej z przebywania w Goldeksie wynika właśnie z tego, że należy się do tej grupy wybrańców, raz mniejszej, raz większej, [...] która wie, zna i może spotkać tam swoich znajomych (s. 21).

Problem ten dostrzega także Sowa (2009: 25–26), który odnotowuje, że w działaniach Goldeksu reprodukuje się podział publiczności przebiegający zgodnie z podziałem klasowym społeczeństwa. Działania te, pomimo że usytuowane w jednej z „tańszych” dzielnic Krakowa (Podgórze), przyciągają przedstawicieli klasy średniej i wyższej z centrum, stając się tym samym narzędziem gentryfikacji. Nie do końca są też akceptowane przez lokalną społeczność, która w nich nie uczestniczy. Z drugiej strony nie są one w żaden sposób zorientowane na udział „sąsiadów” – odtwarzają ich strukturalne wykluczenie ze świata sztuki

<sup>47</sup> W odniesieniu do struktur organizacyjnych kultury alternatywnej czy kontrkultury Sowa (2009, 2011) używa określenia czwarty sektor. Tym samym wprowadza jednak pewne zamieszanie terminologiczne, ponieważ już wcześniej Jerzy Szacki (1997) określał w ten sposób sektor działań korupcyjnych, w których środki publiczne wykorzystywane są do osiągnięcia prywatnych celów.

czy tzw. kultury wysokiej. Kapitał społeczny, który wytwarzają ma więc charakter wiążący, a nie pomostowy (używając terminologii Putnama), opiera się na podobieństwie, a nie różnicach, choćby tych statusowych, ekskluzywności, a nie inkluzji. To odróżnia Goldex-Poldex od opisanej wcześniej aktywności *squattersów*, dążących do zakorzenienia w lokalnej społeczności i budujących pomosty komunikacyjne pomiędzy różnymi orbitującymi wokół *squatów* grupami.

Pomimo zastrzeżeń obserwatorów i uczestników, Goldex-Poldex i Pi sektor są jednak egzemplifikacją ważnego zjawiska we współczesnej kulturze – emergencji nowych mechanizmów jej wytwarzania, konkurujących z obiegiem ekskluzywno-instytucjonalnym i medialno-masowym. Odnosząc się do wprowadzonego przez Antoninę Kłoskowską (2007: 189 i nast.) rozróżnienia trzech układów kultury – pierwotnego, instytucjonalnego i medialnego – należy więc stwierdzić, że takie zjawiska, jak *community art*, *squaty* czy Pi sektor, są nie tylko środkiem zacierania granicy między tymi układami, ale też ożywiania pierwszego (pierwotnego) układu kultury, opartego na nieformalnych kontaktach, spontanicznym uczestnictwie oraz przechodniości ról twórcy i odbiorcy. Do kwestii tej powracam w dalszej części pracy, w kontekście współczesnej proliferacji spontanicznych form samoorganizacji obywatelskiej (tom II, rozdział 1.).



*Fotografie 27 i 28*

## **Centrum kultury niezależnej Bunker**

Turyn, 2013 r.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Zob. <https://www.facebook.com/bunkertorino> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].





*Fotografie 29 i 30*

## **Centrum kultury niezależnej Węgłowa**

Białystok, 2013 r.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Zob. <http://weglowa.blogspot.com> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].







## Zamiast zakończenia

We wczesnych latach siedemdziesiątych, a więc blisko pół wieku temu, Daniel Bell (1972) ogłosił jednocześnie historyczny triumf artystycznej awangardy i głęboki kryzys kapitalizmu, dotyczący jego fundamentalnych wartości. „Potoczna obserwacja, że nie ma już dziś żadnej znaczącej awangardy – że nie ma już radykalnego napięcia między nową sztuką, która szokuje a społeczeństwem, które jest zszokowane – jedynie znamionuje, że awangarda odniosła zwycięstwo” – pisał wówczas (s. 13). W eseju *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, a później w książce pod tym samym tytułem (wyd. pol. 1994), przedstawił trajektorię radykalnej zmiany, jaka dokonywała się począwszy od XIX w. w obrębie logiki rozwoju zachodnich, kapitalistycznych społeczeństw. Zmiana ta polegała, jego zdaniem, na przesunięciu kultury, niejako w miejsce gospodarki, w samo centrum tendencji rozwojowych, dla których wzorem stała się sztuka: „Obecnie w sztuce [...] dominuje impuls w kierunku tego, co nowe i oryginalne, samoświadome poszukiwanie przyszlých form i wrażeń, tak że idea zmiany i nowości przyćmiewa poszczególne wymiary zmiany rzeczywistej” (Bell 1972: 11–12). Bell uchwycił więc proces, w którym późnonowoczesne społeczeństwa zaczęły legitymizować wyobraźnię właściwą myśleniu artystycznemu (dziś powiedzielibyśmy raczej kreatywność lub innowacyjność), jako podstawowy czynnik swej wewnętrznej dynamiki, a nowe idee artystyczne i społeczne – stopniowo rozszerzać swój zasięg w społeczeństwie.

Nie bez znaczenia jest oczywiście fakt, że Bell stawiał swoje diagnozy w odniesieniu do społeczeństw rozwiniętych gospodarczo, zamożnych, takich jak amerykańskie, w których podziały klasowe przestawały pełnić funkcję predyktorów zachowań (wyborów politycznych i konsumpcyjnych), a właściwe im wyznaczniki przynależności (zawód, wykształcenie) ustępowały miejsca indykacjom kulturowym, takim jak styl życia czy gust kulturowy.

Były to społeczeństwa, które przyprawiając nawykłego do analizy strukturalnej socjologa o ból głowy, wyrażały się w poszukiwaniu nowych doświadczeń estetycznych, przekraczaniu formalnych granic gatunków i dyscyplin oraz oderwaniu stylów życia od trwałej podstawy społecznej. Paradoksalnie więc, takie awangardowe zjawiska artystyczne, jak abstrakcyjny ekspresjonizm, którego reprezentantami byli między innymi Jackson Pollock i Mark Rothko, pomimo początkowego odrzucenia przez klasę średnią, w krótkim czasie uległy instytucjonalizacji i kanonizacji, trafiając do muzeów i galerii, zmieniając koncepcję sztuki i upodobania w społeczeństwie.

Były to jednocześnie czasy rewolucji partycypacyjnej i kulturowej, kiedy nowe ruchy społeczne i kontrkulturowe aktywnie redefiniowały sposób myślenia o jednostce, wspólnocie i polityce (również w kategoriach kreatywności), a w sztuce rozwijały się takie nurty, jak: happening, performans, sztuka środowiska (*environmental art*), sztuka społecznościowa (*community art*) czy polityczna (*activist art*), opisane w poprzednich rozdziałach, które zamazywały dotychczasowe dystynkcje kulturowe nie tylko na planie formalno-artystycznym (gatunkowym), ale także (a może przede wszystkim) społecznym.

Podłożem tych zmian była, jak twierdzi Bell, kształtująca się przez ponad sto lat „kultura sprzeciwu” (*adversary culture*). Pojęcie to zapożycza od krytyka literackiego Lionela Trillinga, który podstawowej cechy nowoczesnej literatury upatrywał w intencji sprzeciwu, subwersji, wybicia czytelnika z nawykowych sposobów myślenia i odczuwania narzuconych przez kulturę, uczynienia go zdolnym do jej krytyki, podważenia i zmiany. Walka modernizmu z burżuazją stanowiła jego mit założycielski. Lecz – „Kto w dzisiejszym świecie, szczególnie w świecie kultury, broni burżuazji?” – pyta Bell (1972: 17). Mit „sprzeciwu” wciąż spełnia jednak funkcję utrwalającą względem modernistycznej kultury. Jej cechą jest – niejako paradoksalnie wobec jej dominującego statusu – nieakceptacja własnego zwycięstwa nad burżuazijnym konserwatyzmem i samookreślanie poprzez opór wobec tradycyjnych wartości oraz domniemanych, jak twierdzi Bell, ataków na swobodę twórczej ekspresji i inne wolności<sup>1</sup>.

Według Bella (1994) współczesność rozbija jedność (spójność) kultury, której gwarancją w przeszłości była religia, odrywając estetykę od norm moralnych, windując nowość i eksperyment w hierarchii wartości społecznych oraz traktując jednostkę (konsumenta kultury raczej niż jej twórcę) jako miarę wszelkich kulturowych osądów. „W najbardziej skrajnych przypadkach – pisze Bell (s. 16) – postawa ta każe pytać nie o to, czy wiersz, sztuka teatralna lub obraz jest dobry czy szmirowaty, lecz o to, «co one znaczą dla *mnie*»”. Tak rozumiana demokryzacja kultury stała się, zdaniem autora, źródłem konfliktu między dążeniem jednostki do samorealizacji i autoekspresji a przewidzianą dla niej w gospodarce kapitalistycznej rolą

<sup>1</sup> Począwszy od lat osiemdziesiątych tzw. wojny kulturowe między progresywną i tradycjonalistyczną częścią amerykańskiego społeczeństwa, w których jedną ze stawek stała się współczesna sztuka i jej publiczne finansowanie, stawiają pod znakiem zapytania diagnozę Bella mówiącą o kulturowym zwycięstwie modernizmu (por. Hunter 1991). Również w Polsce, z charakterystycznym dla krajów postsocjalistycznych opóźnieniem, sztuka staje się coraz częściej zarzewiem konfliktów zakorzenionych w odmienności systemów aksjo-normatywnych (moralnych) oraz polem odgórnych działań regulacyjnych, zmierzających do jej większego podporządkowania interesom wspólnoty narodowej i religijnej (por. Jawor 2014).

„narzędzia maksymalizacji zysku” (s. 16), między „dyscypliną, jakiej wymaga praca” a spontaniczną energią „libido skierowanego ku kulturze” (s. 22). Prekursorem tego procesu była, jak twierdzi Bell, modernistyczna awangarda, buntująca się nie tylko przeciwko porządkowi mieszczańskiemu, ale także przeciwko wszelkim normom estetycznym i moralnym, absolutyzująca wartość nieskrepowanej wyobraźni i nieznaną granic doświadczenia – zgodnie z zasadą „nic nie ma być święte” (s. 21).

Bell (1994) przekonuje, że postawa myślowa nowoczesnych artystów (kultura sprzeciwu, styl życia bohemy, programowa wywrotowość) przeniknęła do systemu wartości społeczeństwa, do życia codziennego, stając w sprzeczności z wymogami nowoczesnego systemu ekonomicznego i administracyjnego. Ceną za twórczy ferment obserwowany w kulturze Zachodu w latach 1850–1930, a stymulowany sprzeciwem wobec burżuazyjnego porządku społecznego, była nie tylko wspomniana już utrata spójności kultury, ale także zatarcie granicy między sztuką a życiem, przedstawieniem a rzeczywistością. „W rezultacie, to, co kiedyś dozwolone było w *wyobraźni* (powieści o zbrodniach, pożądaniu, perwersji), przeszło często do *fantazji*, odgrywanych przez jednostki, które chcą ze swego życia uczynić dzieło sztuki” (s. 22). Tym samym jednak „modernizm uległ trywializacji” (s. 25), przestał być „dziełem poważnych artystów”, a stał się treścią produkcji kulturalnej dla „kulturalnych mas” (s. 26).

W latach sześćdziesiątych XX w.: „Odwrocenie wartości było niemal kompletne: cała radość płynąć miała z celebrowania tego, co niskie” (Bell 1994: 157). Radykalizm kulturowy tego okresu nazywa Bell „nową wrażliwością” i widzi w niej ostateczną logiczną konsekwencję modernizmu. Wrażliwość ta miała znajdować wyraz między innymi w zainteresowaniu ówczesnych artystów (i ich publiczności) przemocą, okrucieństwem i perwersją, dążeniu do wywołania szoku lub obrzydzenia, odrzuceniu poznania intelektualnego, a przede wszystkim wyrażaniu i apelowaniu do emocji. To właśnie emocjonalność sztuki i zarzucenie jej intelektualnych interpretacji (na rzecz bezpośredniego przeżycia) stworzyły, zdaniem Bella, warunki demokratyzacji kultury, w znaczeniu nie tylko dostępności doświadczenia estetycznego, ale także samej twórczości: „Demokratyzacja geniuszu stała się możliwa, ponieważ można spierać się o opinię, ale nie o uczucia. Dzieło sztuki bądź wywołuje w nas emocje, bądź nie, a czyjeś uczucia nie są autorytetem dla kogoś innego” (s. 170). Przy czym zdolność dzieła sztuki do wywoływania emocji w odbiorcy nie zależy od tego, czy ma ono charakter kanoniczny, nowoczesny czy popularny. Tym samym emocjonalność sztuki, przekonuje autor, unieważnia także podział na sztukę „wysoką” i „niską”.

Bell (1994: 21) traktuje więc modernizm jako ogólny ruch kulturowy – „prąd rozkładający światopogląd mieszczański i zdobywający hegemonię w kulturze”. Wprawdzie dzieło sztuki jest towarem sprzedawanym i kupowanym na rynku, nie zapewnia to jednak kulturowej dominacji burżuazji i jej wartości (przynajmniej nie w sferze kultury). Oznacza tylko, że także modernizm został przekształcony w towar. Bell nie dostrzega jeszcze pełnych możliwości zawłaszczenia kulturowego buntu i pracy kreatywnej przez kapitalistyczny rynek – z biegiem czasu coraz mniej „ascetyczny”, a coraz bardziej konsumpcyjny, w coraz większym stopniu oparty na wartościach niematerialnych, takich jak: wiedza, informacja, wizerunek,

styl życia, satysfakcja i w coraz większym zakresie prekarystyczny (por. Boltanski, Chiapello 2005; Florida 2010; Standing 2014). W *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* oskarża kulturalną modernę o przeciwstawianie się racjonalizacji życia społecznego, uwalnianie narcyzmu, hedonizmu, a nawet nihilizmu oraz destrukcję leżącą u podstaw kapitalizmu etyki protestanckiej. Ratunku upatruje zaś w powrocie do tradycji, przede wszystkim religii, a więc instytucji opartych na silnych tożsamościach zbiorowych i pewności egzystencjalnej. Można przypuszczać, że również sztuka znamionująca taki powrót opierałaby się na afirmacji symboli i wartości wspólnotowych.

W roku 1980 polemikę z koncepcją Bella podejmuje odbierający wówczas Nagrodę Adorna Jürgen Habermas. W eseju *Modernizm – niedokończony projekt* (1998) wskazuje on na utratę przez modernizm i jego „straż przednią” siły twórczej, na przejście nowoczesnej sztuki na pozycje przekonanej o własnej klęsce i braku sprawczości postawangardy. Diagnoza Bella, upatrującego w wywrotowości nowoczesnej kultury przyczyn kryzysu społeczno-ekonomicznego, nie dociera, jego zdaniem, do głębszych źródeł problemów, leżących nie tyle w sferze kultury, co w strukturze społecznej.

Albowiem – wyjaśnia Habermas (s. 33) – źródłem nastrojów, na jakich może się *dziś* opierać neokonserwatyzm, nie jest bynajmniej złe samopoczucie, wywołane przez antynomiczne skutki kultury, która z muzeów wyrwa się do życia. Tego złego samopoczucia nie wywołali modernistyczni intelektualści, bierze się ono z głębszej reakcji na modernizację społeczeństwa, która pod naciskiem imperatywów wzrostu gospodarczego i organizacji państwa sięga coraz dalej w ekologię narosłych form życia, w wewnętrzną strukturę komunikacyjną historycznych światów przeżywanego.

Właściwą przyczyną kryzysu nowoczesnego społeczeństwa mają być więc analizowane przez niego również w innych pracach procesy „kolonizacji świata życia” (Habermas 2002). Według Habermasa, nowoczesność w kulturze nie tyle staje w sprzeczności z tymi procesami, co wytwarza „swoje *własne* aporie” (Habermas 1998: 34). Ich źródeł należy zaś upatrywać w rozdziale sfer nauki, moralności i prawa oraz sztuki i instytucjonalizacji właściwej dla każdej z nich działalności w postaci systemów eksperckich. W ten sposób także produkcja i krytyka artystyczna stają się domeną fachowców i autonomiczną dziedziną wiedzy estetyczno-ekspresyjnej, której niezależność – nie tylko od instytucji władzy (kościół, państwa, klasy panującej), ale też praktycznych odniesień do życia – staje się z czasem jej własnym, świadomym celem. Tym samym rośnie dystans między kulturami eksperckimi a kulturą społeczeństwa: „To, czego wskutek specjalistycznej obróbki i refleksji kulturze przybywa, nie przechodzi *tak po prostu* do sfery codziennej praktyki. W miarę racjonalizacji kultury świat przeżywany, zdeprecjonowany jako nośnik tradycji, zagrożony jest raczej *zubożeniem*” (s. 35).

W świetle „projektu modernistycznego” autonomiczna sztuka, podobnie jak nauka, ma rozwijać się niezależnie, według własnych zasad i wartości, „ale zarazem wydobywać potencjały poznawcze, które w ten sposób się tworzą, z ezoterycznych wysokich form i wykorzystywać je w praktyce” (Habermas 1998: 35) – dla lepszego zrozumienia świata i człowieka, postępu moralnego, sprawiedliwości społecznej czy po prostu szczęścia jednostek. I to właśnie w tym aspekcie modernizm pozostaje tytułowym „niedokończonym projektem”. Autonomiczna sztuka – sztuka dla sztuki – jest bowiem całkowicie oderwana od tworzącej się spontanicznie, w toku codziennych praktyk tradycji, a nowoczesny artysta-geniusz koncentruje się wyłącznie na doświadczaniu samego siebie – własnej, uwolnionej od wartości poznania i działania subiektywności. Przy czym im bardziej się od tych wartości uwalnia, w tym większą popada społeczną marginalizację.

Podejmowane przez kolejne awangardy próby zniesienia kultury eksperckiej w dziedzinie sztuki czy też „pojednania” sztuki i życia Habermas (s. 39–40) postrzega jako z gruntu fałszywe:

Wszystkie próby zmierzające do tego, by zniwelować przepaść między sztuką a życiem, fikcją a praktyką, pozorem a rzeczywistością, wyeliminować różnicę między artefaktem a przedmiotem użytkowym, między rzeczą wyprodukowaną a zastaną, między nadawaniem kształtu a spontanicznym impulsem, próby by wszystko obwołać sztuką i każdego artystą, zlikwidować kryteria, zrównać sądy estetyczne z ekspresją subiektywnych przeżyć – te tymczasem gruntownie już przeanalizowane przedsięwzięcia można dziś rozumieć jako nonsensowne eksperymenty, mimowolnie tym jaskrawiej oświetlające właśnie te struktury sztuki, które miały zostać naruszone [...].

Zasadniczy błąd powracającej co jakiś czas odśrodkowej rewolty przeciwko autonomii sfery artystycznej polega na tym, że rewolta taka, jeśli miałaby być skuteczna, musiałaby prowadzić do samozniesienia nowoczesnej sztuki, jej sensów i form. Dla Habermasa ważniejszy jest jednak inny aspekt problemu – jednostronność tego rodzaju działania, polegającego na „otwarcu gwałtem” jednej tylko sfery kultury – sztuki i podłączeniu życia społecznego do jednej tylko dziedziny eksperckiej – estetyki, podczas gdy: „Procesy rozumienia w świecie przeżywanym wymagają tradycji kulturalnej *obejmującej wszystkie sfery*” (Habermas 1998: 40). Habermas zwraca także uwagę, że pragmatyzacja i włączenie w obręb instytucji społecznych wiedzy właściwej nauce, moralności czy sztuce nie jest tym samym, co naśladowanie stylu życia reprezentantów tych sfer wartości, w przypadku sztuki – artystów.

Wymienionych wyżej barier Habermas nie traktuje jednak jako podstawy do odrzucenia „projektu modernistycznego”. Wyjścia z aporii nowoczesności w kulturze upatruje z jednej strony w niefachowym, niezapośredniczonym przez sądy smaku i krytykę artystyczną, eksploracyjnym odbiorze sztuki przez laików, których *notabene* nazywa ekspertami codzienności, z drugiej – we wcielaniu doświadczenia estetycznego w różne formy życia zbiorowego. Jedno i drugie można potraktować jako przejawy demokratyzacji sfery kultury. Te sposoby

„przyswajania sobie kultury eksperckiej z perspektywy świata przeżywanego” (Habermas 1998: 44) pozwalają, zdaniem autora, ocalić intencje modernistycznej awangardy, nie gubiąc po drodze jej społeczno-krytycznej misji. Doświadczenie estetyczne użyt e do rozpoznania i wyjaśnienia określonej sytuacji społecznej czy po prostu problemów życiowych jednostki wkracza w obręb praktyki komunikacyjnej, która nie jest domeną krytyki artystycznej, ale wyraża potrzeby, znaczenia i normy wobec niej zewnętrzne. W ten sposób, zdaniem autora, tworzą się zręby adornońskiej „estetyki oporu”, przeciwstawiającej się totalizującym tendencjom sztuki masowej. Połączenie nowoczesnej kultury z codzienną praktyką wymaga jednak także zmian na poziomie organizacji społecznej: „uda się – twierdzi Habermas (s. 44) – tylko pod warunkiem, [...] że świat przeżywany zdoła wyłonić z siebie instytucje ograniczające wewnętrzną dynamikę systemów działania ekonomicznego i administracyjnego”.

W późnonowoczesnych społeczeństwach demokratycznych funkcję tę spełniają instytucje społeczeństwa obywatelskiego – oparte na społecznej partycypacji i kreatywności (*sic!*), z założenia niekomercyjne i zorientowane na cele publiczne, społecznie pożyteczne. Wśród nich, w kontekście przytoczonych wyżej rozważań na temat stanu współczesnej kultury i jej relacji do modernistycznej spuścizny, na szczególną uwagę zasługują te, które na poziomie praktyki łączą sztukę z obywatelskością, uczestnictwo w sztuce z uczestnictwem w życiu publicznym, kreatywność z dążeniem do zmiany społecznej (a nie zysku). Im właśnie przyglądam się bliżej w drugim tomie rozprawy, w którym przedstawiam je w autorskim ujęciu, łączącym teoretyczny model sztuki społecznej z wynikami badań empirycznych tego rodzaju praktyk w Polsce.



## Bibliografia

- 40-lecie 1. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu 2005, on-line: [http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy\\_wy\\_miasto\\_obraz\\_el](http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/wy_wy_miasto_obraz_el) [dostęp 10 kwietnia 2011 r.].
- Act for art. *Forget fear. 7th Berlin Biennale Newspaper* 2012.
- Adamczak Marcin 2010, *Psychogeografia*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 681.
- Adams Don, Goldbrand Arlene 1990, *Crossroads: reflections on the politics of culture*, Talmage, DNA Press.
- Adams Jacqueline 2002, *Art in social movements: shantytown women's protest in Pinochet's Chile*, „Sociological Forum”, nr 17, s. 21–56.
- Aktywność społeczna w organizacjach obywatelskich 2012, komunikat z badań CBOS, oprac. R. Boguszewski, on-line: [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K\\_018\\_12.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_018_12.PDF) [dostęp 10 lipca 2013 r.].
- Alexander Bryant Keith 2009, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, w: K. Denzin Norman, Y. S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 1, Warszawa, PWN, s. 581–622.
- Alexander Victoria D. 2003, *Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms*, Malden, Oxford, Melbourne, Berlin, Blackwell Publishing.
- Alfrey Samantha Lynn 2013, *Occupy plop art. Public sculpture as site of antagonism*, praca magisterska, Chicago, University of Illinois, on-line: <http://indigo.uic.edu/handle/10027/9971> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Anderson Benedict 1997, *Wspólnoty wyobrażone*, Kraków, Znak.
- Aratyn Alicja, Banachowska Katarzyna, Grela Katarzyna, Leszin Jerzy 1987, *Sztuka młodych 1975–1980*, Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Artysta pożyteczny 2009, rozmowa Jacka Tomczuka z Krzysztofem Wodiczko, w: A. Berlińska, T. Plata (red.), *Komuna Otwock. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 100–110.
- „Artyści nie wytyczają dziś dróg, oni stają na naszej drodze...” 2010, rozmowa Joanny Erbel i Natalii Ostrowskiej z Rochem Sulimą, w: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 183–203.

- Awangarda w krzakach* 2007, rozmowa Romana Pawłowskiego z Agnieszką Tarasiuk, „Wysokie Obcasy”, nr 36, s. 34–39.
- Bałus Wojciech 2010, *Poetyka kontestacji PRL-u w obrazach grupy „Wprost” i Jurry’ego Zielińskiego*, „Konteksty”, nr 4, s. 140–149.
- Banasiak Jakub 2007, *Poszerzenie pola walki*, „Obieg”, 2 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#1> [dostęp 20 sierpnia 2007 r.].
- Banasiak Jakub, Bendyk Edwin, Dawicki Oskar, Kurant Agnieszka, Mazur Adam, Ronduda Łukasz, Simon Janek 2009, *Manifest Nooawangardy*, „Obieg”, 7 września, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> [dostęp 23 sierpnia 2012 r.].
- Barańska Katarzyna, Plachówna Alicja, Radzik Zuzanna, Snochowska-Gonzalez Claudia, Tokarska-Bakir Joanna, Tyniec Kamila, Wróblewska Aleksandra, Zawadzka Anna 2008, *Pseudo. Emancypacja „stosowanych sztuk społecznych”*, „Obieg”, 21 kwietnia, <http://www.obieg.pl/teksty/4646> [dostęp 5 lipca 2010 r.].
- Barker Colin 2008, *Strach, śmiech i siła zbiorowa: tworzenie się Solidarności w sierpniu 1980 roku w Stocznii im. Lenina w Gdańsku*, w: K. Gorlach, P. H. Mooney (red.), *Dynamika życia społecznego. Współczesne koncepcje ruchów społecznych*, Warszawa, Scholar, s. 262–280.
- Barnett Alan W. 1984, *Community murals. The people’s art*, Filadelfia, The Art Alliance Press, Nowy Jork, Londyn, Cornwall Books.
- Bartlett Jamie, Birdwell Jonathan, Caterina Froio 2012, *Populism in Europe: CasaPound*, Londyn, Demos, on-line: <http://www.demos.co.uk/publications/populismcasapound> [dostęp 15 września 2013 r.].
- Bates Daniel 2012, *How a little known comedian makes \$1 million a year from YouTube videos*, „Daily Mail”, 2 lutego, on-line: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2095563/Comedian-makes-1million-month-YouTube-videos.html> [dostęp 4 listopada 2013 r.].
- Baudrillard Jean 1996, *Gra resztkami*, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Warszawa, IFiS PAN.
- Baudrillard Jean 1998, *Precesja symulaków*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, s. 175–189.
- Bauman Zygmunt 2011, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa, NiNA i Agora S. A.
- Beats of freedom – Zew wolności* 2010, reż. Leszek Gnoiński, Wojciech Słota [film dokumentalny].
- Beck Ulrich, Giddens Anthony, Lash Scott 2009, *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*, Warszawa, PWN.
- Becker Carol 1989, *Private fantasies shape public events. And public events invade and shape our dreams*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 231–268.
- Becker Carol 1991, *Art thrust into the public sphere*, „Art Journal”, t. 50, nr 3, s. 65–68.
- Becker Howard S. 1982, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Bell Daniel 1972, *The cultural contradictions of capitalism*, „Journal of Aesthetic Education”, t. 6, nr 1/2, s. 11–38.

- Bell Daniel 1994, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa, PWN.
- Bell John 2010, *Głośniejszy niż ruch uliczny. Parady Bread and Puppet*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 256–268.
- Bendyk Edwin b.d., *Mapa nie jest terytorium. Kultura światów nieprzedstawionych*, on-line: <http://spisekkultury.wordpress.com/mapa-nie-jest-terytorium> [dostęp 15 grudnia 2013 r.].
- Berka Roman 2011, *Der Animatograph Schlingensiefel: tutaj czas staje się przestrzenią*, w: T. Forrest, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensiefel: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 229–251.
- Berlińska Agnieszka 2009, *20 lat i koniec*, w: A. Berlińska, T. Plata (red.), *Komuna Otwock. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 18–74.
- Berlińska Agnieszka, Plata Tomasz (red.) 2009, *Komuna Otwock. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP.
- Bernatowicz Piotr 2011, *Teatr, sztuka i polityka w Pradze*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 8, s. 6–8.
- Bernatowicz Piotr 2012, *Artysto, kiedy stajesz się politykiem, przestajesz być sobą!*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 6, s. 3.
- Bernatowicz Piotr 2013, *Sztuka dla ludzi*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 8, s. 13–17.
- Beuys Joseph 2006, *I am searching for field character//1973*, w: C. Bishop (red.), *Participation. Documents of contemporary art*, Cambridge MA, The MIT Press, s. 125–126.
- Bey Hakim 1991, *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, ontological anarchy, poetic terrorism*, on-line: [http://hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://hermetic.com/bey/taz_cont.html) [dostęp 18 lipca 2013 r.].
- Bey Hakim 2010, *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, Kraków, Korporacja Ha!art.
- Biernacki Andrzej 2012, *Biedne biennale za miliony*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 6, s. 30.
- Bircham Emma, Charlton John (red.) 2001, *Anti-capitalism. A guide to the movement*, Londyn, Sydney, Bookmarks Publications.
- Bishop Claire (red.) 2006, *Participation*, London-Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery, The MIT Press.
- Bishop Claire 2004, *Antagonism and relational aesthetics*, „October”, nr 110, s. 51–79.
- Bishop Claire 2009, *Jak wiele może działać sztuka w sferze społecznej?*, on-line: [http://www.kongreskultury.pl/title,Projekty\\_kulturalne\\_i\\_artystyczne\\_w\\_przestrzeni\\_publicznej\\_,pid,39,oid,303,fsid,23.html](http://www.kongreskultury.pl/title,Projekty_kulturalne_i_artystyczne_w_przestrzeni_publicznej_,pid,39,oid,303,fsid,23.html) [dostęp 4 marca 2012 r.].
- Bishop Claire 2012a, *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londyn – Nowy Jork, Verso.
- Bishop Claire 2012b, *In the age of the Cultural Olympiad, we're all public performers*, „The Guardian”, 23 lipca, on-line: <http://www.theguardian.com/comment-isfree/2012/jul/23/cultural-olympiad-public-performers/print> [dostęp 11 sierpnia 2013 r.].
- Biskupski Łukasz 2011, *Minister Duży Ster i Europejski Festiwal Kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 5, s. 129–144.

- Blum Paul von 1993, *New visions, new viewers, new vehicles: Twentieth-century developments in North American political art*, „Leonardo”, t. 26, nr 5, wydanie specjalne *Art and Social Consciousness*, s. 459–466.
- Blumer Herbert 1997, *Elementary collective groupings*, w: S. M. Buechler i F. K. Cylke Jr. (red.). *Social movements. Perspectives and issues*, Mayfield Publishing Company, s. 72–91.
- Boal Augusto 1998a, *Invisible Theatre*, w: J. Cohen-Cruz (red.), *Radical street performance. An international anthology*, Londyn, Nowy Jork, Routledge, s. 121–124.
- Boal Augusto 1998b, *Legislative Theatre. Using performance to make politics*, Londyn, Nowy Jork, Routledge.
- Boal Augusto 2000, *Theatre of the Oppressed*, Londyn, Pluto Press.
- Boal Augusto, Cohen-Cruz Jan, Schutzman Mady 1990, *Theatre of the Oppressed workshops with women: an interview with Augusto Boal*, „TDR (1988-)”, t. 34, nr 3, s. 66–76.
- Boal Augusto, Epstein Susana 1990, *Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978*, „TDR (1988)”, t. 34, nr 3, s. 24–34.
- Bobbio Norberto 1997, *Spoleczeństwo obywatelskie*, w: J. Szacki (red.), *Ani książkę, ani kupiec: obywatel*, Kraków, Znak, s. 63–83.
- Bobrowska Ewa 1997, *Przemiany modelowe instytucji domu kultury*, Kraków, Wyd. UJ.
- Boltanski Luc, Chiapello Ève 2005, *The new spirit of capitalism*, Londyn, Nowy Jork, Verso.
- Borkowski Grzegorz 2007, *Dyskutujmy manifest*, „Obieg”, 2 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#1> [dostęp 20 sierpnia 2007 r.].
- Bourdieu Pierre 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa, Scholar.
- Bourdieu Pierre 2007, *Reguły sztuki*, Kraków, Universitas.
- Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude 2011, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa, PWN.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J. D. 2006, *Logika pól*, w: A. Jasińska-Kania, L. M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (wyb. i oprac.), *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, s. 651–662.
- Bourriaud Nicolas 2012, *Estetyka relacyjna*, Kraków, MOCAR.
- Brożyński Paweł 2011, *Rewolucja burżuazyjna*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 5, s. 20–21.
- Bryl-Roman Weronika 2010, *Sztuka publiczna*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 689.
- Brzezińska Anna 2009, *Pan Guma na postumencie*, „Życie Warszawy”, 6 grudnia, on-line: <http://www.zw.com.pl/artukul/1,426849.html> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Burnham Linda Frye, Durland Steven (red.) 1998, *The citizen artist. An anthology from High Performance Magazine 1978–1998*, Nowy Jork, Critical Press.

- Burnham Lynda Frye 1989, *Hands across Skid Row. John Malpede's performance workshop for the homeless of L. A.*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 55–88.
- Carlson Marla 2009, *Ways to walk New York after 9/11*, w: D. J. Hopkins, S. Orr, K. Solga (red.), *Performance and the city*, Nowy Jork, Palgrave Macmillan.
- Chesters Graeme, Welsh Ian 2011, *Social movements. The key concepts*, Londyn, Nowy Jork, Routledge.
- Chojak Bruno b.d., *Teatr Laboratorium*, on-line: [http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=139&Itemid=142](http://www.grotowski-institute.art.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=139&Itemid=142) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Cichocki Sebastian 2009, *Rzeźba kolektywna, park społeczny*, on-line: <http://www.funbec.eu/teksty.php?id=44> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Ciesielska Jolanta 1989, *Kultura Zrzuty*, w: M. Janiak (red.) 1989, *Kultura zrzuty. Łódź Kaliska*, Warszawa, Akademia Ruchu, s. 8–15.
- Clover Darlene E., Stalker Joyce 2007, *Introduction*, w: D. E. Clover, J. Stalker (red.), *The arts and social justice. Re-crafting adult education and community cultural leadership*, Leicester, NIACE, s. 2–19.
- Cohen Cruz Jan (red.) 1998, *Radical street performance. An international anthology*, Londyn, Nowy Jork, Routledge.
- Cohen-Cruz Jan 1990, *Boal at NYU: A workshop and its aftermath*, „TDR (1988-)", t. 34, nr 3, s. 43–49.
- Cohen-Cruz Jan 2002, *An introduction to community art and activism*, on-line: [http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195257/http://www.community-arts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an\\_introduction.php](http://wayback.archive-it.org/2077/20100906195257/http://www.community-arts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php) [dostęp 4 marca 2013 r.].
- Collins Randall 2008, *Ruchy społeczne jako obiekt uwagi emocjonalnej*, w: K. Gorlach, P. H. Mooney (red.), *Dynamika życia społecznego. Współczesne koncepcje ruchów społecznych*, Warszawa, Scholar, s. 247–261.
- Cooke Bill, Kothari Uma (red.) 2001, *Participation. The new tyranny?*, Londyn, Nowy Jork, Zed Books.
- Correa Patricia 2008, *Billboard art*, on-line: <http://theorynow.blogspot.com/2008/12/billboard-art.html> [dostęp 23 czerwca 2013 r.].
- Coser Lewis 1997, *Spoleczne funkcje konfliktu*, w: M. Malikowski i S. Marczuk (red.), *Socjologia ogólna. Wybór tekstów*, t. 2, Tyczyn, Wyd. WSSG, s.184–188.
- Crichton E. G. 1998, *Is the NAMES Quilt art?*, w: H. F. Senie, S. Webster (red.), *Critical issues in public art. Content, context, and controversy*, Waszyngton, Londyn, Smithsonian Institution Press, s. 287–294.
- Czerkawska Małgorzata, Mika Krzysztof (red.) 2008, *Animator skuteczny. Poradnik dla animatorów i tych wszystkich, którzy chcą coś zmienić w społeczności lokalnej*, Warszawa, ISP.
- Czyżewski Krzysztof 2009, *Czas animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 7–12.

- Czyżewski Krzysztof 2011a, *Kultura współistnienia w długim trwaniu. O praktykowaniu etosu pogranicza*, w: K. Niziołek (red.), *Żyjemy razem. Edukacja do wielokulturowości*, Białystok, UMWP, s. 8–16.
- Czyżewski Krzysztof 2011b, *Practices of intercultural dialogue*, w: K. Czyżewski, J. Kulas, M. Golubiewski (red.), *A handbook of dialogue. Trust and identity*, Sejny, Fundacja Pogranicze, s. 18–29.
- Dahrendorf Ralf 1997, *Teoria konfliktu w społeczeństwie przemysłowym*, w: M. Malikowski i S. Marczuk (red.), *Socjologia ogólna. Wybór tekstów*, t. 2, Tyczyn, Wyd. WSSG, s.189–220.
- Dajmy kulturze prawo do błędu 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Aliną Gałązką, „Krytyka Polityczna”, 7 marca, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/GalazkaDajmykulturzeprawodobledu/menuid-391.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].
- Dąbrowski Jakub 2011, *Jak to się robi w Polsce – zestawienie wypadków cenzorskich po roku 1989*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 3, s. 21–25.
- Debata – Kultura polska. Wyzwania i przyszłość 2014, on-line: <http://pis.tv/#relacje,1128> [relacja telewizyjna; dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Debiliada. Wytwór ideologii 2010, rozmowa Alka Hudzika z Grzegorzem Drozdem, „Notes na 6 tygodni”, nr 65, s. 126–133.
- Debord Guy 2006, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważanie o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa, PIW.
- Debord Guy 2010, *Korzystanie z czasu wolnego*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 313–315.
- Debord Guy, Wolman Gil J. 2010, *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 316–325.
- Denzin Norman K. 2003, *Performance ethnography. Critical pedagogy and the politics of culture*, Los Angeles, Londyn, New Delhi, Singapur, Sage Publications.
- Dery Mark 1990, *The merry pranksters and the art of the hoax*, „The New York Times”, 23 grudnia, on-line: <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html> [dostęp 12 czerwca 2011 r.].
- Dery Mark 2010, *Culture jamming: Hacking, slashing, and sniping in the empire of signs*, on-line: [http://markdery.com/?page\\_id=154](http://markdery.com/?page_id=154) [dostęp 12 czerwca 2011 r.].
- Dewey John 1975, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław, Ossolineum.
- Dla. Animacja kultury. Metody, działania, inspiracje 2005, Warszawa, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”.
- Dmochowska Małgorzata 2012, *Nowe wspólnoty w Polsce na przełomie XX i XXI wieku. Między Platonem, Amwayem a trollami*, Warszawa, IFiS PAN.
- Dobre i złe pomniki 2010, rozmowa Piotra Sarzyńskiego z Haliną Taborską, „Polityka”, 4 września, s. 20–23.
- Domanowska Agnieszka 2013, *Dom Ludowy w Sokolu pod kluczem*, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, 16 sierpnia, on-line: [http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,35241,14446694,Dom\\_Ludowy\\_w\\_Sokolu\\_pod\\_kluczem.html](http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,35241,14446694,Dom_Ludowy_w_Sokolu_pod_kluczem.html) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].

- Domański Andrzej 2009, *Emocje w zachowaniach zbiorowych i działaniu zbiorowym*, w: P. Bindera, H. Palska, W. Pawlik (red.), *Emocje a kultura i życie społeczne*, Warszawa, IFiS PAN, s. 19–35.
- Domański Henryk 2004, *Struktura społeczna*, Warszawa, Scholar.
- Doss Erica 1992, *Raising community consciousness with public art: contrasting projects by Judy Baca and Andrew Leicester*, „American Art”, t. 6, nr 1, s. 62–81.
- Dreysee Miriam, Malzacher Florian (red.) 2012, *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, Poznań, Kraków, Fundacja Malta, Korporacja Ha!art.
- Drozd Grzegorz 2010, *Strzeż się tych miejsc*, „Obieg”, 27 listopada, on-line: <http://www.obieg.pl/fokus/19552> [dostęp 07 sierpnia 2013 r.].
- Drozdowski Rafał 2006, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań, UAM.
- Drucker Peter 1995, *Zarządzanie organizacją pozarządową. Teoria i praktyka*, Warszawa, Fundusz Współpracy, Centrum Informacji dla Organizacji Pozarządowych BORDO.
- Duchamp Marcel 1957, *The creative act*, on-line: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html> [dostęp 17 sierpnia 2013 r.].
- Dunn Peter, Leeson Loraine 2007, *The Docklands photo-murals*, w: W. Bradley, Ch. Esche (red.), *Art and social change. A critical reader*, Londyn, Tate Publishing, s. 245–248.
- Durland Steven 1998, *Introduction*, w: L. F. Burnham, S. Durland (red.), *The citizen artist. An anthology from High Performance Magazine 1978–1998*, Nowy Jork, Critical Press, s. xvii–xxiii.
- Duvignaud Jean 1970, *Socjologia sztuki*, Warszawa, PWN.
- Dworakowska Zofia 2008, *Kontrkulturowe wyjścia z teatru*, w: A. Jawłowska, Z. Dworakowska (red.), *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, Warszawa, ISNS UW, s. 145–166.
- Dymna Elżbieta, Rutkiewicz Marcin (red.) 2012, *Polski street art 2. Między anarchią a galerią*, Warszawa, Carta Blanca.
- Dymna Elżbieta, Rytkiewicz Marcin (red.) 2009, *Polski outdoor. Reklama w przestrzeni publicznej*, Warszawa, Wyd. Klucze.
- Dziadkiewicz Roman, Furmanik Magdalena, Grupa Działania, Gutfański Krzysztof, Weychert-Waluszko Monika 2009, *Lucim żyje!*, „Obieg”, 12 maja, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/10869> [dostęp 14 grudnia 2013 r.].
- Dziamski Grzegorz 2002, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Dziamski Grzegorz 2011, *Artystyczna tradycja Pomarańczowej Alternatywy*, w: B. Górski, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 131–145.
- Dziemidok Bohdan 2004, *Estetyka Stanisława Ossowskiego*, w: S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków, Universitas.
- Eco Umberto 1973, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa, Czytelnik.

- Elger Dietmar 2005, *Dadaizm*, Köln, Taschen.
- Erbel Joanna 2009, *Miejska wspólnota ludzi i nie-ludzi*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 40–47.
- Erbel Joanna 2010, *Dotleniacz i inni nie-ludscy sojusznicy w walce o nową formę miejskiej wspólnoty*, „Opcje”, nr 2, s. 26–31.
- Erbel Joanna 2012, *Jak Syrena demokratyzuje Warszawę*, „Magazyn Sztuki”, nr 2, s. 63–69.
- Etmanski Catherine 2007, *Voyeurism, consciousness-raising, empowerment. Opportunities and challenges of using legislative theatre to „practise democracy”*, w: D. E. Clover, J. Stalker (red.), *The arts and social justice. Re-crafting adult education and community cultural leadership*, Leicester, NIACE, s. 105–124.
- Eyerman Ron, Jamison Andrew 1998, *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge University Press.
- Fakty i mity o warszawskim koncercie The Rolling Stones z 1967 roku* 2013, on-line: <http://www.polskieradio.pl/6/8/Artykul/350779,Fakty-i-mity-o-warszawskim-koncercie-The-Rolling-Stones-z-1967-roku> [dostęp 30 kwietnia 2014 r].
- Falszywe odpolitycznienie* 2011, rozmowa Sławomira Sierakowskiego z Arturem Żmijewskim, w: M. Konarzewska (red.), *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 6–13.
- Fatyga Barbara 2009, *Źródła trudności komunikacyjnych w dyskursie o edukacji kulturalnej i animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 51–58.
- Fegan Tony 2003, *Learning and community arts*, Leicester, NIACE.
- Filiciak Mirosław 2012, *Wolna kultura niewolna od konfliktów*, w: *Kultura 2:0. Status: obywatel* [katalog], Warszawa, NiNA, s. 19–22.
- Filiciak Mirosław, Tarkowski Alek 2009, *Alfabet nowej kultury: A, B, C, K, 2, 0*, „Dwutygodnik.com. Strona kultury”, nr 1, on-line: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1-alfabet-nowej-kulturyabck20.html> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Finkelpearl Tom (red.) 2001, *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press.
- Finkelpearl Tom (red.) 2013, *What we made. Conversations on art and social cooperation*, Durham, Londyn, Duke University Press.
- Finkelpearl Tom 2013, *The art of social cooperation. An American framework*, w: T. Finklearl (red.), *What we made. Conversations on art and social cooperation*, Durham, Londyn, Duke University Press, s. 1–50.
- Fischer Hervé 1987, *Teoria sztuki socjologicznej*, w: S. Morawski (wybór i wstęp), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, Warszawa, Czytelnik, s. 296–303.
- Florida Richard 2010, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa, NCK.
- Forrest Tara 2011, *Twórczy dysonans. Schlingensief, Adorno i Freakstars 3000*, w: T. Forrest, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 171–186.
- Forrest Tara, Scheer Anna Teresa (red.) 2011, *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art.



- Forrest Tara, Scheer Anna Teresa 2011, *Tło, inspiracje, kontekst*, w: T. Forrest, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 13–35.
- Freire Paulo 2005, *Pedagogy of the oppressed*, Nowy Jork, Londyn, Continuum.
- Fremaux Isabelle, Ramsden Hilary 2007, *We disobey to love. Rebel clowning for social justice*, w: D. E. Clover, J. Stalker (red.), *The arts and social justice. Re-crafting adult education and community cultural leadership*, Leicester, NIACE, s. 21–37.
- Frida 2002, reż. Julie Taymor [film fabularny].
- Fromm Erich 2012, *Zdrowe społeczeństwo*, Kraków, vis-à-vis/Etiuda.
- Froń Alicja 2008, *W stronę innych światów*, w: K. Czyżewski (red.), *Warto zapytać o kulturę 3. Obcy, inny, swój*, Białystok-Sejny, UMWP i Ośrodek Pogranicze, s. 259–278.
- Fryd Vivien Green 2007, *Suzanne Lacy's Three Weeks In May: feminist activist performance art as expended public pedagogy*, „NWSA Journal”, t. 19, nr 1, s. 23–38.
- Fydrych Waldemar „Major” 2010, *Żywoty mężów pomarańczowych*, Warszawa, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa.
- Gade Solveig 2011, *Próba sfery publicznej. O społecznościach i „kontrspołecznościach” w Chance 2000*, w: T. Forrest Tara, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 125–145.
- Galeria Otwarta 2012, rozmowa Marii Anny Potockiej z Rafałem Bujnowskim, „MOCAK Forum”, nr 1, on-line: <http://mocak.pl/galeria-otwarta> [dostęp 18 lipca 2013 r.].
- Gałązka Alina, Laszuk Grzegorz 2009, *Komuna Otwock*, „Konteksty”, nr 1-2, s. 313–315.
- Garfinkel Harold 2007, *Studia z etnometodologii*, Warszawa, PWN.
- Gdula Maciej 2011, *Dwie sztuki krytyczne*, w: M. Konarzewska (red.), *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 27–39.
- Gdy jestem w pułapce, działam jak artysta* 2012, rozmowa Joanny Warszzy z Antanasem Mockusem, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 124–130.
- Gibbons Joan 2005, *Art and advertising*, Londyn, Nowy Jork, I. B. Tauris.
- Giddens Anthony 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa, PWN.
- Giżka Sylwia 2006, *Polska szkoła plakatu*, on-line: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Giżycki Marcin 2002, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Gliński Piotr 1996, *Polscy Zieloni. Ruch społeczny w okresie przemian*, Warszawa, IFiS PAN.
- Gliński Piotr 2006, *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, Warszawa, IFiS PAN.
- Gliński Piotr 2009, *Enklawy kulturowo-aksjologiczne we współczesnej Polsce – próba wstępnego opisu*, w: L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin, US, s. 113–148.

- Gliński Piotr 2012, *Idealna wizja polskiego sektora obywatelskiego. Jak mogłoby być i dlaczego tak nie jest?*, „Trzeci Sektor”, nr 26, s. 8–21.
- Głowacki Jakub, Hausner Jerzy, Jakóbiak Krzysztof, Markiel Krzysztof, Mituś Ambroży, Żabiński Michał 2009, *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury*, Kraków, UE i MSAP, on-line: [http://www.kongreskultury.pl/title,Raport\\_o\\_finansowaniu\\_i\\_zarzadzaniu\\_instytucjami\\_kultury,pid,217.html](http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_finansowaniu_i_zarzadzaniu_instytucjami_kultury,pid,217.html) [dostęp 8 listopada 2013 r.].
- Goffman Erving 2011, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa, Fundacja Aletheia.
- Goldbrand Arlene 2006, *The creative community. The art of cultural development*, Oakland, New Village Press.
- Golka Marian 1996, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań, Ars Nova.
- Golka Marian 2012, *Kultura artystyczna – przemiany i wyzwania*, w: K. Frysztacki, P. Sztompka (red.), *Polska początku XXI wieku: przemiany kulturowe i cywilizacyjne*, Warszawa, Komitet Socjologii PAN, s. 139–154.
- Gołdyka Leszek, Machaj Irena (red.) 2007, *Enklawy życia społecznego*, Szczecin, US.
- Gołdyka Leszek, Machaj Irena (red.) 2009, *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin, US.
- Gorczyca Łukasz 2010, *Dlaczego Mona Lisa się uśmiecha? O dobrych praktykach artystycznych w przestrzeni publicznej*, „2+3D. Grafika plus produkt”, nr 36, s. 54–58.
- Gorzadek Ewa 2006, *Wybitny architekt, projektant i teoretyk-wizjoner, pedagog, artysta malarz i rzeźbiarz*, on-line: <http://culture.pl/pl/tworca/oskar-nikolai-hansen> [dostęp 16 grudnia 2013 r.].
- Grad Jan 1997, *Badanie uczestnictwa w kulturze artystycznej w polskiej socjologii kultury. Analiza metodologiczno-teoretyczna*, Poznań, UAM.
- Gralińska-Taborek Agnieszka 2010, *Od milczenia do ironii. Wizerunek aparatu władzy w sztukach plastycznych czasów Polski Ludowej*, w: A. Chojnowski, S. Ligarski (red.), *Artyści władzy, władza artystom*, Warszawa, IPN, s. 167–186.
- Gran Fury talks to Douglas Crimp* 2003, „Artforum”, t. 41, nr 8, on-line: [http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY\\_on\\_ARTFORUM.pdf](http://www.actupny.org/indexfolder/GRAN%20FURY_on_ARTFORUM.pdf) [dostęp 22 czerwca 2013 r.].
- Gramsci Antonio 1961, *Intelektualiści i organizowanie kultury*, w: A. Gramsci, *Pisma wybrane*, tom 1, Warszawa, Wyd. Książka i Wiedza, s. 685–736.
- Graves James Bau 2005, *Cultural democracy. The arts, community, and the public purpose*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press.
- Grodny Seweryn, Gruszka Jerzy, Łuczaj Kamil 2013, *O zawężeniu wyższego gustu estetycznego. Analiza zjawiska wszytkożerności kulturowej w Polsce*, „Studia Socjologiczne”, nr 2, s. 127–148.
- Gropius Walter 2014, *Pelnia architektury*, Kraków, Karakter.
- Gruew Georgi 2013, *Potrzeba konceptualizacji symbolu*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 4, s. 25–27.
- Habermas Jürgen 1998, *Modernizm – niedokończony projekt*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków, Baran i Suszczyński, s. 25–46.

- Habermas Jürgen 2002, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 2: *Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, Warszawa, PWN.
- Hammersley Martyn, Atkinson Paul 2000, *Metody badań terenowych*, Poznań, Zysk i S-ka.
- Hansen Oscar 2005, *Ku formie otwartej*, Warszawa, Fundacja Galerii Foksal, Revolver, Muzeum ASP.
- Harrington Austin 2004, *Art and social theory. Sociological arguments in aesthetics*, Cambridge, Malden, Polity Press Ltd.
- Harvey David 2012, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, Warszawa, Bęc Zmiana.
- Hawkins Peter S. 1993, *Naming names: the art of memory and the NAMES Project AIDS Quilt*, „Critical Inquiry”, t. 19, nr 4, s. 752–779.
- Hein Hilde 1996, *What is public art? Time, place, and meaning*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, t. 54, nr 1, s. 1–7.
- Heinich Nathalie 2010, *Socjologia sztuki*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Hlebowicz Bartosz (red.) 2008, *Nowa Wola po prostu*, Michałowo, Wielichowo, GOK w Michałowie.
- Hodge Alison 2001, *Włodzimierz Staniewski: „Gardzienice” i aktor naturalizowany*, „Konteksty”, nr 1–4, s. 269–279.
- Holewińska Julia 2010, *Dom, kościół, ulica – podziemna przestrzeń teatralna w latach 80.*, „Konteksty”, nr 4, s. 118–126.
- Holm Andrej, Kuhn Armin 2010, *Squatting and urban renewal: the interaction of squatter movements and strategies of urban restructuring in Berlin*, „International Journal of Urban and Regional Research”, t. 35, nr 3, s. 644–658, on-line: [http://arpc167.epfl.ch/alice/WP\\_UEE/wp-content/uploads/2012/04/HOLM-and\\_KUHN\\_2010.pdf](http://arpc167.epfl.ch/alice/WP_UEE/wp-content/uploads/2012/04/HOLM-and_KUHN_2010.pdf) [dostęp 27 grudnia 2013 r.].
- Howkins John 2001, *The creative economy. How people make money from ideas*, Londyn, Penguin Press.
- Hunter James D. 1991, *Culture wars. The struggle to define America*, Nowy Jork, Basic Books.
- Idzikowska-Czubaj Anna 2010, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, w: A. Chojnowski, S. Ligarski (red.), *Artyści władzy, władza artystom*, Warszawa, IPN, s. 187–201.
- Interview: Arthur Symes on fighting the Bronx Bronzes* 2001, rozmowa Toma Finkelpearla z Arthurem Symesem, w: T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 102–109.
- Interview: David Avalos, Louis Hock, and Elizabeth Sisco on Welcome to America's Finest Tourist Plantation* 2001, w: T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 126–146.
- Interview: Douglas Crimp on Tilted Arc* 2001, rozmowa Toma Finkelpearla z Douglasem Crimpem, w: T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 60–79.

- Interview: John Ahearn on the Bronx Bronzes and Happier Tales* 2001, rozmowa Toma Finkelpearla z Johnem Ahearnem, w: T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 80–100.
- Interview: Mel Chin on Revival Field* 2001, rozmowa Toma Finkelpearla z Mel Chinem, w: T. Finkelpearl (red.), *Dialogues in public art*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 384–407.
- Irish Sharon 2010, *Suzanne Lacy. Spaces between*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- Jacyno Małgorzata 1997, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, Warszawa, IFiS PAN.
- Jakubowska Agata 2007, *Włosy N. Komentarz do fragmentu manifestu Artura Żmijewskiego*, „Obieg”, 12 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/teksty/1854> [dostęp 20 sierpnia 2007 r.].
- Janiak Marek (red.) 1989, *Kultura zrzuty. Łódź Kaliska*, Warszawa, Akademia Ruchu.
- Janiak Marek 1989, *Bezczelny podwójny komfort bycia*, w: M. Janiak (red.), *Kultura zrzuty. Łódź Kaliska*, Warszawa, Akademia Ruchu, s. 134–150.
- Jarodzki Paweł 2011, *Punk może*, „Rita Baum”, nr 19, s. 10–11.
- Jawłowska Aldona 1975, *Drogi kontrkultury*, Warszawa, PIW.
- Jawłowska Aldona 1988, *Więcej niż teatr*, Warszawa, PIW.
- Jawłowska Aldona, Dworakowska Zofia (red.) 2008, *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, Warszawa, ISNS UW.
- Jawor Anna 2014, *Wojna kultur. Czy „flaga tęczowa” wypiera „biało-czerwoną”?*, Warszawa, PWN.
- Jedliński Jaromir (red.) 1990, *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa, Akademia Ruchu, CSW.
- Jesteśmy po stronie odbiorców kultury* 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Michałem Zadara, „Krytyka Polityczna”, 21 marca, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/ZadaraStoimypostronieodbiorcowkultury/menuid-1.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].
- Julita Wójcik, autorka „Tęczy”: Tęcza, zwłaszcza ta spalona, ma być symbolem opamiętania* 2013, rozmowa Anny Kalocińskiej z Julitą Wójcik, „wp.pl”, 12 listopada, on-line: <http://wiadomosci.wp.pl/kat,124398,title,Julita-Wojcik-autorka-Teczy-Tecza-zwlaszcza-ta-spalona-ma-byc-symbolem-opamietania,wid,16162581,wiadomosc.html?ticaid=111e76> [dostęp 18 grudnia 2013 r.].
- Julita Wójcik: „Tęcza” to pozytywne wezwanie do tolerancji* 2013, „Rzeczpospolita”, 18 grudnia, on-line: <http://www.rp.pl/artukul/1073675.html> [dostęp 18 grudnia 2013 r.].
- Kabakow Ilja 2010, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, w: E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, Universitas, s. 342–354.
- Kaczmarek Jerzy 2001, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań, UAM.
- Kaleta Andrzej 1996, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spółeczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Kaprow Allan 2003, *The Real Experiment*, w: J. Kelly (red.), *Allan Kaprow. Essays on the blurring of art and life*, Berkley, Los Angeles, University of California Press, s. 201–218.
- Karpowicz Ignacy 2011, *Sierpniowe słowa*, „Bluszcz. Ilustrowany miesięcznik kulturalny”, nr 10, s. 12–13.
- Kazimierzczuk Katarzyna 2009, *Stowarzyszenie Teatralne Remus*, „Konteksty”, nr 1–2, s. 321–324.
- Kenny Padraic 2011, *Co śmiesznego jest w postkomunizmie?*, w: B. Górską, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 101–113.
- Kester Grant H. 2004, *Conversation pieces. Community and communication in modern art*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Klein Naomi 2002, *Italy's social centers. In reclaimed warehouses, windows of democracy are opening up*, w: N. Klein, *Fences and windows. Dispatches from the front lines of the globalization debate*, Toronto, Vintage.
- Klein Naomi 2004, *No Logo*, Izabelin, Świat Literacki.
- Kłoskowska Antonina 2007, *Socjologia kultury*, Warszawa, PWN.
- Kłoskowska Antonina 2011, *Teoria socjologiczna Pierre'a Bourdieu. Wstęp do wydania polskiego*, w: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa, PWN, s. 11–52.
- Kłosowski Wojciech 2011, *Od redaktora*, w: W. Kłosowski (red.), *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, Warszawa, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, s. 13–16.
- Knight Cher Krause 2008, *Public art: Theory, practice and populism*, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing.
- Kolankiewicz Leszek 2002, *Kultura czynna. Prahistoria animacji kultury*, w: G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Warszawa, IKP UW.
- Kolektyw Syrena 2012, *Raport z pola walki*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 2, s. 60–63.
- Korczyński Michał 2003, *Wielowymiarowość procesów zagłuszania i zakłócania kultury*, „Kultura popularna”, nr 3, s. 119–127.
- Kosińska Marta 2011, *Strategie rozwojowe a polityki uwodzenia*, „Kultura Współczesna”, nr 5, s. 164–185.
- Kosz-Koszewska Monika 2011a, *Instalacji Rajkowskiej jednak nie będzie*, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, 17 grudnia, on-line: [http://miasta.gazeta.pl/miasto/1,96987,10833230,Instalacji\\_Rajkowskiej\\_jednak\\_nie\\_bedzie.html](http://miasta.gazeta.pl/miasto/1,96987,10833230,Instalacji_Rajkowskiej_jednak_nie_bedzie.html) [dostęp 9 listopada 2012 r.].
- Kosz-Koszewska Monika 2011b, *Kino w starym młynie? Pomysł Rajkowskiej*, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, 15 marca, on-line: [http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,35233,9258748,Kino\\_w\\_starym\\_mlynie\\_\\_Pomysl\\_Rajkowskiej.html](http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,35233,9258748,Kino_w_starym_mlynie__Pomysl_Rajkowskiej.html) [dostęp 22 listopada 2012 r.].

- Koźmiński Paweł 2013, *Kolorowa, biało-czerwona... a może w barwach Legii? Jaka powinna być tęcza?*, „Gazeta Wyborcza”, 13 listopada, on-line: [http://wyborcza.pl/1,75478,14944816,Kolorowa\\_\\_bialo\\_czerwona\\_\\_\\_\\_a\\_moze\\_w\\_barwach\\_Legii\\_.html](http://wyborcza.pl/1,75478,14944816,Kolorowa__bialo_czerwona____a_moze_w_barwach_Legii_.html) [dostęp 18 grudnia 2013 r.].
- Kowalczyk Izabela 2002, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa, Sic!.
- Kowalczyk Janusz 2010, *Studencki Teatr Satyryków. Historia „rozczarowanych zetempowców”*, on-line: <http://culture.pl/pl/artukul/studencki-teatr-satyrykow-historia-rozczarowanych-zetempowcow> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Kowalska Agnieszka 2009, *Pan Guma, czyli prawdziwy pomnik warszawski*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa” 13 grudnia, on-line: [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,7360156,Pan\\_Guma\\_\\_czyli\\_prawdziwy\\_pomnik\\_warszawski.html](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,7360156,Pan_Guma__czyli_prawdziwy_pomnik_warszawski.html) [dostęp 10 sierpnia 2013 r.].
- Kowalska Agnieszka 2010, *Brzydkie słowo „Żyd” – komu się nie podoba?*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa”, 22 marca, on-line: [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7685886,Brzydkie\\_slowo\\_\\_Zyd\\_\\_\\_\\_komu\\_sie\\_nie\\_podoba\\_.html](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7685886,Brzydkie_slowo__Zyd____komu_sie_nie_podoba_.html) [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Kowalska Agnieszka 2012, *Autorka palmy nie odbierze nagrody miasta*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa”, 30 lipca, on-line: [http://forum.gazeta.pl/forum/w,540,137829179,137840175,Re\\_Autorka\\_palmy\\_nie\\_odbierze\\_nagrody\\_miasta.html](http://forum.gazeta.pl/forum/w,540,137829179,137840175,Re_Autorka_palmy_nie_odbierze_nagrody_miasta.html) [dostęp 31 lipca 2012 r.].
- Kowalska Małgorzata 2010, *Demokracja jako dekonstrukcja struktur społecznych*, w: P. Gliński, I. Sadowski, A. Zawistowska (red.), *Kulturowe aspekty struktury społecznej. Fundamenty, konstrukcje, fasady*, Warszawa, IFiS PAN, WHS UwB, s. 104–116.
- Krajewski Marek (red.) 2003, *Sztuka w mieście. Zewnętrzna galeria AMS 1998-2000*, Toruń, AMS S. A.
- Krajewski Marek 2000, *Zewnętrzna Galeria AMS. Szkic do portretu*, „Brief. Magazyn Komunikacji Marketingowej”, maj, on-line: <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/X/XB/galeriaams.html> [dostęp 23 maja 2013 r.].
- Krajewski Marek 2012, *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy*, w: M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek (red.), *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Poznań, UAM, s. 79–91.
- Krajewski Marek b.d., *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, on-line: [http://www.academia.edu/2399126/W\\_kierunku\\_relacyjnej\\_koncepcji\\_uczestnictwa\\_w\\_kulturze](http://www.academia.edu/2399126/W_kierunku_relacyjnej_koncepcji_uczestnictwa_w_kulturze) [dostęp 14 grudnia 2013 r.].
- Kramer Hilton 2000, *Greed is really bad, says designer Kruger*, „The New York Observer”, 21 sierpnia, on-line: <http://observer.com/2000/08/greed-is-really-bad-says-designer-kruger> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Krukowski Wojciech 2006, ..., w: M. Borkowska (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, s. 171–173.
- Kusiak-Brownstein Alicja, Kowalczyk Izabela 2007, *Peter Fuss i antysemityzm obnażony*, „Obieg”, 19 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/artmix/1720> [dostęp 12 stycznia 2014 r.].

- Kutz-Flamenbaum Rachel V. 2007, *Code Pink, Raging Grannies, and the Missile Dick Chicks: feminist performance activism in the contemporary anti-war movement*, „NWSA Journal”, t. 19, nr 1, s. 89–105.
- Kwaterko Mateusz 2006, *Guy Debord – teoretyk przeklęty*, w: G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważanie o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa, PIW, s. 5–30.
- Kwiatkowska Olga 2005, *Nowoosadnictwo w Lucimiu, czyli historia pewnego eksperymentu artystyczno-społecznego. Część I*, „Etnografia polska”, t. XLIX, z. 1–2, s. 147–167.
- Kwiatkowska Olga 2006, *Nowoosadnictwo w Lucimiu, czyli historia pewnego eksperymentu artystyczno-społecznego. Część II*, „Etnografia polska”, t. L, z. 1–2, s. 197–212.
- Kwon Miwon 2002, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, Londyn, The MIT Press.
- Kwon Miwon 2009, *Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 103–131.
- Laar Timothy Van, Diepeveen Leonard 1998, *Active sights. Art as social interaction*, Mayfield Publishing Company.
- Labowitz Leslie 1980, *Developing a feminist media strategy*, „Heresies”, t. 3, nr 1, s. 28–31.
- Labowitz-Starus Leslie, Lacy Suzanne 1978, „*In Mourning and in Rage...*”, „Frontiers: A Journal of Women Studies”, t. 3, nr 1, s. 52–55.
- Lacy Suzanne (red.) 1995, *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle, Waszyngton, Bay Press.
- Lacy Suzanne 1977, „*Three Weeks in May*”: *speaking out on rape, a political art piece*, „Frontiers: A Journal of Women Studies”, t. 2, nr 1, s. 66–70.
- Lacy Suzanne 1982, *Made for TV: California performance in mass media*, „Performing Arts Journal”, t. 6, nr 2, s. 52–61.
- Lacy Suzanne 1989, *Fractured space*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 287–301.
- Lacy Suzanne 1991, *The name of the game*, „Art Journal”, t. 50, nr 2, Feminist Art Criticism, s. 64–68.
- Lacy Suzanne 1995, *Cultural pilgrimages and metaphoric journeys*, w: S. Lacy (red.), *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle, Waszyngton, Bay Press, s. 19–47.
- Lacy Suzanne 2010, *Leaving art. Writings on performance, politics, and publics, 1974–2007*, Durham, Londyn, Duke University Press.
- Lacy Suzanne, Labowitz Leslie 2003, *Feminist media strategies for political performance*, w: A. Jones (red.), *The feminist and visual cultural reader*, Londyn, Nowy Jork, Routledge, s. 302–313.
- Landry Charles 2006, *The art of city making*, Londyn, Nowy Jork, Routledge.
- Landry Charles 2013, *Kreatywne miasto*, Warszawa, NCK.
- Leavy Patricia 2009, *Method meets art. Arts-based research practice*, Nowy Jork, Londyn, The Guilford Press.

- Le Bon Gustaw 2004, *Psychologia tłumy*, Kęty, Wyd. Antyk.
- Lepszy świat polityki 2012, rozmowa Joanny Warszzy z Lucasem Ospiną, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 131–135.
- Lewandowski Piotr, Mućk Jakub, Skrok Łukasz 2010, *Znaczenie gospodarcze sektora kultury. Wstęp do analizy problemu. Raport końcowy*, Warszawa, Instytut Badań Strukturalnych, on-line: [http://www.obserwatoriumkultury.pl/files/2011-01-04/znaczenie\\_gospodarcze\\_sektora\\_kultury.pdf](http://www.obserwatoriumkultury.pl/files/2011-01-04/znaczenie_gospodarcze_sektora_kultury.pdf) [dostęp 13 stycznia 2014 r.].
- Lewenstein Barbara 2004, *Zasoby lokalne: zarys koncepcji*, w: P. Gliński, B. Lewenstein, A. Siciński (red.), *Samorganizacja społeczeństwa polskiego: III sektor i wspólnoty lokalne w jednoczącej się Europie*, Warszawa, IFiS PAN, s. 281–301.
- Lind Maria 2007, *The collaborative turn*, w: J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (red.), *Taking the matter into common hands. On contemporary art and collaborative practices*, Londyn, Black Dob Publishing, s. 15–31.
- Lind Maria 2012, *Returning on bikes: notes on social practice*, w: N. Thompson (red.), *Living as form. Socially engaged art from 1991–2011*, Nowy Jork, Creative Time Books, Cambridge, Londyn, The MIT Press, s. 46–55.
- Link do sztuki – link do rzeczywistości 2009, rozmowa Katarzyny Kasprzyk z The Krasnals, „Sztuka.pl. Gazeta antykwaryczna”, nr 5, on-line: <http://the-krasnals.blogspot.com/2009/05/wywiad-z-krasnals-w-sztukapl.html> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Lippard Lucy 1998, *Forward*, w: E. Cockroft, J. P. Weber, J. Cockroft, *Toward a people's art. The contemporary mural movement*, University of New Mexico Press, s. xi–xv.
- Lippard Lucy R. 1984a, *Get the message? A decade of art for social change*, Nowy Jork, E. P. Dutton Inc.
- Lippard Lucy R. 1984b, *Trojan horses: activist art and power*, w: B. Wallis (red.), *Art after modernism: rethinking representation*, Nowy Jork, New Museum of Contemporary Art, s. 341–358.
- Lippard Lucy R. 1988, *Lacy: Some of her own medicine*, „TDR (1988-)", t. 32, nr 1, s. 71–76.
- Lippard Lucy R. 2007, *Time capsule*, w: W. Bradley, Ch. Esche (red.), *Art and social change. A critical reader*, Londyn, Tate Publishing/Afterall, s. 408–421.
- Lipski Aleksander 2001, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław, Atla2.
- Litwinowicz-Droździel Małgorzata 2009, *Ożywić animatora kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 13–22.
- Lofland John 1995, *Charting degrees of movement culture: Tasks of the cultural cartographer*, w: H. Johnston, B. Klandermans (red.), *Social movements and cultures*, Minneapolis, University of Minnesota Press, s. 188–216.
- Lovink Geert 2012, *Władza a polityka dobrych intencji*, w: *Kultura 2:0. Status: obywatel* [katalog], Warszawa, NInA, s. 28–29.
- Lowry Patricia 2007, *Places: Lessons on putting the public in public art*, „post-gazette.com”, 25 czerwca, on-line: <http://www.post-gazette.com/stories/ae/uncategorized/places-lessons-on-putting-the-public-in-public-art-490938> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].



- Ludzie kultury mówią nie swoim językiem 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Bogną Świątkowską, „Krytyka Polityczna”, 4 marca, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/SwiatkowskaLudziekultury mówianieswoimjęzykiem/menuid-1.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].
- Łagodźka Dorota 2011, *Street art na wsi*, „Magazyn Sztuki”, nr 1, s. 133–138.
- Machul Piotr 2001, *Mały słownik terminów Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, „Konteksty”, nr 1-4, s. 366–379.
- Maffesoli Michel 2008, *Czas plemion. Schylek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Warszawa, PWN.
- Majewska Karolina 2012, *Czas przyjemnej apokalipsy. dOCUMENTA (13)*, „Obieg”, 19 lipca, on-line: <http://obieg.pl/recenzje/25830> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].
- Maksymowicz Virginia 1992, *Through the back door: alternative approaches to public art*, w: W. J. T. Mitchell (red.), *Art and the public sphere*, Chicago, Londyn, University of Chicago Press, s. 147–157.
- Malzacher Florian 2012, *Dramaturgie opieki i odbierania pewności. Historia Rimini Protokoll*, w: M. Draysee Miriam, F. Malzacher (red.), *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, Poznań, Kraków, Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, s. 12–39.
- Manifest Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze 2009, on-line: <http://wiadomosci.ngo.pl/x/488104> [dostęp 7 listopada 2013 r.].
- Marchlewski Wojciech 1991, *Pomarańczowa Alternatywa: dokumentacja wybranych działań*, w: J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, s. 162–187.
- Markowski Michał P. 2007, *Sztuka, krytyka, kryzys*, „Obieg”, 1 marca, on-line: <http://www.obieg.pl/teksty/1863> [dostęp 17 października 2011 r.].
- Marody Mirosława 2011, *Od społeczeństwa drugiego obiegu do społeczeństwa obywatelskiego*, „Studia Socjologiczne”, nr 1, s. 483–499.
- Matarasso François 2009, „Pośród nateżonego ruchu”. *Istota włączania w kulturę*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 23–31.
- Matarasso François 2013, „All in this together”: *The depoliticisation of community art in Britain, 1970-2011*, on-line: <http://parliamentofdreams.files.wordpress.com/2013/08/2013-all-in-this-together-matarasso.pdf> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].
- Matuchniak-Krasuska Anna 2010, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Mazur Adam 2007, *Od sztuki krytycznej do krytyki politycznej*, „Obieg”, 2 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#1> [dostęp 20 sierpnia 2007 r.].
- McLuhan Marshall 2001, *Zrozumieć media*, w: E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *Marshall McLuhan. Wybór tekstów*, Poznań, Zysk i S-ka, s. 209–258.
- Melucci Alberto 1985, *The symbolic challenge of contemporary movements*, „Social Research”, nr 52, s. 789–816.
- Mencwel Andrzej 2002, *Przyczyniać się pomalu*, w: G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wojtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Warszawa, IKP UW.

- Merczyński Michał 2011, *Uwaga na kulturę!*, w: *European Culture Congress* [program], s. 30.
- Merli Paola 2002, *Evaluating the social impact of participation in arts activities. A critical review of Francis Matarasso's Use or Ornament?*, „International Journal of Cultural Policy”, t. 8, nr 1, s. 107–118, on-line: <http://www.variant.org.uk/19texts/socinc19.html> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].
- Miasto powinno mieć swoje flagowe instytucje 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Karoliną Ochab, „Krytyka Polityczna”, 26 marca, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/OchabMiastopowinnomiecswojeflagoweinstytucje/menuid-1.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].
- Miessen Marcus (red.) 2007, *The violence of participation*, Berlin, Sternberg Press.
- Miessen Marcus 2010, *The nightmare of participation*, Berlin, Sternberg Press.
- Misztal Bronisław 1992, *Between the state and solidarity: one movement, two interpretations – The Orange Alternative Movement in Poland*, „The British Journal of Sociology”, nr 43, s. 55–78.
- Misztal Bronisław 2011, *Pomarańczowa Alternatywa na tle procesów globalnych*, w: B. Górską, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 83–99.
- Młodzi Czeczeni w Białostockim Teatrze Lalek 2013, rozmowa Andrzeja Bajguza z Dżanetą Ahmadową, Isą Ahmadowem, Bersanem Mezhidovem i Michałem Stankiewiczem, 28 maja, on-line: <http://www.radio.bialystok.pl/kultura/wydarzenia/id/99429> [dostęp 8 sierpnia 2013 r.].
- Młynarczuk-Sokołowska Anna, Niziołek Katarzyna 2013, *„Tożsamość to matrioszka”. Rola działań edukacyjnych i społeczno-artystycznych w kształtowaniu tożsamości międzykulturowej*, w: J. Nikitorowicz (red.), *Patriotyzm i nacjonalizm. Ku jakiej tożsamości kulturowej?*, Kraków, Impuls, s. 274–293.
- Mokrzycka-Pokora 2004, *Komuna Otwock*, on-line: <http://culture.pl/pl/miejsce/komuna-otwock> [dostęp 7 marca 2014 r.].
- Morawski Stefan 1985, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Moskalewicz Magdalena 2011, *The Krasnals w Wenecji*, „Arteon. Magazyn o sztuce”, nr 8, s. 21.
- Mouffe Chantal 2005, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, „Recykling Idei”, 19 listopada, on-line: <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna> [dostęp 24 listopada 2013 r.].
- Mouffe Chantal 2008, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP.
- Mouffe Chantal 2009, *Updating radical democracy! Über Hegemonie und radikale Demokratie*, wykład wygłoszony w Fundacji Róży Luksemburg, on-line: <http://www.rosalux.de/index.php?id=18850> [dostęp 24 października 2011 r.].
- Mouffe Chantal 2015, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, Warszawa, Wyd. KP.
- Naylor Gillian 1988, *Bauhaus*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Nie odgrywam posępnego artysty 2007, rozmowa Piotra Gruszczyńskiego z Rene Polleschem, „Krytyka Polityczna”, nr 13, s. 338–341.

- Niebezpieczne związki* 2011, dyskusja w ramach Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu, on-line: [http://www.nina.gov.pl/ninateka/wideoteka/detal/2011/09/21/EKK\\_\\_Debata\\_Niebezpieczne\\_związki\\_10\\_09\\_11](http://www.nina.gov.pl/ninateka/wideoteka/detal/2011/09/21/EKK__Debata_Niebezpieczne_związki_10_09_11) [dostęp 24 października 2011 r.].
- Niech ludzie nie wstydzą się Pragi* 2009, rozmowa Agnieszki Kowalskiej z Andrzejem Orłowskim, „Gazeta Wyborcza – Warszawa”, 26 grudnia, on-line: [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7397190,\\_Niech\\_ludzie\\_nie\\_wstydza\\_sie\\_Pragi\\_.html](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,7397190,_Niech_ludzie_nie_wstydza_sie_Pragi_.html) [dostęp 10 sierpnia 2009 r.].
- Nieproszony outsider* 2013, rozmowa Pauliny Jeziorek z Markusem Miessenem, „Notes na 6 tygodni”, nr 82, s. 86–95, on-line: <http://issuu.com/beczmania/docs/notes82-internet/99?e=2604044/1691551> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Nikitorowicz Jerzy 2009, *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Warszawa, Wyd. Akademickie i Profesjonalne.
- Niziołek Katarzyna 2008a, *Białystok – miasto pogranicza, miasto wielokulturowe*, w: K. Czyżewski (red.), *Warto zapytać o kulturę 3. Obcy, inny, swój*, Białystok-Sejny, UMWP i Ośrodek Pogranicze, s. 94-115.
- Niziołek Katarzyna 2008b, *Sztuka i aktywność obywatelska*, w: A. Kościański, W. Misztal (red.), *Spółczesność obywatelska. Między ideą a praktyką*, Warszawa, IFiS PAN, s. 235–265.
- Niziołek Katarzyna 2008c, *Warte tysięcy słów... O społecznych i socjologicznych pożytkach fotografii uczestniczącej*, Białystok, Fundacja UwB, s. 23–29.
- Niziołek Katarzyna 2009a, *Sztuka społeczna jako narzędzie budowania kapitału społecznego. Przykład lokalnego projektu obywatelskiego „Nasz świat w 36 klatkach”*, w: U. Abłażewicz-Górnika, K. Krzysztofek, R. Oryszczyszyn, A. Sadowski (red.), *Kapitały społeczne i kulturowe miast środkowoeuropejskich i wschodnioeuropejskich pogranicza*, Białystok, UwB, s. 369–390.
- Niziołek Katarzyna 2009b, *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*, „Trzeci Sektor”, nr 19, s. 28–37.
- Niziołek Katarzyna 2009c, *Sztuka jako enklawa aktywności obywatelskiej*, w: L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin, US, s. 209–225.
- Niziołek Katarzyna 2010, *Art and civil society: from protest to cooperation*, „Limes. Cultural Regionalistics”, t. 3, nr 2, s. 145–160.
- Niziołek Katarzyna 2011, *One world, many peoples. Toward art for multiculturalism*, „Pogranicze. Studia społeczne”, nr 18, s. 156–179.
- Niziołek Katarzyna 2012a, *Miejskie „laboratorium” wielokulturowości. Socjologiczno-fotograficzna próba obserwacji relacji międzykulturowych w przestrzeni publicznej Białegostoku*, „Pogranicze. Studia społeczne”, nr 20, s. 67–106.
- Niziołek Katarzyna 2012b, *Pomnik, instalacja, działanie... Trajektorie sztuki publicznej w posttransformacyjnej Polsce*, „Dekada Literacka”, nr 2/3, s. 31–41.
- Niziołek Katarzyna 2013a, *Koalicja modraszków, czyli artystyczne wytwarzanie obywatelskości*, w: A. Rostkowska, M. Niedościał (red.), *Rezerwat Miasto*, Kraków, Bunkier Sztuki, s. 105–114.
- Niziołek Katarzyna 2013b, *Tak wygląda demokracja: sztuka społeczna jako środek obywatelskiej partycypacji*, w: K. Sztop-Rutkowska, A. Maszkowska (red.), *Decyzje bliższe ludziom – partycypacja obywatelska w Polsce*, Białystok, SocLab, s. 35–45.

- Niziołek Katarzyna 2014a, *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*, „Pogranicze. Studia społeczne”, nr 23, s. 41–63.
- Niziołek Katarzyna 2014b, *Przestrzeń miasta – przestrzeń sztuki. Sztuka publiczna w Białymstoku*, „Rocznik Białostocki”, t. 19, s. 213–253.
- Niżyńska Aleksandra 2011, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa, Trio.
- Nowa sztuka* 1950, Polska Kronika Filmowa, WFDiF.
- Nowak Stefan 1979, *System wartości społeczeństwa polskiego*, „Studia Socjologiczne”, nr 4, s. 155–173.
- Nowe spojrzenie na demokrację* 2012, rozmowa Markusa Miessena z Chantal Mouffe, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 2, s. 4–10.
- O lucimskim eksperymencie* 1985, rozmowa Aleksandra Jackowskiego, Ewy Korulskiej i Hanny Szewczyk, „Konteksty”, t. 39, z. 1–2, s. 44–48.
- O Perle z Maurycym Gomulickim rozmawia Michał Woliński* 2009, w: *Galeria sztuki współczesnej dla dzieci*, Wigry, DPT, s. 48–53.
- Offe Claus 1995, *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, w: J. Szczupaczyński (red.), *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów w zakresie socjologii polityki*, t. 1, Warszawa, Scholar s. 226–233.
- Olszewska Paulina 2012, *To nie będzie kolejna recenzja z 7. Biennale w Berlinie*, „Obieg”, 26 maja, on-line: <http://www.obieg.pl/felieton/25148> [dostęp 2 sierpnia 2012 r.].
- Oral history interview with Guerrilla Girls Rosalba Carriera and Guerrilla Girl 1* 2007, Archives of American Art, on-line: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-guerrilla-girls-rosalba-carriera-and-guerrilla-girl-1-15843> [dostęp 23 czerwca 2013 r.].
- Oral history interview with Suzanne Lacy* 1990, rozmowa Moiry Roth z Suzanne Lacy, Archives of American Art, on-line: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-suzanne-lacy-12940> [dostęp 11 stycznia 2014 r.].
- Osiński Zbigniew 2009, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Ossowska Maria 1992, *Wzór demokracji. Cnoty i wartości*, Lublin, Daimonion.
- Ossowski Stanisław 2004, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb. i oprac. Bohdan Dziemidok, Kraków, Universitas.
- Palma mnie przerosła* 2010, rozmowa Doroty Jareckiej z Joanną Rajkowską, „Obieg”, nr 1-2, wydanie specjalne „Dotleniacz”, s. 96–107.
- Palska Hanna 2001, *Inwestorzy i konsumenci*, „Więź”, nr 3, on-line: [http://www.wiez.pl/czasopismo/s,czasopismo\\_szczegoly,id,13,art,981](http://www.wiez.pl/czasopismo/s,czasopismo_szczegoly,id,13,art,981) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Palska Hanna 2002, *Bieda i dostatek. O nowych stylach życia w Polsce końca lat dwięćdziesiątych*, Warszawa, IFiS PAN.
- Pasożyt na ciele akademii* 2002, rozmowa Anny Urbańczyk z Grzegorzem Kłamanem, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto”, 13 lutego, s. 8.

- Pawlicki Jacek 2012, *Anglia bierze się za squaty*, „Gazeta Wyborcza”, 3 września, on-line: [http://wyborcza.pl/1,76842,12409401,Anglia\\_bierze\\_sie\\_za\\_squaty.html](http://wyborcza.pl/1,76842,12409401,Anglia_bierze_sie_za_squaty.html) [dostęp 15 września 2013 r.].
- Pawlik Wojciech 2009, *Emocje jako tworzywo sztuki bestsellerowej*, w: P. Bindera, H. Palska, W. Pawlik (red.), *Emocje a kultura i życie społeczne*, Warszawa, IFiS PAN, s. 170–183.
- Peterson Richard A., Kern Roger M. 1996, *Changing highbrow taste: from snob to omnivore*, „American Sociological Review”, t. 61, nr 5, s. 900–907.
- Pęczak Mirosław 1991, *Pomarańczowi – absurd, parodia i polska codzienność*, w: J. Wertenstein-Żułowski i M. Pęczak (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, s. 188–197.
- Pęczak Mirosław 2013, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa, NCK.
- Phillips Patricia C. 1988, „Out of order”: *The public art machine*, „Artforum”, t. 27, nr 4, s. 92–97.
- Picher Marie-Claire 2007, *Democratic process and the Theater of the Oppressed*, „New Directions for Adult and Continuing Education”, nr 116, s. 79–88.
- Pietraszewski Igor 2012, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Kraków, NOMOS.
- Piotrowski Piotr 2004, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, on-line: <http://culture.pl/pl/artukul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Piotrowski Piotr 2010, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań, Rebis.
- Piotrowski Piotr 2011, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Poznań, Rebis.
- Plata Tomasz 2006, *Przestrzeń wspólna, przestrzeń osobna*, w: M. Borkowska (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, s. 15–17.
- Plińska Weronika, Rakowski Tomasz 2009, *Badanie – rozumienie – działanie społeczne. Projekt etnografii animacyjnej i etnograficznie zorientowanej animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 32–50.
- Pluciński Przemysław 2003, *Uwolnić billboardy, czyli o subvertisingu*, „Kultura Popularna”, nr 3, s. 111–117.
- Pokolenie '89* 2002, reż. Maria Zmarz-Koczanowicz [film dokumentalny].
- Polletta Francesca, Amenta Edwin 2008, *Czy należy zajmować się uczuciami? Wskazówki wpływające z nowatorskiej niegdyś koncepcji badań ruchów społecznych*, w: K. Gorlach, P. H. Mooney (red.), *Dynamika życia społecznego. Współczesne koncepcje ruchów społecznych*, Warszawa, Scholar, s. 281–294.
- Polskie prawo hamuje rozwój kultury* 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Jarosławem z Suchanem, „Krytyka Polityczna”, 31 marca, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/SuchanObecneprawoignorujespecyfiqueinstytucjikultury/menuid-305.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].

- Porankiewicz-Żukowska Aleksandra 2012, *Człowiek multikulturowy? O złożonej tożsamości jednostki w społeczeństwie wielokulturowym*, w: M. Biernacka, K. Krzysztofek, A. Sadowski (red.), *Spółczesność wielokulturowa – nowe wyzwania i zagrożenia*, Białystok, Wyd. UwB, s. 143–160.
- Poszkodowani są najsłabsi gracze* 2011, rozmowa Jasia Kapeli z Kubą Szrederem, „Krytyka Polityczna”, 12 kwietnia, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/SzrederPoszkodowanisanajsłabsigracze/menuid-431.html> [dostęp 6 listopada 2013 r.].
- Potencjał społecznikowski i zaangażowanie Polaków w wolontariat* 2012, komunikat z badań CBOS, oprac. N. Hipsz, on-line: [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K\\_023\\_12.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_023_12.PDF) [dostęp 10 lipca 2013 r.].
- Potocka Maria Anna 2008, *Prywatna studnia – publiczny umysł*, w: M. A. Potocka, *To tylko sztuka*, Warszawa, Aletheia, s. 246–255.
- Potoniec Katarzyna, Grzędzińska Anna, Gaworek Agnieszka 2008, *Integracja dzieci polskich i czeczeńskich na przykładzie projektu „Nasz świat w 36 klatkach”*, Białystok, Fundacja UwB.
- Preisich Gábor 1981, *Walter Gropius*, Warszawa, Arkady.
- PRL-owskie nowoczesne rzeźby z 1968 r. na warszawskiej Woli* 2011, on-line: <http://kontakt24.tvn24.pl/artykul,prl-owskie-nowoczesne-rzezby-z-1968-r-na-warszawskiej-woli-cz-i,73019.html>, <http://kontakt24.tvn24.pl/artykul,prl-owskie-nowoczesne-rzezby-z-1968-r-na-warszawskiej-woli-cz-ii,73022.html> [dostęp 17 sierpnia 2013 r.].
- Projekt taki dobry, a urzędniczy* 2008, rozmowa Pauliny Jeziorek z Krzysztofem Buglą, „Notes na 6 tygodni”, nr 47, s. 114–119.
- Przeciw fasadowej kulturze* 2012, rozmowa Pawła Althamera, Igora Stokfiszewskiego i Artura Żmijewskiego z Marcinem Śliwą, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 28–37.
- Przybylski Ryszard K. 1993, *Dwadzieścia lat później*, w: M. Golka (red.), *Sztuka i czas. Materiały II Ogólnopolskiego Symposium Sztuk Wizualnych nt. „Sztuka ponad czasem”*, Skoki'92, Poznań, Artia, s. 19–28.
- Przyłuski Jan 2011, *Polityka DADA. Sztuka akeji i ruch Pomarańczowej Alternatywy*, w: B. Górka, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 29–69.
- Public audit* 1994, rozmowa Cyleny Simonds z Elizabeth Sisco, Louisem Hockiem i Davidem Avalosem, „Afterimage”, t. 22, nr 1, s. 8–11.
- Pustoła Magdalena 2007, *Pomiędzy intencjami a skutkiem, czyli jak wykorzystać Santiago Sierra*, „Obieg”, 2 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2123#1> [dostęp 20 sierpnia 2007 r.].
- Putnam Robert D. 1995, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, Kraków, Znak.
- Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej* 2010, Warszawa, Wyd. KP.
- Raven Arlene (red.) 1989, *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press.

- Rewers Ewa 2011, *Autograf krasnoludka*, w: B. Górska, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 159–173.
- Richter Hans 1983, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Rogozińska Anna 2009, *Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 90–102.
- Rolland Romain 2008, *Teatr ludowy*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- Ronduda Łukasz 2006, *Akcje miejskie AR*, w: M. Borkowska (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, s. 18–20.
- Rothenberg Diane 1988, *Social art / social action*, „TDR (1988-)” t. 32, nr 1, s. 61–70.
- Rózga Maria 2009, *Działalność artystów teatru i animatorów kultury na warszawskiej Pradze*, „Konteksty”, nr 1–2, s. 252–266.
- Rypson Piotr 2010, *Kwadrat na Dudziarskiej*, „Obieg” 27 listopada, on-line: <http://www.obieg.pl/fokus/19555> [dostęp 7 sierpnia 2013 r.].
- Sadowski Andrzej 2013, *Uwarunkowania dialogu międzykulturowego na pograniczach*, „Pogranicze. Studia społeczne”, nr 21, s. 89–105.
- Sanouillet Michel 1978, *Dada 1915–1923*, Warszawa, Arkady.
- Sarzyński Piotr 2012, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Warszawa, Polityka.
- Schaefer Mirko Tobias 2012, *Spoleczne „media społecznościowe”?*, w: *Kultura 2:0. Status: obywatel* [katalog], Warszawa, NInA, s. 30–32.
- Scheer Anna Teresa 2011, *Passion Impossible albo człowiek z misją. Goffmanowska interwencja w rzeczywistość*, w: T. Forrest, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 101–124.
- Schindler Anna 2004, *Czym jest animacja społeczno-kulturalna?*, szkic sytuacyjny na prawach rękopisu, Wrocław, on-line: [www.teonews.ovh.org/moje/czymanim.doc](http://www.teonews.ovh.org/moje/czymanim.doc) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Schüler Ute, Täuber Rita E. 2010, *Skandal? Sztuka!*, Warszawa, Świat Książki.
- Shaw Phyllida 2003, *What's art got to do with it? Briefing paper on the role of the arts in neighbourhood renewal*, Londyn, Arts Council England, on-line: <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/801.pdf> [dostęp 2 kwietnia 2013 r.].
- Sienkiewicz Karol 2011a, *Julita Wójcik: „Obieranie ziemniaków”*, on-line: <http://culture.pl/pl/dzielo/julita-wojcik-obieranie-ziemniakow> [dostęp 27 grudnia 2013 r.].
- Sienkiewicz Karol 2011b, *Pomarańczowa Alternatywa*, on-line: <http://culture.pl/pl/tworca/pomaraneczowa-alternatywa> [dostęp 7 marca 2014 r.].
- Sieroń-Galusek Dorota, Galusek Łukasz 2012, *Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, Wrocław, KEW.
- Sikora Piotr 2010, *Rudowęglowiec „Ibuprofen”*, „Obieg” 27 listopada, on-line: <http://www.obieg.pl/fokus/19563> [dostęp 7 sierpnia 2013 r.].

- Sikorski Tomasz, Rutkiewicz Marcin (red.) 2011, *Graffiti w Polsce 1940-2010*, Warszawa, Carta Blanca.
- Simmel Georg 2006, *Obcy*, w: G. Simmel, *Most i drzewi. Wybór esejów*, Warszawa, Oficyna Naukowa, s. 204–212.
- Singhal Arvind, Harter Lynn, Chitnis Ketan, Sharma Devendra 2004, *Participatory photography in entertainment-education*, on-line: <http://www.comminit.com/en/node/214720> [dostęp 15 czerwca 2008 r.].
- Skiba Krzysztof, Janiszewski Jarosław, Konnak Paweł Konjo 2011, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80.*, Warszawa, NCK.
- Skórzyńska Agata 2011, *Kultura na czas kryzysu. Niedopowiedziany projekt polityczny*, „Kultura Współczesna”, nr 5, s. 145–163.
- Skrzypiec Ryszard 2002, *Z szacunku dla prawa*, w: P. Gliński, B. Lewenstein, A. Siciński (red.), *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor*, Warszawa, IFiS PAN, s. 147–163.
- Smelser Neil J. 2005, *Analiza zachowania zbiorowego*, w: P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Kraków, Znak, s. 204–218.
- Smith Owen S. 1998, *Fluxus. The history of an attitude*, San Diego, San Diego State University Press.
- Smith Stephanie 2011, *Mapping the terrain, again*, w: „Afterall”, nr 27, on-line: <http://www.afterall.org/journal/issue.27/mapping-the-terrain-again> [dostęp 9 stycznia 2013 r.].
- Sowa Jan 2007, *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, „Obieg”, 23 lutego, on-line: <http://www.obieg.pl/teksty/1861> [dostęp 4 listopada 2012 r.].
- Sowa Jan 2009, *Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (obleżonego) Pi sektora*, w: M. Lind, R. Minichbauer (red.), *Europejskie polityki kulturalne 2015*, Warszawa, Fundacja Bęc Zmiana, s. 17–28, on-line: <http://www.wuw-warsaw.pl/download/file/sowa.pdf> [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Sowa Jan 2011, *Cała władza w ręce rad? O formach demokratycznej kontroli nad wytworzeniem kultury*, „Kultura i społeczeństwo”, nr 1, s. 25–40.
- Springer Filip 2013, *Zaczyn o Zofii i Oskarze Hansenach*, Kraków, Warszawa, Karakter, MSN.
- Standing Guy 2014, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, Warszawa, PWN.
- Staniewski Włodzimierz 2007, „Gardzienie” – praktykowanie humanistyki, „Dialog”, nr 5, s. 148–177.
- Stokfiszewski Igor 2012a, 7. *Berlińskie Biennale Współczesnej Polityki*, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 22–24.
- Stokfiszewski Igor 2012b, *Polityczne punkty sztuki*, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 260–267.
- Storr Robert 1989, *Tilted Arc: enemy of the people?*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 269–285.



- Stosunek do praw gejów i lesbijek oraz związków partnerskich 2013, komunikat z badań CBOS, oprac. M. Feliksiak, on-line: [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K\\_024\\_13.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_024_13.PDF) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Suleja Włodzimierz 2011, *Pomarańczowa Alternatywa z perspektywy Służby Bezpieczeństwa*, w: B. Górska, B. Koschalka (red.), *Pomarańczowa alternatywa – happeningiem w komunizm*, Kraków, MCK, s. 115–129.
- Sułkowski Bogusław 2002, *Sztuka*, w: *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Warszawa, Oficyna Wydawnicza, s. 164–170.
- Szablowski Stach 2011, *Utopia do kwadratu*, „Zwierciadło”, 15 kwietnia, on-line: <http://zwierciadlo.pl/2011/kultura/sztuka/utopia-do-kwadratu> [dostęp 7 sierpnia 2013 r.].
- Szacki Jerzy 1965, *Gramsci – filozofia „człowieka zbiorowego”*, w: B. Baczek (red.), *Filozofia i socjologia XX wieku*, cz. I, Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 179–203.
- Szacki Jerzy 1980, *Spotkania z utopią*, Warszawa, Iskry.
- Szacki Jerzy 1997, *Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego*, w: J. Szacki (red.), *Ani książkę, ani kupiec: obywatel*, Kraków, Znak, s. 5–62.
- Szkoda mi farby na romby. Peter Fuss o sztuce, gdańskiej ASP i Trójmieście 2007, rozmowa z Peterem Fussem, on-line: <http://modelator.blogspot.com/2007/01/szkoda-mi-farby-na-romby-o-sztuce.html> [dostęp 25 maja 2013 r.].
- Szlendak Tomasz 2010, *Aktywność kulturalna*, w: W. J. Burszta i in., *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Warszawa, NCK, s. 112–143.
- Szlendak Tomasz 2012, *Aktywność kulturalna w Polsce miejskiej i prowincjonalnej. Fotografie posttransformacyjne*, w: K. Frysztacki, P. Sztompka (red.), *Polska początku XXI wieku: przemiany kulturowe i cywilizacyjne*, Warszawa, Komitet Socjologii PAN, s. 181–196.
- Szreder Kuba 2008, *Sztuka publiczności*, „Res Publica Nowa”, nr 4, s. 42–51.
- Sztompka Piotr 2005, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa, PWN.
- Szumi huczy 2007, rozmowa z Peterem Fussem, on-line: <http://vlepvnet.bzzz.net/search/peter+fuss> [dostęp 23 maja 2013 r.].
- Śliwonik Lech 2006, *Przestrzenie są równoprawne*, w: M. Borkowska (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, s. 11–14.
- Śmietnisko 2010, reż. Lucy Walker [film dokumentalny].
- Śpiewak Paweł 2004, *Poszukiwanie wspólnot*, w: P. Śpiewak (wybór i wstęp), *Komunitarianie. Wybór tekstów*, Warszawa, Aletheia, s. 5–15.
- Świat, który trzeba widzieć 2010, rozmowa Igora Stokfiszewskiego z Joanną Rajkowską, w: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wyd. KP, s. 170–182.
- Taborska Halina 2005, *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 14–33.

- „*Tajemnicę czynić bliską...*” 2011, rozmowa Zbigniewa Benedyktowicza z Włodzimierzem Staniewskim, „Konteksty”, nr 1–4, s. 6–11.
- Taranienco Zbigniew 2001, *Dwadzieścia lat „Gardzienic”*, „Konteksty”, nr 1–4, s. 258–268.
- Taussig Michael, Schechner Richard, Boal Augusto 1990, *Boal in Brazil, France, the USA: an interview with Augusto Boal*, „TDR (1988-)”, t. 34, nr 3, s. 50–65.
- Teatr dokumentalny – psychoterapia dla małych miasteczek* 2010, rozmowa Patryka Walaszki z Romanem Pawłowskim, „Krytyka Polityczna”, 14 grudnia, on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/PawlowskiTeatrDokumentalny-psychoterapiadlamalychmiasteczek/menuid-77.html> [dostęp 10 sierpnia 2013 r.].
- „*Tęcza*” *Julity Wójcik w Warszawie* 2012, on-line: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tecza-julity-wojcik-w-warszawie> [dostęp 18 grudnia 2013 r.].
- „*Tęcza*” *na placu Zbawiciela* 2012, „Rzeczpospolita”, 6 czerwca, on-line: <http://www.rp.pl/artykul/887958.html> [dostęp 18 grudnia 2013 r.].
- The feminist future: Guerrilla Girls*, 2007, wideo z sympozjum *Feminist future: Theory and practice in the visual arts*, zorganizowanego przez nowojorskie Museum of Modern Art (MoMA) w 2007 r., on-line: <http://www.moma.org/explore/multimedia/videos/16/162> [dostęp 23 czerwca 2013 r.].
- Thompson James 2009, *Performance affects. Applied theatre and the end of effect*, Houndmills, Nowy Jork, Palgrave Macmillan.
- Thompson Nato (red.) 2012, *Living as form: socially engaged art from 1991–2011*, Cambridge, The MIT Press.
- Touraine Alain 1995, *Wprowadzenie do analizy ruchów społecznych*, w: J. Szczupaczyński (red.), *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki*, t. 1, Warszawa, Scholar s. 212–225.
- Turner Jonathan H. 2006, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa, PWN.
- Turowski Andrzej 1979, *W kręgu konstrukttywizmu*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Turowski Andrzej 2012, *Sztuka, która wznieca niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej*, Warszawa, Książka i Prasa.
- Twarze* 2007, reż. Gérard Maximin [film dokumentalny].
- Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej 1991, Dz.U. 1991 Nr 114 poz. 493 [dostęp przez <http://isap.sejm.gov.pl/>].
- Varney Denise 2011, „*W tej chwili Austria wygląda śmiesznie*”. *Bitte liebt Österreich! – odradzanie się interakcji pomiędzy sztuką i polityką*, w: T. Forrest, A. T. Scheer (red.), *Christoph Schlingensiefel: sztuka bez granic*, Poznań, Korporacja Ha!art, s. 147–170.
- Wachowski Jacek 2011, *Performans*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.
- War trauma and public art* 2012, zapis dyskusji w Kimmel Center, New York University, on-line: <http://www.youtube.com/watch?v=ookuM-yB9TY> [dostęp 27 października 2013 r.].

- Warde Alan, Wright David, Gayo-Cal Modesto 2007, *Understanding cultural omnivorousness: Or, the myth of the cultural omnivore*, „Cultural Sociology”, t. 1, nr 2, s. 143–164.
- Watts Patricia 2010, *Grzegorz Drozd: animowanie wykluczonych w przestrzeni publicznej*, „Obieg”, 27 listopada, on-line: <http://www.obieg.pl/fokus/19569> [dostęp 7 sierpnia 2013 r.].
- Webster Mark (red.) 1997, *Community arts workers. Finding voices, making choices. Creativity for social change*, Bramcote Hills, Nottingham, Educational Heretics Press.
- Weinstein Jeff 1989, *Names carried into the future: an AIDS quilt unfolds*, w: A. Raven (red.), *Art in the public interest*, Ann Arbor, Londyn, UMI Research Press, s. 43–53.
- Wertenstein-Żuławski 1991, *Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980–1986*, w: J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, s. 217–229.
- Wiewiorka Michel 2008, *Kłopoty z integracją*, w: J. Mucha, E. Narkiewicz-Niedbalec, M. Zielińska (red.), *Co nas łączy, co nas dzieli?*, Zielona Góra, UZ, s. 235–248.
- Wines James 2008, *Beyond plop-art parks*, „Architect’s Newspaper”, 11 maja, on-line: <http://archpaper.com/news/articles.asp?id=2942> [dostęp 18 sierpnia 2013 r.].
- Witkiewicz Stanisław 2009, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb. i oprac. Józef Tarnowski, Kraków, Universitas.
- Wojciechowski Aleksander 1992, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczna i Filmowe.
- Wojciechowski Jan Stanisław 2004, *Człowiek w kulturze współczesnej – nie tylko animacja, nie tylko zarządzanie, w stronę „polityki życia”*, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 102–119.
- Wójciak Ewa 2011, *Polityczne sedno sztuki*, on-line: <http://osmego.art.pl/t8d/main/pl> [dostęp 7 marca 2014 r.].
- Wyka Anna 1984, *Niektóre awangardowe środowiska wzorcotwórcze w Polsce*, praca doktorska, IFiS PAN.
- Wyka Anna 1991, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna*, w: J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak (red.), *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, Wrocław, Wiedza o Kulturze, s. 47–79.
- Wyka Anna 1993, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Warszawa, IFiS PAN.
- Wyka Anna 2009, *Kultura alternatywna w Polsce* [wykład w Collegium Civitas], on-line: [http://wszechnica.org.pl/11/120/120/kultura\\_alternatywna\\_w\\_polsce](http://wszechnica.org.pl/11/120/120/kultura_alternatywna_w_polsce) [dostęp 30 kwietnia 2014 r.].
- Wzlot z kulą u nogi 2010, rozmowa Kai Pawełek z Joanną Rajkowską, „Obieg”, nr 1–2, wydanie specjalne *Dotleniacz*, s. 56–61.
- Yes-meni naprawiają świat* 2009, reż. Andy Bilchbaum, Mike Bonanno [film dokumentalny].
- Zańko Piotr 2012, *„Zabijemy was słowami”. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa, UW.

- Zdrojewski Bogdan 2011, *Kultura bez granic*, w: *European Culture Congress* [program], s. 26.
- Ziółkowski Marek 2006, *Teoria strukturalistycznego konstrukttywizmu i teoria strukturalacji*, w: A. Jasińska-Kania, L. M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (wyb. i oprac.), *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, s. 631–633.
- Zoom na domy kultury*, Warszawa, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”.
- Zydorowicz Jacek 2004, *Polska sztuka krytyczna po 1989 roku. Postmodernizm oporu czy signum temporis z opóźnionym zapłonem?*, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 87–101.
- Zydorowicz Jacek 2005, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian po 1989 r.*, Warszawa, NCK.
- Żmijewski Artur (red.) 2008, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa, CSW Kronika, Wyd. KP.
- Żmijewski Artur 2007, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, nr 11/12, s. 14–24.
- Żmijewski Artur 2012, *Przestańmy się bać*, „Krytyka Polityczna”, nr 30, s. 268–273.
- Żuk Piotr 2001, *Spółczesność w działaniu: ekolodzy, feministki, skłotersi*, Warszawa, Scholar.

## Spis fotografii

- Fotografia 1* **str. 21** Mural kibicowski, osiedle Zielone Wzgórza, Białystok, 2012 r.
- Fotografia 2* **str. 25** Jaśmina Wójcik, *Jaka praca dziś?* [2014], hasło z Białostockich Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Fasty” odtworzone we współpracy z byłymi pracownikami i wolontariuszami, plac przed Operą i Filharmonią Podlaską, Białystok, 2014 r.
- Fotografia 3* **str. 28** Łukasz Surowiec, *Berlin-Birkenau* [2012], sadzonki brzoź z terenu wokół obozu w Auschwitz KunstWerke, 7. Biennale Sztuki Współczesnej, Berlin, 2012 r.
- Fotografia 4* **str. 139** Jenny Holzer, *Truizmy / Teksty o przetrwaniu* [1999], ławka przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2015 r.
- Fotografia 5* **str. 157** Kuba Dąbrowski, *Cztery zdjęcia* [2011], automat ze zdjęciami, dworzec kolejowy, Białystok, 2011 r.
- Fotografia 6* **str. 159** Europejskie Centrum Solidarności, finalny punkt ekspozycji, Gdańsk, 2015 r.
- Fotografia 7* **str. 160** Europejskie Centrum Solidarności, finalny punkt ekspozycji, Gdańsk, 2015 r.
- Fotografia 8* **str. 161** Muzeum Narodowe w Pradze, wystawa *Artyści i prorocy*, Praga, 2015 r.
- Fotografia 9* **str. 162** Muzeum Narodowe w Pradze, wystawa *Artyści i prorocy*, Praga, 2015 r.
- Fotografia 10* **str. 170** Barbara Hepworth, *Divided Circle* [1969], Cambridge, 2009 r.
- Fotografia 11* **str. 171** Natalia Rak, *Legenda o wielkoludach* [2013], mural *site-specific* przy al. Piłsudskiego, Białystok, 2013 r.
- Fotografia 12* **str. 177** Hundertwasser, pawilon Weißgerberlande, okolice Kanału Dunajskiego, Wiedeń, 2012 r.

- Fotografia 13* **str. 181** Joanna Rajkowska, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* [2002–], Warszawa, 2015 r.
- Fotografia 14* **str. 190** David Černý, *Niemowlęta* [2000], wieża telewizyjna Žižkov, Praga, 2015 r.
- Fotografia 15* **str. 191** David Černý, *Kafka* [2014], przed centrum handlowym Quadrio, Praga, 2015 r.
- Fotografie 16 i 17* **str. 218** *Import/Export*, Białostocki Teatr Lalek, fot. Bartek Tryzna / Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej WIDOK, Białystok, 2013 r.
- Fotografia 18* **str. 221** Anna Kitlas i Francesco Cherkos, *Ludzie są równi, tylko nierówność ich dzieli* (K. P. Tetmajer) [2013], mural antyrasistowski, osiedle Leśna Dolina, Białystok, 2013 r.
- Fotografia 19* **str. 241** Galeria Rusz, *Przykazanie* [2013], billboard przy Szosie Chełmińskiej, Toruń, 2013 r.
- Fotografia 20* **str. 248** Wlepka przeciwników *Gazety Wyborczej*, Kraków, 2011 r.
- Fotografia 21* **str. 257** Zabytkowy młyn przy ul. Pod Krzywą, Białystok, 2012 r.
- Fotografia 22* **str. 258** Aleksandra Czerniawska, *Kinooko* [2011], Białystok, 2011 r.
- Fotografia 23* **str. 259** Joanna Rajkowska i ochotnicy, *Czerwony lew* [2011], pl. Uniwersytecki, Białystok, 2011 r.
- Fotografia 24* **str. 261** Mural przedstawiający papieża Jana Pawła II, Kraków, 2011 r.
- Fotografia 25* **str. 263** Julita Wójcik, *Tęcza* [2012–2015], pl. Zbawiciela, Warszawa, 2015 r.
- Fotografia 26* **str. 289** Swanski, mural wykonany podczas 27. Dni Sztuki Współczesnej [2012], widok od ul. Częstochowskiej, Białystok, 2012 r.
- Fotografie 27 i 28* **str. 308** Centrum kultury niezależnej Bunker, Turyn, 2013 r.
- Fotografie 29 i 30* **str. 310** Centrum kultury niezależnej Węglowa, Białystok, 2013 r.

## Spis tabel

*Tabela 1* **str. 236**      Reklama i sztuka

*Tabela 2* **str. 296**      *Community art* i animacja kultury







**Katarzyna Niziołek – doktor nauk społecznych, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, autorka licznych artykułów poświęconych zagadnieniom społeczeństwa obywatelskiego, socjologii kultury i sztuki oraz wielokulturowości. Działa w sektorze pozarządowym, animuje projekty edukacyjne, kulturalne i artystyczne, współpracuje z licznymi instytucjami i organizacjami kulturalnymi. Inicjator i koordynator Pracowni Sztuki Społecznej.**

Autorka przeprowadza nas przez meandry ewolucji podejścia do sztuki w ostatnich kilkudziesięciu latach, w których artyści coraz bardziej angażowali się aksjologicznie i społecznie, oddalając od zadań czysto estetycznych i od tego, co nazywane jest instytucjonalnym „polem sztuki”. Jej wnikliwa analiza pojęć: „sztuka zaangażowana”, „sztuka publiczna” i „sztuka społecznościowa” oraz opis działań artystycznych definiowanych w tych kategoriach pozwalają Czytelnikowi zrozumieć, dlaczego potrzebne jest wprowadzenie jeszcze jednego, odrębnego pojęcia – „sztuka społeczna” (z recenzji dr hab. Wojciecha Pawlika, prof. UW).