

Katarzyna Niziołek

Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej

Tocząca się w Polsce od kilku lat, a zapoczątkowana tekstem Artura Żmijewskiego pt. „Stosowane sztuki społeczne”¹, ożywiona dyskusja na temat sztuki i jej miejsca w życiu publicznym, koncentrując się wyłącznie na wątkach rynkowych i/lub politycznych, całkowicie ignoruje społeczno-obywatelski aspekt tworzenia i odbioru sztuki. Z dyskusji wylania się obraz sztuki „złej”: sprzedanej i programowo obojętnej wobec otaczającej rzeczywistości, po prostu zdehumanizowanej, oraz „dobrej”: zaangażowanej, krytycznej wobec dominującej kultury, próbującej coś zmienić, dalekiej jednak od podporządkowania czarno-białym narracjom politycznym.

W jednym i drugim przypadku, zarówno w centrum samego procesu artystycznego, jak i jego ewentualnego poza-artystycznego efektu, niezmiennie stawia się jednak instytucjonalnie i profesjonalnie zdefiniowanego artystę. Tym samym pytanie o status sztuki sprowadza się do kwestii statusu artysty, problem zamyka się w granicach „świata sztuki”, a dyskusja redukuje do pary alternatyw: autonomia czy upolitycznienie artysty oraz komercjalizacja czy marginalizacja jego dzieła.

Sztuka użyteczna, jaką postuluje Żmijewski, to taka, w której mocy leży zmiana społeczna. *Stosowane sztuki społeczne* są jednak manifestem artysty skierowanym do innych artystów, wyznaczającym im niezupełnie nową rolę reformatorów społecznych. W tym tkwi, jak sądzę, słabość jego koncepcji. Chcąc przeciwdziałać alienacji i „bezskuteczności” sztuki, nie widzi on przeszkody w jej elitarności. Autorem zmiany ma być artysta – wizjoner, demaskator, aktywista; 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 pożądanых reakcji.

Uwzględniając socjologiczną wiedzę na temat strukturalnych i kulturowych ograniczeń odbioru sztuki², stajemy wobec pytania: jak coś, co jest w szerokim sensie dostępne dla nielicznych, może zmienić wielu. Wydaje się, że ani komercjalizacja, ani odpolitycznienie nie są przyczyną izolacji i braku społecznego efektu sztuki. Jest nią natomiast elitaryzm i zmonopolizowanie uprawnień twórczych przez zawodowych artystów – bez względu na to,

¹ A. Żmijewski: *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14.

² Na przykład P. Bourdieu: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

czy w swoim mniemaniu tworzą dla rynku, dla polityki, dla ludzi, dla siebie czy dla samej sztuki.

„Stosowana sztuka społeczna”, jeśli ma powodować zmianę, nie zmianę świata, ale „zmianę w człowieku”³, 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, w moim przekonaniu, polega społeczna rola sztuki – na wyposażaniu ludzi w narzędzia zmiany społecznej.

W tym kontekście pytanie o miejsce sztuki w społeczeństwie przestaje być kwestią statusu artysty, a jest raczej pytaniem o zakres twórczego uczestnictwa i dystrybucji uprawnień twórczych. Jest to sprawa możliwości realizacji postulatów „sztuki ludzi” (*people's art*) – a nie „sztuki dla ludzi” – jako jednej z form oddolnej aktywności społecznej, obywatelskiej. 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.

Myślenie o sztuce w kategoriach społeczno-obywatelskich nie jest pomysłem zupełnie nowym. Wystarczy przypomnieć pierwsze wersy manifestu Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Josepha Beuysa i Heinricha Bölla z 1972 roku: „Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki [...]. Każdy z nas posiada zdolności twórcze...”⁴ czy słynne „Prawo okien” Hundertwassera z 1990 roku, w którym nie tylko wzywał ludzi do personalizacji ich bezpośredniego otoczenia, jako wyrazu ich indywidualności, wolności i odmienności, lecz także do wyzwole-

nia potencjału twórczego – drzemiącego w każdym człowieku, umożliwiającego życie w zgodzie z sobą samym, innymi ludźmi w społeczeństwie i naturą⁵.

Sztuka wspólnotowa

Najbliższe realizacji tych (i im podobnych) postulatów, łączących ludzką zdolność do ekspresji i kreacji z obywatelstwem, są działania z zakresu *community art*, czyli sztuki społecznościowej (wspólnotowej), rozwijane na Zachodzie od lat siedemdziesiątych, a w Polsce od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Centralnym momentem tego rodzaju działań jest wspólne uczestnictwo. Uczestnicy w grupie sami kierują procesem artystycznym: biorą bezpośredni udział w planowaniu, właściwej pracy twórczej i jej rezultacie – muralu⁶, przedstawieniu, filmie, koncercie, wystawie itp. 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 ważniejsze niż artystyczna jakość finalnego produktu.

Tony Flagan zwraca uwagę na konieczność odróżnienia tego rodzaju oddolnej partycypacji w sztuce od inicjatyw realizowanych przez profesjonalistów – zwykle długofalowych, konwencjonalnych programów lub jednorazowych „desantowych” projektów, prowadzonych w kontekstach lokalnych przez instytucje lub organizacje artystyczne (*community* lub *community-based art* kontra *outreach art*)⁷. W tym drugim przypadku zawodowi artyści pod maską działania społecznego po prostu dostarczają społeczności swoją sztukę lub wykorzystują uczestników działania do swoich celów artystycz-

³ P. Drucker: *Zarządzanie organizacją pozarządową. Teoria i praktyka*, Fundusz Współpracy i Centrum Informacji dla Organizacji Pozarządowych BORDO, Warszawa 1995. Według Druckera, zasadniczą funkcją oddolnych, obywatelskich form organizacji jest „zmiana w człowieku”. Píše on: „Produktem organizacji jest zmiana, która zachodzi w człowieku pod wpływem jej działania. Organizacje są agentami zmian zachodzących w ludziach” (s. 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.

⁴ http://wuw2009.pl/download/wuw_manifest.pdf.

⁵ F. Hundertwasser: *KunstHaus, Wien, Taschen 2007*.

⁶ Mural – wielkoformatowa praca plastyczna wykonana na wewnętrznej lub zewnętrznej ścianie budynku, zwykle w formie malowidła, niekiedy mozaiki, płaskorzeźby lub innej, także mieszanej.

⁷ T. Flagan: *Learning and Community Arts*, NIACE, Leicester 2003.

nych. 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.

Sztuka społecznościowa jest środkiem przezwyciężenia podziału na artystów i nieartystów, a nie artystycznej kolonizacji tych ostatnich. Ma początek w ludziach, ich problemach i dążeniach. Nie oznacza to, że w działalności tego rodzaju nie ma miejsca dla artystów, przeciwnie – to oni są często inicjatorami i animatorami działania. Dla artysty praca społeczna i przeniesienie punktu ciężkości z twórczości artystycznej na zmianę społeczną wydaje się jednak szczególnym wyzwaniem i wymagać od niego/niej szczególnej odpowiedzialności. „Najważniejszą rzeczą, jaka może się zdarzyć podczas pracy artysty z lokalną społecznością – pisze Flagan – jest stworzenie środowiska, w którym ludzie swobodnie wchodzić ze sobą w dialog lub wspólny proces tworzenia sztuki. [...] Celem jest otwarcie tak wielu „wejść” i włączenie 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”⁸.

Według Marka Webstera 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 sztuki⁹. Uczestnictwo wyraźnie nie odnosi się tu tylko do brania udziału we wspólnej aktywności, lecz ma głębszy wymiar filozoficzny i polityczny. Wynika z przekonania o niere-

prezentatywności instytucji sztuki (że nie działają one w interesie szerszej społeczności) i możliwości zmiany sposobu ich funkcjonowania na bardziej reprezentatywny poprzez rozszerzenie uczestnictwa, czyli zaangażowanie ludzi, którzy normalnie nie partycypują w sztuce. Nie chodzi przy tym po prostu o zwiększenie dostępu do instytucji sztuki, ale udział w definiowaniu i tworzeniu sztuki. „W każdej społeczności – pisze Webster – 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”¹⁰. Sztuka społecznościowa wyrasta więc ze społecznego sprzeciwu wobec kulturowego wykluczenia, tj. instytucjonalnego wyłączenia większości ludzi z procesów tworzenia sztuki.

Sztuka zaangażowana

Źródła sztuki zaangażowanej (*activist art*) są zbliżone. Tu także mamy do czynienia z dążeniem do demokratyzacji kultury. W tym przypadku jednak „języczkiem u wagi” pozostaje artysta i jego działanie. „Demokracja kulturowa – wyjaśnia Lucy Lippard – 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 kulturowa demokracja zachęca artystów 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”¹¹.

Artyści aktywni w obszarze sztuki zaangażowanej wykorzystują różne media. Nie ograniczają się przy tym do działań *stricte* artystycznych. Nie jest im obca praca organizacyjna, dydaktyczna, dokumentacyjna, informacyjna, publikacyjna itp. Działają zarówno w „świecie sztuki”, jak i poza nim. Z powodu tej niejednoznaczności formalnej i taktycznej sztuka zaangażowana definiuje się nie w kategoriach kierunku, stylu czy konwencji, lecz funkcji. Jest formą krytyki wymierzonej w homogeniczność dominującej kultury. Dostarcza alternatywnych obrazów, metafor

⁸ *Ibidem*, s. 13. Ten i następne cytaty z literatury angielskojęzycznej w tłumaczeniu Autorki.

⁹ M. Webster (red.): *Community Arts Workers. Finding Voices, Making Choices*, Educational Heretics Press, Bramcote Hills 1997.

¹⁰ *Ibidem*, s. 1.

¹¹ L. Lippard: *Trojan Horses: Activist Art and Power*, w: B. Wallis (red.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art, New York 1984, s. 342.

i informacji. Wprowadza do publicznego dyskursu głosy wcześniej z niego wykluczone. Przy czym aktywność ta ma charakter subwersywny raczej niż autorytatywny: podważa kody, schematy, kanony, ale nie narzuca własnych. „Artyści zaangażowani są skłonni do postrzegania sztuki raczej jako wzajemnie stymulującego dialogu niż specjalistycznej, docierającej z góry na dół, lekcji piękna lub ideologii”¹².

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 konwersacyjne 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.

Z tego punktu widzenia umieszczenie nawet najbardziej zaangażowanego dzieła w galerii lub innej zamkniętej, elitaryzującej przestrzeni nie jest na pewno adekwatną strategią, choć znane są przypadki dzieł, które nawet zamknięte w galerii wywołały silną reakcję społeczeństwa, tzn. grup społecznych nienależących do elitarnego grona „bywalców galerii”. Dzieła się tak jednak przede wszystkim w okolicznościach „naruszenia” przez dzieło państwowych lub religijnych wartości, co nie jest bynajmniej specyfiką polską. Przykładem portret mera Chicago, Harolda Washingtona, w kobiecej bieliźnie, namalowany przez Davida Nelsona (1988), instalacja „Dreada” Scotta Tylera pt. „What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?” (1990) czy rzeźba Maurizio Cattellana „La Nona Ora” przedstawiająca papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem (1999). Takie gwałtowane reakcje publiczności wobec sztuki „galeryjnej” należą jednak do rzadkości. Ich charakter – obrony „nienaruszalnych” wartości – nie daje też wiele miejsca dla otwartej dyskusji o tych wartościach. Z pewnością wiele mówią one o możliwościach sztuki, ograniczeniach jej wolności czy trudności przełożenia intencji artysty na efekt społeczny – kwestiach żywo dyskuto-

wanych później w środowiskach artystycznych i inteligentnych, ale po stronie społecznej, poza jednorazową „akcją bojową”, niewiele zmieniają. Co więcej, utrwalają potoczne wyobrażenie o sztuce współczesnej jako szargającej „świętości”.

Sztuka publiczna

Bardziej adekwatnym niż galeria kontekstem dialogu zaangażowanego artysty z odbiorcami wydaje się przestrzeń publiczna. Sztuka publiczna z pewnością zwiększa możliwości komunikacji z szerszymi grupami społecznymi, jeśli pozostaje zaangażowaną twórczością artysty lub ewoluuje w kierunku zaangażowania odbiorców w proces twórczy, zbliżając się tym samym do sztuki społecznościowej. Sztuka publiczna sprowadzona do pomnika „ku pamięci” 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. Sztukę publiczną, która stawia na pierwszym planie kwestie społeczne, zaangażowanie polityczne lub współpracę z lokalną społecznością, określa się niekiedy za Arlene Raven „sztuką w interesie publicznym” (*art in public interest*)¹³ – dla odróżnienia od „sztuki w miejscach publicznych” (*art in public places*) i „sztuki jako przestrzeni publicznej” (*art as public spaces*), analizowanych przez Miwona Kwona¹⁴. Virginia Maksymowicz, wychodząc od słownikowej definicji słowa „publiczny”, konkluduje, że sztukę możemy nazwać publiczną tylko, jeśli w jakiś sposób odnosi się do problemów i interesów społeczności¹⁵. Umieszczenie wielkiej rzeźby na miejskim placu nie czyni z niej dzieła sztuki publicznej.

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 itp. – mieści się w wyróżnionej przez Kwona kategorii „sztuki w miejscach publicznych”¹⁶. Poza lokalizacją, dzieła takie nie posiadają jednak żadnych walorów pozwalających nazwać je publicznymi. Jest to zazwyczaj rzeźba jakiegoś uznanego twórcy, autonomiczne

¹² *Ibidem*, s. 343.

¹³ A. Raven (red.): *Art in the Public Interest*, UMI Research Press, Michigan 1989.

¹⁴ M. Kwon: *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, London 2002.

¹⁵ V. Maksymowicz: *Through the Back Door: Alternative Approaches to Public Art*, w: W.J.T. Mitchell (red.): *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago, London 1992.

¹⁶ M. Kwon, *op. cit.*

dzieło, obojętne na architektoniczne czy społeczne charakterystyki miejsca, w którym stoi (równie dobrze mogłoby się znaleźć 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 dehumanizującą brzydotę modernistycznej architektury i urbanistyki. Choć „sztuka w przestrzeni publicznej” jest od lat krytykowana – za jej obojętność, nieprzystępność, obcość, wyniosłość, a nawet symboliczną przemoc – wciąż są artyści, patroni i kuratorzy zainteresowani tego rodzaju realizacjami. Odwiedzając w tym roku brytyjskie Cambridge, natknęłam się na trzy wytyczone przez miasto szlaki poświęcone rzeźbie (*Sculpture Trails*), na których znajduje się łącznie 57 obiektów, pochodzących z lat 1920–2008 i ani jednego reprezentującego kategorię „sztuki jako przestrzeni publicznej” lub „sztuki w interesie publicznym”.

Koncepcja „sztuki jako przestrzeni publicznej” została sformułowana na Zachodzie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Wyrasta ona z zasady odpowiedniości sztuki do miejsca, w którym się znajduje. Strategia ta polega na „ustanawianiu bezpośrednich formalnych związków pomiędzy materialną konfiguracją dzieła a zastanymi fizycznymi warunkami miejsca – zamiast podkreślenia 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”¹⁷. Idea integralnego związku sztuki z miejscem materializuje się zwykle w możliwości fizycznego uczestniczenia odbiorcy w dziele. Innymi słowy, „sztuka jako przestrzeń publiczna” spełnia jakąś utylitarną funkcję w przestrzeni: daje cień, pozwala usiąść, oferuje jakiś rodzaj relaksu. Tym samym inicjuje fizyczną interakcję z odbiorcą.

To właśnie ten specyficzny sposób uczestniczenia odbiorcy w dziele stanowi o jego publicznym charakterze. Sztuka staje się dostępna, bo zamiast operować potocznie niezrozumiałymi kodami symbolicznymi, oferuje nagradzające doświadczenie przestrzeni związane z jej używaniem. „Dotleniacz” (2006–2007) Joanny Rajkowskiej był przykładem właśnie takiego podejścia¹⁸. Podejście to nie tylko pozwalałoby dotrzeć do większej liczby odbiorców, ale także współtworzyć, razem z architektami i planistami, przestrzeń miejską (przykład interwencji architektonicznych Hundertwassera). 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)¹⁹.

„Sztuka jako przestrzeń publiczna” ma jednak jeszcze jedno zastosowanie, które Kwon 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 itp., 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”²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁸ W ramach przywołanego projektu artystka umieściła na pl. Grzybowskim w Warszawie niewielki staw ozdobiony wodną roślinnością i wyposażony w ozonatory i zamglawiacze – urządzenia służące do nasycenia powietrza tlenem i jego zatrzymania nad stawem w postaci unoszącej się nad nim mgły. Wokół stawu artystka rozstawiła specjalnie zaprojektowane (futurystyczne) ławki, na których można było usiąść, by poodychać natlenionym powietrzem.

¹⁹ Por. M. Kwon, *op. cit.*

²⁰ K. Szreder: *Sztuka publiczności*, „Res Publica” 2008, nr 4, s. 42.

W wyróżnionej przez Kwona kategorii „sztuki jako przestrzeni publicznej” nie mieści się ponadto szereg projektów artystycznych, choćby takich, jak „Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich” Rajkowskiej (od 2002)²¹ czy kontrowersyjny „Tilted Arc” Richarda Serry (1981–1989)²², które mimo aktywnej relacji do miejsca nie mają żadnego praktycznego zastosowania. Ich społeczna użyteczność wiąże się raczej z wytrąceniem miejsca z symbolicznej równowagi, podważeniem jego statusu, zmianą jego społecznego znaczenia itp. Nie pozostają obojętne na specyfikę miejsca, ale zamiast asymilować się do jego zastanych właściwości, próbują je zmieniać, nie tyle przez swoją fizyczną obecność, ile poprzez wiązane z nią znaczenia i interpretacje. One także wciągają odbiorcę w interakcję, nie fizyczną jednak, tylko intelektualną.

Problem arbitralności

Problematyczność realizacji, takich jak „Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich” czy „Tilted Arc”, wiąże się z ich arbitralnością. Ich obecność w przestrzeni publicznej jest efektem indywidualnych dążeń artysty, i nawet jeśli podyktowanych względami społecznymi czy politycznymi, to nie zawsze czytelnych dla odbiorców. Wobec braku dialogu i współpracy z lokalną społecznością, dzieła takie, mimo 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’ego, który na skutek interwencji użytkowników placu, po kilku latach społecznej batalii, został z niego ostatecznie usunięty.

W odróżnieniu od łuku Serry’ego, palma Rajkowskiej przetrwała próbę czasu i starcia z nieprzychylną częścią publiczności, co wobec braku zrozumienia idei

projektu ze strony władz lokalnych należy uznać w całości za zasługę społecznego poparcia i zdolności artystki do komunikacji z odbiorcami. Często 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”²³. 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) 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.

Przypadek „Tilted Arc” kieruje uwagę na istotny problem towarzyszący wszelkim artystycznym realizacjom w przestrzeni publicznej, a mianowicie problem społecznej akceptacji i przyzwolenia na obecność rzeźby czy innego obiektu artystycznego na wspólnym z definicji terenie²⁴. „Tilted Arc” został zamówiony przez instytucję rządową i ustawiony 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 usunięcia rzeźby z placu. W publicznej dyskusji poprzedzającej usunięcie 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

²¹ „Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich” to sztuczna palma daktylowa ustawiona w grudniu 2002 roku na rondzie de Gaulle’a w Warszawie zamiast tradycyjnej choinki. Projekt łączy w sobie odwołanie do historii miejsca, związanej z przedwojenną społecznością żydowską, oraz „symboliczne wyzwanie” dotyczące otwartości współczesnego społeczeństwa polskiego na kulturowo obce wartości.

²² „Tilted Arc” stanął wśród budynków rządowych na Federal Plaza w Nowym Jorku w 1981 roku. Był jedną z rzeźb publicznych zamówionych w ramach federalnego programu „Arts-in-Architecture”. 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’ego. Sposób, w jaki „Tilted Arc” zaburzał funkcjonalność przestrzeni placu, miał być odbiciem dysfunkcji amerykańskiego społeczeństwa.

²³ K. Szreder, *op. cit.*, s. 43.

²⁴ T. Finkelpearl (red.): *Dialogues in Public Art*, The MIT Press, Cambridge, London 2001; M. Kwon, *op. cit.*; R. Storr: *Tilted Arc: enemy of the people?*, w: A. Raven (red.), *op. cit.*, s. 269–285.

aspiracjach. Argument o elitarności i autorytarności sztuki narzucanej przez decydentów i profesjonalistów skierował uwagę nie tylko na potrzebę demokratyzacji sztuki publicznej przez udział przedstawicieli lokalnych społeczności w panelach czy komisjach decyzyjnych, ale także, a może przede wszystkim, właśnie na potrzebę dialogu między artystą i jego publicznością, a nawet bardziej bezpośredniego uczestnictwa tych ostatnich w tworzeniu sztuki.

„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 Serry, bez względu na to, jak złożone czy szczere było jego zaangażowanie względem miejsca i jego socjopolitycznych 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”²⁵.

Sztuka społeczna

Sytuacja zmienia się diametralnie, gdy widz lub 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 itd.). 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.

Sztukę, która jest formą aktywności obywatelskiej, nazywam „sztuką społeczną”. W odróżnieniu od sztuki jako takiej, terminem tym określam te przypadki twórczości artystycznej lub paraartystycznej, które nie stwarzają barier uczestnictwa i odbioru, z jakimi mamy do czynienia w sztuce wysokiej, awangardowej czy profesjonalnej, i które służą celom zdefiniowanym w kategoriach pożytku publicznego²⁶, różnym od samego dzieła sztuki. Użyte przez Raven określenie „sztuka w interesie publicznym” jest więc kategorią szerszą niż „sztuka społeczna”: w interesie publicznym mogą być realizowane także dzieła niepartycypacyjne. Przykładem z „naszego podwórka” jest sztuka artystów propaństwowych, tworzących w okresie międzywojennym na potrzeby wzmocnienia odradzającej się tożsamości narodowej²⁷.

Sztukę społeczną definiuję jako konfigurację pięciu elementów:

- celu działania – wyrażonego w kategoriach pożytku publicznego i zmiany społecznej (np. edukacja obywatelska, aktywizacja społeczna, resocjalizacja, zapobieganie marginalizacji, rewitalizacja przestrzeni miejskiej itp.);
- adresatów działania – określonych w sposób ogólny, w kategoriach grupowych lub zbiorowych (np. wiejska społeczność lokalna, mieszkańcy dzielnicy miasta, imigranci, młodzież, kobiety itp.);

²⁵ M. Kwon, *op. cit.*, s. 82.

²⁶ Pod pojęciem „pożytku publicznego” rozumiem – za Piotrem Glińskim – każde działanie społecznie użyteczne, które albo dostarcza społeczności pewnych potrzebnych dóbr lub świadczeń (usług), albo pośrednio wpływa na wykształcenie pożądanych cech społeczności. Pożytek publiczny może dotyczyć szerszych grup społecznych (mówimy wtedy o pożytku zewnętrznym) lub członków własnej organizacji (pożytek wewnętrzny) – jeśli organizacja grupuje i reprezentuje osoby społecznie zagrożone, słabe lub uszkodzone (mniejszości społeczne) lub osoby szczególnie cenne, ważne dla społeczeństwa (np. utalentowane). W tej definicji kryterium pożytku publicznego jest grupa docelowa działania (jego adresaci, beneficjenci). W Polsce, na gruncie *Ustawy o działalności pożytku publicznego i wolontariacie*, stosuje się kryterium przedmiotowe – wymienia się określone (uznane za ważne dla społeczeństwa) obszary działań społecznie pożytecznych, nie definiując kategorii adresatów tych działań. Zob. np. P. Gliński: *Obszary aktywności i apatii obywatelskiej*, w: A. Kojder (red.): *Jedna Polska? Dawne i nowe zróżnicowania społeczne*, Wyd. WAM i PAN, Kraków 2007, s. 269–303.

²⁷ A. Chmielewska: *Druga Rzeczpospolita i artyści – związki między państwem, społeczeństwem i sferą kultury*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2004, nr 2 (40), s. 43–62.

- sposobu włączenia adresatów w działanie – jako twórców lub odbiorców sztuki – bez względu na ich formalne przygotowanie do działalności tego rodzaju, minimalizującego bariery uczestnictwa i odbioru;
- społecznej przestrzeni działania – jego lokalizacji w sferze publicznej, pozainstytucjonalnej w rozumieniu Clausa Offego²⁸, na poziomie struktur społecznych średniego szczebla;
- oddolnego (prywatnego) charakteru inicjatywy – przejawiającego się w samoorganizacji, spontaniczności działania i jego responsywności.

Tak rozumiana sztuka nie jest więc celem działania, a narzędziem prowadzącym do realizacji innych społecznych wartości. Zwykle bezpośrednio dotyka ważnych dla społeczności problemów lub w inny sposób służy jej wspólnym interesom. Jest środkiem aktywizowania jej członków, wyrażania ich sytuacji lub poprawy ich społeczno-ekonomicznego położenia.

Twórcami sztuki społecznej mogą być jednostki, grupy lub wspólnoty (o różnym stopniu „ścistości” i różnej podstawie więzi), które działają w sferze pośredniej (między prywatną a publiczną), poza „tradycyjnymi” instytucjami politycznymi. Kontekst sztuki społecznej tworzą najczęściej: otwarta przestrzeń publiczna, społeczność lokalna lub grupa mniejszościowa (tzn. grupa o niższym statusie społecznym i ograniczonych możliwościach obywatelskiego i politycznego działania). W kontekstach tych sztuka społeczna może przybierać zróżnicowane i często zaskakujące (innovacyjne) formy: artystycznej instalacji, ulicznego graffiti, muralu, plakatu, billboardu, teatru, happeningu, fotografii uczestniczącej, mapy mentalnej²⁹ czy warsztatu szrudlarskiego.

W zależności od kontekstu i formy może z kolei spełniać wiele różnych obywatelskich funkcji, takich jak: artykulacja problemów i potrzeb społecznych, demaskacja przekazów symbolicznych, rewaloryzacja przestrzeni³⁰, komunikacja z uczestnikami lub adresatami działania, mobilizacja uczestników, tworzenie więzi społecznych, konstruowanie tożsamości zbiorowych, protest społeczny, mobilizacja zasobów i kształtowanie postaw³¹.

Sztuka społeczna w sposób selektywny łączy więc w sobie założenia sztuki publicznej, zaangażowanej i społecznościowej (wspólnotowej). Jest publiczna – nie tylko w sensie miejsca, ale przede wszystkim celu działania. Do sztuki zaangażowanej upodabnia ją krytyczny stosunek do otoczenia, konwersacyjny charakter procesu twórczego, a nierzadko także wykorzystanie subwersywnych strategii; odróżnia zaś od niej demonopolizacja procesu twórczego (otwarcie go na nieprofesjonalnych uczestników). Ze sztuką wspólnotową sztuka społeczna dzieli przywiązanie do otwartego uczestnictwa jako nadrzędnej zasady organizującej proces twórczy, choć w przeciwieństwie do niej nie zakłada automatycznie grupowego charakteru tego procesu, a ponadto definiuje się nie tylko w kategoriach demokratyzacji tego procesu, ale także pozaartystycznych, społeczno-obywatelskich funkcji (efektów) działania.

Sztuka a trzeci sektor

Z przeprowadzonych przez Stowarzyszenie Klon/Jawor w latach 2006–2008 badań³² wynika, że „kultura i sztuka” są głównym obszarem działania dla około 13% organizacji pozarządowych w Polsce i jednym z kilku obszarów działalności dla kolejnych

²⁸ C. Offe: *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, w: J. Szczupaczyński (red.): *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki*, Tom 1, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 1995, s. 226–233.

²⁹ Mapa mentalna – praca plastyczna subiektywnie odwzorowująca przestrzeń życiową jej autora lub autorów, którzy wykonując mapę, koncentrują się bardziej na własnym doświadczeniu i pamięci niż wiedzy o topografii przedstawianego miejsca.

³⁰ Pojęcia „rewaloryzacji” używam w ogólnym znaczeniu przywrócenia wartości, w odróżnieniu od „rewitalizacji”, która jest pojęciem urbanistycznym. Rewaloryzacja może dotyczyć przestrzeni dobrze zagospodarowanych i prosperujących pod względem ekonomicznym, ale pozbawionych „ducha lokalności”, rozumianego za de Tocquevillem jako autentyczne zainteresowanie i zaangażowanie w sprawy lokalnej społeczności – wolnego i silnego związku, do którego obywatel należy i który jest wart trudu zarządzania nim (zob. A. de Tocqueville: *O demokracji w Ameryce*, Aletheia, Warszawa 2005). Działanie takie może być realizowane zarówno w społecznościach miejskich, jak i wiejskich. Rewitalizacja odnosi się zaś do działań urbanistycznych ukierunkowanych na „ożywianie” (także komercyjne) podupadłych, zaniedbanych lub źle zagospodarowanych fragmentów miasta. Także rewitalizacja może jednak angażować aktorów społecznych takich, jak organizacje pozarządowe i ruchy społeczne. Przykładów dostarcza klasyczna praca Manuela Castellsa (zob. M. Castells: *Kwestia miejską*, PWN, Warszawa 1982).

³¹ Por. K. Niziołek: *Sztuka i aktywność obywatelską*, w: A. Kościański, W. Misztal (red.): *Spółczesność obywatelską. Między ideą a praktyką*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2008, s. 235–265.

³² M. Gumkowska, J. Herbst: *Podstawowe fakty o organizacjach pozarządowych. Raport z badania 2006*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa 2006; M. Gumkowska, J. Herbst: *Najważniejsze pytania – podstawowe fakty. Polski sektor pozarządowy 2008*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa 2008.

10-12% podmiotów³³. A zatem prawie jedną czwartą polskiego trzeciego sektora stanowią organizacje w jakimś przynajmniej zakresie zajmujące się kulturą i sztuką, co sytuuje je wśród innych wyróżnionych obszarów aktywności na wysokiej trzeciej pozycji³⁴. Wśród organizacji zajmujących się kulturą i sztuką około jedna trzecia prowadzi działalność sceniczną, teatralną, muzyczną lub kinematograficzną, tyle samo zajmuje się produkcją telewizyjną lub radiową, wydawaniem czasopism lub książek czy prowadzeniem bibliotek, jedna trzecia ochroną zabytków i miejsc pamięci narodowej oraz podtrzymywaniem tradycji narodowych lub regionalnych, a jedna czwarta działa w obszarze sztuk plastycznych, malarstwa, rzeźby, fotografii, architektury i wzornictwa. Wiele spośród tych organizacji deklaruje też inne, niewyszczególnione w badaniach sektora (być może mniej konwencjonalne), formy aktywności³⁵.

Oczywiście nie wszystkie wymienione wyżej działania, mieszczące się w obszarze kultury i sztuki, spełniają kryteria sztuki społecznej. Mając na uwadze związek między sztuką a aktywnością obywatelską i charakterystykę sztuki społecznej zarysowaną wcześniej, wśród organizacji pozarządowych deklarujących działanie w obszarze kultury i sztuki należy wyróżnić:

1) organizacje, które prowadzą działalność artystyczną, tj. koncentrują się na tworzeniu dzieł kultury i sztuki,

2) organizacje, które zajmują się popularyzacją dzieł kultury i sztuki poprzez koncerty, wystawy, festiwale i podobne przedsięwzięcia,

3) organizacje, które zajmują się edukacją kulturalną i animacją kultury, przygotowując zarówno twórców, jak i odbiorców kultury, np. profesjonalne warsztaty czy plenery artystyczne,

4) organizacje, które wykorzystują sztukę jako medium, narzędzie, zasób, metodę, pretekst – środek służący osiągnięciu celów społecznych, takich jak: edukacja obywatelska, aktywizacja społeczna, resocjalizacja, zapobieganie marginalizacji, rewitalizacja miasta itp.

W tym ostatnim przypadku sztuka przestaje być więc celem działania, a staje się instrumentem prowadzącym do realizacji innych społecznych wartości. I tylko tu możemy mówić o sztuce jako medium aktywności obywatelskiej. W każdym z trzech pozostałych przypadków sztuka może być środkiem działania społecznego, ale w żadnym z nich nie spełnia podstawowego wymogu stawianego przez myślicieli, badaczy i praktyków społecznych przed działaniem obywatelskim: nie urzeczywistnia wartości publicznych – różnych od samego dzieła sztuki.

Proponowaną przeze mnie klasyfikację organizacji ze względu na miejsce sztuki w ich działaniach przedstawia poniższa tabela.

Tabela 1. Sztuka w działaniach organizacji społecznych

	Działanie artystyczne		Działanie społeczne	
	1.	2.	3.	4.
Typ działania	Twórczość artystyczna	Wydarzenia artystyczne, przedsięwzięcia kulturalne	Edukacja kulturalna, animacja kultury	Sztuka jako podstawa innych działań
Forma działania	Indywidualne lub zbiorowe działania twórców, artystów, wykonawców	Koncerty, festiwale, wystawy itp.	Warsztaty itp.	Edukacja obywatelska, aktywizacja społeczna, resocjalizacja, zapobieganie marginalizacji, rewitalizacja miasta itp.
Cel działania	Tworzenie dzieł kultury i sztuki	Popularyzacja kultury i sztuki	Kształcenie twórców i odbiorców kultury	Zmiana społeczna, pożytek publiczny

Źródło: K. Niziołek, *op. cit.*, s. 245.

³³ Szerzej na temat pozarządowych organizacji działających w sferze kultury pisze w niniejszym numerze Marta Gumkowska (przyp. red.).

³⁴ Według danych z 2008 roku najwięcej organizacji w Polsce działa w obszarze „sport, turystyka, rekreacja, hobby” (38,3%). Inne wyróżnione w badaniu znaczące obszary aktywności to: „edukacja i wychowanie” (12,8%), „kultura i sztuka” (12,7%), „usługi socjalne i pomoc społeczna” (11,2%), „ochrona zdrowia” (7,7%) (zob. M. Gumkowska, J. Herbst: *Najważniejsze pytania, op. cit.*). Dwa lata wcześniej organizacje działające głównie w obszarze „kultury i sztuki” (12,8%) wyprzedzały te zajmujące się „edukacją i wychowaniem” (10,3%), plasując się na drugiej pozycji (zob. M. Gumkowska, J. Herbst: *Podstawowe fakty, op. cit.*).

³⁵ M. Gumkowska: *Jak dostrzec organizacje kulturalne?*, „gazeta.ngo.pl” 2007, nr 6, s. 10. Por. też tekst M. Gumkowskiej zamieszczony w niniejszym tomie.

Wyróżnione przeze mnie typy organizacji nie są do końca rozłączne: aktywność *stricte* artystyczna, działania służące jej popularyzacji i cele społeczne mogą iść ze sobą w parze, więcej – wzajemnie się napędzać. Realizacja celów społecznie użytecznych przez organizacje działające w obszarze kultury i sztuki jest ponadto cechą stopniowalną. Im większe zaangażowanie organizacji w działania na rzecz dobra wspólnego, tym bliższa jest ona kategorii sztuki społecznej i odwrotnie. Wśród instruktywnych przykładów zastosowania sztuki społecznej przez polskie organizacje wymienić można takie projekty, jak: „Morze dla Warszawy” (Młoda Załoga), „Opowieści teremiszczańskie” (Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego), „Suknia pani baronowej” w Hieronimowie na Podlasiu (Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej *Widok*), „Podwórko” w Płocku (Pracownia Plastyczna *Farbiarnia*), zrealizowany w Białymstoku „Nasz świat w 36 klatkach” (Akademicki Klub Turystyczno-Krajoznawczy), czy warsztaty cyrkowe organizowane dla dzieci z warszawskiej Pragi przez Teatr Remus³⁶.

Demokracja kulturowa

Od lat siedemdziesiątych XX wieku na Zachodzie i od lat dziewięćdziesiątych w Polsce rozwój sfery oddolnych, społecznych inicjatyw i tzw. polityki nieinstytucjonalnej 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. Radykalizm demokracji kulturowej polega na tym, że nie widzi ona różnicy między wypowiedzią wysokiej klasy artysty, jak Artur Zmijewski czy Joanna Rajkowska, a hipotetycznego Kowalskiego. Jako wypowiedzi obywatelskie liczą się one tak samo, bez względu na ich profesjonalizm czy artyzm. Jak piszą Darlene E. Clover i Joyce Stalker, 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”³⁷.

Oczywiście nie każdy artysta i nie w każdym momencie musi być artystą społecznym (i Beuys, i Hundertwasser stworzyli wiele dzieł elitarnych i trudnych w recepcji) i nie każdy obywatel musi realizować się poprzez sztukę. Warto jednak uzmysłowić sobie tkwiący w sztuce potencjał zmiany, którego źródłem, bardziej niż progresywna treść i walory estetyczne, jest uczestnictwo. Postulując społeczną użyteczność sztuki, trzeba więc mieć na uwadze rozszerzenie jej definicji zarówno o element partycypacji, jak i zmiany społecznej. Większość prób tego rodzaju niezmiennie stawia jednak w centrum uwagi i twórczości instytucjonalnie zdefiniowanego artystę i nie do końca serio traktuje beuysowską wizję artysty w każdym człowieku, która otwiera drogę do rozumienia sztuki w kategoriach obywatelskich raczej niż estetycznych czy procesualnych.

Na tym tle ciekawym przykładem jest „Polak w szafie” Zmijewskiego, w którym artysta niejako użycza swojego statusu studentom, wyrażającym sprzeciw wobec sandomierskiego obrazu Karola de Prevo, funkcjonującego w filmie jako figura wielowiekowej stygmatyzacji mniejszości żydowskiej oraz trwałości irracjonalnych i niesprawiedliwych mitów społecznych. Projekt ten wykracza poza ramy rozpatrywanego na wstępie artystycznego manifestu tegoż autora. Nie tylko film Zmijewskiego-artysty jest tu bowiem sztuką; sztuką są także, a właściwie przede wszystkim, akcje zrealizowane przez uczestników-nieartystów, które film ten dokumentuje. Co nadaje tym ostatnim status sztuki? Są to w moim przekonaniu: osobiste zaangażowanie studentów, ich świadome dążenie do zmiany społecznej za pomocą środków artystycznych i spontaniczna kreatywność wyzwolona przez działanie.

Katarzyna Niziołek jest socjologiem, pracuje w Instytucie Socjologii na Uniwersytecie w Białymstoku.

³⁶ Szerzej o działaniach obywatelskich wykorzystujących sztukę w: K. Niziołek, *op. cit.*

³⁷ D.E. Clover, J. Stalker (red.): *The arts and social justice. Re-crafting adult education and community cultural leadership*, NIACE, Leicester 2007, s. 8.