

187

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia de Arte et Educatione X

Wokół sztuki społecznej

Recenzenci tomu

prof. Grzegorz Sztwiertnia
dr hab. Rafał Jakubowicz, prof. UAP

Rada Naukowa

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski,
Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis,
Milan Sokol, Seweryna Wystouch

Redakcja Naukowa

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano
(sekretarz redakcji)

Redaktorzy naukowci tomu

Piotr Bujak, Rafał Solewski

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2015

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:
http://wydzialsztuki.up.krakow.pl/?page_id=284

ISSN 2081-3325
e-ISSN 2300-5912

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:
<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa
Zespół Poligraficzny UP

Wstęp

Jubileuszowy, dziesiąty tom rocznika Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego skupia się głównie na problemach dotyczących sztuki krytycznej, publicznej, zaangażowanej, społecznej i im pokrewnych. Sprofilowane w ten sposób aktywności twórcze słusznie zajmują coraz ważniejszą pozycję w całym inwentarzu działań podejmowanych przez jednostki, kolektywy, instytucje etc., zajmujące się analizą postulatów aktywistycznych, politycznych i świadomościowych, a także prześwietlających ich potencjał i skutki, w kontekście lokalnym i globalnym. Tak określony temat wybrany został zarówno ze względu na jego bieżącą aktualność i istotność dla współczesnego dyskursu w dziedzinie kultury, jak i w związku z częstotliwością przywoływania tak zdefiniowanych zagadnień przez doktorantów Wydziału Sztuki, będących autorami znaczącej części tekstów.

Podjął oni wybrane kwestie teoretyczne oraz próby zdefiniowania nurtu, traktowanego jako aktualnie dziejący się i kształtujący. Przytaczane przykłady prac i wydarzeń służą ilustrowaniu podjętych problemów, dotyczących komunikacji, możliwości powodowania zmian społecznych dzięki sztuce oraz relacji z instytucjami. Kolejne teksty zawierają omówienia konkretnych wydarzeń, postaci i inicjatyw, które powiązać można ze sztuką nazywaną społeczną. W jej obrębie wyróżnione zostały przedsięwzięcia szczególnie związane z edukacją i sztuką, a osobno omówiono przykłady naruszające granice między „światem sztuki” i artystycznymi dziełami uznawanymi za reprezentatywne dla kultury wysokiej oraz polityką, socjologią, kulturą masową, sztuką użytkową. Również w obrębie takich „studiów przypadków” prowadzony jest teoretyczny namysł i refleksja na temat możliwości aktywizowania i zmieniania społeczeństwa dzięki sztuce.

Teksty nie dają prostych odpowiedzi, stanowią raczej zachętę do poznania i refleksji nad tendencjami w sztuce szczególnie często współcześnie dyskutowanymi.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

WOKÓŁ TEORII I INSTYTUCJI

Magdalena Ujma

Tak zwana sztuka publiczna (w Polsce)

Ornamenty miasta

Sztuka w przestrzeni publicznej cieszy się dzisiaj w Polsce wielką popularnością. Przez wszystkie przypadki odmieniane są takie słowa, jak: „sztuka publiczna”, „przestrzeń publiczna”, „sfera” czy „domena publiczna” oraz „miejsca publiczne”¹. Pojawiają się także: powstałe wcześniej *site specific* i późniejsze *community specific* (wywodzące się z teorii anglojęzycznych) czy *in situ* (używane we francuszczyźnie).

Każde chyba miasto w Polsce organizuje lub gości wydarzenia związane ze sztuką tego rodzaju. Pobieźna analiza imprez odbywających się w takich miejscach, jak: Gdańsk, Kraków, Lublin, Sokołowsko, Sopot, Wrocław, Zakopane czy Zielona Góra, pokazuje ich zróżnicowanie. Bywają imprezy zorganizowane oddolnie i takie, które powstały z inicjatywy urzędników; organizowane przez niezależne ciała, jak i przez instytucje publiczne. W tej różnorodności koncepcji i sposobów organizacji wybrzmiewa wielość powodów i interesów, dla których owe wydarzenia powstały. Politycy czy urzędnicy interesują się wymiarem PR-owym i budową wizerunku miasta, instytucja realizująca wydarzenie ma na oku pozyskanie takich widzów, którzy nie chodzą do galerii, autor dzieła cieszy się zazwyczaj z możliwości realizacji projektu i bezpośredniego kontaktu z odbiorcami. Miasta lubią taką sztukę, traktując ją jako tanią reklamę i atrakcję turystyczną oraz szansę na podniesienie jakości przestrzeni dla jej użytkowników. Taka sztuka może pełnić funkcje dekoracyjne, czyli zasadniczo – być „ornamentem” władzy. Sztuka poza galeriami, na ulicach i placach, wspomaga tworzenie wizerunku miasta dynamicznego, takiego, które może się podobać klasie średniej, realizując jej potrzeby i aspiracje, a to oznacza dodatkowe korzyści (np. kupowanie mieszkań, pozostawianie pieniędzy w mieście). Cechy te zyskują na znaczeniu dzisiaj, kiedy polskie miasta zaczęły dynamicznie się rozwijać

¹ Kłopoty związane z definiowaniem sztuki publicznej i terminów z nią związanych relacjonuje m.in. Kuba Szreder w tekście *Sztuka publiczności*, „Res Publica Nowa” 2008, nr 4, s. 41–51.

i rywalizować ze sobą. Z drugiej strony sztuka „publiczna” może jednak stanowić narzędzie do prowadzenia dialogu z mieszkańcami, wspierać ich w tworzeniu wspólnoty, poczuciu zakorzenienia w danym miejscu, dumy z zamieszkiwania tutaj, a nie gdzie indziej. Sztuka ta może zatem realizować cele społeczne i polityczne. Jej oddziaływania nie da się sprowadzić do czysto estetycznego².

Jak widać z powyższych rozważań, sztuka zwana publiczną pojawia się zazwyczaj w przestrzeniach zurbanizowanych. Tymczasem w warunkach polskich nie rozwija się ona wyłącznie na obszarach wielkomiejskich. Prowincja może pochwalić się wieloma udanymi działaniami skierowanymi także i do odbiorców nieświadomych tego, że obcują z dziełem sztuki³. Niektórzy artyści zajmują się nawet sztuką w przestrzeni wiejskiej⁴.

Podłożem, na którym rozkwitła sztuka w przestrzeniach publicznych, jest jednak przede wszystkim rozwój kultury miejskiej i szczególne zjawisko odrodzenia się miast, którym impuls dała modernizacja Polski, wzmocniona akcesją do UE i płynącym z tego powodu strumieniem środków finansowych. Na ów renesans składają się oddolne, prowadzone często z prywatnej czy obywatelskiej inicjatywy, prace nad białymi plamami z niedawnej przeszłości miast i miasteczek oraz inne działania wzmacniające tożsamość „małych ojczyzn”. Ostatnia dekada to także wzmożone badania obecnego stanu miast i jakości życia ich mieszkańców. Wielowątkową i interdyscyplinarną działalnością związaną z przestrzenią publiczną zajmują się dzisiaj ludzie różnych zawodów, nie tylko artyści, ale i aktywiści miejscy, animatorzy kultury, badacze (wśród nich socjologowie, kulturoznawcy i etnografowie)⁵.

² Halina Taborska wyczerpująco opisuje różnorodne funkcje sztuki publicznej w artykule *Miejsce współczesnej sztuki publicznej: pojęcia i przykłady*, [w:] *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, red. K. Grabowicz, CSW Łaźnia, Gdańsk 2006, s. 74–87. O definiowaniu dzisiejszej sztuki publicznej i jej związku ze stanem demokracji zachodniej pisze m.in. Rosalyn Deutsche w tekście *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, T. XIII, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Poznań 2002, s. 295–357; o kondycji sztuki publicznej w krajach byłego bloku wschodniego pisze Piotr Piotrowski w książce *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010. Zob. także K. Pawełek, *Strategie publiczne. Od galerii zewnętrznych do publicznych relacji*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, M. Branicka, A. Mazur, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007, s. 39–42.

³ Jak np. „Przebudzenie” w Elblągu i Świeciu (od 2008), Landart Festival w Zwierzyńcu (od 2010), wystawa „Shelter / Schronienie” w Zakopanem (2014).

⁴ W tym kontekście wymienia się takich artystów, jak np. Jan Gryka czy Daniel Rycharski.

⁵ Spośród bardzo wielu przykładów wymienię zainicjowany przez Zakład Badań Kultury Wizualnej Instytutu Socjologii UAM w Poznaniu, kontynuowany w latach 2010–2011, projekt *Niewidzialne miasto* (www.niewidzialnemiasto.pl), a także szereg badań, akcji animacyjnych i artystycznych, prowadzonych przez warszawskich etnografów i animatorów kultury od 2005 roku w Broniowie i Ostąówku (zob. *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. T. Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013).

Arena zdarzeń

Chociaż powszechne jeszcze niedawno przyjmowanie czerwca 1989 roku za moment, który spowodował wielką zmianę w kulturze polskiej, bywa obecnie podawane w wątpliwość⁶, to zjawisko sztuki publicznej zaczęło zyskiwać na znaczeniu właśnie po tej dacie. Nie zapominajmy jednak, że za popularnością tej sztuki stoi także długa tradycja życia artystycznego w czasach Polski Ludowej: plenerów, współpracy artystów z naukowcami i robotnikami (jak np. plenery w Osiekach – z lat 1963–1981, Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach – z roku 1966, Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – z lat 1965–1973, parki rzeźby, np. w Orońsku – od 1965 roku do dzisiaj; cykliczne imprezy poświęcone sztuce najnowszej, jak chociażby Sympozja Złotego Grona w Zielonej Górze – w latach 1963–1981)⁷. Niezwykłą popularnością cieszyły się teatry uliczne, które zaczęły przyjeżdżać do Polski w latach 80., głównie dzięki festiwalowi w Jeleniej Górze. Odbywały się pierwsze imprezy performance, np. w lubelskim BWA *Performance and Body* (1978). Za dzisiejszą karierę „sztuki publicznej” odpowiadają także w pewnym stopniu wątki awangardowe, kontrkulturowe, wywodzące się także z działalności teatrów alternatywnych, „kultury czynnej” Jerzego Grotowskiego i jego współpracowników. Trzeba wymienić również tradycje trzeciej drogi działalności alternatywnej z lat 80., krytycznej nie tylko wobec reżimu politycznego, lecz i jego opozycji. Tutaj trzeba wymienić akcje Pomarańczowej Alternatywy.

Czas od razu po „przełomie” nie nastrojał jednak do optymizmu. Jak podsumowała Agata Rogoś, „marzenia artystów związane z wykreowaniem przestrzeni publicznej, opartej na polityce włączania, nie zaś kontroli i wykluczania Innego, były dalekie od urzeczywistnienia”⁸. W stosunkowo wczesnych działaniach w przestrzeni miejskiej – a w tamtym czasie spotykało się działania na billboardach, np. w ramach Galerii Zewnętrznej AMS (1998–2002) czy Grupy Twożywo (od 1995) – dostrzec można krytykę wczesnej fali konsumenckiego stylu życia, jaka wlewała się wtedy do Polski. Działania wykorzystujące stylistykę reklam zwracały przy tym uwagę na zaśmiecanie wspólnej przestrzeni przez rozmaite ulotki, plakaty, billboardy, pojawiała się w nich dążność do włączenia do obiegu społecznego i kulturowego figury

⁶ Por. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012.

⁷ Por. I. Grzesiuk-Olszewska, *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2, s. 100–139; *Awangarda w plenerze: Osieki i Łązy 1963–1981*, red. J. Kalicki, E. Kowalska, W. Orłowska, R. Ziarkiewicz, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”, seria A, Koszalin 2008; A. M. Leśniewska, *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2–23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006; *Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. J. Denisiuk, Centrum Sztuki, Galeria EL, Elbląg 2006; T. Palacz, *Orońsko. Miejsce i ludzie*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1997; *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.

⁸ A. Rogoś, *Zróbcie miejsce dla sztuki!*, [w:] *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej...*, s. 6.

Innego. W latach 90. artyści porzucili rozważania nad polskim losem i powinnościami ludzi sztuki „w czasie marnym”, zwracając się w stronę tematyki obyczajowej, społecznej i politycznej; oddali się analizie ponowoczesnej kultury, która zawitała do Polski po roku 1989 i w latach 90. była jeszcze świeża, a społeczeństwo nie rozumiało płynących z niej zagrożeń. Zapewne właśnie z powodu bezpośrednich krytycznych odniesień do rzeczywistości rosła jednak niechęć do sztuki najnowszej – ze strony mediów, elit politycznych i części ludzi kultury. Odrzucenie i dezaprobata spotkały np. billboard Katarzyny Kozyry *Więzy krwi* (w ramach Galerii Zewnętrznej AMS). Artystom zarzucano obrażanie społeczeństwa. Kulminacją złej atmosfery była seria skandali, którą Zbigniew Libera nazwał w 2001 roku „zimną wojną sztuki ze społeczeństwem”⁹. Nic zatem dziwnego, że z dzisiejszego dystansu lata 90. jawią się jako czas „ulicznych walk”¹⁰. Tak widzi je Stanisław Ruksza. Konflikt, ale z linią podziału usytuowaną nieco odmiennie, ujawniały także liczne dyskusje na temat mizernej jakości nowych pomników, stawianych masowo i często samowolnie przez rozmaite komitety organizacyjne bądź bez żadnej konsultacji (Marszałek Piłsudski na Kasztance na placu Litewskim w Lublinie, Piotr Skarga „zsuwający się” z kolumny na placu św. Marii Magdaleny w Krakowie, wysyp pomników Jana Pawła II).

Spór wokół sztuki korzystającej z narzędzi krytycznych odbywał się pod hasłem: „Czy artyście wszystko wolno?” (jak ironicznie zatytułowała jeden ze swoich filmów Supergrupa Azorro). „Akcje w przestrzeni ulicznej ujawniły swój polityczny charakter – pisał Ruksza – wydobywając wyraźnie antagonistyczny charakter polskiej lekcji demokracji”¹¹. Przemiany sztuki w przestrzeni publicznej charakteryzował zaś następująco: „w pierwszej dekadzie nowego wieku zaczęto nadużywać hasła tzw. sztuki w przestrzeni publicznej, która nierzadko stawać się miała forpoczta ekonomicznych procesów przejmowania niektórych części publicznej przestrzeni, narzędziem gentryfikacji”¹². I rzeczywiście, dynamika przemian sztuki w przestrzeni publicznej mniej więcej tak wyglądała. Początkowo, naiwnie myślano, że przestrzeń publiczna to *agora*, gdzie wszyscy spotykają się ze sobą bez żadnego przymusu i kontroli, nieustannie ze sobą dyskutują, negocjując swoje zdania i dążąc do zgody. Patronem takiego, idealistycznego, rozumienia sfery i przestrzeni publicznej jest Jürgen Habermas¹³.

⁹ Z. Libera, *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem*, „Magazyn Sztuki” 2001, magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm (dostęp: 10.01.2015).

¹⁰ S. Ruksza, *Odzyskać miasto*, [w:] 3. *Artboom Festival*, katalog, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 22.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 22–23; zob. także *Od monumentu do marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski i V. Kutlubasis-Krajewska, WRO Center, Wrocław 2005.

¹³ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, red. M. Czyżewski, WN PWN, Warszawa 2007. Wersja oryginalna została po raz pierwszy opublikowana w 1962 roku.

Polska rzeczywistość szybko zweryfikowała takie oczekiwania, zwłaszcza że po obu stronach konfliktu wokół sztuki najnowszej nie było chęci do dyskusji ani też zrozumienia źródeł problemu, było za to przekonanie o własnej moralnej i intelektualnej wyższości. Artyści nie zdawali sobie sprawy, że naprawdę prowokują społeczeństwo i mogą za to ponieść konsekwencje. Druga strona nie miała ochoty zapoznać się ze specyfiką sztuki najnowszej i przemyśleć zasadniczej dla demokracji zasady wolności wypowiedzi. Po 2000 roku zaczęto częściej sięgać po bardziej odpowiadające naszym czasom rozumienie sfery publicznej, autorstwa Chantal Mouffe¹⁴. W koncepcji, którą nazwała „agonistyczną”, *agora* staje się raczej areną: pojawiają się na niej bowiem rozbieżności zdań, poglądów, wartości i postaw. Przestrzeń publiczna pozwala zatem na ujawnienie nierozwiązywalnych konfliktów i antagonizmów. W kontekście rozważań Mouffe sytuują się, ważne dla polskiej debaty publicznej, publikacje Artura Żmijewskiego. Ten znany artysta w książce *Drżące ciała*¹⁵, a przede wszystkim – w manifestie *Stosowane sztuki społeczne*¹⁶ wyraził ideę ścisłego związku sztuki z nauką (szczególnie z socjologią). Współczesną sztukę postrzegał jako polityczną i odnoszącą się do kwestii władzy z samej racji bycia wypowiedzią publiczną i działania w przestrzeni społecznej.

Postać Innego wzmacniała swoją pozycję w realizacjach, które powstały jako wyciągnięcie wniosków z konfliktów wokół sztuki z lat 90. *Niech nas zobaczą* Karoliny Breguły (2002–2003) ujawniało pary homoseksualne i pokazywało je jako „każdego z nas”, sympatycznych ludzi z sąsiedztwa. *Radio Stadion nadaje*, pod kuratelą Joanny Warszy, oddawało głos stadionowej radiostacji handlującym tam kupcom różnych narodowości (2008). W pierwszej dekadzie XXI w. kwitły także *street art*, murale, szablony i im podobna aktywność, tracąc jednak stopniowo wiele ze swej spontaniczności na rzecz komercjalizacji i oficjalnych zamówień.

W tym czasie popularność zyskały ruchy miejskie, pragnące odzyskiwać nie tyle „małe ojczyzny” w sensie większych obszarów, jak działo się to na początku lat 90., ile mniejsze całości: miasta lub ich dzielnice, a nawet same ulice. Aktywiści spod różnych szyldów, jak np. ruch na rzecz rowerów czy ruchy lokatorskie, zapragnęły decydować o miejscu, w którym żyją. Działania odbywały się pod hasłem „Odzyskać miasto!” i zaowocowały sukcesem: w wielu miastach udało się w ostatnich latach ustanowić budżet obywatelski, co stanowiło jeden z ich naczelnych postulatów. Dostrzeżono problemy związane z gentryfikacją i groźeniem osiedli, a także wypychaniem z atrakcyjniejszych dzielnic biedniejszych mieszkańców. Przypomniano sobie pojęcie dobra wspólnego. Mimo niewątpliwych sukcesów obywateli, polskie miasta wciąż zmieniają się jednak tak, by być jak najbardziej atrakcyjnymi przede wszystkim dla młodych, aktywnych i dobrze zarabiających ludzi.

¹⁴ Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.

¹⁵ A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytom–Kraków 2006.

¹⁶ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24.

Na takim tle rozwija się dzisiejsza polska sztuka publiczna. Dopełnia je proces, zainicjowany jeszcze w latach 80., związany z odkrywaniem historii lokalnej. To z niego wynikają często dzisiaj spotykane spacerzy, wytyczanie tras – jako forma projektów artystycznych. Dawały i dają one szansę na odkrywanie innych biografii, innych narracji wiążących się z zatartymi kartami z historii miasta¹⁷.

Kształt samej sztuki także się zmienił. Ponieważ istnieją stosunkowo silne ruchy aktywistyczne, artyści mają bardziej niż dawniej sceptyczne podejście do możliwości diagnozowania i badania problemów społecznych. Szanują izolację niektórych grup i niechęć do stawania się obiektem działań związanych ze sztuką. Rozumieją, że sztuka ma swoje granice i nie sprowadza się do działania społecznie użytecznego. Przeciwnie, jej cele mogą stać się wręcz opozycją użyteczności. Realizacji utrzymanych w takim duchu jest wiele. Wymienić można choćby prace Marty Deskur, Łukasza Jastrubczaka czy Franciszka Orłowskiego. Deskur pracowała z grupą Romów z Nowej Huty nad projektem *Amen Roma* (2014). Powstał obraz ulic i placów tego miejsca, widziany oczami dzieci, jednak dla odbiorców zewnętrznych mało zrozumiała (w książce kończącej projekt teksty są w języku romskim)¹⁸. Łukasz Jastrubczak z tanich i banalnych materiałów buduje obiekty nawiązujące do historii sztuki, lecz przede wszystkim do filmów (*Zakazana planeta*, 2012), deklaruje przy tym, że kwestia interakcji z publicznością i to, jak odbiorcy rozumieją jego pracę, nie gra dla niego zasadniczej roli¹⁹. Franciszek Orłowski wymieniał się natomiast z bezdomnymi na ubrania (*Pocałunek miłości*, 2009). Z innych, niezwykle licznych działań, twórczo, lecz bez nachalności wykorzystujących przestrzeń miasta, wymienię zielonogórską grupę Rezerwat, realizującą od 2014 roku działanie *Rezerwacja miasta – tworzenie rezerwatów dzikiej przyrody na nieużytkach miejskich*²⁰.

Nieistniejąca przestrzeń publiczna

Dzisiejszą formę „sztuki publicznej” ukształtował spektakularny rozkwit edukacji artystycznej, jaki obserwować można było w polskich instytucjach kultury w ostatnich latach, stymulowany głównie przez programy grantowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ta edukacja, zwana również animacją kultury, wywodzi się ogólnie z idei Josefa Beuysa – „każdy jest artystą”. W najnowszych polskich dyskusjach wokół tego rodzaju sztuki zakwestionowano jednak najważniejsze jej

¹⁷ Przykładów jest bardzo wiele, np. Artur Malewski we wczesnym projekcie „Łódź/Łódka/Boat/Lodke” (2003) zaproponował trasy po Łodzi według szlaków, po jakich poruszał się pewien bezrobotny.

¹⁸ M. Deskur, W. Szymański, *Amen*, Nowa Huta 2014 (Projekt odbył się w ramach 6. Festiwalu Artboom, Kraków/Nowa Huta 2014).

¹⁹ *Część większej struktury. Z Łukaszem Jastrubczakiem rozmawia Magdalena Ujma*, [w:] *Nowa Huta. Redefinicja, Grolsch Artboom Festival*, katalog, red. Ł. Białkowski, Kraków 2014, s. 107–111.

²⁰ rezerwuj-miasto.blogspot.com.

pojęcia. „Przestrzeń publiczna jako taka nie istnieje” – twierdzi np. Joanna Warsza²¹. Kuba Szreder przestrzega przed definiowaniem sztuki publicznej wedle kryterium przestrzeni: „sam fakt wyjścia z muzeum czy galerii nie wystarczy, żeby artyści czy kuratorzy podważyli pewne oczywistości, w których zastyga sztuka”²². Nie wierzy w odrębne istnienie przestrzeni publicznej i prywatnej. Jego poglądy korespondują z propozycją Marka Krajewskiego, który – rozważając kondycję dzisiejszych instytucji kultury – postuluje, by to one stały się przestrzeniami publicznymi z prawdziwego zdarzenia. Dzisiejsi odbiorcy aktywnie współtworzą kulturę i to oni powinni decydować o kształcie i działalności instytucji²³. Szreder pisze: „Przestrzeń i sfera publiczna nie są rzeczami danymi raz na zawsze, stabilnymi i trwałymi. Są one dynamicznymi wiązkami społecznych procesów, pełnymi wewnętrznymi napięciami, konfliktami i nieciągłościami. [...] Kuratorzy i artyści współtworzą tak rozumianą przestrzeń publiczną, określają i podważają granice tego, co uznajemy za publiczne”²⁴. Termin „publiczny” Szreder definiuje jako dynamiczną wypadkową społecznego życia, podlegającą „ciągłym zmianom, negocjacjom, konfliktom”²⁵. Osoby zajmujące się sztuką publiczną zmuszone są zatem do nieustannej weryfikacji własnych założeń i pozycji względem owej wiązki znaczeń i kontekstów, z jaką mają do czynienia. Powinny także uświadamiać sobie, jakie mogą być realne skutki ich działalności.

Tak zwana sztuka publiczna miałaby nieustannie kwestionować samą siebie – aby nie zastygnąć w jakiejś pozycji, nie zostać złapana w siatkę przyjętych za oczywistość kryteriów. Jest zarazem dostępna dla wszystkich, oddaje im głos, jest otwarta na konteksty (miejsca, ludzie, historie).

Niezależnie od tego, czy rzeczywiście realizuje takie wyzwania, sztuka w przestrzeniach publicznych stała się codziennością. Wymieńmy *Warszawę w budowie*, gdańskie Narracje, wrocławski Survival, lubelskie Open City czy Rewiry, akcje CSW Kronika, sokołowskie Konteksty, krakowski Artboom. Pojawiły się też problemy. Miasto często pada „ofiara” artystów²⁶. Lokalizacje bywają nieprzemysłane i przypadkowe, jak organizatorowi wydarzenia wygodnie, dzieła bardziej przeszkadzają niż wzmacniają znaczenia miejsca. Mogą kolidować ze zwyczajami użytkowników danej przestrzeni. Artyści „kolonizują” miejsce – bez głębszej wiedzy i własnego zdania na jego temat, „uszcześliwiają” je na siłę własną realizacją. Nader często się zdarza, że autorzy traktują publiczność czy mieszkańców jak ludzi poszkodowanych

²¹ *Miasto jako ready made. Joanna Warsza w rozmowie z Anetą Rostkowską*, [w:] *Grosch Artboom Festival w Krakowie*, katalog, red. A. Smolak, Kraków 2012, s. 60.

²² K. Szreder, *O publicznych parkach, produkowaniu przestrzeni i ciężkiej sztuce bycia publicznym*, [w:] *3 Artboom Festival...*, s. 30.

²³ M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, katalog wystawy, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007, s. 51–64.

²⁴ K. Szreder, *O publicznych parkach...*, s. 29.

²⁵ Tamże, s. 31.

²⁶ S. Ruksza, *Odzyskać miasto...*, s. 22.

i potrzebujących rzekomych „diagnoz” ich stanu, a także „pomocy” poprzez sztukę. Tymczasem ludzie bynajmniej nie pragną ani pouczeń, ani współczucia, ani narzucania im powierzchownej wiedzy o nich samych – zwłaszcza że artyści przyjeżdżają na krótko i zaraz znikają. Jak podsumowuje Joanna Erbel:

Obecnie praktycznie nie słyszy się głosów podważających prawo sztuki do obecności w przestrzeni publicznej – nawet jeśli ta obecność jest prowokacją. [...] Pytanie, które obecnie się narzuca, nie dotyczy już polityczności czy apolityczności przestrzeni publicznej, ale tego, czy istnieją w przestrzeni miejskiej granice dla artystycznych oraz innych interwencji służących wskazaniu na jakiś społecznie istotny problem²⁷.

Niewypowiedziane

Zastanawiające, jak często kuratorzy i artyści deklarują znaczenie niewypowiedzianych treści miejsca: co wisi w powietrzu, a nikt jeszcze tego nie nazwał. Historia najbardziej znanego polskiego dzieła, znajdującego się w (nieistniejącej) przestrzeni publicznej, *Pozdrowień z Alej Jerozolimskich*, czyli palmy Joanny Rajkowskiej (2002) uczy, że może ono wywoływać dezaprobatę, powodować lub raczej podgrzewać istniejący konflikt. Dlaczego? Właśnie przez uchwycenie tego, co wymazane z pamięci, jakby nieistniejące. Proces osvajania dzieła, jakby przy okazji przypominającego niechciane treści, to właśnie dzieje palmy²⁸. Użytkownicy zinterpretowali dzieło wedle własnych możliwości i potrzeb, dorobili mu własne historie i znaczenia. Joanna Erbel komentuje, że celem palmy „było przywołanie zapomnianej historii żydowskiej osady Nowa Jerozolima”, jednak była ona „czytana jako dziwny obiekt, wesołe wakacyjne drzewo”²⁹. Rajkowska wspomina, że palmę wykorzystywano do doraźnych celów, np. protestujące pielęgniarki ubrały ją w pielęgniarski czepek.

Inne znane dzieło ostatnich lat to *Tęcza* Julity Wójcik (2012). Tak jak i palma, jest pełna znaczeń, odnoszących się do głębokich pokładów kultury i religii, lecz jednocześnie porusza pokłady nieprzetrawionych, bolesnych treści. Posiada niezwykle estetyczną i zabawną formę, składa się z kilku tysięcy sztucznych kwiatów. W zamierzeniu artystki *Tęcza* miała dawać chwilę wytchnienia, sprawiać przyjemność odbiorcom. W Warszawie symbol nadziei i zgody sprowokował jednak konflikt i akty agresji. *Tęcza* była czterokrotnie podpalana. Sama zaś artystka stała się zakładniczką własnej pracy, po każdym podpaleniu organizuje akcję naprawczą. *Tęcza* stała się znakiem głębokich podziałów co najmniej politycznych, jeśli nie

²⁷ J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, [w:] 9. *Przegląd Sztuki Survival*, katalog, Wrocław 2011, s. 82.

²⁸ Artystka w pasjonujący sposób opisywała perypetie związane z niechęcią władz miejskich, mieszkańców i walkę o przetrwanie palmy: J. Rajkowska, *Niby, żeby, jest*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 25–61.

²⁹ J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej...*, s. 84.

społecznych w dzisiejszej Polsce. Jest zatem symbolem niemożliwego projektu sztuki w przestrzeni publicznej³⁰.

Na koniec chcę przywołać pracę skromniejszą, niecieszącą się wielką popularnością w mediach. Młody artysta i edukator Arek Pasożyt stworzył niedawno w Lublinie Zakład Malarstwa „Nie Do Odrzucenia” (2014–2015). Do uczestnictwa zaprosił bezdomnych mężczyzn z noclegowni im. św. Brata Alberta. W Zakładzie odbywały się regularne zajęcia z malarstwa i rysunku, otwarto dwie wystawy, prace uczniów Arka można było kupić. Za zarobione pieniądze ma się utrzymywać Zakład i – być może w przyszłości – jego twórcy. Założenie utopijne, zwłaszcza że artysta zajmował się pracownią przez krótki czas, założył ją i prowadził zajęcia przez miesiąc, a następnie pozostawił ideę uczestnikom projektu. To od nich zależy w tej chwili powodzenie Zakładu. Niezależnie od tego, czy będzie nadal działał i się rozwijać, uważam projekt Arka Pasożyta za interesujący. Jest bowiem otwarty, daje możliwość działania jego uczestnikom, i nawet jeśli nie uda się go kontynuować, zaoferował on ludziom z różnych grup społecznych okazję do spotkania się, ujawnił bezdomnych, zazwyczaj niedostrzeganych na ulicach miasta, dał im poczucie podmiotowości i – koniec końców – chwilę miłej życiowej odmiany, rozrywki³¹.

*

Sztuka w przestrzeni publicznej może przybierać rozmaite formy, powstawać z różnych powodów i dla różnych celów. Może być działaniem jakby nieprzydatnym, nieużytecznym, estetycznym obiektem, przybierać formę gry z widzem czy absurdałnego żartu. Może jednak także sytuować się w obrębie aktywności społecznych i edukacyjnych, wiązać się z aktywizmem.

Co więcej, nie wszędzie i nie przez wszystkich sztuka taka będzie widziana jako sztuka, co nie musi być prowokacją ani objawem jej słabości. Patrząc na jej najnowszą historię, widać, że nie tyle zmieniała ona rzeczywistość Polski, ile raczej jej towarzyszyła, odbijając blaski i cienie polskiej transformacji. W wielu wypadkach dostrzec można inteligencki etos artystów, porzucających pracę nad „medialnością medium”, by dotrzeć do rzeczywistości społecznej i tworzyć w jej obrębie sytuacje, badać ją, komentować i – jak uważają niektórzy – modyfikować. Mottem takiej postawy mogłoby być, znane z pewnego polskiego dziennika, inteligenckie hasło „nam nie jest wszystko jedno”, gdyby nie to, że postawa zaangażowana bywa wymuszana przez wymagania stawiane przez instytucje, które zajmują się finansowaniem działalności artystycznej. To już jednak temat na inną opowieść.

³⁰ Streszczenie historii *Tęczy* i opinie mieszkańców na jej temat (*Tęcza* znajduje się w Warszawie, na placu Zbawiciela) można znaleźć np. w artykule Olgi Świącickiej, *Co z tą Tęczą? Paszport Polityki dla Julity Wójcik dzieli Warszawiaków*, natemat.pl/47249,co-z-ta-tecza-paszport-polityki-dla-julity-wojcik-dzieli-warszawiakow (dostęp: 6.02.2015). Zob. także głos w sprawie naprawiania tęczy ze zniszczeń po kolejnych podpaleniach: P. Kozak, *Co dalej z tęczą?*, 7.05.2014, www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20140507/kozak-co-dalej-z-tecza (dostęp: 15.02.2015).

³¹ Oto jak sam autor prezentuje Zakład Malarstwa „Nie do Odrzucenia”: blog.parasite.pl/2015/01/zaklad-malarstwa-nie-od-odrzczenia.html (dostęp: 6.02.2015).

Bibliografia

3. *Artboom Festival*, katalog, red. S. Ruksza, Kraków 2011.
- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, red. J. Kalicki, E. Kowalska, W. Orłowska, R. Ziarkiewicz, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne”, seria A, Koszalin 2008.
- Deutsche R., *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, T. XIII, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Poznań 2002.
- Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, red. K. Grabowicz, CSW Łąźnia, Gdańsk 2006.
- Erbel J., *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, [w:] 9. *Przegląd Sztuki Survival*, katalog, Wrocław 2011.
- Grolsch Artboom Festival w Krakowie*, katalog, red. A. Smolak, Kraków 2012.
- Grzesiuk-Olszewska I., *Plenery rzeźbiarskie i dekoracje miast – program i rzeczywistość*, „Rzeźba Polska” 1987, t. 2.
- Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, red. M. Czyżewski, PWN, Warszawa 2007.
- Krajewski M., *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, katalog wystawy, red. J. Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007.
- Leśniewska A. M., *Puławy 66, I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców, 2–23 sierpnia 1966*, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Puławy 2006.
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012.
- Mouffe Ch., *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, L. Koczanowicz, A. Orzechowski, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.
- Nowa Huta. Redefinicja*, *Grolsch Artboom Festival*, katalog, red. Ł. Białkowski, Kraków 2014.
- Od monumentu do marketu. Sztuka wideo i przestrzeń publiczna*, red. P. Krajewski i V. Kutlubaś-Krajewska, WRO Center, Wrocław 2005.
- Otwarta Galeria. Formy przestrzenne w Elblągu. Przewodnik*, red. J. Denisiuk, Centrum Sztuki, Galeria EL, Elbląg 2006.
- Pawełek K., *Strategie publiczne. Od galerii zewnętrznych do publicznych relacji*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, red. G. Borkowski, M. Branicka, A. Mazur, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014.
- Szreder K., *Sztuka publiczności*, „Res Publica Nowa” 2008, nr 4, s. 41–51.

So-called Public Art (in Poland)

Abstract

The article focuses on public art in Poland. It explores the reasons behind its popularity such as, for instance, modernization of the state which speeded up when Poland joined the European Union. We are currently observing rapid development of cities and rivalry between them that has also spread to the field of culture. Public art has become a tool in this rivalry. There are more reasons for today's demand for this kind of art, starting from the tradition of artistic life in the People's Republic of Poland (open-air sessions, events involving cooperation between artists and scientists, sculpture parks), via various street-related subcultures (happenings in the 1980s, street art, graffiti), urban activism, e.g. actions against the abundance of advertising in public space or the residents' struggle for better quality of everyday life, via art being treated as a marketing tool by politicians, to contemporary discussions about the shape of democracy, public debate, the right to free speech and the political nature of art. The text also emphasizes the diversity of form typical of public art (e.g. monuments, politics-related activities, arts education and efforts towards social change). The article cites the most significant opinions and attempts at defining public art in Poland by such authors as Rosalyn Deutsche, Piotr Piotrowski, Joanna Erbel and Kuba Szreder. It shows a variety of concepts, including the most radical one – art as such is public, therefore the idea of public art as a separate phenomenon is fundamentally flawed. The final section of the article is devoted to the discussion of selected instances of public art (Joanna Rajkowska's *Greetings from Jerusalem Avenue*, Julita Wójcik's *Rainbow*, Arek Pasożyt's *Painting Workshop "Not to Reject"*), their functioning in urban space, social space as well as public debate.

Key words: public art, public space, public sphere

Nota o autorze

Magdalena Ujma – krytyczka sztuki, kuratorka wystaw i projektów z zakresu sztuki współczesnej. Ukończyła studia na historii sztuki KUL, a następnie z zarządzania kulturą w Ecole de Commerce w Dijon. Pracowała w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie, gdzie prowadziła galerię. Następnie w redakcji Kwartalnika Literackiego „Kresy”, gdzie prowadziła dział „Sztuka”. Jej kolejne profesjonalne doświadczenia to: Muzeum Sztuki w Łodzi i Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Była kuratorką i współkuratorką ponad 40 wystaw, w tym „Boys” – o obrazach męskości w sztuce (2005), „Bad News” i „Last News” – o medialnych obrazach zła (2006 i 2007), cykl „Transkultura” – o Innych w zglobalizowanym świecie (2006–2008). Ostatnie jej wystawy to „Dzień jest za krótki. Kilka opowieści autobiograficznych” (Muzeum Współczesne Wrocław, 2013), a także „Co pozostaje” (BWA Sokół w Nowym Sączu, 2013) o pamięci emocjonalnej i cielesnej. Obecnie prowadzi projekt poświęcony pamięci miejsca i prywatnej historii instytucji kultury „Grodzka 5” w Warsztatach Kultury w Lublinie. Jest autorką ponad 500 testów o sztuce współczesnej, publikowanych w najważniejszych polskich czasopismach kulturalnych, m.in. w „Kresach”, „Res Publice Nowej”, „Twórczości”. Opublikowała eseje do książek „Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000” (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007) i „Artystki polskie” (PWN, Bielsko-Biała–Warszawa 2011). Wydała książkę *Sztuki wizualne. Skandale* (PWN, Bielsko-Biała–Warszawa 2011). Prowadzi zajęcia z krytyki artystycznej oraz bloga. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Prezydenta Miasta Lublin. Jej zainteresowania: sztuka zaangażowana społecznie, krytyka instytucjonalna, rola opowieści autobiograficznych w sztuce współczesnej, problemy współczesnej krytyki artystycznej.

Anna Poduszyńska

Sztuka jako narzędzie zmiany. Refleksje o sztuce społecznej i społecznym aktywizmie. Na przykładzie Klubu Gaja

Dziełem sztuki jest sposób, w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny¹.

Konfrontacja prezentowanej przeze mnie koncepcji sztuki społecznej z aktywizmem społecznym (reprezentowanym przez Klub Gaja), który wykorzystuje narzędzia sztuki w celu uzyskania zmiany społecznej, jest możliwa tylko w momencie rozpoznania sytuacji estetycznej, w obrębie której znajdują się (tak zwany) twórca oraz odbiorca.

Zarys pojęciowy – estetyka jako narzędzie badania sytuacji estetycznej

Współczesna estetyka wydaje się wracać do źródeł pojęcia *aísthēsis*², podkreślając bliski związek sztuki z materią życia oraz zmysłowy charakter doświadczenia poznawczego w ogóle. Co istotne, tradycyjne pojęcia estetyczne, opisujące tzw. sytuację estetyczną, którymi estetycy posługują się podczas opisu i interpretacji zjawisk z zakresu sztuki współczesnej, zostały wytworzone w odniesieniu do *sztuk pięknych*, a kategoria *piękna* – o czym pisał Władysław Tatarkiewicz³ – przestała stanowić centralny punkt odniesienia dla sztuki, zresztą w zasadzie zgodnie z jego przewidywaniami. Z tego powodu, wywodzące się z filozofii sztuk pięknych pojęcia estetyczne, którymi posługujemy się w odniesieniu do zjawisk sztuki współczesnej, nie zawsze są adekwatne. Ulegają one nieustannemu formowaniu, podobnie jak pojęcie sztuki. W czasach pluralizacji i heteronomizacji nie jest również możliwe wykorzystanie zaledwie jednego z pojęć do opisu pojęcia sztuki i sztuki jako takiej.

¹ J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, wstęp I. Wojnar, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 19.

² Z gr. *aísthēsis* 'wrażenie zmysłowe', stąd estetyka „pojmwana jako dyscyplina filozoficzna jest wiedzą o przedmiotach pięknych i przeżyciach z nimi związanych, potraktowana zaś jako oddzielna nauka – jest ogólną teorią sztuki”, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/esetyka;3898755.html> (dostęp: 17.02.2015).

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2005, s. 14.

Współcześni filozofowie sztuki, obserwując przemiany zachodzące w sztuce od czasów awangardy, coraz rzadziej odwołują się do pojęcia piękna, a w polu ich zainteresowań pojawiają się takie terminy, jak: użyteczność, funkcjonalność, środowisko, kontekst, *soma*⁴, transkulturowość czy interkulturowość. W ten sposób estetyka wkracza na nowe terytoria, poszerzając swój zakres przedmiotowy.

Określenie *soma* użyte w kontekście estetyki współczesnej (w tym w związku z dyskutowaną możliwością powrotu do pierwotnego znaczenia pojęcia *aísthēsis*, a także w relacji do działania, jakim jest dla sztuki społecznej zmiana społeczna) przywołuje szczególnie koncepcję somatoestetyki Richarda Shustermana (kontynuatora myśli Johna Deweya), który definiuje ciało jako miejsce „odciskania się władzy społecznej”⁵. Reprezentowany przez Shustermana neopragmatyzm opiera się na przekonaniu, że bez ciała działanie jest niemożliwe, przy czym jednocześnie zwraca uwagę na uwikłanie ciała w normy cielesne, nad którymi jednostka nie ma kontroli. Kulturowy charakter norm cielesnych bywa opresyjny, szczególnie gdy presja, jaką wywiera kultura na ciało, z jednej strony opiera się na maksymalizacji doświadczeń zmysłowych, z drugiej zaś na dążeniu do (nierzadko) bezwzględnej estetyzacji każdej sfery życia.

Jak pisze Żmijewski w *Stosowanych sztukach społecznych*, „w estetyzmie manifestuje się również właściwy sztuce brak następstw społecznych”⁶. Tym bardziej wydaje się zasadnym, by dla podjęcia próby zdefiniowania sztuki społecznej z użyciem współcześnie stosowanych pojęć estetycznych w ogóle zrezygnować ze znaczenia słowa *estetyczny*, rozumianego jako *piękny*. Estetyczny kontekst sztuki społecznej zawiera się bowiem w jej oddziaływaniu na zmysły i poprzez zmysły. Także jej funkcja jest odmienna od funkcji tradycyjnie pojmowanych sztuk pięknych, które oddziałują w sposób zmysłowo–intelektualny, kontemplacyjny, ale dystansowy. Celem sztuki społecznej jest działanie w materii życia społecznego w sposób bezpośredni i angażujący za pomocą różnorodnych form sztuki, które znoszą tradycyjnie ustalony podział na twórcę, odbiorcę i dzieło. Dziełem może być w tym kontekście samo działanie artystyczne, jak i różnorodne sposoby jego dokumentacji, ale w centrum uwagi pozostaje cel działania artysty oraz kontekst społeczny, w jakim funkcjonuje

⁴ „Soma – ciało, jako fizyczny wymiar człowieka, które jest przedmiotem nauk i badań medycyny konwencjonalnej; jedna z trzech funkcji zdrowia człowieka według WHO (soma, psyche, polis)”, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Soma> (dostęp: 16.02.2015).

⁵ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, tłum. S. Stankiewicz, referat wygłoszony podczas I Polskiego Kongresu Estetycznego, Kraków 2006, s. 77. Por. też: „Somaestetyka ma na celu krytyczne, ulepszające badanie doświadczenia człowieka i użycia jego ciała jako miejsca sensoryczno-estetycznej percepcji (*aisthesis*) oraz kreatywnego kształtowania siebie. Dotyczy to też wiedzy, dyskursów, praktyk i dyscyplin somatycznych, które organizują tego rodzaju dbałość o ciało bądź mogą je udoskonalić”. R. Shusterman, *Somaestetyka a problem ciała/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, tłum. W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007, s. 75.

⁶ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

dzieło, a także wpływ dzieła na zmianę świadomości społecznej lub sposobu rozumienia i reagowania na poruszane za pośrednictwem dzieła tematy. Można pokusić się o stwierdzenie, że materią dzieła stają się więc relacje społeczne lub też świadomość społeczna, poddające się formowaniu, w mniejszym zaś stopniu materialne *rekwizyty*, które mają na celu wywołać reakcję społeczną.

Tak rozumiane *dzieło interaktywne* charakteryzuje idea przenikania się właściwości różnych mediów sztuki. Tu warto wspomnieć o koncepcji Ryszarda W. Kluszczyńskiego, który dla pełnego zrozumienia interaktywności dzieła sztuki pochylił się nad samym pojęciem *medium* sztuki. Zwracając uwagę na kwestię intermedialności, pisze, że „ich intermedialność nie wynika [...] z trwałego powiązania w ich obrębie różnych dyscyplin artystycznych, lecz z ich zdolności do łączenia się z każdym praktycznie medium sztuki”⁷. Konsekwencją takiego rozumienia dzieła jest powstanie koncepcji intermedialnego artefaktu (a w rezultacie także dzieła rozumianego jako interaktywny spektakl i przestrzeń działania), który zarówno dzięki zaistnieniu za pośrednictwem różnorodnych mediów, jak i poprzez swoją relacyjność względem idei projektu jest jednocześnie źródłem i przedmiotem refleksji metaartystycznej.

Sytuacja estetyczna: twórca – proces twórczy – dzieło – odbiorca

Celem sztuki społecznej nie jest – lub też nie musi być – powstanie tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki w ogóle. Niemniej, konsekwencje wynikające z wkroczenia sztuki w obszar działań intermedialnych i interaktywnych nie pozostają obojętne również dla samej estetyki oraz dziedzin pokrewnych. Dzieło sztuki społecznej trwa bez względu na swoją fizyczną obecność oraz długo po zakończeniu spektaklu – w umysłach twórców i odbiorców, a także w koncepcjach, które za pośrednictwem uczestników są nieustannie opracowywane i przekształcane.

Dzieło sztuki jako obiekt, który budzi estetyczny zachwyt, wstręt lub skłania do kontemplacji, nie jest warunkiem koniecznym do zaistnienia sztuki (jakkolwiek, wśród badaczy sztuki współczesnej, takich jak Claire Bishop czy Marta Kosińska, pojawił się głos, aby nie sprowadzać sztuki opartej na współpracy do terminów teorii społecznej, a więc aby zaznaczyć, że mieści się ona w kategoriach nie tylko wizualnych, ale także estetycznych)⁸. Czy zatem celem sztuki społecznej nie jest lub też nie musi być powstanie tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki w ogóle? Bywa że materialnie zwizualizowane dzieło sztuki społecznej jest niejako *produktem ubocznym* działań artystycznych. W rzeczywistości, obecność tradycyjnie rozumianego dzieła sztuki w tych okolicznościach zależy tylko i wyłącznie od artysty lub artystów. W tym kontekście rola artysty wiąże się przede wszystkim z inicjowaniem działań

⁷ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 23.

⁸ Por. M. Kosińska, „Co” wizualnego w sztuce partycypacji, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2, s. 81.

i poruszaniem wyobraźni społecznej. Jest on liderem lub towarzyszem, aktywizującym grupę społeczną w imię konkretnie sformułowanego celu. W rezultacie zamiast jednostkowej odpowiedzialności za „dzieło” pojawia się (lub też może się pojawić) odpowiedzialność zbiorowa czy też współodpowiedzialność za jakość działania artystycznego oraz jego wpływ na rzeczywistość. Współodpowiedzialność za dzieło, która wiąże się ze współuczestniczeniem grupy społecznej w procesie twórczym, jest kluczowa dla zrozumienia istoty zjawiska. Zainicjowany przez artystę proces twórczej współpracy jest w istocie procesem przekształcenia, przemiany, przeformułowania lub poszerzenia świadomości społecznej. Ten proces często staje się dziełem. Dzieje się to niejednokrotnie w opozycji do idei obiektowości dzieła.

Taka praktyka artystyczna w obszarze sztuki współczesnej nosi miano sztuki partycypacyjnej. Jak pisze Ewa Majewska, wiele praktyk partycypacyjnych „nie przynosi dzieła, które wpisywałoby się w wymianę towarową, skutecznie zakłócając w ten sposób obieg pieniądza”⁹. W ten sposób zwraca uwagę na związek działań o charakterze partycypacyjnym z estetyką relacyjną Bourriauda i jego rozumieniem kwestii wartości. Zauważa także, że najbardziej rozpoznawalnym w Polsce inicjatorem działań partycypacyjnych był Joseph Beuys, a „jednym z najważniejszych skutków jego «rzeźby społecznej» i związanych z nią praktyk było oczywiście budowanie przekonania o tym, że każdy jest artystą”¹⁰.

To przekonanie jest kluczowe, jeśli weźmiemy pod uwagę, że sztuka partycypacyjna wyrosła na gruncie dyskursu o emancypacji odbiorcy oraz w opozycji do komercyjnej kultury medialnej, czyniąc istotnym nie sam proces twórczy, ale jego znaczenie. Dzięki temu pasywność odbiorcy została zastąpiona aktywnym uczestnictwem w procesach kulturowych, a sama sztuka mogła się stać „przestrzenią rewolucyjnej pedagogiki”¹¹, używając słów Umberto Eco.

Z tego też powodu sztuka społeczna rozumiana jako partycypacja, niejednokrotnie zbliża się do działań o charakterze edukacyjnym i może się wydawać, że stanowi szczególną formę **aktywizmu**, wykorzystującą narzędzia sztuki do społecznej przemiany, w której artysta przyjmuje rolę edukatora lub animatora kultury (choć ta postawa bywa krytykowana ze względu na swój potencjał autorytarny). Obie z wymienionych ról redefiniują pozycję artysty w społeczeństwie, wskazując na jedną z jego potencji twórczych, dla której materią nie jest świat zmysłowy *sensu stricte*, stanowiący budulec materialnego dzieła sztuki, ale przede wszystkim świat myśli i postaw społecznych, za pomocą których kształtowana jest rzeczywistość społeczna.

⁹ E. Majewska, *Między nienawiścią do demokracji a współpracą. Sztuka partycypacyjna, romantyzm i władza*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2, s. 66.

¹⁰ Tamże, s. 62.

¹¹ M. Kosińska, „Co” wizualnego..., s. 83.

Refleksja krytyczna – społeczny charakter sztuki a polska sztuka krytyczna

Z historii sztuki znamy przykłady dzieł, które stawały się katalizatorami przemian społecznych lub skłaniały społeczeństwo do zredefiniowania pojęć czy zjawisk, mimo iż zawierały się w zbiorze dzieł sztuk pięknych (wśród nich możemy wymienić chociażby *Wolność wiodącą lud na barykady* Eugène Delacroix czy *Deutschland, Deutschland über alles* Johna Heartfielda i Kurta Tucholskiego). Sami artyści także występowali w roli orędowników głoszonych idei, stając się sprzymierzeńcami lub wrogami przemian społecznych. Jednak dotychczas nie było to działanie, które miało na celu określenie głównej funkcji dzieła. Ponadto nie występowało wśród twórców z jednakowym nasileniem, nie powodowało powstania nurtu, który tak jednoznacznie domagałby się nazwania.

Podstawowa różnica między sztukami pięknymi a sztuką społeczną odnosi się przede wszystkim do formy i celu zaistnienia odpowiadających im dzieł sztuki. Jak zostało wskazane wcześniej, o ile w przypadku sztuk pięknych podstawowym celem było (jest) stworzenie materialnego dzieła, którego możliwa recepcja, poza zachwytem estetycznym, mogła (ale nie musiała) przynieść ewentualne zmiany w świadomości społecznej, o tyle sztuka społeczna jest przede wszystkim nastawiona na kreację zmian w społeczeństwie, a materią jej dzieł staje się świadomość społeczna. Nie wyklucza to jednakże powstania materialnych obiektów, które zostaną uznane za dzieła w znaczeniu, jakie zwykliśmy przypisywać dziełom sztuk pięknych. Nieściśłość związana z dookreśleniem materii sztuki społecznej to efekt otwartości samego pojęcia, które poddaje się bardziej tytułowemu dla artykułu refleksjom niż „twardej” kategoryzacji. To także rodzaj sztuki, który rozwija się bardzo prężnie, a w związku z tym na naszych oczach ewoluuje. Poszczególne działania artystyczne, w zależności od kontekstu, bywają także określane mianem sztuki zaangażowanej, a czasem sztuki krytycznej. Uważam, że zawierają się one w pojęciu sztuki społecznej, co nie znaczy, że każde działanie z zakresu sztuki społecznej jest krytyczne w rozumieniu, jakie dla pojęcia sztuki krytycznej zaproponował Ryszard W. Kluszczyński¹².

Na marginesie rozważań o sztuce społecznej, porównywanej tu przeze mnie z polską sztuką krytyczną, do której odniosłam się w powyższym akapicie, warto zauważyć, że to, co według mnie odróżnia „mainstreamową” sztukę krytyczną od sztuki społecznej, to przede wszystkim stosunek do społeczeństwa.

Sztuka społeczna zaczyna się w momencie, w którym artysta *dzieli się* władzą twórczą ze społeczeństwem, rozwijając w konkretnych projektach postulaty partycypacyjne w celu osiągnięcia z góry założonej, pozytywnej zmiany społecznej. Takie współdziałanie zakłada podmiotowy charakter współuczestników procesu

¹² „Sztuka krytyczna – w polskiej krytyce sztuki (termin w takim rozumieniu wprowadził Ryszard W. Kluszczyński) tym mianem określa się przede wszystkim nurt w polskiej sztuce lat 90., w którego poczet zalicza się umownie zjawiska artystyczne w sposób krytyczny komentujące sytuacje społeczne, polityczne, ekonomiczne, itp., zaistniałe po transformacji ustrojowej 1989 roku”, http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka_krytyczna (dostęp: 16.02.2015).

twórczego oraz redefiniuje materię dzieła. W tym kontekście zmiana jest celem, a sztuka wraz z całą paletą możliwości artystycznego działania jest narzędziem zmiany. Niejednokrotnie zmiany powstałe z inspiracji sztuką społeczną są nieuchwytnie. Być może ich nieuchwytność wynika z faktu, że nie wszyscy artyści są w takim samym stopniu zainteresowani inicjowaniem zmian, co badaniem efektu społecznego oddziaływania ich sztuki. Materia dzieła sztuki społecznej nie zawsze więc ma *stricte* materialny (zmysłowy) charakter. Często dotyka bowiem poziomu relacji wewnątrzspołecznych. Dzieła sztuki krytycznej łatwiej opisać w oparciu o tradycyjnie rozumiane pojęcia estetyczne, z których wyrugowano koncepcje piękna, harmonii czy ładu¹³. Ich materia została oczywiście poszerzona o nowe możliwości rejestracji rzeczywistości, udział mediów elektronicznych i wszelkie „postduchampowskie” formy twórczego działania, niemniej inspiracją do zaistnienia reakcji społecznej było zazwyczaj konkretne materialne dzieło lub działanie, które podlegało procesowi recepcji przez grupę odbiorców. Działania w obszarze polskiej sztuki krytycznej poddają się, w gruncie rzeczy, dosyć klasycznemu *rozbiorowi*.

We wspomnianym nurcie mamy do czynienia z artystami, którzy w niejako klasyczny sposób dokonują krytycznego skomentowania rzeczywistości, biorąc na siebie odpowiedzialność zarówno za materialny kształt dzieła, jak i potencjalny efekt jego oddziaływania. Efektem procesu twórczego, który wprawdzie wykorzystuje także materię życia, jest najczęściej dzieło fizycznie obecne. Recepcja dzieła sztuki krytycznej, którego materia jest zmysłowa, opiera się na podobnym schemacie co recepcja tradycyjnego dzieła sztuk pięknych. Nie dochodzi jednak do przeżycia estetycznego w oparciu o pojęcie piękna, ale za pomocą zmysłów dokonuje się poznanie zmysłowe, które inicjuje (lub może inicjować) refleksję krytyczną wobec rzeczywistości współczesnej. Jak pisze Izabela Kowalczyk, „rola sztuki krytycznej lat 90. sprowadzała się do krytycznego opisu rzeczywistości i tworzenia komentarzy na temat współczesności. Jej krytyczną funkcję należy rozumieć jako ujawnianie, ukazanie tego, co nieoczywiste, podskórne, niejasne, marginalne”¹⁴.

Można zatem powiedzieć, że o ile sztuka krytyczna miała wpływ na społeczeństwo, o tyle często odbywała się ona bez aktywnego (co warto podkreślić) zaangażowania społeczeństwa w sam proces powstawania dzieła. Artysta, będący przedstawicielem nurtu sztuki krytycznej, współpracował z różnymi osobami (zwykle nieartystami), angażując ich w proces twórczy, ale raczej rzadko wyposażał

¹³ Pisząc o tradycyjnie rozumianych pojęciach estetycznych, mam na myśli triadę: twórca – dzieło – odbiorca oraz związane z nimi pojęcia: procesu twórczego i przeżycia estetycznego. W omawianym modelu sztuki nie zauważyłam *przesunięć*. Mam tu na myśli przesunięcia, wynikające z sytuacji, w której np. odbiorca staje się (zadeklarowanym) współtwórcą dzieła. Mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której dzieło, istniejące za pośrednictwem określonego *medium*, jest wystawiane na widok publiczny przy udziale instytucji, tak samo jak obraz czy rzeźba. Przesunięcie dokonuje się w sferze „wartości estetycznych/artystycznych”, a nie w oparciu o triadę pojęć.

¹⁴ I. Kowalczyk, *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia*, culture.pl, listopad 2006, <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia> (dostęp: 16.02.2015).

w narzędzia, które pozwalały im na samodzielne działanie; korzystał raczej z ich obecności, do niej tylko sprowadzając „współpracę”. Oczywiście, dla uczestników procesu współpraca z artystą mogła mieć na przykład wymiar terapeutyczny lub poznawczy, ale dla tej konkretnej grupy zjawisk nie da się jednoznacznie przypisać jej działotwórczej funkcji w sposób, w jaki robi to często sztuka społeczna. Efekt przemiany społecznej lub zmiana świadomości społecznej były w przypadku sztuki krytycznej najczęściej konsekwencją debaty publicznej, dla której inspiracją było dzieło lub działanie artysty. Co więcej, Jakub Banasiak za Arturem Żmijewskim pisze, że „w ostatnich latach krytyczne strategie są w odwrocie, ale ogień rewolucji podtrzymują instytucje sztuki”¹⁵. Dodaje też, że „sztuce krytycznej nic już nie zagraża, jej dzieła weszły do kanonu, a artyści – na salony”¹⁶.

Być może zatem *krytyczna metoda twórcza* skostniała już jako klasyka działań mainstreamowych? Wraz z oddaniem „pola władzy”¹⁷ artystom sztuki krytycznej zyskała ona status zinstytucjonalizowanej, a instytucje mają to do siebie, że charakteryzują się swoistym zamknięciem. Aktualnie częściej okazję do debaty dają dzieła realizowane w przestrzeni publicznej (jak chociażby *Tęcza* Julity Wójcik), które wychodzą naprzeciw mieszkańcom, anektując przestrzeń wspólną i nie pozostawiając obojętnym wobec treści dzieła, niż te prezentowane przez publiczne lub prywatne, a liczące się w „art-worldzie” instytucje kultury i sztuki.

Dzieła sztuki krytycznej przeniesione z galerii w przestrzeń publiczną nadal nie są, w myśl mojej refleksji, dziełami sztuki społecznej wedle koncepcji, którą proponuję w niniejszym artykule. Nie opierają się bowiem na współtworzeniu i współodpowiedzialności za efekt dzieła czy też działania. *Tęcza* Julity Wójcik mieści się nadal w klasycznej triadzie artysta – dzieło – odbiorca, a w tym konkretnym przypadku, nawet w dziedzinie „sztuki piękne”, jeśli uwzględnić słowa samej autorki, mówiącej, że chciałaby, „żeby *Tęcza* nie była zaangażowana społecznie czy politycznie, aby była całkowicie wolna od jakichkolwiek narzuconych znaczeń. Po prostu – aby była piękna”¹⁸.

¹⁵ J. Banasiak, *Opowiem wam, dziatki, o sztuce krytycznej*, dwutygodnik.com/sztuka, 2014, nr 145, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5533-opowiem-wam-dziatki-o-sztuce-krytycznej.html> (dostęp: 16.02.2015).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ „W kategoriach analitycznych pole można zdefiniować jako sieć albo konfigurację obiektywnych relacji między pozycjami. Pozycje zaś są zdefiniowane obiektywnie ze względu na swoje istnienie i ze względu na uwarunkowania, jakie narzucają osobom czy instytucjom je zajmującym, określając ich aktualną i potencjalną sytuację (*situs*) w strukturze dystrybucji różnych rodzajów władzy (czy kapitału). Posiadanie zaś owej władzy (kapitału) określa dostęp do specyficznych korzyści, o które toczy się gra w danym polu”. P. Bourdieu, L. J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Siwisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 78.

¹⁸ PK, „*Tęcza*” Julity Wójcik w Warszawie, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tecza-julity-wojcik-w-warszawie> (dostęp: 16.02.2015).

Zmiana punktu ciężkości w sztuce społecznej jako zmiana paradygmatu estetycznego

Wraz z decyzją o oddaniu części władzy twórczej społeczeństwu zmienił się zarówno sposób formułowania dzieła sztuki, jak i jego materia. Punkt ciężkości został przesunięty na wspólnotę działań w imię określonego celu. Idąc tropem Arthura Danto, można by powiedzieć, że sztuka przeniosła się w świat życia. Jak pisze Leszek Sosnowski, najogólniejsze założenia programowe Arthura Danto opierają się na dwóch postulatach: ekspansji i eliminacji.

Eliminacja (ograniczenie) dotyczyła roli artysty w procesie tworzenia, ponadto jego umiejętności związanych z tradycyjnie rozumianym kunsztem (rzemiosłem) artystycznym, następnie roli i znaczenia dzieła sztuki czy wreszcie roli i znaczenia tematu. Lecz równocześnie następowało rozszerzenie sfery artystyczności i estetyczności na obszary wcześniej odległe od tradycyjnie rozumianej sztuki i dotyczyło przede wszystkim materiału, choć także twórcy, którym teraz często stawał się odbiorca¹⁹.

Nie oznacza to oczywiście, że artysta całkowicie zrezygnował ze swojego *ego*, z potencjalnej przewodniej roli odpowiedzialności za autorstwo. Intencją sztuki społecznej jest nie tylko aktywne uczestnictwo społeczeństwa w procesie tworczym, często rozumianym jako proces inicjowania przemiany społecznej, a więc świadomego współtworzenia społeczeństwa, ale także uhonorowanie twórczego potencjału każdego człowieka, bez względu na stopień artystycznego wyedukowania. W ten sposób prawo do twórczego działania w materii życia, w materii społeczeństwa, prawo do świadomego uczestniczenia w kulturze otrzymują wszyscy.

To symboliczne przekazanie "twórczej władzy" stanowi dopełnienie tożsamości osoby oraz wspólnoty. Jest to symboliczne przekazanie władzy społeczeństwu, w rzeczywistości będące przypomnieniem, że ta władza to niezbywalne ludzkie prawo. Na poziomie świadomości społecznej jest to olbrzymia przemiana. Stanowi ona miękką, ale niejednokrotnie skuteczną formę oporu wobec rzeczywistości oraz narzędzie pozwalające na inne niż standardowe sposoby wpływania na świat i panujące w nim obyczaje społeczne. To usankcjonowana prawem forma anarchii, jeśli przyjmiemy, że sztuka to potencjalne działanie wywrotowe względem systemu społecznego.

Pojęcie systemu społecznego rozumiem tu jako całościowo ujęty zespół społecznie akceptowanych schematów, wzorców czy sposobów zachowań międzyludzkich w obrębie grupy²⁰. Członkowie grupy mogą działać w obrębie jednego lub wielu systemów społecznych w zależności od charakteru oraz terytorialnego zasięgu

¹⁹ L. Sosnowski, *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. L. Sosnowski, WUJ, Kraków 2006, s. 9.

²⁰ „System społeczny jest układem zróżnicowanych ról i pozycji społecznych, za którymi kryje się akceptacja praw i obowiązków oraz norm i wartości. System posiada właściwości, które są nieredukowalne do właściwości jego części składowych”, E. Masłyk-Musiał, *Społec-*

oddziaływania tej grupy (na przykład grupy wyznaniowe mogą być w konflikcie z zasadami współżycia społecznego, regulowanymi przez świeckie prawo państwowe, albo formułować częściowo tylko odmienny system zachowań społecznych). Ta refleksja zwraca uwagę na lokalny i kontekstualny zakres oddziaływania sztuki społecznej. Jej cel zwykle jest bowiem sformułowany w odniesieniu do grupy odbiorców, którzy wyrażają określony światopogląd. W tym przypadku świadomość artysty, formułującego komunikat do konkretnego odbiorcy lub grupy odbiorców, oznacza umiejętność zrozumienia kodów komunikacyjnych, panujących w obrębie grupy, a także zdolność do prezentowania treści z uwzględnieniem specyfiki danej grupy społecznej. Oba te elementy warunkują potencjalny efekt zwrotny podjętych przez artystę działań. Dla sztuki społecznej środowisko społeczne i kulturowe, w którym funkcjonuje docelowa grupa odbiorców, jest jednym z pojęć fundamentalnych. Sztuka społeczna działa w obrębie środowiska (rozumianego tutaj szerzej niż system społeczny) właściwego dla danej grupy społecznej, ze świadomością jego granic i potencjalnych dróg przemiany. Namysł nad tematem sugeruje dwa możliwe typy przemiany, które wiążą się z tak opisaną koncepcją sztuki społecznej. Z jednej strony funkcją sztuki społecznej, w trudny do zanegowania sposób, jest jej funkcja użytkowa. W intencji artysty sztuka ta jest narzędziem społecznej przemiany i służy społeczeństwu (niekoniecznie państwu, ale może również proteżować działania, które państwo powinno wykonać, ale tego nie czyni). Z drugiej zaś strony zachodzi kluczowa zmiana społecznej roli artysty. Schodząc z piedestału wieszczą, wykorzystuje on swój twórczy potencjał dla inspirowania zmiany społecznej, czego dokonywać może tylko jako świadomy członek wspólnoty wolnych jednostek. W tym kontekście jawi się jako osoba obdarzona potencjałem do inspirowania zmian społecznych. Dialog w przestrzeni społecznej odbywa się z perspektywy „wolnych podmiotów”²¹. Dzieci, ryby i nieartyści otrzymują równoprawny głos.

Sztuka społeczna i zwierzę. Sztuka społeczna a aktywizm społeczny wykorzystujący narzędzia, jakimi posługuje się sztuka

Zwrot w kierunku konfrontacji człowieka i zwierzęcia, charakterystyczny dla niektórych przejawów sztuki społecznej, nie jest przypadkowy. Koncepcja zwierzęcia w człowieku lub człowieka jako zwierzęcia jest w istocie próbą zmierzenia wpływu, jaki na człowieka w procesie rozwoju i socjalizacji mają siły, umownie określone mianem natury i kultury. W koncepcji freudowskiej sztuka jako element kultury pełni funkcję sublimacji zwierzęcych popędów, jednocześnie chroniąc kulturowo

czeństwo i organizacje. Socjologia organizacji i zarządzania, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 33.

²¹ „Człowiek przez posiadanie «jego własnej woli», zdolnej do «wolnej decyzji», jest wolnym podmiotem przyrodzonych i niezbywalnych praw”, J. Ablewicz, *Istota wolności gospodarczej w aspekcie filozoficzno-prawnym*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2014, rozdz. I, § 2, s. 2.

utrwalany porządek społeczny²². Współcześnie uwidaczniają się także koncepcje twierdzące, że *ludzkie zwierzę*, jakim jest człowiek, przeciwdziałając naturze (za pomocą sztuki i technologii) staje się jednocześnie jej najbardziej paradoksalnym wytworem (*homo technologicus*)²³. W ten sposób naturalny potencjał, wynikający z wykorzystania rozumu i umiejętności, zostaje skierowany przeciw naturze (rozumianej tutaj jako przyroda), mimo iż jest jej wynikiem.

Paradoks człowieczeństwa widać także w strukturalistycznej koncepcji tożsamości człowieka jako istoty dyscyplinowanej, wyrażanej i utrwalanej przez świat oraz sztukę. W tej koncepcji granice człowieczeństwa budują klasyczne dychotomie, jak opozycja człowiek–zwierzę. Jak piszą Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, rozpoznanie w sobie zwierzęcia to punkt wyjścia do ujarznienia bestii, to „etyczne zadanie, nagrodą zaś za jego wypełnienie [...] jest nie tylko społeczne uznanie, lecz również poczucie społecznej tożsamości”²⁴. W tym kontekście ujarznienie bestii w człowieku z jednej strony obnaża społeczny mechanizm nadrzędności wspólnoty względem jednostki, z drugiej zaś uwypukla etyczny (związany z poczuciem odpowiedzialności jednostki względem innych) wymiar tożsamości podmiotu w społeczeństwie, które oparte jest na relacji.

Pisząc o odpowiedzialności (i odnosząc ją zarówno do jednostkowej relacji człowiek–zwierzę, jak i do konfrontacji między człowiekiem i światem, w którym człowiek żyje i który współtworzy), chciałabym zwrócić uwagę na inicjatywy społeczne i akcje artystyczne Klubu Gaja. Jacek Bożek, prezes klubu, pisze, że jego działania „wypływają z przekonania, że nie możemy być tylko biernymi konsumentami, lecz odpowiedzialnymi obywatelami i ludźmi, którzy są humanitarni wobec zwierząt”²⁵. Dlatego właśnie angażuje „w programy, kampanie i akcje wszystkich ludzi, niezależnie od tego, gdzie mieszkają, jakie mają wykształcenie, światopogląd i w jakim są wieku”²⁶. Autor wypowiedzi proponuje, aby ze względu na poczucie zbiorowej odpowiedzialności za świat i środowisko, w którym żyją nie tylko ludzie, ale także inne istoty czujące, zawiesić przynależność do grupy społecznej i aktywnie włączyć się w proces wspólnej przemiany. Poza nawoływaniem do współodpowiedzialności za kształt świata, w którym żyjemy, Bożek zwraca także uwagę na pojęcie wolności, a szczególnie „wolności wewnętrznej”²⁷. Z racji doświadczeń pokoleniowych, związanych z funkcjonowaniem w ustroju komunistycznym, wolność jest dla Jacka Bożka pojęciem obciążonym emocjonalnym bagażem. Jako przeciwnik systemu,

²² M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012, s. 58.

²³ Y. Gingras, *Éloge de l'homo techno-logicus*, Saint-Laurent, Les Editions Fides, 2005, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alternative_names_for_the_human_species (dostęp: 17.02. 2015).

²⁴ M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce...*, s. 78 (tu nawiązania do M. Foucault, *Nadzorować i karać*) i s. 77.

²⁵ J. Bożek, *O zmienianiu świata. Droga Wojowników Gai*, Klub Gaja, 2013, s. 16.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 8.

samozwańczy opozycjonista ekologiczny, działał mając świadomość, że protesty będące jego udziałem mogą obciążyć nie tylko jego samego, ale także jego najbliższą rodzinę. Zmiana ustroju umożliwiła mu zwiększenie aktywności, zapewniając jednocześnie jego rodzinie większe bezpieczeństwo. W wolnej Polsce jego działalność nabrała rozmachu. Organizując akcję „Teraz Wisła” na rzecz zastopowania budowy zapór wodnych w dolnym biegu Wisły, dążył do tego, aby nie dopuścić do nieodwracalnej zmiany charakteru rzeki, która miejscami jeszcze zachowuje swój pierwotny bieg. W późniejszych latach kampania przerodziła się w program edukacji ekologicznej, zwracając uwagę na problem żyjących niegdyś w rzece łososi. Ze względu na zanieczyszczenie i niedrożność Wisły – jak pisze Bożek – łososiom „odebrano możliwości życia”²⁸. Natomiast „zabierając wolność rzekom, które zamknięto w betonowych korytach i poprzegradzano sztucznymi stopniami”²⁹, dokonano destrukcyjnej przemiany środowiska naturalnego, reorganizując całkowicie sposób funkcjonowania ekosystemu.

W tym momencie pojawia się pytanie o granice wolności działania człowieka, nie tylko w odniesieniu do drugiego, ale także w odniesieniu do innych, niemych lub słabszych mieszkańców naszego otoczenia. *Wolność* ma charakter pojęcia absolutnego i w tym kontekście nie jest stopniowalna. W moim poczuciu, Bożek sprzęga ją z odpowiedzialnością. Tak usytuowana na mapie pojęć *odpowiedzialna wolność* dotyczy problemu świadomości aktywnego i odważnego uczestniczenia w życiu świata, a w odniesieniu do artystycznej i ekologicznej działalności Klubu Gaja staje się niemal tym samym, czym niegdyś było pojęcie piękna dla sztuk pięknych – idea, do której należy dążyć. Klub Gaja nie tylko propaguje idee, ale poprzez swoją aktywność realnie wspiera zmiany społeczne. Jego działalność polega na organizacji tematycznie spójnych kampanii społecznych, na które składają się: happeningi, spektakle plenerowe, wystawy i konferencje, a których celem jest osiągnięcie konkretnej zmiany w sposobie funkcjonowania społeczeństwa. Akcje artystyczne oraz typowe z punktu widzenia klasycznie rozumianej estetyki dzieła, a więc cały sztafaż jaki oferuje sztuka, pełnią funkcję służebną wobec celu. Znamienitym przykładem takiego myślenia o sztuce jest kampania pt. *Zwierzę nie jest rzeczą*, której efektem było wprowadzenie w 1997 roku przełomowej w kwestii podejścia do *braci mniejszych* ustawy o ochronie zwierząt. „Dla upamiętnienia tego, z inicjatywy Klubu Gaja, co roku 22 maja obchodzony jest Dzień Praw Zwierząt”³⁰, a „pierwszy artykuł Ustawy o ochronie zwierząt brzmi: Zwierzę, jako istota żyjąca, jest zdolna do odczuwania cierpienia, nie jest rzeczą”³¹.

Wydaje się, że dotychczas tak wyraźnie (jak w sztuce społecznej i ekologicznej) nie ustawiano troski o wolność innych istnień w centrum zainteresowań nie tylko artystów, ale społeczeństwa w ogóle. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że

²⁸ Tamże, s. 20.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 28.

³¹ Tamże.

w imię wyższego celu, jakim jest harmonijne współzycie wszystkich istot w jednym środowisku, artysta dobrowolnie zrezygnował nie tylko ze swej władzy ujarzmięcia, ale i z części swojej wolności twórczego działania na rzecz innych. Nie tylko bowiem *podzielił się* swoją wolnością jako twórca z uczestnikami i współtwórcami sztuki społecznej, zapraszając ich do współpracy, ale także uznał, że mając prawo do wolności, ma jednocześnie obowiązek zadbać o prawo do wolności innych.

Harmonijna koegzystencja ludzi i zwierząt we wspólnie zasiedlanym środowisku wymaga przede wszystkim uznania, że sfera, nad którą człowiek dotychczas sprawował bezwzględną władzę, powinna bardziej przypominać układ partnerski niż ustrój totalitarny³².

Można uznać, że artystyczna działalność Klubu Gaja zastępuje przeciwstawiające ujarzmienie odpowiedzialnością i relacyjnością. Czy działalność Gai to sztuka społeczna, która reprezentuje pozytywny charakter współpracy, czy aktywizm społeczny, wykorzystujący narzędzia, jakimi posługuje się sztuka? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Działalność Klubu opiera się na przekonaniu, że model panowania nad naturą, a także model jej sublimacji powinien zostać zastąpiony przez odpowiedzialne współzycie z naturą oraz z jej przedstawicielami o różnorodnej podmiotowości, przy jednoczesnym założeniu, że wszystkim przysługuje prawo do wolności. W ten sposób realizowana jest idea etyczna powiązana z naturą³³.

We współczesnym opisie estetycznym takie działania zyskują miano performatywnych akcji artystycznych o cechach dzieła intermedialnego i interaktywnego, wykraczającego poza politykę i socjologię, a jednocześnie wzbudzającego antropologiczną refleksję natury ogólnej, ideowej, właściwej sztuce i doświadczeniom estetycznym.

Zmiana paradygmatu a zwrot performatywny. Podsumowanie

Sztuka społeczna w mniejszym lub większym stopniu dialoguje zarówno z filozofią, jak i z polityką. Jej pragmatyczne cele (jak np. zmiana planów budowy zapory na Wiśle, zainicjowana przez Bożka) to realne działania społeczno-polityczne, tyle że osiągnięte przy użyciu innych narzędzi społecznego oddziaływania, takich jak happening czy performance grupowy. Wprowadzenie zmiany odbyło się dzięki

³² Na polu sztuki zmianę podejścia do natury jako miejsca koegzystencji ludzi i zwierząt można podsumować słowami Grzegorza Dziamskiego: „o ile artystów sztuki ziemi pociągała natura jako aktywna, twórcza siła, której częścią jest również człowiek, a więc natura stwarzająca (*natura naturans*), to artystom lat 90. natura jawi się jako obszar bezbronny, zagrożony, wymagający ludzkiej opieki, jako *natura naturata*. Jest to istotna różnica, sygnalizująca jakościową zmianę naszego nastawienia wobec natury – myślenie o naturze kategoriami ogrodu, o który musimy zadbać”. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002, s. 140.

³³ O relacyjności jako współprzebywaniu wolnych podmiotów por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, np. s. 40n., 124n.

współpracy z wieloma ludźmi, nieartystami, przy ich aktywnym uczestnictwie i poparciu, które z tzw. inicjatywy oddolnej przerodziło się w konsekwentny zespół działań.

Ten zwrot w kierunku aktywnego działania, tworzenie przestrzeni do zmiany, buntu czy rewolucji, we współczesnej humanistyce zyskał miano *performatywnego*. Idąc za Ewą Domańską, „wyróżniłabym (jego) następujące cechy [...]: nastawienie na sprawczość i zmiany wywoływane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (posthumanistyczne oblicze idiomu performatywnego) [...] oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako *performance'u*, w którym się uczestniczy”³⁴. Domańska pisze, że zwrot performatywny, jaki widać we współczesnej humanistyce, jest formą manifestu, rezygnacją z kontemplacyjnej formy uczestniczenia w świecie na rzecz buntu wobec zastanej rzeczywistości. „W centrum zainteresowań zostaje postawiona zatem kategoria zmiany jako wartości pozytywnej oraz aktywny (sprawczy) podmiot (podmiot performatywny), który tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości, zwłaszcza poprzez wydarzenia, «happenings», *performance*”³⁵.

Najbardziej interesującą kwestią, którą zauważa Domańska, jest fakt, że podmiotami performatywnymi stają się często nieartyści, wykorzystujący współczesne narzędzia sztuki do krytycznej analizy i poszerzania wiedzy o świecie w celu jego przemiany. Jest to działanie uczestniczące, opatrzone pragmatyczną refleksją teoretyczną, która w centrum uwagi stawia działanie (z ang. *to perform* – działać). Zwraca się uwagę, że siła podmiotu bierze się z jego aktywności, a powstanie wspólnoty możliwe jest tylko przy aktywnym udziale współpracujących ze sobą podmiotów. W tym kontekście *performance* staje się aktem politycznym, a sztuka społeczna formą politycznego zaangażowania, wyrażanego za pośrednictwem aktywnych, nieprzeznaczonych do kontemplacji, ale mentalnych, wolicjonalnych, cielesnych, performatywnych działań, ukierunkowanych na zdarzenia, różnorodne doświadczenia oraz reakcje partycypacyjne.

Reasumując, w tak opisanej sztuce społecznej, w nawiązaniu do klasycznej triady pojęć estetycznych, rolę artysty przejmuje podmiot performatywny, który jako aktywny twórca i inicjator zmian jest jednocześnie ich uczestnikiem i obserwatorem, a zatem również odbiorcą. Myślę także, że sztuka społeczna w odróżnieniu od sztuki krytycznej realizuje się poprzez działania partycypacyjne, podczas gdy sztuka krytyczna, chociaż jest nowatorska w kontekście obszaru zainteresowań, pozostaje jeszcze w klasycznie rozumianym paradygmacie sztuki, koncentrując się zdecydowanie częściej na dziele – obiekcie oraz limitując współtworzenie dzieła przez innych – równoprawnych uczestników procesu twórczego. Sądzę również, że sztuka krytyczna może mieć wymiar społeczny, tak jak sztuka społeczna – wymiar

³⁴ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5 (101), s. 48–61.

³⁵ Tamże, s. 52.

krytyczny, a niektóre zjawiska artystyczne z tego obszaru umykają jednoznacznej klasyfikacji. Dzieło – rozumiane jako *produkt* sztuki społecznej – jest pojęciem otwartym. Jest nim docelowa zmiana, ale także podjęta aktywność artystyczna oraz (potencjalnie) możliwe sposoby jej dokumentacji, które mogą (a według m.in. Claire Bishop powinny mieć) walor estetyczny. Materia dzieła jest zależna od wybranej formy aktywności artystycznej oraz sformułowanego celu, a samo działanie nie jest *sztuką dla sztuki*, tylko zostało podporządkowane osiągnięciu konkretnego efektu. Proces twórczy często opiera się na modelu współpracy. Jednocześnie, aby sztuka społeczna miała realny wpływ na kształtowanie się społeczeństwa oraz kreowane przez społeczeństwo zmiany w świecie, istotne jest zredefiniowanie tożsamości każdego poszczególnego człowieka poprzez wskazanie na jego związek z naturą (zarówno z naturą jako zwierzęciem, którym jest człowiek, jak i naturą, jako środowiskiem, w którym człowiek funkcjonuje) oraz podkreślenie jego podmiotowości (w tym: niezbywalnego prawa do odpowiedzialnego korzystania z wolnej woli). W ten sposób, ponownie i paradoksalnie, człowiek za pośrednictwem narzędzi, jakimi dysponuje sztuka i kultura, tworzy i sankcjonuje porządek społeczny, a jednocześnie chroni naturę. Jak pisze Grzegorz Dziamski: „człowiek podbił i udomowił naturę, zamienił planetę w wielki ogród, ale jest to ogród barbarzyńców. Trudno w nim odróżnić to, co naturalne od tego, co przynależy do kultury, trudno odnaleźć naturalny porządek rzeczy. A może taki porządek jest naszym wymysłem?”³⁶.

Człowiek nie ustaje w zadawaniu pytań, w ustalaniu i w przesuwaniu granic, w definiowaniu, przekształcaniu i przemienianiu. Fakt, że sztuka społeczna pyta o granice, przesuwa je, redefiniuje i przekształca, wynika ze skostnienia struktur politycznych i obywatelskich, z konieczności podjęcia działań oddolnych, które w stary system wtłoczą nową energię. Czy sztuka kontemplacyjna jest w stanie temu podołać? Zmiana wymaga świadomości, kreatywnego podejścia do problemu oraz odwagi w działaniu. Widząc (współwyznaczające specyfikę sztuki społecznej) cechy uprawiających ją artystów, reflektory zwrócono więc w kierunku działań określanych mianem sztuki społecznej. Jednak krytyczne nastawienie (właściwe nie tylko jej początkom) wywołuje pytanie, czy taka sztuka jest w stanie sprostać wyzwaniu zmiany?

Bibliografia

- Ablewicz J., *Istota wolności gospodarczej w aspekcie filozoficzno-prawnym*, Wydawnictwo C.H. Beck, Warszawa 2014.
- Banasiak J., *Opowiem wam, dziatki, o sztuce krytycznej*, dwutygodnik.com/sztuka, 2014, nr 145, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5533-opowiem-wam-dziatki-o-sztuce-krytycznej.html> (dostęp: 16.02.2015).
- Borowski M., Sugiera M., *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012.

³⁶ G. Dziamski, *Sztuka u prog...*, s. 141.

- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Bourdieu P., Wacquant L. J. D., *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Siwisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, wstęp I. Wojnar, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5 (101).
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Humaniora, Poznań 2002.
- Gingras Y., *Éloge de l'homo techno-logicus, Saint-Laurent*, Les Editions Fides, 2005, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_alternative_names_for_the_human_species (dostęp: 17.02.2015).
- Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Kosińska M., „Co” wizualnego w sztuce partycypacji, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2.
- Kowalczyk I., *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia*, culture.pl, listopad 2006, <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia> (dostęp: 16.02.2015).
- Majewska E., *Między nienawiścią do demokracji a współpracą. Sztuka partycypacyjna, romanizm i władza*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 2.
- Masłyk-Musiał E., *Spółczesność i organizacje. Socjologia organizacji i zarządzania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Shusterman R., *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, tłum. S. Stankiewicz, referat wygłoszony podczas I Polskiego Kongresu Estetycznego, Kraków 2006.
- Sosnowski L., *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. i oprac. L. Sosnowski, WUJ, Kraków 2006.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje szczęściu pojęć*, PWN, Warszawa 2005.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.
- PK, *„Tęcza” Julity Wójcik w Warszawie*, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tecza-julity-wojcik-w-warszawie> (dostęp: 16.02.2015).
- Bożek J., *O zmienianiu świata. Droga Wojowników Gai*, Klub Gaja, 2013.
<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/estetyka;3898755.html> (dostęp: 17.02.2015).

Art as a Tool for Change. Reflections on Social Art and Social Activism. The Case of Gaia Club

Abstract

This text is an attempt to present the evolution of aesthetic concepts, from the Greek idea of *aisthēsis* through the conceptual triad of artist – work – audience to the “performative turn” in aesthetics, in order to illustrate the conceptual background for describing the social art perceived as a drive for social transformation. Exploring the boundary conditions for the emergence of such art and its consequences for aesthetics, the author analyses the Polish critical art of the 1990’s and 25 years of artistic and educational activity of Jacek Bożek’s Klub Gaja in the context of aesthetic concepts. Furthermore, such notions as freedom and responsibility are introduced within the analysis as the consequences of conscious

participation in culture and the indispensable elements of art that promotes action, not contemplation.

Key words: social art, social activism, participation art, performative turn, Gaia Club

Nota o autorze

Anna Poduszyńska – ukończyła studia na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (dyplom z wyróżnieniem z malarstwa w 2005 r. w pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka, aneks z rysunku w pracowni prof. Jacka Gaja). Aktualnie doktorantka na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie.

Kamil Baś

Zakłócenie komunikacji jako inspiracja do refleksji nad poszukiwaniem tożsamości

Komunikacja

Przyglądając się problematyce zakłóceń w komunikacji i ich roli jako katalizatora przemian w kontekście sztuki – zarówno w obrębie samego przekazu, jak i osiąganego efektu – w pierwszej kolejności należy wskazać kluczowe dla tych zagadnień definicje i pojęcia. Samo słowo „komunikacja” wywodzi się z języka łacińskiego (*communico, communicare* – uczynić wspólnym, połączyć; udzielić komuś wiadomości, naradzać się)¹. Z biegiem czasu, wraz z przeniknięciem do języków narodowych, ewoluowało od „wejścia we wspólnotę” (XIV w.) do „transmisji” czy „przekazu” (XVI w.), co było efektem popularyzacji poczty i dróg². To późniejsze znaczenie wydaje się w swojej wymowie zdecydowanie bliższe czasom współczesnym, aczkolwiek ze względu na tematykę niniejszego tekstu również i pierwsze znajduje zastosowanie (każdorazowo pamiętając, że nacisk położony jest na rozumienie wąskie: międzyludzkie, społeczne, nie zaś na całość procesów przekazywania informacji, na przykład w sferze biologicznej).

Od końca XIX w. powstały setki definicji komunikacji, ale dla uproszczenia zostanie tu przyjęte, że „komunikowanie jest procesem porozumiewania się jednostek, grup lub instytucji. Jego celem jest wymiana myśli, dzielenie się wiedzą, informacjami i ideami. Proces ten odbywa się na różnych poziomach, przy użyciu zróżnicowanych środków i wywołuje określone skutki”³. Do najważniejszych cech tego opisu zaliczyć można uwypuklenie funkcjonowania w czasie (proces), wzajemności (wymiana) oraz znacznej różnorodności. Do najbardziej podstawowych elementów procesu komunikowania się zalicza się: konieczną obecność jego uczestników (nadawców i odbiorców, pozostających względem siebie w określonych relacjach), kontekst (szeroko rozumiane okoliczności towarzyszące procesowi), komunikat (element centralny, przekaz – składający się z niosących znaczenie symboli, posiadających stosowną formę i organizację, podlegający kodowaniu i dekodowaniu),

¹ *Słownik łacińsko-polski*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1973, s. 101.

² B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004, s. 11.

³ Tamże, s. 13. Definicja ta jest zarazem czytelna i pojemna.

kanał (droga przekazu), towarzyszące mu szумы (źródło zakłóceń) oraz sprzężenie zwrotne (reakcja odbiorcy)⁴.

Jako punkt odniesienia powinien teraz zostać przywołany lingwistyczny model komunikacji Romana Jakobsona. Koncentruje się on szczególnie na roli komunikatu, na tym, jaki stosunek do niego ma nadawca, jak język nadawcy odnosi się do obiektu zainteresowań, a także na aspektach estetycznych lub technicznych samego komunikatu⁵. Obejmuje też moment weryfikacji: czy komunikowanie przebiega prawidłowo, czy zastosowany język odpowiada kompetencjom odbiorcy. Ostatnim elementem jest odbiorca i zależność między nim a przekazem, ze szczególnym uwzględnieniem jego reakcji.

W obecnych czasach popularną tendencją jest dążenie do maksymalizacji zasięgu komunikatu. Wtórzy temu rozwijająca się na skalę nigdy wcześniej niespotykaną wizualno-audialną łączność, która sprawia, że liczba potencjalnych odbiorców stale się powiększa. Aby wzmocnić pożądaną efekt, nadawca często stosuje zabiegi czyniące przekaz możliwie prostym, a przez to i czytelniejszym. Stąd pojawiają się dominacja obrazu (statycznego albo – jeszcze lepiej – ruchomego), któremu towarzyszy krzykliwy tytuł i jednozdaniowe, napisane wyłuszczonego tekstem streszczenie wiadomości⁶ – zasada ta wydaje się szczególnie popularna w przypadku reklamodawców (jest to w dużym stopniu zrozumiałe) oraz serwisów informacyjnych (co budzić powinno już większy opór). Tak spreparowany przekaz wypuszczany jest właściwymi sobie kanałami i trafia w pierwszej kolejności do tych, którzy posiadają adekwatne narzędzia odbioru. Osoby te są albo nastawione świadomie na odbiór z danego kanału, albo stały się odbiorcami w wyniku zbiegu okoliczności (przebywanie w miejscu, w którym komunikat jest nadawany, omyłkowe kliknięcie nagłówka w przypadku środowiska online). W dalszej kolejności komunikat trafia do tych, którzy z treścią wiadomości zapoznają się z drugiej ręki (coś zasłyszane-go, przeczytanego w opracowaniu). Uwzględniając odbiorcę masowego, naturalne jest, że im prostszy i czytelniejszy będzie język przekazu (uwzględniający posiadane kompetencje bądź ich brak, znajomość kontekstu, uwagę, szумы), tym większa szansa, że wpłynie on na wymienionych odbiorców, wywołując zamierzoną reakcję (sprzężenie zwrotne). Wspomniane na początku akapitu umasowienie komunikacji prowadzi coraz częściej do sytuacji, w której grono odbiorców obejmuje również tych, których nadawca nie miał lub nawet nie mógł mieć „w planach”. W związku z tym komunikat nie był do nich w żaden sposób dostosowany. Jako że do pożądanego przez nadawcę sposobu odkodowania przekazu konieczne są pewne narzędzia (znajomość kontekstu, kodów kulturowych), osoba ich pozbawiona używa narzędzi właściwych jej, co prowadzi do innej niż zamierzona interpretacji oraz odmiennej niż przewidywana reakcji.

⁴ Tamże, s. 15–17.

⁵ Tamże, s. 98–99.

⁶ Czasem jest to już nawet cała treść komunikatu.

Zakłócenia komunikacji w obrębie twórczości

Dla omawianego obszaru relacji społecznych istotna jest przede wszystkim problematyka zakłóceń towarzyszących komunikacji. Ich natura może być bardzo zróżnicowana, co wynika z wielowymiarowości samego procesu. Zanim jednak zostaną dokładniej opisane, konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na liczne analogie, jakie dostrzec można pomiędzy pojęciem komunikatu a dziełem (projektem, działaniem) określanym jako artystyczne⁷. W obu przypadkach skutecznie zastosować można te same kategorie (uczestnicy, kontekst, komunikat, kanał, szумы i sprzężenie zwrotne), a nawet model Jakobsona⁸. Z tego powodu, w dalszej części tekstu oba te pojęcia traktowane będą jako sobie bliskie – z początku wydawać się to może nadużyciem, jednak zabieg ten ma na celu przede wszystkim umożliwienie stosowania wprowadzonych i opisanych wcześniej kategorii.

Jeśli chodzi o utrudnienia i bariery w procesie nadawania i odbioru dzieła sztuki, szczególnie istotne wydają się te, które wynikają z dysponowania odmiennymi narzędziami odczytywania przekazu (nieznajomość bądź niezrozumienie kontekstu), odmiennym zasięgiem przekazu bądź trudnością w nadaniu przekazu zrozumiałego dla ewentualnych odbiorców (zaburzenia kanału komunikacji). Poszukując cech, które byłyby dla nich wspólne, zapewne automatycznie na myśl przychodzi aspekt finansowy, jednak wydaje się, że mimo np. postępującego rozwarstwienia w kwestii wysokości zarobków, coraz biedniejsi ludzie mają dostęp do narzędzi komunikacji o zasięgu ponadlokalnym⁹. Z pewnością jednak na jedną z najbardziej eksponowanych pozycji wychodzi kwestia kulturowa – mowa tu nie tylko o języku czy zwyczajach, ale też o ogromnej liczbie innych czynników wpływających na dekodowanie przekazu, szczególnie gdy do jego odczytania, zgodnie z zamysłem nadawcy, potrzebna jest znajomość właściwych kontekstów. Ponieważ komunikat bywa bardzo złożony, nawet w obrębie jednego kręgu kulturowego zdarzają się znaczne rozbieżności w genezie bądź recepcji danego wytworu artystycznego (widać to choćby w różnicach w odbiorze sztuki świata tzw. Zachodu). Wynikają one na przykład z odmiennych poglądów, doświadczeń, wiedzy, a także czynników, takich jak

⁷ W tym wypadku nie ma większego znaczenia, jaką definicję dzieła sztuki by się przyjęło.

⁸ Żeby nieco uszczegółowić: wśród uczestników rozpoznać można nadawcę – twórcę czy organizatora, jak i odbiorców – widzów, uczestników; komunikatem jest dzieło bądź działanie; sprzężenie zwrotne zaś to całe spektrum zachowań, takich jak czynna interakcja, uczestnictwo bierne, krytyka, kupno. Do przykładowych zakłóceń komunikacji (szumów) zaliczyć można choćby ogromną skalę produkcji artystycznej, utrudniającą poświęcenie większej ilości czasu napotkanym wytworom. Przykładem próby wykorzystania modelu komunikacyjnego Jakobsona do refleksji o sztuce współczesnej może być: R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007, s. 6–8.

⁹ *Key ICT indicators for developed and developing countries and the world (totals and penetration rates)*, <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> (dostęp: 24.04.2015).

płeć lub rasa¹⁰. Kolejną – obok kwestii kulturowej – wyraźną przeszkodą w procesie komunikacji za pomocą twórczości jest bariera wynikająca z niemożności nadania komunikatu w takiej formie, w jakiej jest to powszechnie przyjęte i zrozumiałe. Chodzi tu zwłaszcza o trudność powstałą nagle, natury biologicznej, nie zaś stałą cechę (taką jak wrodzone lub postępujące zaburzenia słuchu i mowy, przewyciężane komunikacją gestu¹¹).

Kwestie etniczne, płciowe, seksualne lub związane z blokadą naturalnej komunikacji nieuchronnie prowadzą do problematyki Innego – nie tylko odmiennego, ale też (a może przede wszystkim) wykluczonego. Do kategorii Inności w aspekcie społecznym, oznaczającej grupę nieuprzywilejowaną lub wręcz poddaną opresji w ramach danego systemu, Hal Foster dołączył Innego kulturowego¹², skupiając się bardziej na relacjach postkolonialnych lub subkulturowych. Znamienne, że sam od razu zwrócił uwagę na to, że owa cecha nie ma tylko charakteru negatywnego, bowiem „jeśli danego artysty nie postrzega się jako społecznie i/lub kulturowo Innego, ma on ograniczony dostęp do Inności, która może stać się istotnym zarzewiem zmian. Tymczasem gdy jest on postrzegany jako Inny, ma on automatycznie dostęp do tego typu siły”¹³. Z drugiej strony – zdaniem wspomnianego badacza – przynależność do Inności „rodzi niebezpieczeństwo, że artysta (jako etnograf) zostanie objęty «patronatem ideologicznym»”¹⁴. Mając na względzie te wstępne spostrzeżenia, dobrze jest teraz przejść do ilustracji opisywanych dotąd problemów, dalsze rozważania przeprowadzając na przykładzie konkretnych twórców. Artyści, o których będzie mowa, to Frédéric Bruly Bouabré, Imogen Stidworthy (wraz z Edwardem Woodmanem) oraz Kara Walker. Ten wybór jest nieprzypadkowy; praca każdego z nich z jednej

¹⁰ Dla jeszcze pełniejszego obrazu można nadmienić, że skoro każdy twórca (choćby tylko potencjalny) jest jednostką niepowtarzalną, siłą rzeczy posiadać musi jakiś unikatowy element swojej twórczości (komunikacji). W obliczu takiego stwierdzenia poszukiwanie uniwersalnego języka sztuki wydaje się zadaniem skazanym na porażkę. Spostrzeżenie to ma daleko idące konsekwencje. Trudno bowiem wobec niego rościć sobie też prawo do wygłaszania arbitralnych sądów (za pomocą dzieła lub też o dziele) czy wskazywania jedynie słusznych sposobów odczytywania.

¹¹ W obrębie sztuki można tu wymienić choćby poezję miganą. Innym przykładem zastosowania ruchu – tym razem w bliskości z muzyką – mogą być rezultaty działalności badawczo-pedagogicznej É. Jaques-Dalcroze’a, szwajcarskiego pedagoga i jednego z twórców rytmiki (tzw. metoda Dalcroze’a): É. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.

¹² H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] tegoż, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 202.

¹³ Tamże, s. 203.

¹⁴ Tamże. Znow – jest to problem szerszy, niż pomieścić może niniejszy tekst. Żeby go tylko zaznaczyć: ze względu na obustronność stosunków społecznych, w momencie wzajemnej interakcji Inność dotyka zarówno „wykluczonego”, jak i „wykluczającego”, choć oczywiście w różny sposób – z pewnością jednak znaczący z punktu widzenia zdolności komunikacji. Sytuacji nie ułatwia też z pewnością zróżnicowanie wewnętrzne wśród tych kategorii społecznych, wynikające m.in. z niejednoznaczności lub tymczasowości linii podziału.

strony bardzo dobrze funkcjonuje w „świecie sztuki”¹⁵ (czego dowodem może być choćby ich obecność na największych wystawach sztuki), z drugiej jednak jest nierozzerwalnie powiązana z szeroko rozumianym kontekstem społecznym i kwestią przewycięzania zakłóceń komunikacji (czy to kolonialnie narzuconego, obcego systemu znaków, choroby, czy też wykluczenia ze względu na rasę bądź płeć).

Wymuszona zmiana kanału komunikacji

Przyjmijmy, że „pismo to zespół znaków przyjęty przez określoną grupę ludzką umożliwiający widzialne i (lub) trwałe przedstawienie myśli i mający to samo znaczenie dla wszystkich jej członków”¹⁶. Co się jednak dzieje, gdy dana społeczność nie dysponuje własnym systemem zapisu, ewentualnie ten im dostępny (przykładowo narzucony przez obcą siłę) nie jest w stanie w pełni oddać zawiłości języka i kultury? Powyższa definicja sugeruje, że traci na tym przede wszystkim trwałość i ciągłość myśli – a zatem dorobku – owej społeczności. Zapewne stojąc wobec takiego właśnie zagrożenia, **Frédéric Bruly Bouabré** podjął się zadania sporządzenia kompletnego „alfabetu” ludu Bété, z którego się wywodził. Ten pochodzący z Wybrzeża Kości Słoniowej artysta to przykład prawdziwego wizjonera. Urodzony w 1919 roku (zmarł na początku 2014 r.), w wieku niespełna trzydziestu lat doznał iluminacji: „niebiosa otwarły się przed moimi oczami i siedem wielobarwnych słońc zakreśliło krąg piękna wokół ich Matki-Słońca, i stałem się Cheik Nadro, «Tym, który nie zapomina»”¹⁷. Począwszy od tamtego wydarzenia, zaczął gromadzić ogromne zasoby wiedzy – o sztuce, tradycji, poezji, religii, estetyce i filozofii¹⁸. Projekt ten nazwany został *Wiedza Świata* (*Connaissance du Monde*) i trwał aż do śmierci artysty¹⁹. Od 1977 roku kolekcjonowane materiały przekładał na język obrazu; proste rysunki, w formie kartki pocztowej, przeważnie opatrzone podpisem bądź komentarzem w języku francuskim. Z serii powstałych na bazie poszukiwania „boskich znaków” i symboli wymienić można przykładowo 48 ilustracji przedstawiających układy ciemnych plam na skórkach pomarańczy, 70 kolejnych ze znakami pochodzącymi

¹⁵ Rozumianego jako „ramy instytucjonalno-organizacyjne, w których sztuka powstaje i funkcjonuje”, B. Stokłosa, *Świat sztuki – czym jest i jak go badać?*, <http://magazynsztuki.eu/index.php/ksiazki/74-swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac> (dostęp: 27.12.2014).

¹⁶ R. Chwałowski, *Pojęcie pisma*, <http://typografia.info/artykuly/18-podstawy-typografii/27-pojecie-pisma> (dostęp: 02.01.2015).

¹⁷ *CAACart*, <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Bruly-Bouabre-Frederic&bio=en&m=14> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

¹⁸ Tamże.

¹⁹ W tekście traktującym o jego wystawie w londyńskiej Tate Modern Gallery, autor skomentował to, pisząc, że „przypuszczalnie będzie on kontynuował aż stwierdzi, że wie już wszystko (albo przynajmniej wszystko warte narysowania), albo gdy los zadecyduje, że wie on wystarczająco – cokolwiek nadejdzie pierwsze”; *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern*, <https://africanartinlondon.wordpress.com/2011/02/20/frederic-bruly-bouabre-tate-modern/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

z orzechów kola, albo przedstawienia chmur na niebie. Jego zainteresowanie ludźmi przyniosło między innymi 162 rysunki afrykańskich twarzy bądź fantastyczne przedstawienia 193 dyplomatów wszystkich państw świata. Sportretował Hannibala, Machiavellego, Stalina i inne postacie znane z historii (a także czasów całkowicie współczesnych). Na projekt *Publicités* składają się z kolei wizerunki różnych artefaktów świata współczesnego, takich jak kawa Starbucks lub buty od Rapha Laurena. Wreszcie wymienić trzeba wspomniany wyżej *Alfabet Bété*, stworzony w latach 1990–1991. Na 448 kartkach i przy użyciu swojej ulubionej techniki (długopis i kredki na papierze) Bouabré uwiecznił piktogramy ilustrujące przypisane im sylaby, umożliwiając tym sposobem alternatywną wobec alfabetu łacińskiego²⁰ (i zapewne bliższą tamtejszej kulturze) metodę zachowania wiedzy i tradycji swojego ludu²¹.

Powyższy przykład pokazuje, że pochodzenie z obszaru odległego geograficznie i odrębnego kulturowo niekoniecznie prowadzi do zablokowania przepływu komunikacji, jednak czynnikiem działającym na korzyść jest wypracowanie nowej formy wypowiedzi, zainspirowanej właśnie uświadamianiem sobie możliwych przeszkód i zakłóceń w komunikacji. Wydaje się bowiem, że taka świadoma postawa pozwala na efektywniejszy dobór środków artystycznego wyrazu, umożliwiając osiągnięcie rezultatu o większym zasięgu. Dzieje się to także – a może przede wszystkim – za sprawą owej nieuprzywilejowanej pozycji. Może ona przyciągnąć uwagę tych, którzy właśnie w takich kręgach poszukują realizacji wartych spopularyzowania i umożliwiają niektórym twórcom pełniejsze zaistnienie w świadomości odbiorców sztuki. W tym kontekście, operowanie środkami odmiennymi od bardziej rozpowszechnionych, oryginalnymi w formie i unikatowymi w przekazie, stanowić może o wyjątkowości dzieła w otoczeniu wytworów Zachodu. Wystarczy bowiem wspomnieć, że poza Tate Modern prace Frédérica Bruly Bouabré pokazywane były w takich miejscach, jak paryskie Centrum Pompidou, niemieckie Kassel (podczas *Documenta 11*) czy kilkakrotnie w ramach Biennale w Wenecji, a największy prywatny zbiór jego rysunków przechowuje w Genewie włoski przedsiębiorca Jean Pigozzi²². Kluczowe dla takiego przekazu wydaje się odnalezienie właściwego kanału, za pomocą którego dojdzie do obustronnej relacji między nadawcą a odbiorcą. Jeśli więc z jakichś względów nie może być to pismo, właściwsze – szczególnie

²⁰ Będącego widomym znakiem kolonialnej przeszłości. Por. R. Solewski, *Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 75.

²¹ *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern*, Wydaje się to szczególnie istotne ze względu na funkcjonujący w czasach kolonialnych, a usankcjonowany przez naukę za sprawą Wystawy Światowej (zorganizowanej w Paryżu w 1889 r.; towarzyszył jej dziesiąty Congrès International d’Anthropologie et d’Archéologie Préhistorique) punkt widzenia legitymizujący „cywilizacyjną misję europejskich imperiów”, M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012, s. 10.

²² *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern...*

dla języka sztuki – okazać się mogą wyrafinowane, zakorzenione w lokalnej kulturze, ale równocześnie lepiej przemawiające do wyobraźni widza obrazy.

Rozważmy teraz sytuację, gdy to nie różnice etniczne lub kulturowe stać będą na drodze do właściwego porozumienia, ale coś o wiele bardziej podstawowego, czyli brak zdolności użycia języka jako takiego. Jeden z komunikatów Komisji do Rady Parlamentu Europejskiego stwierdza wprost, że „język stanowi najbardziej bezpośrednie wyrażenie kultury; świadczy o naszym człowieczeństwie i nadaje każdemu z nas poczucie tożsamości”²³. Co więcej, „wszystko, co jest przez nas odbierane zmysłowo, przechodzi więc następnie do sfery naszych myśli, te zaś są wyrażane przy użyciu słów”²⁴. Oczywiście, najczęściej z taką sytuacją ma się do czynienia w przypadku małych dzieci, które jeszcze nie umieją mówić lub są na początkowym etapie nauki. Przeważnie w ich wytworach plastycznych dostrzega się elementy, które znają, czyli potrafią w jakiś sposób rozpoznać, nazwać i przedstawić. Stąd też ich poziom rozwoju intelektualnego, społecznego, emocjonalnego czy fizycznego można w dużym stopniu określić na podstawie ich obrazków czy rysunków – wystarczy przykładowo wiedzieć, czym cechuje się przedschematyczny okres twórczości dziecka, by adekwatnie do jego wieku rozpoznać zakres wiedzy o świecie i jego postrzeganie²⁵. Zdarzają się jednak sytuacje, w których dorośli ludzie, wcześniej posiadający zdolność komunikacji językowej, w wyniku wypadku skutkującego urazem układu nerwowego tę kluczową umiejętność tracą. Poza trudnościami towarzyszącymi im w codziennym funkcjonowaniu²⁶, „osoby cierpiące na afazję [...] bardzo często ze względu na swoje ułomności w zakresie mowy zostają przez otoczenie zepchnięte na margines”²⁷. Rola języka i blokada wynikająca z braku możliwości porozumiewania się nim jest tak znacząca, że prowadzi do braku „możliwości choćby biernego uczestnictwa w życiu społecznym, a tym samym braku sposobności do formowania jakichkolwiek wypowiedzi”²⁸. Do tego problemu w projekcie *I Hate* nawiązuje artystka **Imogen Stidworthy** (ur. 1963 r.), która w swojej twórczości często porusza kwestie związane z procesem komunikacji. Jej pokazana w Kassel podczas *Documenta 12* (2007) instalacja multimedialna operuje jednocześnie obrazem,

²³ Cyt. za M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 25.

²⁴ Tamże.

²⁵ W tym kontekście szczególnie warta polecenia jest lektura książki: W. Lowenfeld, W. L. Brittain, *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, tłum. K. Polakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.

²⁶ „Wszystko, co jest przez nas odbierane zmysłowo, przechodzi więc następnie do sfery naszych myśli, te zaś są wyrażane przy użyciu słów”; M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji...*, s. 25.

²⁷ Tamże, s. 27.

²⁸ Tamże.

dźwiękiem oraz słowem. Punkt centralny stanowi sylwetka Edwarda Woodmana (ur. 1943 r.)²⁹, profesjonalnego fotografa, który całkowicie utracił zdolność mówienia w wyniku rowerowego wypadku w 2000 roku (musiało minąć kilkanaście miesięcy, by próby mówienia przyniosły jakiegokolwiek rezultaty, blokada ta jednak sprawiła, że nie był w stanie kontynuować swojej pracy zawodowej – wciąż nie potrafił porozumieć się ze swoimi klientami). Występuje tu on w kilku rolach, jakby w kilku aspektach. Na trzech panoramicznych monitorach wyświetlane są wykonywane przez niego zdjęcia, odzwierciedlające to, jak w danym momencie postrzega otoczenie londyńskiego Kings Cross i zmiany, jakie zachodzą wokół. Fotografiami towarzyszy jego dobywający się z głośników komentarz, a raczej próba komentowania – problemy wynikają z trudności, jaką twórca sprawia odkrywana na nowo zdolność mówienia. Naprzeciwko monitorów duży ekran prezentuje z kolei fragmenty zapisu wideo wykonanego w trakcie lekcji mówienia pod okiem terapeutki Judith Langley³⁰. Ujęcia fragmentów twarzy artysty, dłoni, notatek czy lusterka (zapewne pomagającego zbadać, czy powietrze w trakcie wypowiedzania słowa w sposób właściwy wydostaje się przez jego usta, może też w celu własnej obserwacji artykułowania) w sposób niezwykle sugestywny uwydatniają to, jak duży wysiłek jest potrzebny, by odzyskać utraconą sprawność. Równocześnie skala i naturalizm przedstawienia, połączone z dochodzącymi do uszu odbiorców dźwiękami, wywoływać mogą wrażenie dyskomfortu. Trzecim elementem jest wyświetlany zapis kolejnych słów i wyrażań, pochodzących z wypowiedzi Woodmana, z zachowaniem oryginalnej składni, powtórzeń oraz licznych momentów zawahania. Jak zaznacza Stidworthy, towarzysząc mu w tej mozolnej pracy, spostrzegła niezwykle dziwny związek między tym, co działo się w gabinecie terapeutycznym a jego fotografiami. Wykonywał setki zdjęć, rejestrując proces burzenia i wznoszenia kolejnych budynków. Jednocześnie kolejne osiągnięcia w przewycięzaniu blokady językowej przypominały wycofywanie niedoskonałych struktur i wchodzenie na ich miejsce nowych, coraz lepszych³¹. Można wysnuć wniosek, że zaburzenie jednego (zwłaszcza tak ważnego jak język) kanału komunikacji wpływa na pozostałe, przekształcając je, ale nie w sensie negatywnym. Z pewnością zmienił się sposób patrzenia Woodmana na otaczający go świat, jednak nieprzerwana twórcza działalność dała mu możliwość pozostania z nim w kontakcie.

Jeszcze innym wyzwaniem wynikającym z zaburzeń procesu komunikacji stawia czoła afroamerykańska artystka **Kara Walker**. Przyszła na świat w 1969 roku w Kalifornii, w rodzinie artystyczno-akademickiej. Gdy miała 13 lat, jej ojciec, artysta

²⁹ W trakcie swojej wcześniejszej kariery zajmował się między innymi fotografowaniem architektury oraz portretowaniem innych artystów, procesu ich pracy oraz dokumentacją dzieł sztuki – zwłaszcza rzeźb; *Edward Woodman*, <https://www.artimage.org.uk/artists/w/edward-woodman/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³⁰ A. Jones, *The Big Interview: Imogen Stidworthy*, <http://www.thedoublenegative.co.uk/2012/07/the-big-interview-imogen-stidworthy/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³¹ Tamże.

Larry Walker, przyjął posadę na Uniwersytecie Stanowym Georgii, w związku z czym cała rodzina przeprowadziła się na przedmieścia Atlanty³². Zmiana ta nie wiązała się jedynie z odmienną lokalizacją, nowe miejsce przyczyniło się do otwarcia jej oczu na inną rzeczywistość, o silnie dyskryminującym rysie. Dopiero na południu USA doświadczyła tego, że pod koniec XX wieku kolor skóry wciąż dla wielu ludzi ma znaczenie³³. Zdołała jednak zrealizować swoje marzenie i ukończyła najpierw Atlanta College of Art (1991), a następnie Rhode Island School of Design (1994)³⁴. Od tego czasu jej kariera rozwijała się błyskawicznie, ale mimo osiągniętej niezależności nie zapomniała o doświadczeniach z młodości. Z całą pewnością towarzyszyła jej (i towarzyszy nadal) świadomość, że wielu afroamerykańskich mieszkańców, a zwłaszcza mieszkanek, Stanów Zjednoczonych codziennie musi borykać się z tą, wciąż wymagającą naprawy, sytuacją. Temu też tematowi poświęca swoje kolejne projekty, np. *Historyczny romans (w czasie) wojny domowej jaki wydarzył się pomiędzy śniadymi udami a sercem pewnej młodej czarnulki*³⁵ z 1994 roku, czy też jeden z najnowszych, zatytułowany *A Subtlety / A Marvelous Sugar Baby (Subtelność lub Cudowna cukrowa dziewczynka)*. Częstym elementem jej twórczości jest stosowanie uproszczonych, sylwetowych ujęć ludzi w postaci wycinanek, malowideł bądź całych instalacji. Te przeważnie czarne przedstawienia, kontrastujące z powierzchnią ścian, pod pozorem dziewiętnastowiecznej, wiktoriańskiej mody³⁶, zmieszanej z bajkową atmosferą, często ukazują wulgarność i okrucieństwo, z jakim spotykają się osoby stojące na słabszej społecznie pozycji³⁷. Przemoc fizyczna i seksualna, stosowana wobec bezbronnych i skazanych na porażkę w konfrontacji z silniejszym, nabiera tutaj charakteru uniwersalnego; do scen przypominających cienie na ścianach dołączają te prawdziwe, należące do obserwatorów dzieła, czyniąc ich uczestnikami wydarzeń – a może jedynie biernymi widzami? Patrząc na twórczość Kary Walker z punktu widzenia procesu komunikacji, dostrzec można przede wszystkim ciągle ponawianą próbę przepracowania sytuacji, w jakiej znalazła się w młodości i jaka wciąż ma miejsce, w większym bądź mniejszym stopniu. Chodzi o konieczność przyjmowania postawy obronnej i dostosowywania się do otoczenia społecznego, które powinno być bliskie, a zatem bezpieczne – tymczasem wciąż jest pełne opresji. Winny jest tutaj wciąż zauważalny opór względem aktualnych tendencji, naznaczonych tolerancją lub nawet akceptacją w kontekście kulturowym, płciowym czy rasowym. W wypadku

³² *The Art of Kara Walker. Biography*, <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/Biography> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³³ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

³⁴ *The Art of Kara Walker...*

³⁵ Oryginalny tytuł brzmi: *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*. Za R. Solewskim warto podkreślić słownikowe źródło pojęcia „negress”, wywodzącego się od „negro” – czarnuch, oraz „princess” – księżniczka; R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

³⁶ Choćby twórczości Samuela Metforda, aczkolwiek – biorąc pod uwagę przemawiającą również przez dzieła artystki gorzycz – odwołania mogłyby sięgać nawet Johanna Caspara Lavatera.

³⁷ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

przywoływanej artystki mamy do czynienia z wypracowaniem wyrafinowanej i poetyckiej formy wypowiedzi artystycznej, która za tym parawanem usiłuje pobudzić do refleksji oraz przekazać odbiorcom gorzką prawdę, nierzadko o nich samych. Owa postawa przemawiania nie wprost zmusza samego odbiorcę do przejęcia na siebie części ciężaru interpretacji, co w dalszej kolejności przyczynić się może do tym silniejszego uwewnętrznienia wniosków sprowokowanych danym dziełem. Z drugiej strony, lekkość i bajkowość kompozycji Kary Walker tak naprawdę nie usiłuje ukryć rzeczywistego, niemal ostentacyjnego przekazu dotyczącego własnej tożsamości, ukazanej pod postacią czarnych plam na białym tle otaczającej ściany.

Obranie nowego kanału komunikacji i tożsamość

W eseju zatytułowanym *Artysta jako wytwórca w czasach kryzysu* (2004) Okwui Enwezor – nawiązując do tekstów Waltera Benjamina i György Lukácsa – zadaje pytania między innymi o rolę świadomości politycznej twórcy dla jego działalności³⁸. Czy może się ona przyczynić do przemieszczenia obszaru zainteresowań czy nawet do zwiększenia poziomu jego autonomii? Jaka w tym kontekście jest relacja między dziełem a jego autorem?

Naszpicowana przed momentem sylwetka Kary Walker posłużyć może tu jako ilustracja. Jej skupienie na własnych przeżyciach (problematyce wynikającej z przynależności do określonej rasy i płci), współdzielonych z ogromną rzeszą mieszkańców USA³⁹, poskutkowało zyskaniem szerokiego rozgłosu również poza granicami kraju. Z jednej strony powodem tego była jej względnie mocna wyjściowa pozycja społeczna oraz siła amerykańskiej kultury, z drugiej jednak – nie sposób odmówić zgłębianej przez Walker tematyce silnie uniwersalnego charakteru, prowokującego do dyskusji. Jako że szeroki rozgłos oznacza też wyeksponowanie na krytykę, artystka wciąż musi się mierzyć z zarzutami, że – przykładowo – sarkastyczny język jej wizualnej wypowiedzi „nie jest [...] wystarczająco dosadny i niepotrzebnie przypomina stereotypy, stając się nawet swego rodzaju autokrytyką”⁴⁰. Czy jednak każde dzieło „zaangażowane” musi być dosadne i łatwe w odczytaniu?

Nie sposób chyba sprawić, by każdy odczytał przesłanie zawarte w wytworze artysty w taki sam sposób. Paul Ricoeur twierdzi nawet, że „ważniejsze staje się [...] znaczenie samego tekstu niż to, co miał na myśli autor, kiedy go pisał”⁴¹. Odnosząc

³⁸ Z tekstu towarzyszącego jego wykładowi wygłoszonemu w ramach *Empires Ruins + Networks: Art in Real Time Culture*, Australian Centre for the Moving Image; O. Enwezor, *The Artist as Producer in Times of Crisis*, <http://m1.antville.org/stories/736829/> (tłum. własne) (dostęp: 03.01.2015).

³⁹ Co oczywiście można rozszerzyć na inne, zbliżone w charakterze relacje społeczne, dostrzegane w wielu zakątkach świata.

⁴⁰ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

⁴¹ Cyt. za: A. Żywot, *O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi. Pomędzy językoznaństwem, hermeneutyką i fenomenologią*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 31.

to do języka obrazu, pojawia się tu kwestia autonomii dzieła względem jego twórcy – nadany komunikat trafia do odbiorców, jednak na ich reakcję wpływa znacznie więcej czynników niż sama tylko idea kryjąca się za formą wytworu. Szczególnie w przypadku obcowania ze sztuką wywodzącą się z rejonów odmiennych etnicznie, wciąż spotkać można próby jej interpretacji, mimo braku odpowiednich kompetencji kulturowych (wiązać się to może z chęcią zadośćuczynienia pokrzywdzonym w efekcie polityki kolonialnej albo z zachwytem nad odmiernością). Historyk sztuki Olu Oguiibe twierdzi nawet, że artyści tacy jak Frédéric Bruly Bouabré są popularni na Zachodzie jedynie dlatego, że „czynią zadość tęsknocie za fantazjami, fetyszami i szamanizmem”⁴². Opinia ta z pewnością nawiązuje do imperialnej przeszłości Europy oraz kultury Zachodu – nie tylko dały one początek antropologii (przejawiającej się także zwiększonym zainteresowaniem opinii publicznej tym, co egzotyczne, „prymitywne”), ale też mniej akademickiemu odbiorowi etnicznej i kulturowej inności w postaci popularnych *freak shows*⁴³. Uznając mimo wszystko, że ocena taka jest zbyt jednostronna, trudno zaprzeczyć, że twórca ten doskonale pokazuje obustronny przepływ komunikatów. Mieszkając w swoim kraju, miał dostęp do informacji z całego świata. Zbierał je, katalogował i kreatywnie przetwarzał, czego wynikiem były tysiące rysunków. Te z kolei trafiały z powrotem w obszar, który niejednokrotnie był pierwotnym „nadawcą”. W całej tej drodze zdążyły jednak wzbogacić się o dodatkowe konteksty, dające jeszcze szersze pole do interpretacji – sprzężenia zwrotnego. W swojej ostatecznej formie wydają się czymś zawieszonym pomiędzy kulturami, nie do końca przynależnym do którejkolwiek z nich, ale równocześnie od nich zależnym. Wypowiadając się na ten temat, Bouabré w imieniu swoim i podobnych sobie stwierdził, że „skoro jesteśmy teraz uznawani za artystów, naszym obowiązkiem jest zrzeszyć się w społeczność, i tym sposobem stworzyć podbudowę dla dyskusji i wymiany między tymi, którzy otrzymują i tymi, którzy tworzą. Dopiero z tego powstać może właściwa światowa cywilizacja”⁴⁴. Wskazywał na to, że sztuka stanowić może jedno z najlepszych lekarstw na problem wykluczenia kulturowego czy etnicznego, jednocześnie mając potencjał bycia jednym z przyczynków do internacjonalizmu.

Hans-Georg Gadamer pisał, że „rozumiemy coś tylko wtedy, gdy to nasze rozumienie da się zakomunikować innym; rozumienie zdarza się między ludźmi, a nie w duszy abstrakcyjnej, izolowanej jednostki”⁴⁵. Na szczęście komunikat ten nie musi mieć formy słowno-językowej, dlatego też człowiek (twórca) pozbawiony zdolności używania języka wciąż może operować obrazem lub innym produktem kultury

⁴² Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern...

⁴³ M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce...*, s. 10.

⁴⁴ CAACart...

⁴⁵ Cyt. za: A. Bednarczyk, R. Solewski, *Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 65.

materialnej⁴⁶, czego przykładem są fotografie Edwarda Woodmana wykonane przez niego już po wypadku. Zasięg medialny takiej wypowiedzi artystycznej potencjalnie może być nawet większy niż zasięg wypowiedzi językowej. Z drugiej strony trudności w codziennej komunikacji przeważnie sprawiają, że dotknięci afazją „często rezygnują [...] z podejmowania kolejnych prób nawiązania kontaktu z otoczeniem”⁴⁷. Można powiedzieć, że Woodman miał w takim razie szczęście, że spotkał Imogen Stidworthy, co nastąpiło dzięki wcześniejszej współpracy (a więc znajomości) artystki z terapeutką fotografa. Ich kooperacja – po części wynikająca z samej potrzeby komunikacji – dała rezultat szczególnie cenny z punktu widzenia problematyki przełamывania barier i przewycięzania Inności.

Gadamer dla opisanego procesu zachodzącego między odbiorcą a dziełem sztuki użył sformułowania „napełnienie” (*Auffüllen*)⁴⁸, oznaczającego wyjście poza to, co uchwytne i wkroczenie „niejako w kierunku tego, co chce powiedzieć ponad sobą”. Kontynuując tę myśl, stwierdza dalej, że „dopiero w tym przekonywującym napełnieniu dzieła sztuki uzyskują swą właściwą realność”, za sprawą zaniknięcia opozycji „między tym, co chciał powiedzieć artysta, a tym, co z tego podejmuje odbiorca”⁴⁹. We wszystkich opisanych wcześniej przypadkach twórcza reakcja na wykluczenie – lub ryzyko wykluczenia – wynikające z zaburzenia komunikacji doprowadziła do przybliżenia odbiorcy realiów, w jakich takie osoby funkcjonują. Nie chodzi tutaj już tylko o samą świadomość politycznych i społecznych okoliczności, z jakimi przychodzi się mierzyć na co dzień; są one oczywiście integralną częścią twórczości, ale przede wszystkim zmuszają zarówno nadawcę, jak i odbiorcę do wytworzenia czegoś ponad własne doświadczenie jednego i drugiego. Dopiero dzięki temu dojść może do zbliżenia stanowisk i pełniejszego uczestnictwa w procesie twórczej komunikacji. Ze względu na znacznie większą uniwersalność owych sposobów, bariery powodujące konieczność poszukiwania alternatywnych form porozumiewania mogą stać się czynnikiem łączącym przedstawicieli pozornie różnych środowisk. Zamknięte, wykluczone bądź odseparowane społeczności i jednostki w tym właśnie mogą upatrywać swojej szansy, bowiem wzajemne poznanie to także wstęp do zrozumienia i akceptacji przez otoczenie, względem otoczenia oraz względem siebie⁵⁰.

⁴⁶ M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji...*, s. 28.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1999, s. 52.

⁴⁹ Tamże, s. 52–53.

⁵⁰ „Taka jest też podstawa tego, dlaczego dzieła sztuki wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”. Tamże, s. 53.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Bednarczyk A., Solewski R., *Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Borowski M., Sugiera M., *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012.
- Dobek-Ostrowska B., *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004.
- Foster H., *Artysta jako etnograf*, [w:] tegoż, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Gadamer H.-G., *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antyszuki*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1999.
- Jaques-Dalcroze É., *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Lowenfeld W., Brittain W. L., *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, tłum. K. Polakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1973.
- Solewski R., *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007.
- Solewski R., *Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Świstowska M., *Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Żywot A., *O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi. Pomiędzy językoznawstwem, hermeneutyką i fenomenologią*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).

Źródła internetowe

- CAACart, <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Bruly-Bouabre-Frederic&bio=en&m=14> (dostęp: 02.01.2015).
- Chwałowski R., *Pojęcie pisma*, <http://typografia.info/artykuly/18-podstawy-typografii/27-pojecie-pisma> (dostęp: 02.01.2015).
- Edward Woodman, <https://www.artimage.org.uk/artists/w/edward-woodman/> (dostęp: 02.01.2015).
- Empires Ruins + Networks: Art in Real Time Culture*, Australian Centre for the Moving Image; Okwui Enwezor, *The Artist as Producer in Times of Crisis*, <http://m1.antville.org/stories/736829/> (dostęp: 03.01.2015).
- Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern, <https://africanartinlondon.wordpress.com/2011/02/20/frederic-bruly-bouabre-tate-modern/> (dostęp: 02.01.2015).
- Jones A., *The Big Interview: Imogen Stidworthy*, <http://www.thedoublenegative.co.uk/2012/07/the-big-interview-imogen-stidworthy/> (dostęp: 02.01.2015).
- Key ICT indicators for developed and developing countries and the world (totals and penetration rates)*, <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> (dostęp: 24.04.2015).

Stokłosa B., *Świat sztuki – czym jest i jak go badać?*, <http://magazynsztuki.eu/index.php/ksiazki/74-swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac> (dostęp: 27.12.2014).

The Art of Kara Walker. Biography, <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/Biography> (dostęp: 02.01.2015).

A Disruption of Communication as an Inspiration for Reflection on a Search for Identity

Abstract

This piece of writing focuses on different obstacles that may play a crucial role in the creative activity of those artists, who are or – better – happen be excluded because of their sex, race, origin or disability. By presenting examples of artistic projects and profiles of Frédéric Bruly Bouabré, Imogen Stidworthy (with Edward Woodman) and Kara Walker, it is possible to examine various attitudes that result in achieving a worldwide recognition in the „art world”. What is important, this popularity appears to occur despite their own kind of Difference and thanks to it in the same time. The „differential factor” may connect not only those, who belong to excluded groups, but everyone who is sensitive to social, ethnic and artistic issues as well. The whole matter is considered mainly in reference to the process of communication, as it bears visible resemblance to the work of art’s existence.

Key words: Other, communication, message, identity, disruption

Nota o autorze

Kamil Baś (ur. 1985 r. w Krakowie) w roku 2012 ukończył studia z grafiki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i pozostaje związany z tą uczelnią za sprawą rozwijającego się doktoratu ze sztuk pięknych i pracy dydaktycznej na Wydziale Pedagogicznym i Wydziale Sztuki UP. Jest też absolwentem stosunków międzynarodowych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Do swoich ulubionych technik zalicza druk wypukły oraz fotografię cyfrową. Jednym z najczęściej poruszanych przez niego problemów jest wieloznaczność języka oraz zmienność znaczenia w zależności od kontekstu – interesuje się tematyką przenikającego się rozumienia liter, słów i obrazów. W swoim dorobku ma udział w wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich i lokalnych, m.in. w IV Ogólnopolskiej Wystawie Rysunku Studenckiego w Toruniu, gdzie zdobył Nagrodę Prezydenta Miasta (nagroda główna). Jego projekt dyplomowy, zatytułowany „Sztuka Kobiet”, znalazł się wśród najlepszych dyplomów 2012 roku Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Kamila Zarembka

Fotoreportaż a sztuka społeczna

Czym jest sztuka społeczna?

Sztukę społeczną rozumiem jako szeroki zakres działań artystycznych, które intencjonalnie zawierają ideologiczne czy polityczne przesłanie. Sztukami społecznymi określamy zarówno praktyki kontestujące społeczny *status quo*, jak i działania będące wyrazem ideologii czy danej polityki (tzw. sztuka propagandowa). W 2007 roku Artur Żmijewski na łamach „Krytyki Politycznej” nawoływał artystów do aktywności społecznej i politycznej w ramach ich artystycznych zamierzeń¹. Jedną z jego pierwszych tez brzmiała, iż polityka i sztuka niemal od zawsze idą w parze. Autor zaznaczał też, że sztuka od dawna usiłuje zdobyć autonomię, uwolnić się od zawłaszczających ją dla swoich celów religii czy władzy. Żmijewski cytuje Aleksandra Lipskiego:

Sztuka niefiguratywna podważyła nienaruszalny rdzeń tradycyjnego figuratywnego paradygmatu artystycznego nakazującego przedstawianie figur. Artystyczna rewolucja globalna była więc zwieńczeniem procesu emancypacji sztuki. Jego logika zrywania wszelkich więzi i zależności sztuki od zewnętrznych wobec niej dziedzin, takich jak polityka, religia, filozofia, technika, obyczajowość dopełniła się znosząc zasadę ostateczną i generalną zarazem – zasadę oznaczania².

Chęć wyzwolenia była spowodowana faktem, iż zaangażowanie polityczne sztuki wielokrotnie dawało tragiczne i komiczne efekty. Artyści wspierający totalitarne reżimy, np. nazistowscy rzeźbiarze Josef Thorak i Arno Breker czy reżyserka Leni Riefenstahl, przyczynili się do zdyskredytowania samej możliwości uczynienia z sztuki narzędzia politycznego. Według Żmijewskiego polski wstyd został zbudowany między innymi przez socrealizm.

¹ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 21. Pełny tekst dostępny jest na stronie <http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e-7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438> (dostęp: 06.06.2015).

² Tamże.

Skupiając się na błędach przeszłości sztuki politycznie zaangażowanej, Żmijewski nie wspominał jednak o pozytywnym aspekcie sztuki społecznej, jaką jest m.in. podtrzymywanie pamięci zbiorowej czy promocja uniwersalnych wartości, wpisując takie praktyki artystyczne w negatywny flirt władzy z polityką.

Tymczasem określenie *sztuka społeczna* jest też stosowane do sztuki dawnej, wspierającej określoną ideologię, bez wyraźnych negatywnych konotacji, np. *Przysięga w sali do gry w piłkę* z 1791 roku – obraz Jacquesa-Louisa Davida, przedstawiający jeden z ważniejszych momentów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, *Polonia* Jana Matejki czy graficzny cykl o tym samym tytule Artura Grottgera. Dwie ostatnie to patriotyczne manifestacje w symbolicznej sztuce polskiej, tworzonej w trakcie zaoborów, mające na celu podtrzymanie polskiej tożsamości narodowej.

Sam Żmijewski, mimo wskazywania złych doświadczeń z mirażu sztuki i polityki, dostrzegał jednak potrzebę i możliwości zaangażowania społecznego sztuki na początku XXI wieku. Choć skupiał się on na sztuce polskiej, można jednak, idąc za jego wskazaniem, wskazać przykłady współczesnej sztuki społecznej w różnych dziedzinach artystycznej działalności także w wymiarze globalnym.

Sztuka społeczna w istocie zmienia się bowiem tak, jak zmienia się społeczeństwo. Dlatego dzięki nowym ruchom społecznym wyzbyła się podłoża narodowego, a zyskała w sposób symboliczny tematy klasy, rasy, płci czy orientacji seksualnej (sztuka feministyczna, wpływ postkolonializmu na sztuki wizualne, sztuka *queer*, sztuka dotycząca epidemii AIDS).

Aby zilustrować ten proces, posłużę się dyskursem, który powstał wokół dwóch sportowych zdjęć ikonicznych, które rozumiem jako wyjątkowy tekst kultury wizualnej, będący zarówno symbolem pewnych wydarzeń, jak i szerszych pojęć. Fotoikony to ważne z punktu widzenia historii i społeczeństwa fotografie, zazwyczaj o charakterze reporterskim lub dokumentalnym³. Są to obrazy, które stają się mitem i wyrażają w skondensowanej formie pewne ogólne pojęcia (jak patriotyzm, miłość, solidarność). Fotoikony rozumiane jako tekst wizualny operują prostym i czytelnym językiem wizualnym, ilustrują wydarzenia znane z powszechnej historii. Fotoikona pełni funkcję legitymizującą porządek społeczno-polityczny (powiela wartości i symbole dobrze widziane w społeczeństwie, zostawia lub usuwa zdarzenia z historii). Z drugiej strony, znaczenie zawarte w fotoikonach jest tak przesadne, że powoduje semiotyczne jego oderwanie, tworząc lukę, poprzez którą można walczyć z dominującą ideologią.

³ Por. K. Zaremska, *Fenomen fotoikon. Symbole, pamięć zbiorowa i sztuka demokratyczna*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015, s. 49–66 oraz J. Kinowska, *Fotoikony. Poszukiwanie*, <http://fundacijadoc.org/fotoikony/> (dostęp: 15.07.2014).

Fotografia społeczna jako początek fenomenu fotoikon

Fotografia (gr. *phos* – światło, *graphio* – piszę) to zbiór wielu technik, których celem jest zarejestrowanie trwałego, pojedynczego obrazu za pomocą światła⁴. Konwencja naukowa wymaga wprowadzenia w tym świecie pewnego porządku. Pierwsze istotne kryterium to technika tworzenia. Możemy wyróżnić fotografię klasyczną (analogową, utrwaloną na materiale światłoczułym) oraz fotografię cyfrową (gdzie obraz utrwalany jest na matrycy elektronicznej). Ogromnie istotny jest fakt, że obie techniki umożliwiają wielokrotną reprodukcję zdjęcia. Drugie kryterium dotyczy funkcji, jaką fotografia pełni. Fotografie można podzielić na dwie grupy: te tworzone na użytek prywatny oraz te, które wykonuje się na użytek publiczny. Fotografie publiczne mogą mieć różny charakter. Są to zazwyczaj zdjęcia kreative (pozowane) lub informacyjne (niepozowane). Ich celem jest zwrócenie uwagi szerszej publiczności, anonimowego zbioru jednostek, niezwiązanych ze sobą żadnymi relacjami społecznymi i niewchodzących ze sobą we wzajemne interakcje, jednak znajdujących się w podobnej sytuacji ekonomicznej lub politycznej, w zasięgu tych samych wpływów. Fotografie informacyjne odnoszą się zazwyczaj do kwestii związanych ze sprawami społecznymi lub politycznymi. Podział ten ma wpływ na funkcje jakie pełni fotografia. Wiele fotografii realizuje przede wszystkim funkcję artystyczną – ekspresyjną lub estetyczną, oraz inne – funkcję informacyjną, dokumentalną, komercyjną, reklamową, perswazyjną czy propagandową. Co najważniejsze, funkcje nie wykluczają się nawzajem i mogą występować w dowolnych kombinacjach. Zdaniem Piotra Sztompki, fotografia społeczna powinna pełnić funkcje poznawcze: informacyjno-dokumentacyjną, heurystyczną i eksplanacyjną. Dodaje, że fotografie, które zyskały status „ikon naszej epoki”, które noszone są w żywej zbiorowej pamięci, łączą przeważnie wszystkie trzy wymienione funkcje⁵.

Fotografia reporterska to fotograficzna dokumentacja codziennego życia. Fotoreportaż powstał w USA, w wyniku potrzeby dokumentowania za pomocą obrazów problemów społecznych. Dziedzina ta zakłada fotograficzną rejestrację czasu, miejsca i przede wszystkim niereżyserowanych zdarzeń wraz z bohaterami w ich naturalnym środowisku. Głównym założeniem fotoreportażu jest wywołanie emocjonalnej reakcji odbiorcy, bardziej niż pobudzenie estetycznych doznań. Historia reportażu jest niewiele starsza niż sama fotografia (datowana na rok 1826 lub 1827). Za pierwszy fotoreportaż uznaje się fotografię Alexandra Gardnera z procesu zabójców Lincolna (1865) lub opublikowany w „Illustrated London News” cykl zdjęć z wojny krymskiej wykonanych przez angielskiego prawnika Rogera Fenerona (1910). Fotoreportaż potrafi odnieść spektakularny sukces niosący za sobą zmianę społeczną. Najlepszym przykładem jest tu amerykański socjolog i fotograf Lewis Hine, który w 1917 roku dla National Child Labor Committee fotografował dzieci

⁴ Por. *Fotografia*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Fotografia> (dostęp: 20.02.2015).

⁵ P. Sztompka, *Socjologia wizualna*, PWN, Warszawa 2008, s. 15.

i młodzież pracujące w ciężkich warunkach w Teksasie. Jego fotografie przyczyniły się do reformy prawa pracowniczego dotyczącego wyzyskiwania dzieci w fabrykach.

Święte obrazy dla świeckiego społeczeństwa

Fotoreportaż jest jednym z przejawów współczesnej kultury, w której narracje językowe wypierane są przez narracje wizualne, a znaczeń społeczno-kulturowych coraz częściej szuka się w obrazie. Susan Sontag prorokowała, iż w najbliższej przyszłości ludzie odczytani wypierani będą przez ludzi opatrzonych⁶. Jej prognoza okazała się wyjątkowo trafna. Rafał Drozdowski za najistotniejszy skutek nasilającej się dominacji obrazów uważa proces ikonizacji wiedzy potocznej. Same obrazy „są rozpoznawalne, jako ważne, niekiedy wręcz symboliczne – ikony społeczno-kulturowe”⁷. Wychudzona matka, otoczona dziećmi, wypatruje końca Wielkiego Kryzysu, marynarz całujący pielęgniarkę w samym sercu Times Square, naga Wietnamka uciekająca w strachu przed napalmem, nieuzbrojony cywil stojący przez kolumną czołgów na placu Tiananmen czy opancerzony wóz przed kinem Moskwa – zdjęcia te stały się światowymi ikonami kultury publicznej. To powszechnie znane, wzbudzające ogromne emocje fotografie, przedstawiające społecznie lub historycznie istotne momenty.

Fotografia i reportaż dokumentalny mogą dziać więcej, niż tylko utrwać w pamięci ważne momenty i dokumentować społeczne problemy. Fotografia reporterska pełni szczególną rolę w przypadku demokracji, a fotoikona jest największym dziełem sztuki fotoreportażu. Większość zdjęć ikonicznych to materiały wykonywane na potrzeby redakcji, które z czasem nabrały symbolicznego wydźwięku i zostały zaprzęgnięte do politycznej maszyny, której celem jest legitymizacja władzy i podtrzymanie pamięci społecznej. Fotoikony, publikowane najpierw w prasie, trafiają na karty podręczników szkolnych, albumów czy pod dachy muzeów, wreszcie stają się tematem pomników, znaczków pocztowych, plakatów, a nawet karykatur. Ponieważ ikoniczne obrazy są reprodukowane i przerabiane przez rząd, reklamodawców, komercyjnych dziennikarzy, blogerów i artystów, ich obieg rzuca nowe światło na doświadczenie publicznej kultury, rozumianej jako komunikatywne praktyki, przez które kultura ta jest tworzona, podtrzymywana, modyfikowana oraz kwestionowana. Kultura publiczna to podstawowy element współczesnego społeczeństwa obywatelskiego. To sieci mediów i praktyk społecznych zorganizowanych wokół partycypacji politycznej i ideologicznej.

Ikoniczne zdjęcia to modele wizualnej elokwencji oraz drogowskazy dla pamięci zbiorowej. Wraz ze zmianami przemysłowymi, zwłaszcza zapotrzebowaniem na szybką i masową komunikację, funkcję historycznych obrazów malarskich przejęły właśnie fotografie reporterskie. Owe zdjęcia nie zawsze są wyjątkowe pod względem

⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009, s. 20.

⁷ R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 6.

artystycznym, jednak dzięki swej prostocie i treściowemu nasyceniu stają się łatwe i szybkie w odbiorze. Przedstawiają – podobnie jak kiedyś malarstwo – postacie symboliczne, charyzmatyczne, a także wydarzenia historyczne, istotne dla każdego obywatela, stanowiące o jego tożsamości. Nie jest konieczna ogromna wiedza i kompetencje, by poprawnie odczytać znaczenia zawarte w obrazie. W zastosowanej do fotografii koncepcji Rolanda Barthes'a, obok studium obrazu, wynikającego z wiedzy, pojawia się *punctum*, które nie wynika z rozumowania, ale jest wynikiem nagłego i afektywnego odkrycia *czegoś*, co w doświadczeniu obrazu *przeszywa*, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym⁸. Siła fotoikon, jako nośników pamięci zbiorowej, tkwi w prostocie, nasyceniu i uniwersalnym, społecznie podzielanym *punctum*, które zakotwicza się w milionowej świadomości. Oddają one wyidealizowany sens tożsamości, a także zbiorowy sens przeszłości. To obrazy *przed* innymi obrazami, które mogą być reprezentacją społecznej, artystycznej i politycznej świadomości danego narodu. Fotoikona jest także dynamiczną formą sztuki demokratycznej. Replikowane ikoniczne zdjęcia dają życie symbolom, którymi bawi się popkultura, artyści i zwykli obywatele. Zbigniew Libera na podstawie wybranych dramatycznych zdjęć prasowych opracował ich alternatywne wersje, powtarzając ich schemat kompozycyjny, lecz zmieniając bohaterów i negatywny sens utrwalonych scen. W ten sposób powstał cykl *Pozytywy*⁹. Polski artysta, znany z kontrowersyjnych prac, postanowił, że „odczaruje” jedno z najważniejszych zdjęć w historii. Nazwał je negatywami, nawiązując w ten sposób zarówno do podstawowego materiału fotograficznego, ale także do ich negatywnego wydźwięku. Celem cyklu było przełamanie negatywnego wydźwięku poprzednich zdjęć i odtworzenie sytuacji w pozytywnym kontekście. Libera zastępował momenty ważne, trudne i traumatyczne w sytuacje lekkie, łatwe i przyjemne. Przykłady można mnożyć – zdjęcie przedstawiające słynny „braterski pocałunek” posłużyło za wzór dla muralu na murze berlińskim, którego autorem był znany artysta Dmitri Wrubel. Ikoniczne zdjęcia stają się też podstawą memów tworzonych przez internautów. Wyrażają całe spektrum społecznych emocji: frustrację, radość, miłość, zawód, ironię. Fotoikony wychodzą z gazet, muzeów i albumów. Przeistaczają się w znaczki pocztowe, plakaty, kubki, wpinki, nadruki na koszulki czy społecznie ukierunkowane projekty artystyczne. Postacie i momenty historyczne utrwalone na kliszy fotograficznej przemieniają się w figurki z klocków Lego, w chipsy, posągi, w formie tatuażu zdobią nawet ciała zwykłych obywateli. Symbolika zawarta w fotografiach pozwala na tworzenie wyraźnych uniwersalnych karykatur i pastiszów. Podobnie jak ikony religijne, stają się elementem rytuałów społecznych, silnie działając w kolektywnej pamięci mediów. Odtworzenie ich przez obywateli nie dotyczy wyłącznie symboli i znaków

⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1995, s. 9, 41–47, 130–131.

⁹ Por. http://raster.art.pl/galeria/artysci/libera/pozytywy/libera_pozytywy.htm (dostęp: 06. 06. 2015).

zawartych na fotografiach, ale przede wszystkim jest powieleniem i promowaniem wzorów w świadomości społecznej.

Fotoikony nie pozostają jednak wyłącznie materiały biernego powielania. Użyte jako tworzywo wizualnego języka wykorzystane zostają do komunikowania się także w celach oceniających społeczeństwo i dążących do jego przemiany. Artyści, twórcy czy nawet zwykli obywatele, szczególnie uczuleni na *punctum*, wykorzystują fotoikony do wypracowania nowego komunikatu, remiksując czy wyszydzając pierwotne symbole, mając na celu dewaluację pierwotnych znaczeń – odczarowują społeczne mity, usuwają traumy, walczą z dominującą ideologią polityczną lub podają w wątpliwość utarte schematy myślenia, w efekcie są przyczynkiem do zmiany społecznej. W poniższej analizie *case studies* opiszę i prześledzę drogę dwóch symboli, które swój początek miały w fotoikonach, a następnie zostały reinterpretowane w nowych kontekstach społecznych, politycznych i kulturowych. Obie fotografie dotyczą kontekstu sportowego, jednak szybko zostały zaprzęgnięte w maszynę polityczną, stając się symbolem walki o prawa obywatelskie i polityczne.

Case studies: Gest Kozakiewicza oraz Black Power Salute

Pod koniec lat 70. Polska Rzeczpospolita Ludowa stanęła na progu bankructwa, a frustracja społeczeństw groziła w każdej chwili wybuchem niezadowolenia. 30 sierpnia 1980 roku podczas XXII Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie polski lekkoatleta, Władysław Kozakiewicz, pokonał Rosjanina Konstantina Wołkowa, pobijając jednocześnie rekord świata i zdobywając tytuł mistrza olimpijskiego w skoku o tyczce. Gdy kibice sowieckich zawodników wygwizdali jego zwycięski skok – pozdrowił ich słynnym już, niecenzuralnym gestem, nazwanym później gestem Kozakiewicza. Polega on na zgięciu jednej ręki w łokciu i złapaniu jej na wysokości ramienia drugą ręką. Moment ten uchwycił rosyjski fotograf Vladimir Akimov. Zdjęcia z tego wydarzenia przedrukowała prasa na całym świecie, a „L'Equipe” ogłosiła gest Kozakiewicza jednym z najciekawszych wydarzeń w całej historii igrzysk. Lekkoatletę okrzyknięto w Polsce bohaterem narodowym, a w okresie strajków solidarnościowych jego gest stał się ważnym symbolem oporu przeciwko ZSRR.

Tło całego wydarzenia jest szczególnie ciekawe. Zimna wojna pomiędzy USA i ZSRR przysłoniła całkowicie ideę organizacji igrzysk olimpijskich. Większość krajów Zachodu zbojkotowała zawody w Moskwie ze względu na radziecką inwazję na Afganistan w grudniu 1979 roku. W Moskwie zabrakło łącznie członków 63 reprezentacji narodowych. Mimo że nie było to po myśli gospodarzy, na tę okazję specjalnie zbudowano nowe obiekty sportowe za 9 miliardów dolarów. Na okres olimpiady budynki w stolicy zostały pokryte billboardami, a niepożądanych obywateli służby usunęły poza obszar Moskwy. Na półkach sklepowych pojawiły się zagraniczne produkty (Rosjanie mieli zakaz ich kupowania). Trybuny stadionów oraz hal zajęli głównie działacze, członkowie organizacji partyjnych oraz przebrani żołnierze. Biorąc pod uwagę bojkot zachodnich federacji, poziom zawodów bardzo

zmała. Plotki głoszą, iż specjalnie otwierano i zamykano wrota stadionu, by poprzez ruchy powietrza wpłynąć na wynik skoków o tyczce. Dnia 30 lipca za faworyta uchodził Konstantin Wołkow, liczono, że bez problemu pokona dwóch Polaków – Kozakiewicza i Ślusarskiego. Podczas każdego skoku Polaków publiczność głośno gwizdała i buczała. Kozakiewicz oddał skok na wysokość 5 metrów i 74 centymetrów, zdobywając złoty medal i bijąc jednocześnie rekord świata. Gdy sowieccy kibice wygwizdali jego wyczyn, on swą radość okazał w nietypowy sposób – krzyżując ramiona w wulgarnym geście. Zdjęcia z tego wydarzenia szybko obieły cały świat. Co istotne, w Polsce zdjęcie ukazało się tylko w gazetce podziemnej. Fotografia wręcz natychmiast urosła do miana ikony. Kozakiewicz twierdził, że chodziło mu jedynie o konfrontację z sowiecką publicznością. Chciał do niej wykrzyknąć „zobaczcie, zwyciężyłem!”, jednak jego komunikat nie przedarłby się poprzez wrzawę stadionu. Pod wpływem emocji zdobył się na taki czyn. Sportowiec nie zdawał sobie sprawy z zamieszania, jakie miało nastąpić później. Zbulwersowani Sowieci złożyli specjalny protest, domagając się dyskwalifikacji Polaka oraz odebrania mu złotego medalu. Polski Związek Sportowy jako przyczynę wulgarnego gestu podał skurcz mięśni zawodnika, który tylko w ten sposób mógł okazać swoją radość. Kolejne tłumaczenie mówiło, że gest ten pokazywał pokonanie tyczki. Mimo to po powrocie do Polski odebrano Kozakiewiczowi zarówno paszport, jak i mieszkanie w Gdyni. W 1985 roku lekkoatleta wyjechał na stałe do Niemiec, gdzie uzyskał obywatelstwo.



Il. 1. Gest Kozakiewicza, 1980, fot. Vladimir Akamov

Od samego początku gest Kozakiewicza był popularny w środowisku opozycyjnym. Do dziś funkcjonuje w świadomości Polaków jako symbol oporu wobec władz radzieckich. W archiwum materiałów opozycyjnych można odnaleźć znaczek poczty podziemnej Solidarności działającej w latach 1982–1989, honorujący wyczyn Kozakiewicza.



Il. 2. Znaczek poczty podziemnej Solidarności



Il. 3. Komiks z serii „Słynni polscy olimpijczycy”, 2008

W 2008 roku Biblioteka Gazety Wyborczej wydała serię dwudziestu komiksów poświęconych wybitnym polskim sportowcom. Numer 10. poświęcony został Władysławowi Kozakiewiczowi i nosił tytuł „Człowiek z gestem”. Ilustracje wykonał Jacek Kowalski.



Il. 4. Kampania przeciwko HIV

W 2012 roku zorganizowano kampanię społeczną przeciwko AIDS. Udział w niej wzięli: Jakub Wesołowski, Mateusz Damiński, Aleksandra Kwaśniewska i Małgorzata Socha (w kolejności widocznej na il. 4). Na potrzeby kampanii powstała

seria prostych plakatów, nawiązujących bezpośrednio do gestu Kozakiewicza. Akcja miała zachęcić do wykonywania testów w kierunku HIV, a także uświadomić, że wykrycie zakażenia może przedłużyć i polepszyć jakość życia oraz ograniczyć rozprzestrzenianie się wirusa. Hasło umieszczone na plakacie brzmi „Nie dostaniesz mnie”. Badam się, więc mnie nie dostaniesz. Autorzy kampanii Łukasz Stachniak i Michał Kubik z FireFly Group skojarzyli fakty – ułożenie ręki po badaniu krwi jest bardzo podobne do tzw. gestu Kozakiewicza.

Popularny jest również rysunek satyryczny autorstwa nieznanego internauty. W historii zilustrowanej na dwóch kadrach mały chłopiec prosi ojca o pokazanie, czym jest gest Kozakiewicza. Gdy ojciec pokazuje mu skrzyżowane ramiona (poza kadrem), smutny malec, który zrozumiał gest ojca jako „odwal się”, nie znając kontekstu historycznego, odchodzi zasmucony, mówiąc „nie, to nie”.



II. 5. Rysunek satyryczny z jeja.pl

W trakcie zajęć na Northwestern University Robert Hariman poprosił swoich studentów o stworzenie listy ikonicznych fotografii. Na liście pojawiła się fotografia przedstawiająca dwóch afroamerykańskich lekkoatletów, którzy podczas Letnich Igrzysk Olimpijskich w Meksyku w 1968 roku wznoszą swe dłonie w geście znanym jako Black Power Salute. Zdjęcie należy do pierwszej dziesiątki najczęściej reprodukowanych plakatów w historii¹⁰.

Gest ten był cichym protestem dwóch Afroamerykanów, Tommiego Smitha oraz Johna Carlosa, złotego i brązowego medalisty w biegu na 200 m. Obaj stali na podium z pochylonymi głowami, uniesionymi i ściśniętymi pięściami w czarnych, skórzanych rękawicach. Smith podniósł prawą pięść, reprezentując siłę, podczas gdy Carlos – lewą, symbolizuje jedność wśród czarnych. Wspólnie tworzą łuk jedności i siły. Czarny szalik reprezentuje czarną dumę, a czarne skarpetki bez butów – ubóstwo w rasistowskiej Ameryce. Zdjęcie zostało wykonane

¹⁰ Źródło: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2008/jul/09/olympicgames2008.humanrights> (dostęp: 04.04.2015).



II. 6. Black Power Salute, 1968,
fot. AP

przez fotografa Associated Press. Pierwotnie znaczenie gestu, który przynależał do symboli Czarnych Panter, mogło przysłonić wydźwięk gestu biegaczy, czyli krzyk o prawa obywatelskie. Rok 1968 znany jest jako apokaliptyczny w dziejach Zachodu. Zabójstwo Martina Luthera Kinga i Roberta Kennedy'ego, studenckie zamieszki w Paryżu, masakra meksykańskich studentów protestujących chwilę przez Igrzyskami Olimpijskimi w Meksyku. Spokojny akt nieposłuszeństwa Smitha i Carlosa wpisał się w proobywatelski ruch tamtych czasów. Mimo to pod koniec ceremonii dekoracji zostali wygwizdani przez zebrany tłum. Na konferencji prasowej Tommie Smith, posiadacz siedmiu rekordów świata, powiedział: „Jeśli wygram jestem Amerykaninem, a nie czarnym Amerykaninem. Ale gdybym zrobił coś złego, to mówią na mnie «czarny». Jesteśmy czarni... i jesteśmy dumni z bycia czarnymi. [...] To jest bardzo zniechęcające, być w zespole złożonym z białych zawodników. Na torze jesteś Tommie Smith, najszybszy człowiek świata, ale gdy jesteś w szatni, jesteś niczym więcej niż brudnym czarnym”¹¹. W ciągu kilku godzin po zawodach gest dwóch Amerykanów został potępiony przez Międzynarodowy Komitet Olimpijski. Rzecznik organizacji powiedział, że to „celowe i brutalne naruszenie podstawowych zasad olimpijskiego ducha”¹². Powszechnie oczekiwano, że obydwaj sportowcy będą wydaleni z wioski olimpijskiej i odesłani do USA.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Na międzynarodowym poziomie ich demonstracja łamie idealistyczne przekonanie, że polityka i sport nie powinny się mieszać. Do lat 70. biała elita polityczna wymagała od czarnych sportowców, by sławili Amerykę za granicą, podczas gdy w kraju odmawiano im praw obywatelskich. Gest Smitha i Carlosa wpłynął na obrady Amerykańskiego Komitetu Olimpijskiego, który zmusił władze sportowe do spełnienia żądań The Olympic Project for Human Rights (OPHR), dotyczące zatrudniania czarnych trenerów i urzędników. Mimo to, zawodnicy zostali odesłani do domu w niesławie, a sam gest drogo ich kosztował. Docenieni przez czarną Amerykę, oczerniani przez białą. Smith stracił posadę w myjni samochodowej. Bez nowej pracy nie mógł wyżywić rodziny, rozwiódł się. Żona drugiego zawodnika, Carlosa, popełniła samobójstwo, a jego pies został zmasakrowany i pozostawiony na ganku domu. Obaj otrzymywali regularne pogróżki.

Smith i Carlos musieli czekać aż do 1980 roku na rehabilitację. Bojkot administracji Reagana Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie w 1980 roku ostatecznie udowodnił, że sport i polityka idą w parze. W 2005 roku Smith i Carlos zostali uhonorowani przez odsłonięcie pomnika swojego kultowego protestu na terenie kampusu w San Jose State University, ich *alma mater* i w miejscu powstania OPHR.



II. 7. Pomnik z San Jose

Sam gest był powielany na protestach Afroamerykanów w latach 70. Do dziś jest symbolem walki przeciwko dyskryminacji rasowej. Nie ulega już wątpliwości, że sport wiąże się z polityką. Jednak nowym zjawiskiem na stadionach jest merchandising, marketing i zarabianie na sporcie. Amerykański rysownik, Chris Madden, wzorując się na zdjęciu Black Power Salute stworzył sugestywny obraz potępiający ingerencję wielkich marek w sport. Rysunek jest pastiszem fotografii z 1968 roku. W uniesione, gołe pięści zawodników autor włożył kartony z nazwami najbardziej popularnych sportowych marek: Reebok, Nike, Puma. Zawodnicy nie są już bosi

(wcześniej był to symbol ubóstwa) – ich stopy odziane są w drogie, markowe buty. Autor krytykuje fakt, iż świat zachodni odsunął się od idealizmu politycznego końca lat 60. do obsesji marketingu obecnej epoki. Rysunek został przygotowany w czasie Letnich Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku.



II. 8. Rysunek satyryczny Chrisa Maddena

Obie fotografie: Gest Kozakiewicza oraz Black Power Salute łączy kontekst sportu (igrzysk olimpijskich) oraz wymowny gest społeczny, które utrwalają. Obie stały się elementem walki politycznej i ideologicznej – protestem przeciwko łamaniu praw obywateli. Są też między nimi pewne różnice. Gest Kozakiewicza jest ekspresyjny, narodził się z pobudek indywidualnych („ja Wam pokażę”), był odpowiednim gestem w odpowiednim czasie. Gest Smitha i Carlosa był zaplanowanym wystąpieniem. To gest afirmatywny oraz kolektywny, wyreżyserowany w celu osiągnięcia zaplanowanego efektu – zwrócenia uwagi na rasizm panujący w Stanach Zjednoczonych. Obie fotografie zapoczątkowały powstanie kolejnych dzieł sztuki, legitymizujących pamięć społeczną (jak pomniki czy komiksy) lub krytykujących ówczesną lub obecną sytuację polityczną (patrz znaczek pocztowy z gestem Kozakiewicza oraz rysunek Chrisa Maddena), a także posłużyły jako mobilizujący symbol do walki z chorobą (plakaty przeciwko HIV).

Powyższy przykład pokazuje, że fotoikony są społecznym i kulturowym fenomenem. Stanowią lustro odbijające społeczeństwo – jego wartości, lęki, zwycięstwa i historię, a zarazem są szkołą moralną dla zwykłego obywatela. Na masową skalę reprodukuje i przekazuje wartości zakorzenione w społeczeństwie. To uproszczona, podana w łatwej, przyswajalnej formie lekcja historii. Fotoikony pełnią jednocześnie rolę kotwic pamięci społecznej, zastępując popularne niegdyś malarstwo historyczne. Nieustanne rekonstruowanie przeszłości potrzebne jest członkom grup społecznych. Zapamiętane i utrwalone w formie obrazu wydarzenia stanowią o naszej zbiorowej tożsamości. Wspomnienie nie istnieje poza grupą, ma sens świadomościowy, oscyluje wokół markerów pamięci: ważnych postaci i wydarzeń. Zdjęcia przedłużają nasze zdolności pamięciowe i percepcyjne. Fotografia jako tekst kultury, dużo prostszy i szybszy, zastępuje poezję, powieści narodowe i malarstwo historyczne. Pozwala na zamknięcie życia społecznośi, a także jej problemów i wartości, w kadrze. Oglądanie zdjęć nie tylko utrwala wydarzenia i postacie z przeszłości, ale także wprowadza jednostkę w powszechne i utrwalone w społeczeństwie wartości i normy grupowe. Fotoikony, podstępnie zakotwiczone w naszej pamięci, kodują w odbiorcy schematy zachowań i myśli. Tym, co odróżnia fotoikony od innych zdjęć, jest ich społeczny rezonans.

W pracy celowo użyłam dwóch zdjęć ikonicznych jako *case studies*. Fotoikona jest chyba najsilniej oddziaływującym społecznie dziełem sztuki fotograficznej. Są to zdjęcia powszechnie znane, często powielane, wzorcowe dla sztuki fotoreportażu. Nie ulega wątpliwości, że fotoreportaż dokumentalny jest sztuką społeczną. Nie tylko pomaga nam pamiętać ważne momenty i dokumentować społeczne problemy, stając się jednym z filarów tożsamości społecznej, globalnej i lokalnej. Tak jak inne dziedziny sztuki tworzy metasymbole, które później są powielane w takim samym lub innym kontekście, służąc podtrzymaniu wartości, norm i ideologii. Z drugiej strony, owe metasymbole, ponownie interpretowane, zachowują swoją główną ideę, np. ideę kolektywnej walki, tworzą jednak nowy kontekst społeczny (walka o niezależność polityczną czy o prawa dla grup wykluczonych). Sztuka zaangażowana właśnie tym się zajmuje, stosując strategie subwersywne. Terminu subwersja używano w odniesieniu do praktyk „zawłaszczenia” (ang. *appropriation*), powiązanych ze strategiami sztuki krytycznej. Sama etymologia słowa posiada już znamiona krytycyzmu – mówi o wykonywaniu operacji na przedmiocie, „wywracaniu”, „transformowaniu”, a nawet o jego „destrukcji”¹³. To dzięki nim możliwa jest jej najbardziej skuteczna, wewnątrzsystemowa krytyka. Dziś, w dobie rewolucji cyfrowej, strategie subwersywne nie są już domeną wyłącznie artystów, ale także zwykłych obywateli, pozwalając tworzyć im zaangażowane treści wizualne. Fotoikony wykorzystane jako materia do cytowania i przekształcania w celu

¹³ Por. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006, s. 9–10.

krytycznym (nie krytykanckim i nie zawsze ironicznym), korygują życie społeczne i politykę z bezpośrednim udziałem zainteresowanych daną sytuacją członków społeczeństwa, którzy umiejętnie posługują się subwersywnymi strategiami. W ten sposób fotografie, które przez swe „zaangażowanie” stały się fotoikonami, stają się przykładami sztuki społecznej, w podkreślaniu „wolnościowych” wartości czytelnej nie tylko w lokalnym wymiarze.

Bibliografia

- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, WUJ, Kraków 2009.
- Buczyńska-Garewicz H., *Znak i czywistość*, Pax, Warszawa 1981.
- Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska i P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1999.
- Hariman R., Lucaites J. L., *No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007.
- Kinowska J., *Fotoikony. Poszukiwanie*, <http://fundacijadoc.org/fotoikony/> (dostęp: 15.07.2014).
- Kobylarczyk K., *Fotografia jako mit. Zdjęcia, które streszczają stulecie*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2005, 1–2, s. 181–182.
- Koetzle H.-M., *Słynne zdjęcia i ich historie*, tłum. E. Tomczyk, cz. I–II, TMC Art., Warszawa 2008.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.
- Sztompka P., *Socjologia wizualna*, PWN, Warszawa 2008.
- Zaremska K., *Fenomen fotoikon. Symbole, pamięć zbiorowa i sztuka demokratyczna*, [w:] *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, red. Ł. Rogowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2015.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

Photoreport and Social Art

Abstract

Social art is understood as a broad kind of artistic activities that intentionally contain ideological or political message. Political commitment in art, however has often come to a tragic and comic effects. Artists supporting totalitarian regimes such as Nazi sculptors Josef Thorak and Arno Breker, or filmmaker Leni Riefenstahl discredited the very possibility of making art a political tool. Focusing on the past mistakes, we should not forget about the positive aspect of social art which includes sustaining collective memory or promotion of universal values. How photograph pictured today social issues? How does it help to understand the social changes that affect all of us? What is the impact of the construction of our national identity? Considered in this paper, the problems tend to reflect and revise views on the art of photography, the role of the artist in society, the importance of the concept of originality and the changes taking place in the play time of globalization.

Key words: photoreport, visual sociology, photoicon, social art

Nota o autorze

Kamila Zarembka – socjolog, fotograf i fotoedytor. Absolwentka Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, specjalność komunikowanie społeczne. Absolwentka studiów podyplomowych z zakresu grafiki prasowej i reklamowej. Obecnie doktorantka na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego oraz na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w tematyce szeroko rozumianej fotografii cyfrowej oraz socjologii wizualnej. Zajmuje się badaniem komunikacji wizualnej. Artystycznie realizuje się jako fotograf uliczny i dokumentalny. Członkini International Visual Sociology Association (IVSA). Stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym” jako fotoedytor i fotoreporter.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Łukasz Białkowski

The Tourists and the Locals. Participatory Practices of Art Institutions in View of Dean MacCannell's Concept of Tourism

Between the stage and the backstage

Three decades ago, Jean Baudrillard argued that America did not exist, that there had not been the Gulf War, and that Disneyland was the symbol of reality. Radicalism of these thesis made the French sociologist the most recognized character among the authors who were writing about domination of “representation” over reality. Baudrillard's analysis, today considered classical, fit into a range of previously put up proposals. They corresponded to the texts of Erving Goffman, Guy Debord, Villém Flusser or Dean MacCannell. Although these thinkers differed in worldview provenience and terminology used, in each case the point was to deem – to put it as broadly as possible – the excess of *signifiant* over *signifié* as a constitutive problem for the Western culture in the 20th century. For Guy Debord, this phenomenon was thematized as “the society of the spectacle”¹, for Villém Flusser, its figure was “the apparatus”², and for Erving Goffman and Dean MacCannell – division into “the front stage” and “the back stage” of the social life.

When it comes to the analysis of contemporary artistic practice, it seems that special hopes can be cherished for the perspective outlined in 1976 by Dean MacCannell in the book *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*³. Inspired by the flagship work of Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*⁴, MacCannell created a concept of tourism, which was meant to depict *grosso modo* interpersonal relations shaped by modernity. This vision was based on a quite common observation that along with the development of modernity, traditional communities undergo disintegration and the society experiences fragmentation at

¹ G. Debord, *Society of the Spectacle*, trans. F. Perelman, ed. Black & Red, 1970.

² V. Flusser, *Towards A Philosophy of Photography*, trans. A. Mathews, Reaktion Books, London 2000.

³ D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York 1976.

⁴ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, 1959.

different levels. Direct interpersonal relations, which were the basis of pre-modern⁵ societies, are being replaced by relations mediated by merchandise, services, and primarily by media. In the opinion of MacCannell, this process, apart from having many other results, above all influences the social view on categories of truth and false. As the author puts it:

In pre-modern types of society, truth and nontruth are socially encoded distinctions protected by norms. The maintenance of this distinction is essential to the functioning of a society that is based on interpersonal relationships. The stability of interpersonal relations requires a separation of truth from lies, and the stability of social structure requires stable interpersonal relations. [...] In modern settings, society is established through cultural representations of reality at a level above that of interpersonal relations⁶.

The category of truth and false in pre-modern societies is verified and legitimized within direct interpersonal relations. With disintegration of these, truth and false lose their utility and conclusiveness, at least in the subject of direct interpersonal relations. In this sense, MacCannell brings up the well-known thought of Goffman, who stated that contemporary it is not enough to simply be a human to be perceived as one; today "it is often necessary to *act out* reality and truth"⁷.

In the creation of this opposition: pre-modern societies based on the category of truth vs. modern and post-modern societies susceptible to hoaxes, MacCannell refers to the terms of *front stage region* and *back stage region*, which were used before by Erving Goffman to analyze the structure of social institutions. By "the front stage region", the Canadian-American sociologist meant, for example, a place of meeting of a host with guests, or customers with staff, and by "the back stage region", for example a place, to which team members go in times between performances or services to rest and prepare themselves. Hosts have access to both the front stage and the back stage. Guests most often see only the front stage, only in exceptional cases they are admitted to the back stage. In MacCannell's opinion, the division into two regions in social life is connected with the tendency to mystification – the back stage, veiled from the audience, "allows concealment of props and activities that might discredit the performance out front"⁸. This tendency, according to MacCannell, has a considerable cultural meaning. While in pre-modern societies every member of society and all aspects of his life were exposed to a constant overview of others, in modern societies, which divide life into the front stage and the back stage, a belief appears that in every institution (in the broadest understanding of this word) there is something more than meets the eye. The feeling of reality

⁵ Author is erratic here, once he writes about the premodern societies, another time about primal societies, somehow *in extenso* identifying the former with the latter.

⁶ Ibidem, p. 91.

⁷ Ibidem, p. 92.

⁸ Ibidem, p. 92.

is weakened and a need determined by it emerges, to look for experience what is hidden from sight, that is somehow more authentic.

In MacCannell's terms, modern societies live in conviction that authenticity had been hidden and it is necessary to find it by entering "the back stage". Goffman in his analysis remains "the essentialist", assuming that the division into the back stage and the front stage is complete – a performance is played on the front stage, but behind the scenes of social institutions, there lies a certain truth. To meet it, it is enough to enter there. MacCannell goes a step further, claiming that the front stage and the back stage relation based on a mystification led to the permeation of elements from the back stage to the front stage, and *vice versa*: to arranging the back stage as the front stage. This conclusion made in analysis of tourism is based on the premises, according to which "the authenticity" and "the truth" in post-modern societies are the domain of "the imaginary". The truth is a *cliché* generated by the presentation, a *cliché* according to which the audience wants to act, as well as the actors of everyday life, the tourists and the locals. Despite a tourist dreams to fully understand the visited locals and somehow become "one of them", he will never accomplish this goal. The modernity made authenticity a phantasm, causing the social life to be a constant "montage of attractions" which aims to "authenticate" what is presented, for the viewers and the viewed.

The theatre of participation

The anti-essentialist thesis of MacCannell is a starting point for my few comments on the activity of contemporary existing art institutions. Let us remind once again that the authenticity and the truth in MacCannell's view are unattainable because of the structure of modern societies. The identity of the latter is based on the realm of the representation, realm of the imaginary – and this one is unreal by definition, having the nature of a projection. This way of perceiving the truth and the authenticity seems interesting in the context of activity of contemporary museums and galleries, for which "opening up to the viewer" and familiarizing him with "the back stage" of institutions' activity became a priority. Museums and galleries organize events aiming to introduce the audience to the functioning of an institution by educational programs, participatory actions carried out by artists within the functioning of an institution, and a range of other practices.

It is difficult to point the exact causes of this tendency. When it comes to Poland, an important aspect is low attendance of the audience in art institutions in comparison with the theaters, cinemas, music festivals etc.⁹ Probably it is also determined by the fact, that visual arts in Poland have relatively low prestige as compared with the literature, cinema, theater or music, as had been pointed out

⁹ According to the data of the Central Statistical Office for 2008, http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_instytucje_kultury_w_2008.pdf (access: 31.12.2014).

multiple times¹⁰. Hence maybe appears an intensified activity of art institutions to “open up to the viewer”, to attract and shape him, indicating the interpretation tools. These tendencies are associated with the phenomenon of separating individual cultural areas in industrial and post-industrial societies, diagnosed and described repeatedly. Hans Georg Gadamer¹¹ and Jürgen Habermas¹² – but also many other authors – analyzed the phenomenon of autonomization of the area of art, becoming independent from legislation, science and everyday life, breaking the unity of pre-modern culture (or, at least, the unity attributed to it). These analysis had something of the myths about Eden – the distant and lost land, where once all cultural, political and economical events determined the rhythm of life of the whole society. Therefore, fragmented (post)modern culture would demand reunion, for example filling the gap between visual arts and unspecialized viewers. While for the intellectuals such issue has only a theoretical nature, for the gallery and museum workers it transforms into a number of real problems, which need to be solved step by step. The final solution of this issue would be practically educating the whole society so that everyone could participate in culture competently. With the character of some regulative idea, this goal is obviously unattainable. What remains, is applying the actions which would attract the greatest number of viewers, which in vulgarized version comes down to the museum tourism and the phenomenon of “McDonaldization” of museums¹³.

Revolving around the practices related to the tourism, art institutions apply structurally the same strategies, which are used by travel agencies, cruise companies, guides, or ethnic groups living by presenting their own folklore. And like a tourist led by the will to know the “truth” about a given place meets a whole infrastructure aiming to make it possible for him, the audience of museums and galleries enters the area of exploring “the authenticity”. Galleries and museums apply practices which on one hand aim to reveal the art in its truth and authenticity, and on the other hand aim to reveal “the truth” about the institution itself and allow for meeting its “authentic” identity. Obviously, the stake here is not learning about foreign culture and getting close to it, but getting familiar with a strange – which is for i.e. a junior high school student often more alien, incomprehensible and more distant than exotic tribes in perspective of symbolic capital, knowledge and refinement – and hermetic contemporary art. In MacCannell’s nomenclature, direct and authentic

¹⁰ See: J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, vol. II, p. 130–131.

¹¹ See: H.-G. Gadamer, *The Relevance of the Beautiful. Art as Play, Symbol, and Festival*, trans. N. Walker, [in:] idem, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. N. Walker, ed. R. Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 3–53.

¹² See: J. Habermas, *Modernity: an Unfinished Project*, trans. N. Walker, [in:] Habermas *And the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, ed. M. Passerin D’Entreves, S. Benhabib, MIT Press, 1997, p. 38–55.

¹³ Cf. G. Ritzer, *The McDonaldization of society: an investigation into the changing character of contemporary social life*, Pine Forge Press, 1996; J. Clair, *Malaise dans les musées*, Flammarion, Paris 2007.

learning about the institution and becoming familiar with it, making a more friendly image of it, and getting closer with the viewer would mean introducing him to its “back stage”, so to the area usually unavailable. This task is being done by using two interchangeable strategies completing each other: drawing the elements of back stage onto the front stage, and arranging the back stage so that it proves its “authenticity”.

If, like Goffman states, contemporary it is not enough to be a human to be perceived as one, but it is necessary to play this role, then in case of an institution, it is similarly. Following some practices of galleries and museums, one could say that it is no more enough to be an institution, but this role has to be played, above all. Establishing and opening an institution is today not sufficient to make it available (as may be probably evidenced by the emptiness in many Polish museums). Paradoxically, the fact of opening has to be acted, to authenticate it. That is why it seems that the basic task of contemporary galleries and museums is exhibiting themselves. Not without purpose Jean Baudrillard dedicated one of his essays to the Centre Pompidou of Paris¹⁴. The idea of this building was to exhibit those elements of the infrastructure, which usually remain hidden in architectural designs. The back stage became somehow part of the front stage, and vice versa. In Polish realizations of gallery buildings such spectacular (aptly named) proposals have not appeared yet. However with help of slightly more modest strategies, the back stage is also being pulled to light and inclined in the front stage as a decoration.

It is reminded, for example, by the series of openings of institutions, during which the viewers could watch the buildings. Among these cases, there was the Museum of Contemporary Art in Kraków, which had, in fact, two openings. Firstly, the building was made available to the public November 16, 2010. The visitors could watch empty exhibition halls, photos presenting subsequent stages of constructing the museum and a documentary movie dedicated to the history of Zabłocie district, where the institution had been located. The similar thing happened at BWA SOKÓŁ Gallery in Nowy Sącz. Its new building – also in November 2010 – was made available to the viewers so that they could see the building itself. To tell the truth, at SOKÓŁ, a small exhibition had been held, however that was not the point of the inauguration. Its aim was to present the building. Independently of the fact, that both these openings were dictated by political issues (November 28, 2010, local elections had been held, and local governments founded both new buildings), they had the same function. They had to introduce the audience to the “back stage”, show institution *in statu nascendi*, in raw form, just at the stage of preparation of exhibitions. Obviously, the areas which the viewers could watch, had been selected with a purpose. There was no possibility to enter the real backstage, the rooms where workers performed their everyday duties. Directors’ offices, workers’ rooms, social rooms etc. were

¹⁴ J. Baudrillard, *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrance*, trans. R. Krauss, A. Michelson, “October”, vol. 20, Spring 1982.

inaccessible for the visitors. The exhibition halls of MOCAK and BWA SOKÓŁ became the stage, which had to present itself, act its role.

Contrary to that, in CCA Kronika in Bytom, walls between exhibition halls and offices were demolished. The Centre famous for actions exploring the local identity, sensitive to social issues, looking for contact with the local community and trying to introduce it to the events organized in the Kronika, somehow according to plan had removed the walls to demonstrate its will to open to the outside. In the Kronika, a visitor can see the exhibition and watch the workers doing their duties. A curious thing is the huge counter, on which the institution's publications had been placed. It is big enough to clearly divide the office area from the exhibition area. Although one can bypass it, it leaves an ambiguous impression, that the visitor takes part in a perverse game. The viewer is convinced, that despite being allowed to enter the backstage, he or she still deals only with a front stage decoration. Maybe this feeling of discomfort does not result from lack of possibility to cross the border between the front stage and the back stage, but it comes from unwillingness to see the latter. MacCannell observes that a guest visiting the backstage often does not want to see it. Too "literal" backstage, not sufficiently decorated, could embarrass both the viewer and the viewed "actors"-workers – the mundanity of activities performed by the latter would undermine the image of the institution¹⁵. If in MacCannell's optics the imaginary is a determiner of truth, it would mean that too realistic backstage would undermine the authenticity of an institution itself.

That is why it is safest to watch the backstage, which had been properly arranged before. A kind of decoration of the stage by the parts of a backstage are also the events called "Museums at Night". There, the public has a possibility to watch exhibitions late at night. By opening in unusual hours (though the exhibitions are presented and lit exactly the same as always), an institution indicates that the public has an opportunity to experience this area in the time when usually no one sees it. Watching the museum in the time when it usually "sleeps", and when a mysterious night life takes place inside of it, is considered to be the way to get close to it and to really recognize it. Otherwise, creating places and special conditions in which the guests can see "the back stage", is, according to MacCannell, an explicit cultural tendency.¹⁶ It can be found in factories, private companies and many public institutions – in most of parliaments there are specially prepared rooms, from which the citizens can watch MPs debates. As MacCannell observes, during such trips guests may often enter the backstage more deeply than many workers. They get to know the visited places better than the employees, but it is inevitably superficial experience.

It can also happen in case of art institutions which decide to show collections kept in the magazines or the technical background. Similar practices are performed in the "hard" and the "soft" version. In case of the first one, the visitors have an opportunity to literally enter the backstage, the offices and magazines, take a close

¹⁵ D. MacCannell, *The Tourist...*, p. 94.

¹⁶ *Ibidem*, p. 98–99.

look to the actions not visible in exhibition halls, activities which are base for archiving, securing and conservation of the exhibits. On this principle, in 2009, Joanna Warsza and Michał Gorczyca, during the action *Bżuh mózeum*¹⁷ [*Museum' belly*] (also during the Museums at Night) allowed the public to enter the backstage of National Museum in Kraków, revealing places usually inaccessible, i.e. the social room, the machinery, or the office of museum director, Zofia Gołubiew¹⁸. We stop seeing this “hard” version as a radical opening gesture of the institution if we remember that the trips of visitors were cautiously planned, and places which could be seen, where also carefully prepared.

We deal with the “soft” version when institutions decide to present in exhibition halls the works, which previously filled the magazines because of their faint artistic value, the state of conservation, or just the lack of space in the exhibition area. One of the most recognizable exhibitions of this kind was, prepared by Karol Radziszewski at Zachęta Gallery in Warsaw, *Siusiu w torcik* [*Pee in a cake*] (5 IX–2 XI 2009)¹⁹. It was the fifth exhibition in Zachęta which was based on its not exhibited previously, or rarely exhibited collections. The curator chose the works and intervened in arrangement of the exposure, playing with the gallery space and works, and posing a question about the status and character of the collection. The context of introducing the audience to the “authentic” life of these works, taking place out of public, is underlined by the meaningful title of a short educational movie created on the occasion of the exhibition: *Siusiu w torcik, czyli co się dzieje z kolekcją Zachęty, kiedy nikt nie patrzy?* [*Pee in a cake, or what happens with collection of Zachęta when nobody's looking*] (directed by Monika Weychert-Waluszko, 2010). During the other exhibition made by Zachęta in the same series, a flagship work of Katarzyna Kozyra, *Piramida zwierząt* [*Pyramid of Animals*], was presented as unfinished. This arrangement served to present to the public, what happens to objects, while they are kept in magazines and are, for example, subjects to restoration works. To highlight the gesture of inviting the public “behind the scenes”, a part of elements of installation were in boxes, part of them were taken out, but they remained foiled, a part of unpacked ones was like waiting to be exposed and join to the rest. The backstage was again used to decorate the stage.

However, a jewel in the crown of the practices which open up an institution to the viewers are the participatory activities. As part of institutions' programs, there are artists who carry out projects, which aim to engage the audience and precipitate it from the attitude of passive spectator. The artistic actions aiming at social effectiveness seem to be a grateful object of observation in the context of – inspired

¹⁷ Written with intentional misspellings, referring to a reform of Polish orthography postulated by Polish futurists.

¹⁸ Cf. *Muzeum jedzie na Woodstock*, rozmowa W. Szymańskiego z J. Gomulą, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/rozmowy/16042> (access: 31.12.2014).

¹⁹ Cf. E. Opałka, *Wyśmienite trupy wychodzą z szafy*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14752> (access: 31.12.2014).

by symbolic interactionism – comments by MacCannell. If we consider the existence of lasting interpersonal relationships a basic condition of appearing of socially authorized “truth” and “non-truth”, we can interpret the participatory activities as an attempt to reconstitute the true and authentic experience in the area of art. It would happen by giving a direct, interpersonal character to the social relations existing in institutions. The participatory activities try to include the recipient into the circuit of institution’s functioning, so that it ceases to be a place of representation, and becomes a place – using the favorite expression of Nicolas Bourriaud – of meeting. Artists who carry out such activities often want to transform the formal relations of the audience and the institution’s workers into informal and symmetric ones.

The flagship example of such activities is the project *Przewodnik* [*The Guide*] (curators: Dominik Kuryłek, Ewa Tatar), carried out in 2005–2007 by the National Museum in Kraków. During this project, events and interventions took place, realized by Joanna Rajkowska, Elżbieta Jabłońska, Hubert Czerepok and Roman Dziadkiewicz. In the discussed context, especially interesting is the action of Joanna Rajkowska, *Wyjście. Czekając na 624 pracowników Muzeum* [*Exit. Waiting for 624 Museum Employees*]. Despite it was not aimed at viewers, but at the workers of the institution, it perfectly captures the structure of similar events and their indispositions. Invited to participate in the project, Joanna Rajkowska visited the museum few times, looking at its internal structure. It seemed problematic to the artist, that most of people employed there treats their duties simply as “a work”, where they stay between 8 a.m. and 4 p.m., not identifying themselves neither with the museum, nor with art. Also the relations between them were mostly of a formal, professional character. The workers, in Rajkowska’s opinion, were not a self-aware social group, they were a team only in administrative understanding, not in the social one.²⁰ Therefore, Rajkowska decided to invite all employees to go out together from the building for a walk on Błonie, which are nearby. There, a tread had been prepared for them. Writing about the *Wyjście*, Rajkowska described her intentions:

I am guided by a need to see all the people, who work for the Museum. I would like them to leave their workplaces, go out of the basements, rooms and cubbies, leave the offices and small booths, exhibition halls and workshops. I would like to see the doors of Museum open and a great number of people slowly walking down the stairs. [...] It will, for a moment, disturb the hierarchy of the Building, to which they belong every day. It will not be important who works on which floor and what position he or she holds²¹.

Rajkowska’s project can be called theatrical at least for two reasons. Firstly, by encouraging employees to “leave their workplaces, go out of the basements, rooms and cubbies”, she proposed nothing less than leaving the backstage and entering the

²⁰ D. Kuryłek, E. M. Tatar, *Przewodnik*, www.muzeum.krakow.pl/Przewodnik.299.0.html (access: 31.12.2014).

²¹ Ibidem.

front stage. The curators became the objects to looks and exhibits. Secondly, there was the method of carrying out the action and the role which Rajkowska played – a quite patronizing viewer coming from the outside, who dreams to see “a great number of people slowly walking down the stairs” – both the method and the role determined the participants of this action as actors in the spectacle directed by the artist. Rajkowska tried to arrange the situation in which relations between the employees would free themselves from an institutional rigor and professional relations. Still, a concept of the complete transformation of formalized and set relations was indifferent to the participants. This attitude of the employees was observed by the curator, Ewa Tatar, who claimed that the project “did not meet their trust, they were scared, afraid of the manipulation. They treated Rajkowska like someone who destroys their developed structure”²².

Rajkowska wanted to transform the formalized relations between the museum employees into spontaneous relations, assuming that she can reshape a leveled structure of professional relations into a horizontal network, where all subjects are equal. It is of no significance, whether it was about employees or about the institution’s audience – the purpose of participatory practices is always similar. They tend to create a kind of – to refer to Nicolas Bourriaud again – an interstice in the functioning of an institution, where the exceptions, divisions, social or business hierarchies, would be suspended – they strive for at least momentary connection of the divided society and fragmented culture.

To lose the distinction

The perspective of symbolic interactionism in MacCannell’s interpretation would suggest that, as gestures of theatrical nature, the participatory activities – but also the rest of listed methods of “opening up” institutions to the viewer – are a pretended movement. Not necessarily intentional, because behind the events which aim to open institution to the viewer or allow him to participate in it, there are usually honest intentions of the organizers, artists and curators. The problem is that the desire to introduce a wide variety of social groups to the high culture – invalidate the social antagonisms, distinctions and exclusions, transform formal relations into informal ones, mediated into direct ones and, finally, suspend the tastes – is based on a vision impossible to fulfill because of the nature of an institution. Being the elements of a field of art – and this is not a hint from MacCannell, but a suggestion from Pierre Bourdieu – galleries and museums participate in a game of symbolic capital and of the reign in this area. And this is connected with distinctions, hierarchies, and exclusions.

In this approach, activities of institutions to open up to the viewer are more the acts of faith and wishful thinking. Practices described previously acquire a nature of a hoax, a patronizing creation of a playground for the public. If one would draw

²² Ibidem.

final consequences from the postulate of audience participation, one should ask, in what range the border dividing a viewer from an institution can be eliminated. In other words, galleries and museums should indicate, what would be the range of opening, to what extent its borders could be negotiated, and where appetites of negotiators would have to end. Because, on what level the influence of an audience would have to stay not to become pretended (and therefore comical)? On education programs? Program of exhibitions? Personnel policy? If institutions would want to really open themselves to the viewers – thus, build symmetrical relations with them – they would have to take a risk of giving up the power, so they would let the viewers influence the condition of institution on different levels. Understanding participation as a serious social and political project, we would have to require institutions to rethink the conditions under which they want to share the power with an audience. Only such project could ensure not only superficial participation of the public under conditions provided by institutions – in prepared decorations – but also a possibility of a real influence on the shape of art institution as a public area. The institutions would have to leave empty gestures of letting the viewers go into directors' offices and admit, that not all viewers have the competence to participate on an equal basis. Those who can become potential partners in discussion about the shape of a museum or a gallery are very few, and in each such serious discussion, the institution selects the partners and sets the conditions of a dialogue.

References

- Baudrillard J., *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrance*, trans. R. Krauss, A. Michelson, "October", vol. 20, Spring 1982 [Polish issue: *Efekt Beaubourg, implozja i perwersja*, [w:] tegoż, *Symulakry i symulacja*, trans. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.
- Central Statistical Office for 2008, http://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_instytucje_kultury_w_2008.pdf (access: 31.12.2014).
- Clair J., *Malaise dans les musées*, Flammarion, Paris 2007 [Polish issue: *Kryzys muzeów*, trans. J. M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009].
- Debord G., *Society of the Spectacle*, trans. F. Perlman, ed. Black & Red, 1970 [Polish issue: *Społeczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, trans. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2013].
- Dąbrowski J., *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku*, t. II, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014.
- Flusser V., *Towards A Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews, Reaktion Books, London 2000 [Polish issue: *Ku filozofii fotografii*, trans. J. Maniecki, ASP w Katowicach, Katowice 2004].
- Gadamer H.-G., *The Relevance of the Beautiful. Art as Play, Symbol, and Festival*, trans. N. Walker, [in:] idem, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, trans. N. Walker, ed. R. Bernasconi, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 3–53 [Polish issue: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*, trans. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993].

- Goffman E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, 1959 [Polish issue: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, trans. H. Danter-Śpiewak, P. Śpiewak, Aletheia, Warszawa 2009].
- Habermas J., *Modernity: an Unfinished Project*, trans. N. Walker, [in:] *Habermas And the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*, ed. M. Passerin D'Entreves, S. Benhabib, MIT Press, 1997, p. 38–55. [Polish issue: *Nowoczesność – niedokończony projekt*, trans. M. Łukasiewicz, [in:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996].
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Opalka E., *Wyśmienite trupy wychodzą z szafy*, "Obieg", <http://www.obieg.pl/wydarzenie/14752> (access: 31.12.2014).
- Kuryłek D., Tatar M.E., *Przewodnik*, www.muzeum.krakow.pl/Przewodnik.299.0.html (access: 31.12.2014).
- MacCannell D., *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York 1976 [Polish issue: *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, trans. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Muza, Warszawa 2005].
- Ritzer G., *The McDonaldization of society: an investigation into the changing character of contemporary social life*, Pine Forge Press, 1996 [Polish issue: *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, trans. L. Stawowy, Muza, Warszawa 1997].

Turyści i tubylcy. Praktyki partycypacyjne instytucji wystawienniczych w perspektywie koncepcji turystyki Deana MacCannella

Streszczenie

Sięgając po aparaturę pojęciową wykorzystywaną przez Deana MacCannella do refleksji nad turystem, artykuł poddaje analizie wybrane praktyki stosowane przez polskie instytucje wystawiennicze w relacjach z publicznością. Celem tych praktyk jest z jednej strony zwiększenie frekwencji w muzeach i galeriach, z drugiej strony aktywizacja widzów. Aktywizację tę rozumie się jako proces przechodzenia od modelu, który sprowadzał odbiorcę do roli biernego widza, do modelu, w którym publiczność ma stać się potencjalnym „partnerem” instytucji. Analizując owe tendencje poprzez pojęcia „kulis”, „sceny” i „dekoracji sceny”, artykuł wskazuje powody, by aktywizujące publiczność działania instytucji uznawać za ruch często powierzchowny lub mający wręcz mistyfikacyjny charakter.

Słowa kluczowe: interakcjonizm symboliczny, partycypacja, przedstawienie, teatralizacja, autentyczność

The Tourists and the Locals. Participatory Practices of Art Institutions in View of Dean MacCannell's Concept of Tourism

Abstract

Reaching for the conceptual apparatus used by Dean MacCannell to reflect on tourism, the article analyzes the selected practices used by the Polish exhibition institutions in relation to the audience. The aim of these practices is, on the one hand, increasing the attendance of museums and galleries, and on the other the activation of spectators. This activation is

understood as a process of coming from a model that diminished the receptor to the role of a passive spectator, to the model in which the audience is to become a potential “partner” of the institution. Analyzing these tendencies through the concepts of “backstage”, “scene” and “scene decorations”, the article points the reasons to perceive the audience activation actions as often superficial or even mystifying in nature.

Key words: symbolic interactionism, participation, representation, theatricalization, authenticity

Nota o autorze

Łukasz Białkowski (ur. 1981) – adiunkt w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej Wydziału Sztuki UP, krytyk sztuki, tłumacz z języka francuskiego. Publikował w wielu czasopismach, katalogach wystaw i monografiach książkowych. Autor książki *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* oraz *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. W latach 2010–2011 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie jako redaktor naczelny kwartalnika „MOCAK Forum”. W latach 2012–2013 był kierownikiem programowym galerii BWA Sokół w Nowym Sączu. Prowadzi dział sztuk wizualnych w kwartalniku „Opcje”. Członek AICA. Zajmuje się przekształceniami polskiego pola sztuki po 1989 roku w kontekście przemian ekonomiczno-politycznych oraz rozwoju nowych technologii.

Łukasz Białkowski (born 1981) – Ph.D. in philosophy, scholar, independent curator, author of reviews and essays on art and translations. His texts were published in several magazines, catalogues and books. Author of books: *Nieszczere pole. Szkice o sztuce* and *Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. In the years 2010–2011 he was the chief editor of “MOCAK Forum”, an art magazine published by Museum of Contemporary Art in Kraków. In the years 2012–2013 he was a programming manager of BWA SOKÓŁ Gallery in Nowy Sącz. He also works as an editor for the quarterly “Opcje”. He works at the Department of Art Theory and Art Education at the Pedagogical University in Kraków.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

SPOŁECZEŃSTWO, SZTUKA I NAUCZANIE

Piotr Bujak

West Side Stories – the Informal School of Social Practice at the Department of Art & Art History of Leland Stanford Jr. University

Short study on the selected practices of socially engaged artists, graduates of the Stanford University, living/working in the greater Bay Area, California, USA

To begin with, it is necessary to state that the aim of this article is not to create a super-complex analysis, but rather to focus on the characteristics of a few most current and – hopefully – interesting for an Eastern European reader projects, all of which have been carried out by Stanford graduates, who live or work in San Francisco and surrounding locations. Furthermore, it is not my intention to provide critical reviews, as I believe that readers would be capable of their own judgment and I would prefer for my role to be limited only to a cohesive choice and description of sample models.

Since my goal has been rather to show how both the sensitivity and a way of thinking of chosen artists work in different environments, not all of the projects selected for the aforementioned purpose are Bay Area location-specific. These works will deal with notions of – amongst others – communal responsibility, social awareness, neoliberal capitalism or public/private commodities.

A discussion about present art practices – or the particular nature of the art-scene and an intellectual vibe – in the Bay Area, would not make sense without describing the context, so please allow me to at least outline the historical, cultural and political background.

San Francisco with its counter-cultural, liberal and very inclusive character, has been a haven for the various kinds of free thinkers, artists, rebels of diverse occupations, and other individuals. The city, founded as a classic port town in 1776, turned in the second half of the 20th century into one of the most vibrant and progressive centers of the American Avant-Garde. Since about the late 1960s and the *Summer of Love* Era, the Bay Area has also been recognized for its ecological awareness and fair trade. It has been obviously connected with the broader hippie movement that emerged from the Beatniks.

Presence of Hippies and Beatniks – that started moving to San Francisco round 1950s – had a huge influence on the whole landscape. Since that times the Bay Area has become a heart of liberal activism, as well as numerous environmental, peace

and equality, and civil rights movements¹. The long lasting inflow – and rotation – of *the Creative Class*², has made this region become a motherhood of beat poetry, experimental music, dance, theater, opera, independent filmmaking and art that breaks conventions.

The art scene of the said area has always been considered to be less commercial than the one from other major big urban settlements in the United States, like Los Angeles and New York City on the Coasts, or Chicago in the Midwest. Artists from the Bay have been interested – to certain extent by default – in commonwealth and socially oriented issues, mixing genres, postcolonial studies and the notion of “Other”. Also, because of the proximity of a few most established universities in the world (University of California Berkeley, Leland Stanford Junior University, etc.) as well as the high technologies Mecca – Silicon Valley, the art-based research has often taken advantage of this surplus of knowledge and access to new technologies and has been thoroughly discussed at the academic level.

This discussion at the art/education/technology border has been mutually beneficial to all interested parties, though the most recent rapid expansion of the IT sector has had its negative impact on the entire landscape of the Bay Area. I will briefly elaborate on that point after a short description of the academic culture.

As it was mentioned in the preceding paragraph, academia has always had a huge influence on the art-scene and culture in general. Student body has always been very active and shown a very strong sense of community, often getting seriously engaged in mass protests – from Berkeley Riots in the 1960s³ to anti-eviction movements nowadays⁴. Artists and scholars who have been affiliated with institutions of higher education include i.a.: Roy Ascott, Chris Burden, Christopher Copolla, Okwui Enwezor, Renee Green, Spike Jonze, George and Mike Kuchar, Annie Leibowitz, Lynn Hershman Leeson, Hanru Hou or Rebecca Solnit.

Universities have kept a very progressive approach and attracted world’s greatest experts with uncompromising ideas who became tenured in many fields – including art – and contributed to the fact that this land has maintained its status of a hub for multidisciplinary and very non-conservative research. Schools that offer BFA and MFA programs – and there is quite a few of those – often combine art with other domains like social sciences or technology, or come up with their own unique curriculum.

¹ Such as a first in US lesbian-right organization *Daughters of Bilitis*, one of the largest and oldest pride parades – San Francisco Pride, non-profit *Friends of Urban Forests* the Black Panthers Party or OccupySF – just to list a few.

² After R. Florida *Cities and the Creative Class*, Routledge, New York 2005.

³ Series of anti-war and against racial discrimination protests at the University of California, Berkeley in the 1960s, quashed by the police.

⁴ Such as San Francisco Tenants Union fighting with the Ellis Act (law that allows landlords to go around the rental control and evict tenants without almost any restrictions).

California College of the Arts, based in Oakland and San Francisco offers a renowned MFA degree with the social practice area of concentration, San Francisco Art Institute is famous for its experimental courses hosted by the Film and New Genres departments. Two of the most important institutions in the world⁵ – University of California at Berkeley in the North East Bay and Leland Stanford Junior University in Palo Alto, South West Bay run small studio art programs with a cross-field curriculum, encouraging students to take classes outside their mother departments. Both of these universities have always had an amazing student body, alumni and affiliated professionals in almost each discipline one can think of, with Nobel Prize winners like writer Czesław Miłosz, biochemist Thomas Christian Südhof, economist Peter Arthur Diamond; World Leaders – former US secretary of the state Condoleezza Rice, former prime minister of Israel Ehud Barak or Crown Prince of Norway Haakon Magnus; entrepreneurs such as a co-founder and CEO of Google Inc. Larry Page, co-founder of Apple Computers Steve Wozniak or Microsoft's former CEO Steven A. Ballmer, scientists such as a psychologist Philipp Zimbardo, philosopher Alfred Tarski or mathematician George Dantzig, and many, many others.

What is also really important with the latter two examples of schools, is the real cost of education. Most institutions in the United States offer various sorts of financial aid, however, one will not pay a penny for the graduate education at Stanford, since the studies are fully refunded. Moreover, successful applicants are guaranteed a decent stipend in return for help with teaching some classes⁶. Berkeley, since it is – unlike Stanford – a public funds run type of school, has a little different policy. For California residents studies at the both graduate and undergraduate programs are either free of charge, or significantly lower, making it affordable for most people interested in attending⁷.

It is noteworthy, that the average tuition costs per academic year usually circulate around \$40,000⁸, making it barely possible to do a degree without getting into very serious debt. The notion of the wealth inequality would be addressed further in this article.

Down south from Palo Alto, where the Leland Stanford Junior University is located, spreads the gigantic technology and software hub, with the world's largest, most established and most inventive corporations. Silicon Valley – as this is a more popular name of this region – is the home for business concerns like Apple Inc. and Hewlett-Packard in Cupertino, Google in Mountain View, Facebook in Menlo Park, Adobe Systems in San Jose, or Intel in Santa Clara among many others.

⁵ According to three world's most reliable rankings – Shanghai Ranking, Q's Ranking and Times Ranking.

⁶ <https://art.stanford.edu/academics/graduate-programs/mfa-design> (access: 07.09.2014).

⁷ <http://grad.berkeley.edu/admissions/costs-fees/> (access: 07.09.2014).

⁸ <http://www.forbes.com/sites/shawnoconnor/2012/04/05/grad-school-still-worth-the-money/> (access: 07.09.2014).

The presence of these companies that created thousands of diverse, new places to work in the fields electronic gear, medical equipment, hardware and software technologies, has had a significant impact on the shape of the Bay Area landscape on many levels and to much larger extends.

Since the expansion of the Silicon Valley, the nature of the job market has been gradually shifting from labor oriented/industrial towards more specific creative/high tech. Both the IT branch and the intensively developing financial sector have created huge need for the professionals at the administration and management level, offering insanely high salaries for the chosen ones and thus noticeably adding to the wealth inequality. Since 2000s this influx of huge capital from the high-tech industry, followed by the intense job-migration has brought this issue to a new level, slowly, but visibly, making this unique communal lifestyle disappear, giving place to more organized and hierarchical social structures.

The impact of the said new group of residents, together with the recent economic turmoil and a general progress in the field of new technologies, have been significantly altering the overall local color. Both the nature of the job market shift, discussed in the previous paragraph, and – most of all – the Great Recession from 2008 have forced many of blue-collars from various sectors, including those most creative ones, almost native for this county, to look for other occupation and – as a result – to leave, since the living costs have soared drastically. On the other frontier, white collars have proved to have a completely different idea for this region's future shape. The "upper creative class" – as I would prefer to call them – affiliated with big corporations, and employees of other businesses such as banking and diverse start-ups that have found home here, have created a large demand for more refined standards of living.

That situation has caused a very aggressive housing and real estate strategies which – supported to some extent by the cities – has led to the growth of evictions, as for the growing number of tenants, rental prices have become impossible to deal with. Landlords can increase the prices as much as they please as they know that new city dwellers would most probably be able to even cope with monthly rents in San Francisco being far above Manhattan, NY range.

Simultaneously, the real estate market – in contrast to the global collapse – has been developing extensively, almost without any restrictions, with new investments all over the Bay Area, designed mostly for the affluent or for the office spaces. Authorities who gave the green light for the real estate expansion thought that construction companies would improve the employment rate. Yet they were right only to some extent. Most of contract workers have been hired only on a temporal basis, very often for the minimal wage, thus making their existence turn from jobless struggle almost to the slave work.

The increasing number of people not covered with any kind of the health insurance and working underpaid jobs, homeless communities – and there is an extremely large one in San Francisco – as well as people living in fear of losing their

jobs, are causing – mild at this point, but noticeable – social unrest on many levels. Mr. Obama’s healthcare reform from 2010⁹ aimed to at least address the issue of the healthcare system, however it is too early to judge whether it has worked out or not. And, as the matter of fact almost everybody is endangered with eviction threat – even well-known institutions with strong public and youth programs – as it has happened most recently with the Meridian Gallery¹⁰. Artists, as well as other art professionals are forced to relocate their studios elsewhere – often to the East Bay, but sometimes they even have to leave the Bay Area – as the rents are getting just too high.

Lack of sufficient support for the unemployed and deficiency of social housing have chased away the old creative class, or/and the working class who simply can no longer afford to live within this new, socially-unfriendly habitat. Non-stable forms of employment, job security have contributed to the growth of the Precariat¹¹. The costs of living and the growing number of new mansions, condos, high-profile apartments, and – most of all – gated communities, have made a new incarnation of the class division problem vividly visible.

North Bay – Marin County in particular – has become the place with the world’s most expensive zip-codes, where a lot of US millionaires associated with the silicon valley, as well as other very affluent people like successful sportsmen, artists or professionals affiliated with the media have been moving for at least a couple of decades. This process has sped up after 2000s and taken a bit surprising angle, with a lot of new inhabitants settling there mainly for the sake of the show off. Marin nowadays, with this huge amount of wealth, is turning into its own caricature in a really strange way by trying to become US version of Monaco.

East Bay, with cities of Oakland, where the operating seaport is, and which is rather large urban settlement, remained a kind of a blue collar neighborhood, with more people relocating there, due to costs of living in the West Bay. Aside of Oakland, the East Bay has a rather suburban character, however it has been dealing with safety issues at a really large scale. Oakland has become known for its high rank in terms of crime rate, being consistently listed as one of the most dangerous cities in the whole United States. Other cities are maybe not that unsafe, however one can feel that it certainly does not have such a relaxed and friendly vibe as San Francisco used to have.

While the authorities are trying to address this problem by adopting various policies, and the number of accidents is gradually declining, the reverb of the economical turnover is taking its toll in the form of a growing number of racial incidents. It is usually each time covered by mass media and discussed all over, however it does not seem that this tension is getting reduced enough.

⁹ The Patient Protection and Affordable Care Act, signed March 23, 2010, and the Health Care and Education Reconciliation Act of 2010.

¹⁰ <http://meridiangallery.org/> (access: 07.09.2014).

¹¹ After G. Standing, *The Precariat – The new dangerous class*, Bloomsbury, London–New York 2011.

It is frequently artists community that is most eager to work with this kind of issues. The Fruitvale Station Shooting where a black man – Oscar Grant – was killed by the Bay Area Rapid Transit Police¹² has been even portrayed in a full time feature long movie from 2013 (*Fruitvale Station*), by Ryan Coogler starring Michael B. Jordan, Melonie Diaz and Octavia Spencer. It won an award for The Best First Film in 2013 Cannes Film Festival section Un Certain Regard¹³. Although this particular example is in the domain of filmmaking, as far as I have noticed – and I lived in the Bay Area for about three years between 2010 to 2013 – practices of local artists from different art disciplines – but mostly experimental – show strong tendency to engage in this social context. Also, Stanford’s Art Department hosts a really good program in documentary filmmaking, which is also recognized as a very pro-social. However, I would prefer to focus in this paper on the projects that deal less with the issues of violence and frustration – as they have been researched and written about a significant number of times – but which instead utilize everyday activities and systems to talk about the value of labor, ecosystems, and economy.

The artists that I would like to focus on at this point – very often having experience of being underpaid, and forced to take lowest salary jobs in order to hustle a room for their art production – depict how this atmosphere – in a direct way or not – has influenced their art practices.

Stephanie Syjuco, an alumna of Stanford and San Francisco Art Institute, whose work focuses mainly on the intersection of sculpture and social practice, is interested in open-source systems, shareware logic, shadow economies, flows of capital, and critique of consumerism. Her career sped up after the 2008 when a great recession hit the markets, in total opposition to traditional-media-based artists, many of whom were left on the lurch. Currently employed at the tenure-track position at the Art Department of the University of California at Berkeley, she is one of the most recognized artists of her generation from the Bay Area. Stephanie Syjuco is a receiver of the Guggenheim Fellowship Award in 2014, amongst many others.

I had a chance to talk with Ms. Syjuco several times, and what I have learned from these conversations is that although it usually does take a decent budget and a very detailed plan to come up with a good piece, quite often the same result can be achieved with more guerrilla or do-it-yourself strategies.

¹² Shooting of Oscar Grant by BART Police officer Johannes Mehserle at January 1st 2009, labeled an involuntary manslaughter and a summary execution. Bay Area Rapid Transit (BART) is a rapid transit system serving the San Francisco Bay Area. This heavy-rail public transit and subway system connects most of the cities in the area.

¹³ A section of the Cannes Film Festival’s official selection. It is run parallel to the competition for the main award – Palme d’Or.

Stephanie Syjuco's participatory installations often involve – as she has put it in her statement – “an active public component that invites viewers to directly participate as producers or distributors”¹⁴.

Two of her works that I would describe, primarily investigate the value of labor in regard to the pop-cultural market.

Copystand: An Autonomous Manufacturing Zone was a project commissioned for the Frieze Art Fair in London – one of the most established art fairs with galleries showing top of the shelf and most “expensive” artists worldwide – taking place October 15th – 19th 2009. *Copystand* was a “parasite piece” that almost literally bred on the body of this fair. It consisted of a regular booth, divided into two areas, one of them resembling a formal gallery area, characteristic to other cubicles around, with works on a display and a desk with chairs and a laptop for the person responsible for further transactions. The second one was serving as a temporal production space where participating artists, invited by Stephanie, were working on a DIY replicas of the art on display at other booths. During the operation of this 5-day long performative installation, it was possible to purchase each item that was created and manufactured with the use of cheap materials like: “cardboard, plastic, colored paper, paint, inkjet prints, modeling clay, and recycled materials scrounged from the construction of the Fair's grounds itself”¹⁵.

All of these replicas visibly differed from the originals and each of them looked in a way that is the characteristic for handmade production. The entire stock got sold out, with the huge sale at the end of the Fair. All of the copied items were priced differently, although not a single price exceeded £500, which was nothing in comparison to default models, making it also affordable for most of the public. Moreover, each of participating artists, received 100% of the sale money, as well as the compensation in the form of a daily stipend. Participating artists also signed the pieces that they produced with their names, as well as were given a credit in the project.

Most of the feedback that Stephanie received after this Frieze Art project, was describing it as a very poignant bitter-sweet satire for the bourgeoisie model of the art market. Moreover, it brought to light also the value of the art/craft labor, strengthened by the arrangement of the booth, as the production area was visible to the public. It also stirred a broader discussion on the underpaid/overpriced opposition which happens so often in the “real” art world, and the mechanisms behind it.

The Counterfeit Crochet Project (Critique of a Political Economy) is another incarnation of Stephanie's participatory art practice. It has been an ongoing and traveling collaborative installation – operating on a little bit similar basis as the *Copystand* – that was launched in 2006. It has toured since then all over the world, to

¹⁴ <http://www.stephaniesyjuco.com/statement.html> (access: 02.09.2014).

¹⁵ http://www.stephaniesyjuco.com/p_copystand.html (access: 02.09.2014).

Beijing, Istanbul, Manila, Milan, Berlin, Karlsruhe, Goteborg, Los Angeles, New York, Milwaukee, Jonkoping, and San Francisco.

The Counterfeit Crochet piece consists of a website and a series of workshops, held in various locations, that in a way turn into collaborative performances. The website serves as the main platform for the project, its guide, growing archive, main display of all collaborative production put together, and a summary.

For this work Stephanie has asked, through the above mentioned website, crocheters from all over the world to join her in a process of hand-counterfeiting handbags, originally produced by the most luxurious brands like Fendi, Gucci, Chanel, Prada, Dolce & Gabbana etc.. Participants have been responsible for finding a design or a pattern of their choice online and then to knit it, working with the jpeg image – usually low quality – that they downloaded from the web. There have been no hard restrictions regarding the process or the final product. Participants have been free to alter the handbag – within a basic framework – changing it colors, adding/removing materials and so on.

The author also stated that: “Makers are encouraged to keep and wear their bags, in an attempt to insert strange variants into the stream of commerce and consumption. I ask for people to send me snapshots of their items to share with others”¹⁶.

Authors of the counterfeits have been – similarly to the *Copystand* – given a credit on the projects website.

The results show various degree of quality and resemblance to the genuine bags, which also has been a part of Stephanie’s input to the discussion about cultural and economic translations and adaptations, bringing a reference to the notion an anarchic and democratic creativity.

The counterfeited handbags were both “homages and lumpy mutations. Crochet is considered a lowly medium, and the limitations imposed by trying to create detail with yarn takes advantage of the individual maker’s ingenuity and problem-solving skill”¹⁷ as Stephanie says on the website of the project.

The major goal, however, I would specify as a commentary on the idea of “outsourcing” labor and the issue of copyright in the creative process, as well as – on the contemporary capitalist large scale – automated production and distribution channels.

Another artist I would like to refer to is a Stanford University’s Art Department graduate Amy Balkin and particularly her *PublicSmog* piece. Amy Balkin is a cross-disciplinary artist interested primarily in the environmental awareness issues and new concepts of public domain outside of regular structures (cultural or lawful). She focuses on the area of social and material habitat and how it is being altered on various grounds. In her practice she depends on a very specific research – often

¹⁶ <http://www.counterfeitcrochet.org/about.html> (access: 02.09.2014).

¹⁷ Ibidem.

scientific – and instruments characteristic for economy and legal reasoning, which she employs to her work for the purposes of a social critique.

PublicSmog – an ongoing project that was launched in 2004, is basically an alternative to a public park that is set up in the atmosphere, without any pre-defined location, duration, shape and size.

This piece tracks two major issues – economic and environmental ones. It addresses the responsibility for the careless fossil fuels consumption – both industrial and individual – and outlines the risk of the climate imbalance that may be the result of an approach focused mainly on the short term profits.

It came to life after many legal, financial and political steps that led to its opening for general use. Moves that were taken to create the park included “purchasing and retiring emission offsets in regulated emissions markets, making them inaccessible to polluting industries”¹⁸. The project takes the form of a hypothetical communal airspace above the area where offsets are bought and held back from use. *PublicSmog* consists of two parks, each responsible for a different challenge. Upper park, which was so far operating in the stratosphere over the European Union from the fall 2006 through 2007, was established with the acquisition of 51 tons of carbon dioxide (CO₂) emission allowances (EUAs) in the European Union Emissions Trading Scheme (EU-ETS). Carbon dioxide affects the upper layers of the atmosphere. The park remained operating until the expiration date of the offsets. It was opened one more time, from April to August 2010 over the United States when authors bought the right to emit 500t/CO₂ (Chicago Climate Exchange Carbon Financial Instruments - CCX CFIs). As for now, the Upper Park is closed. Lower Park was running between June 16th and June 24th, 2004, over California’s South Coast Air Quality Management District’s Coastal Zone (SCAQMD). Lower Park came to life with an acquisition of small amounts of Nitrogen Oxide (NO_x) offsets in the SCAQMD Air District. NO_x affects the lower layers of the atmosphere. 24 lbs. of NO_x 2003 cycle 2, zone I NO_x retain trading credits (RTCs) (expiring 6/30/04) were bought from an anonymous offsets trading company, operating in a regional, non-Kyoto Protocol cap-and-trade scheme, and withdrawn from use. The offsets were purchased at a price of \$4.25 per lb, \$102 in total¹⁹. Some legal activities were required before the transaction took place, which involved getting a permit to register into SCAQMD.

The body of the park changes, following the volume of emissions allowances that were acquired throughout the process and how long the contract for the particular *PublicSmog* incarnation is. Public smog is also exposed to flow of aerosols and gases on the long range through the winds. Moreover – as the author says – the *PublicSmog* is a step in an ongoing attempt to submit Earth’s Atmosphere for inscription on UNESCO’s World Heritage List.

¹⁸ <http://www.publicsmog.org/> (access: 30.07.2014).

¹⁹ http://www.publicsmog.org/?page_id=18 (access: 03.07.2014).

Since it does not function in the “real” world – or at least it is not visible – the only track of its existence is a website and an archive. It is an example of a very ephemeral, yet dealing with an extremely crucial subject matter communal project.

The last to be written about is a collective Futurefarmers, which was found in 1995 by another female artist living in the Bay Area and a Stanford Graduate – Amy Franceschini. Amy Franceschini was awarded in recognition of her achievements with the Guggenheim Fellowship in 2010, SECA (Society for the Encouragement of Contemporary Art) award from the San Francisco Museum of Modern Art in 2006, Artadia Award from The Fund for Art and Dialog in 2005 and Golden Nica from Ars Electronica in 2001. She holds a position of an assistant professor of studio art at the Mills College in Oakland, and occasionally teaches courses at the San Francisco Art Institute and at the Stanford University. Together with Futurefarmers, she is interested in working with local communities through participatory projects like *Lunchbox Laboratory* from 2008 or *Victory Gardens* from 2007, on the public space, technology, education and social issues. Futurefarmers often employ a strategy of a play, making their art more convenient to approach. They work with clients like MTV or NASA to channel funds and technological resources for their more meaningful, often auto-generated artwork. The visual execution of their practice is usually not limited to a particular medium and it is frequently metaphorical in its form.

Victory Gardens was a piece that was developed in cooperation with, and funded by the City of San Francisco in order to makeover the old, unused, or abandoned venues of different origin – backyards, front yards, window boxes, rooftops and other – into small-scale, self-sufficient organic food farms. The project was an ongoing initiative in the form of public activities – planting, creating an ornamental landscape, workshops, lectures, meetings etc. that took place between 2007 and 2009. Its main aim was to establish a network community of local food producers in the broader context of urban sustainability, ecological awareness and communal responsibility. Amy Franceschini partnered with Garden for the Environment and San Francisco’s Department for the Environment to create an entire infrastructure and a framework for this project.

It was based on a very active public component and it was built around the idea of vegetable, fruits or herbs gardens, planted voluntarily at private and public location, that were very popular all over the United States, Canada, United Kingdom or Germany during World War I and World War II. These gardens – often called also “war gardens” or “food gardens for defense” – were initiated – together with food stamps – to reduce a dependence on the public food supplies, and also in a way to boost a morale amongst civilians. Futurefarmers addressed both of these notions in the modern context of deepening wealth inequality which corrodes communal bonds. When American economy was doing not well, a large number of

US citizens were living off the Supplemental Nutrition Assistance Program²⁰ and youth consumed countless amounts of junk food. The food in both cases was traded without any kind of financial transaction (exchanged for other items or simply given away).

So far, there were a few gardens that appeared in San Francisco, each one designed in a slightly different manner and aiming for a little bit different target and a number of workshops was held.

Lunchbox Laboratory was developed by Futurefarmers in cooperation with Biological Sciences Team at the National Renewable Energy Lab in 2008. This project integrated design, education, technology and ecology, and focused on renewable sources of energy. It was basically a prototype of the small, portable research lab in the form of a wooden suitcase, which contained a set of tools that enabled a basic scientific screening on the algae strains. Algae strains is a seaweed, that scientists are currently using to produce hydrogen, but most of all, algae is a great resource for a biodiesel fuel production. Since this seaweed is omnipresent all over the world, it is really challenging time-wise to find strains productive enough for a further usage. Hence, the idea for the *Lunchbox Laboratory* was to be distributed along various schools to engage students in a broader discussion about ecological issues and to identify and eliminate those strains that are not productive.

This project was aiming to create a network community of young students participating in a “big science” research, while still pertaining in the realm of the play.

Works described above depict what I find distinguishing for Stanford University’s Art Department graduates. All of these artists share in their practices a similar communal approach, often based on a regular, mundane activities. They mimic and often take advantage of already existing systems. These projects may resemble strategies characteristic for hacktivism, adapted for the realm of art and related disciplines, however the most important is how all these “performative collaborations” – as I like to name them – work without any particular and pre-determined hierarchical frameworks and how they appeal to the audience. It is this public access, public execution of the project, and above all – dispersed ownership and, as a matter of fact, authorship of the project as well that to me is crucial for the Stanford’s school. Artists mentioned in this paper usually play a role of an initiator and, to some extent, a director/navigator of a specific project, which eventually

²⁰ As it is stated online at <http://www.fns.usda.gov/snap/supplemental-nutrition-assistance-program-snap> (access: 25.07.2014): “Supplemental Nutrition Assistance Program (SNAP) SNAP offers nutrition assistance to millions of eligible, low-income individuals and families and provides economic benefits to communities. SNAP is the largest program in the domestic hunger safety net. The Food and Nutrition Service works with State agencies, nutrition educators, and neighborhood and faith-based organizations to ensure that those eligible for nutrition assistance can make informed decisions about applying for the program and can access benefits. FNS also works with State partners and the retail community to improve program administration and ensure program integrity”.

unfolds on its own. It is significant, as in the many other examples of the art of social change participants are quite frequently just a mere labor force, while here they are more of a precisely chosen contract workers/co-producers/co-authors. Projects that have been mentioned in this article take directly from post Marxist notions of “relational aesthetics”²¹ – as they aim to build or transform social bonds – and “aesthetics as politics”²², which are either planted in a very visible way into a public sphere, or employed into the art production and distribution process, making even high culture – usually reserved for the wealthy – accessible for vast audiences. Lastly, these works also to some extent warn before social and cultural consequences of an overall neoliberal policy²³ in a way that is the most sophisticated I have encountered so far.

References

- Bourriaud N., *Relational Aesthetics*, Presses du réel, Paris 2002.
 Florida R., *Cities and the Creative Class*, Routledge, New York 2005.
 Ranciere J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by G. Rockhill, Continuum, London–New York 2004.
 Standing G., *The Precariat – The new dangerous class*, Bloomsbury, London–New York 2011.

Online

- <http://www.stephaniesjuco.com/statement.html> (access: 02.09.2014).
<http://art.stanford.edu/academics/graduate-programs/mfa-design> (access: 07.09. 2014).
<http://www.counterfeitcrochet.org/about.html> (access: 02.09.2014).
<http://www.forbes.com/sites/shawnoconnor/2012/04/05/grad-school-still-worth-the-money/> (access: 07.09.2014).
<http://grad.berkeley.edu/admissions/costs-fees/> (access: 07.09.2014).
<http://meridiangallery.org/> (access: 07.09.2014).
<http://www.publicsmog.org/> (access: 30.07.2014).
http://www.stephaniesjuco.com/p_copystand.html (access: 02.09.2014).
<http://www.stephaniesjuco.com/statement.html> (access: 02.09. 2014).

²¹ N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel, Paris 2002.

²² After J. Ranciere, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by G. Rockhill, Continuum, London–New York 2004.

²³ Understood here mainly as a legacy of an idea of *Monetarism* and Chicago School of Economics thought (and its main advocates such as Milton Friedman, Margaret Thatcher, Leszek Balcerowicz and others), which generally rejected interventions in the market and strongly emphasized the need of a non-interventionist nature of the state, which directly contributed to enormous wealth and income inequalities and financial safety and as a matter of fact to the rise of precariat and new class division.

West Side Stories – Nieformalna Szkoła Sztuki Społecznej na Wydziale Sztuki i Historii Sztuki Uniwersytetu Lelanda Stanforda Juniora

Streszczenie

Artykuł syntetycznie przybliży sylwetki artystek z Zachodniego Wybrzeża USA, podejmujących w swojej twórczości problematykę społeczną. Kluczem przyjętym do wyboru omawianych projektów jest autorstwo należące każdorazowo do absolwentki tego samego programu studiów wyższych. Tekst koncentruje się na metodach pracy, na specyficznej wrażliwości oraz na rodzajach myślenia i wypowiedzania się na tematy zaangażowane przez osoby z tego konkretnego środowiska. Wprowadzony na początku kontekst historyczny, intelektualny, ekonomiczny i geopolityczny, mający fundamentalny wpływ na funkcjonowanie sceny artystycznej i życia akademicko-naukowego Zatoki San Francisco, przybliży charakterystykę tego regionu i pozwala bardziej wnikliwie przyjrzeć się sposobom pracowania wybranych kwestii. Autor na przykładzie działalności Stephanie Syjuco, Amy Balkin oraz Amy Franceschini portretuje szerokie spektrum aktywności twórczych, które arbitralnie określił terminem Nieformalnej Szkoły Sztuki Społecznej na Wydziale Sztuki i Historii Sztuki Uniwersytetu Lelanda Stanforda Juniora w Palo Alto w Kalifornii, USA.

Słowa kluczowe: sztuka społeczna, Stanford, Uniwersytet Stanforda, zachodnie wybrzeże USA, San Francisco, projekty partycypacyjne, sztuka zaangażowana, sztuka krytyczna, ekologia, prawa autorskie, znaki handlowe, Bay Area, Kalifornia, rynki

West Side Stories – the Informal School of Social Practice at the Department of Art & Art History of Leland Stanford Jr. University

Abstract

The article synthetically brings closer the silhouettes of artists from the West Coast, touching upon the issue of society in their works. The key chosen for the selection of the described projects is the authorship, each time belonging to the graduate of the same university programme of higher education. The text concentrates on methods of work, the specific sensitivity and kinds of thinking and expressing on topics of importance for the people in this particular environment. The firstly introduced historical, intellectual, economic and geopolitical context, having a fundamental influence on the functioning of the artistic scene and academic life of the San Francisco Bay, serves to familiarize with the characteristic of the region, and thus allows for a closer look at the ways of working on the selected issues. The author, on the examples of Stephanie Syjuco, Amy Balkin and Amy Franceschini, portrays the wide spectrum of creative activity, which he arbitrarily dubbed the Informal School of Social Practices of the Stanford University's Art Department in Palo Alto, California.

Key words: social practice, social practice art, Stanford University, West Coast, San Francisco, future farmers, public smog, crochet project, participatory projects, critical art, ecology, copyrights, trademarks, Bay Area, California, markets

Nota o autorze

Piotr Bujak, ur. 1982 r. w Będzinie – polski artysta wizualny posługujący się mieszanymi mediami. Absolwent ASP w Krakowie i San Francisco Art Institute. Wychowanek Lynn Hershman. Doktorant Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Stypendysta fundacji Fulbrighta. Długofalowo związany z Centrum Sztuki Współczesnej KRONIKA w Bytomiu. W swojej twórczości odwołuje się do sytuacjonizmu, łącząc minimalizm i postkonceptualizm ze strategiami low-budget, quick-and-dirty i do-it-yourself.

Piotr Bujak – interdisciplinary artist interested mostly in problems of wealth, manipulation, misrepresentation and fear in the context of consumerism, technological progress and globalisation. Graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow, Poland (2009) and San Francisco Art Institute, USA (2012) where he studied with Renee Green, Hanru Hou, Lynn Hershman and Stephanie Syjuco. Grantee of the John William Fulbright Foundation Graduate Student Award in 2010, currently enrolled at the PhD program (under the supervision of dr hab. Adam Panasiewicz) at the Department of Art of the Pedagogical University in Krakow. Bujak uses mostly time-based and experimental media, although his art practice also involves working with objects, site-specific interventions and prints. It combines the Fluxus' approach, do-it-yourself and quick-and-dirty strategies with the possibilities of a reproduction, low budget/ open-source/ strategies, conceptual rigor and a very sublime and minimalistic aesthetics.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Rafał Solewski

The Birth of Inclusive Studies from the Spirit of Critical Art. Disability in the Arts as the Inspiration for Practical Realization of Applied Social Arts Idea

“Critical Art” and Disability

Criticism of oppressive systems and discourses associated with philosophy, sociology and politics, as well as commenting on the world-outlook has become a characteristic for so-called critical art at the turn of the 21st century¹. Informative and aesthetic functions (ordinary for art) are complemented here by the dominating persuasive, “didactic” elements. System, order, rules are criticized “prisons” and they should be replaced by other methods determining values, building personal identity and social relationships. Or at least modified within the context of such ideas as identity, religion, nation, gender². Especially provocative and controversial may become artworks juxtaposing the “system” and “oppressiveness” issues with the most difficult life-problems – ageing, illness, death.

Such situations are common in Polish contemporary art. These are e. g. Katarzyna Kozyra’s installations *leitmotives*. Her presentations of old woman and

¹ In the Polish art the term refers to „the activities of Polish artists of the 1990s, whereas the media attention their art received, the controversies and incessant attacks it engendered, effectively revealed this phenomenon’s critical force”, I. Kowalczyk, *Critical Art. Selected Issues*, <http://culture.pl/en/article/critical-art-selected-issues> (access: 08.03.2014). In Western Art, however, such attitudes appear much earlier, even in Dadaism and surrealism, and after the war very clearly in the “alternative” stream of the Situationists. This attitude is also present in the mainstream of art close to the 90s. See: S. Home, *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class war*, AK Press 1991; G. Pollock, *Looking back to the future: Essays on Art, Life and Death (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, Routledge 2001. See also: *Critical Art Ensemble* of 1987 concentrated on “the exploration of the intersections between art, critical theory, technology, and political activism”, <http://www.critical-art.net/> (access: 08.03.2014).

² Critical art was often inspired by philosophers of the Frankfurt School (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno). According to them, the prevailing economic, social and political system must be radically altered. See: *Frankfurt School*, http://en.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_School (access: 14.01.2014).

artist herself under chemotherapy, both posed as Manet's *Olimpia* (1996) or naked people of different age dancing Stravinsky's/Nijinsky's *Rite of Spring* (1999–2002) engender shocking impressions. Confrontation with the “border experiences” was mixed with that what is marginalized and unclear. The aim was to evoke the strong reactions in face of the natural truth and the real heritage hidden under the cultural customs, stereotypes, traditions. Such reactions presented that what is subdued but intrinsic for humans. It is perhaps the free nature of human being liberated from oppressive systems and its release should become the foundation of the new values that critical art seems to encourage.

Most moving, however, are perhaps examples showing in the artistic activities how attitudes towards disability created by systems and discourses are the biggest barrier for people with disabilities. It seems that numerous works of the contemporary Polish critical art concern such a barrier, entering the wider trend of disability art³.

In 1983 Zbigniew Libera in the video installation *Obrzędy intymne* [Intimate Rites] showed himself and his senile grandmother almost completely infirm. Artist for about two years fed, washed, changed her, put her to sleep and filmed it to show selected scenes from daily care activities in a short (11'42'), synthetic, silent film. Detailed documentation showed inevitable weakness and, on the other hand, selfless love. Both (weakness and love) beyond social, cultural, political system (political oppression triumphed at that time in the martial law's Poland particularly hard). It might have seemed that showed “rites” were independent of any of them because of their “mystical-magical nature”⁴. However, the projections caused embarrassment and reserve because of the naturalism: “such things are not to be shown or to be talked about”, “it's too painful and challenging”. Installation started also this kind of thinking, critically commenting reluctance to open the truth hidden under the system of culture. The system (or public dominant discourse) provides tools to express sympathy and help, but often at the same time it brings an infirm, disabled and protected person to the role of an object. Help leads to objectification, paradoxically enough. A concern is out of will and opinion of the subject of a cease. However, someone who helps because “it should be done”, “it is appreciated, praised” is in “captivity” of discourse, too. Perhaps it was the reason why the Libera's film was meaningfully silent.

In 1998 in a video installation *Oko za oko* [Eye for an Eye] Artur Żmijewski presented himself offering his own leg to “replace” amputated one during help he

³ In the English-language theory art showing disability has its separate name: “The term «Disability in the arts» is different from «Disability Art». «Disability in the arts» refers to art that includes disabled people, whether in themes, in performance, or in the creation of the artwork. «Disability Art» refers to works focusing on disability as the central theme, taking a more direct, activist approach to promoting the concerns of people with disabilities to a wide audience”, http://en.wikipedia.org/wiki/Disability_in_the_arts (access: 03.11.2013).

⁴ *Zbigniew Libera*, [culture.pl, http://culture.pl/en/artist/zbigniew-libera](http://culture.pl/en/artist/zbigniew-libera) (access: 15.01.2014).

provided to a crippled man. Both were naked. They walked the path among the trees, went up the stairs together, both clearly tired, panted. Never with a smile. Then they lay and rested. All the time close to each other, touching the scars to replace the missing limb. Similar situations were filmed with the participation of other persons after amputation. Also while showering. Able bodied persons lent parts of their own bodies to people with amputated limbs. There were always clear signs of fatigue and embarrassment visible in filmed situations.

Eye for an Eye – this legal maxim of the *Code of Hammurabi* representing the equivalent recompense for the harm is removed from its original context and applied literally in order to prove how common discourse makes “help” embarrassing because it is “ordered”, organized by the discourse which in fact leads to objectification and social exclusion. Or at least it is perceived as such a way as a confusing trouble by both parties of the situation. Thus, the work can be understood as a criticism of a “facilitator” or “assistencialismo” idea (which suggests the serving assistance as a solution of disability problems)⁵. The intimacy of a touch is to overcome the embarrassment (and perhaps to be an example of co-existence of free subjects)⁶. Żmijewski’s film is found as “a story of intimacy and ways of overcoming the mechanisms of exclusion”⁷. It is also unpleasant and painful indication (and thus getting stuck in the memory and turning to seek a second thought), as well as illustrating the way how discourses themselves construct negative attitudes and moods. In spite of fact that situations do not have to be embarrassing themselves. Or perhaps the situations are not that difficult, they are just made such difficult by discourses, ordinances, duties, customs. This work (as well as Libera’s *Intimate Rites*) is finally found as a call to break discourses forcing rules and imposing orders.

Other examples of disability topic in the Polish critical video art (it might be the Polish disability art) are e.g. Żmijewski’s *Ogród botaniczny / ZOO* [Botanical Garden / ZOO] (1997) with juxtaposition of animals in the zoo and mentally handicapped children similarly (?) limited and peeped by satisfied “free” observers, *Sztuka kochania* [The Art of Love] (2000) where elderly patients suffering from Parkinson disease attempt to pass on to the others some pleasure with uncontrollable nervous acts, *Na spacer* [Out for a Walk], 2001 with paraplegics taken by healthy men for a walk which is apparently exhausting for both walkers or *Karolina* (2001) showing girl suffering unbearable pain from osteoporosis and awaiting death after subsequent doses of morphine⁸.

⁵ See: <http://en.wikipedia.org/wiki/Facilitation> (access: 09.02.2015).

⁶ See: N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance et al., Les Presses du Reel: France, 2002, i. e. p. 7–8, 109.

⁷ A. Żmijewski, *Eye for an Eye*, Filmoteka Muzeum, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/zmijewski-artur-okoz-za-okoz> (access: 14.01.2014).

⁸ See: *Artur Żmijewski*, culture.pl, <http://culture.pl/en/artist/artur-zmijewski> (access: 08.03.2014).

A person as a subject in captivity of own condition and infirmity arising from biology, age, fate... But also in “prison” made by the discourse which teaches who is normal, how to behave towards people with disabilities. The most important of truths propounded is probably this: the biggest barriers for people with disabilities are mental barriers. Art is provocative to visualize better that the biggest barriers for people with disabilities are in the minds of both disabled and able-bodied, healthy, “regular” people. Because the minds are determined by the prevailing oppressive discourses. Even empathy and help are transformed in such works into psychical and physical oppression also for able-bodied “others”.

The picture of a society and human beings presented in contemporary critical art looks pessimistic. However, such an art also accuses, claims, presses, urges: “change it!”, “break the imprisoning discourse!”. Meanings and “instructions” to change our limited and oppressive way of thinking are usually similar. “Change the whole system completely” – say artworks. It finally concerns not only discourses, ways of thinking, social problems but often all the systems, especially political and economic.

It’s hard to resist the impression that the attitude to people with disabilities has been subjected to be criticized as part of larger oppressive system. Potential causes have been indicated to be removed or repaired. Information has been told in expressive, persuasive, shocking and embarrassing way. The experience was intense in order to feel, remember and consider “slavery” of discourse, oppression and the need for change.

Reception and its investigation

However, have people (recipients of artworks) understood the information? Or just shocking intensity remained in their memory? The question can be extended with the following consideration: does scientific discourse use proper tools to analyze and speak about disability art? Does it, foremost, reflect on the fact that the situation of people with disabilities subjected as an example of the oppressive system still leaves them as objects rather than subjects?

Consideration may lead to suggest special tools for the analysis of the discussed art. It is possible to present video installations described above, complement it with a presentation concerning the disability art and disability in the arts and formulate psychological questions to investigate reception of such critical and persuasive art which is often controversial.

Sample slides from presentation, usually with descriptions necessary due to the nature of contemporary art⁹, are presented below.

⁹ As the survey is to be done mostly among Polish students, the descriptions are in Polish language (there exists also English version which was presented with films to Slovak students).

Marc Quinn, Pregnant Alison Lapper. Fourth Plinth] (2005-2007)

Quinn has made a series of marble sculptures of people either born with limbs missing or who have had them amputated. This culminated in his 15 ton marble statue of Alison Lapper, a fellow artist born with no arms and severely shortened legs, which was displayed on the fourth plinth in Trafalgar Square, London from September 2005 until October 2007.[12] (The Fourth Plinth is used for rotating displays of sculpture.) In *Disability Studies Quarterly*, Ann Millett writes, "The work has been highly criticized for capitalizing on the shock value of disability, as well as lauded for its progressive social values. Alison Lapper Pregnant and the controversy surrounding it showcase disability issues at the forefront of current debates in contemporary art"



JO SPENCE

Jo with Teddy Bear (Jo Spence in collaboration with Dr Tim Sheard)

1989, silver gelatine colour print, 42x30cm.

Decay project, from the Final Project (Jo Spence and Terry Dennett)

1991-2, silver gelatine colour print, 30x21cm.

Monster (Jo Spence in collaboration with Dr Tim Sheard)

1989, silver gelatine colour print, 30x21cm.

Death Mask, from the Final Project (Jo Spence and Terry Dennett)

1991-2, silver gelatine colour print, 30x21cm.



Ryan Gender – *The Artwork Nobody Knows* [2011]

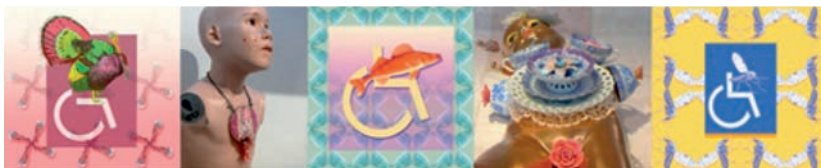
Gender is a wheelchair user with a long-term physical disability. His work for the 2011 Venice Biennale exhibition featured an action-figure sized sculpture that represents him while he falls from a wheelchair. "It is a self-portrait in the worst possible position".

Additionally, Gender's experiences as a disabled artist often make their way into his pieces. In 2006, his installation at the old Whitechapel Library, *Is this Guilt in your foot?*, where he filled the space with castles, detritus (scraped, re-staked), dead ends, and illusions meant to confound visitors and symbolize the inequitable difficulties faced by the disabled, was part of the Art Council's 'Adjustment' exhibitions whose aim was 'to address traditional thinking on disability, equality and inclusion'.

Lit only by the flickering half-light of a makeshift white-washed cinema screen that dominates one wall, careful squinting reveals you are in what appears to be a partially renovated store room. Discarded tools and building materials are strewn across the floor; probably part of the artwork but just as likely evidence of the gallery's ongoing refurbishment. A back-projected blurred film shimmers to a muffled soundtrack. A pool of clear sound close to the right corner of the screen draws you to a scratched patch revealing the empty auditorium beyond the glass. You're in the wrong place; you're on the wrong side of the screen.

To the left of the screen a door waits, promising entrance to the cinema. But the corridor beyond leads to a locked door. You're forced to retrace your steps and return to the space behind the cinema screen. It dawns on you about then that this is it. A dark empty room with rubbish covering the floor. A blurred, through the looking-glass vision of a film; the back-projected imagery rendered even vaguer and less distinct by the opaque painted glass standing in for the screen. A muffled, barely audible soundtrack; a directional speaker strategically placed to draw the audience to that one area where the sound is intelligible, where they can't help but discover the existence of the cinema they're excluded from.

His other works are normally not related to disabilities. However, Matthew Higgs argues, that his disability actually contributes to Gender's unique way of seeing: "The first thing I ever noticed about Ryan was that he uses a wheelchair. I mention this not in passing, nor as a gratuitous aside. Whilst I accept that some people might argue that this information is irrelevant, I would like to think that the fact that Ryan uses a wheelchair does - at least - have some bearing on my subsequent understanding of his work."



Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, *Welcome Anomaly*, part 2

An upside-down mannequin hangs by its leg from the ceiling, possessed of seemingly frivolously-chosen and undoubtedly fabulously-coloured body-parts. The work counsels caution in assessing perceptions as to the importance of foetal health; but also, in a light-hearted enough way, exposes the pickle the establishment seems repeatedly to make out of the simple processes of integration and inclusivity.



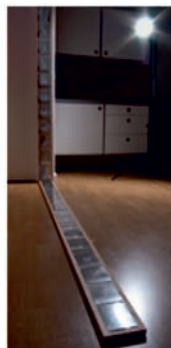
Katherine Araniello

Katherine Araniello, *I Like That*, video
 "gleefully plays her own nemesis – a crazy, mascara-ed, singing living-doll – in this highly entertaining video-installation"

Katherine Araniello uses subversive humour and wit in performances and films that address the social issues surrounding disability. The majority of her work have been short films and video blogs. In addition to this, she has staged performance pieces as part of the collective the Disabled Avant-Garde with Aaron Williamson. Her works are continued investigative and experimental observations that either highlight the tragedy and pity implicit in medical model representations of disability or present a completely alternative picture of physical difference. The prime focus is to subvert and parody complex contemporary issues which include assisted suicide, media representation and body aesthetics. Using a variety of media including film, performance and digital prints Araniello transforms these multifarious and serious issues to make works that are humorous and playful with a critical edge.



The exhibition moves equally and candidly between the inward and the outward: a stunningly beautiful and fragile membrane, *Latent*, Jo Paul; a cynical calling-card, *Arbeitsfähig* (Fit for work), Jon Adams; reflective ink drawing, *My left hand*, Stigmata/Hand of Glory, Annie Morgan; a life-changing dice, *...And The Odds and Sods, Aminder Virdee*; and above everything the exhibition strives at discourse: Beth Lau's *A-Z* (Work in progress) is an alphabetical design embossed in Braille which the viewer is invited to touch and in so doing leave their own marks.



The draft questionnaire prepared by a psychologist for such an investigations may look like presented below *Sentence Completion Test*¹⁰.

After viewing the presentation (or films), complete the following sentence with statements that best reflect your beliefs and state of mind. There is no right or wrong answer. It is important that you respond in accordance with your conscience. This survey is anonymous.

- 1) In relation to those presented on the slides you feel fear / disgust / compassion / curiosity / surprise / fascinations / amusement / dismay / other
- 2) I believe that contemporary art should / should not deal with such topics
- 3) When I think about the heroes of the show, I think my body ... changes itself together with my psyche / is an independent product which scares me / is part of my "self" and I can control it / is weak, infirm, crippled and lame
- 4) Under the influence of these images I began thinking about old age and suffering as something universal / I'm afraid of my own disability, old age and death / I started to think about my family to be cared by me in the future / I feel happy that I'm young and able-bodied / I feel shock / I do not know how to respond
- 5) After the slide show, I try not to think of these images / to keep them firmly in the memory / to look for more information about the creators of this art / to create message of similar style and subject / to talk about it with others
- 6) In the past, I met already such communicates/ I have never seen anything like it
- 7) When I think about the motivations of artists whose works I have just watched ... I cannot understand them / they seem to me to be very clear / I wish I had in-depth knowledge on contemporary art / I think that everyone could come up with a similar theme / I think the artists wanted to gain popularity
- 8) Death, disability, illness should never be the subject of art / should be the object of representation, because they are part of human life / should be shown, but less realistic
- 9) Disability in the artworks ... it scares me / I am attracted and fascinated by / it seems interesting cognitive / I find embarrassing
- 10) Artist sick, suffering, dying should publish his (her) suffering / can share with you ones pain or grief through art / can do with own fate in own art work / should "go into the shadows", like any average person in this situation
- 11) Art of such type I find as symptom of madness and bad taste / part of contemporary culture 'all for show' / form of marketing strategy aimed at popularity / a manifestation of artistic sensibility, an important document of artistic trends of our time

The results of studies performed on a group of 37 students dealing with communication problems¹¹ indicated frequent feeling of disgust (49%), own fear

¹⁰ The questionnaire was prepared by Professor Agnieszka Ogonowska, a psychologist and a director of cultural studies at the Pedagogical University in Cracow.

¹¹ Students of Marketing Communication and Advertisement at Mass-media Communication and Advertisement Chair of Constantine the Philosopher University in Nitra in Slova-

of disability and death (38%), reluctance to repeat viewing of such images (43%), illegibility of artists' motivation (51%), feeling of horror by the presence of disability in works of art (51%), perception of works as symptoms of madness and bad taste (51%). Nearly 60% of respondents said that art in general should not deal with such subjects. However, about 40% believed that it should. Other responses were more scattered, there were also annotations (e. g. concerning euthanasia).

The survey was complemented by further questions taking into account the reflection on the dominant discourse presented in contemporary art (examples not related to disability had been previously shown to students) and asking for metaphysical perspective, still important in art for many of its recipients. Questions were as follows:

After viewing the presentation (or films) circle the appropriate:

- 1) Do you understand presented works as illustration of a social exclusion problem?
YES/NO
- 2) Do you understand presented works as information about the dominating social discourse and you want to change it? YES / NO
- 3) Do you understand presented works as information about a challenge justified metaphysically (i.e. religiously)? YES / NO

The answers to these questions indicated general understanding of social exclusion problem (85%), sensitivity to possible metaphysical context to some extent (68%) and a critical look at the dominant discourse (caused by artworks) to a smaller extent (60%).

Juxtaposition of responses of 40% respondents that art should deal with such subjects with the dominant reflection on illegibility, poor taste, discouragement and finally with the answer of more than half of the respondents that "I cannot understand the motivations of artists whose works I have just watched" indicated the need for further research and diversification of the group of respondents. Perhaps it shows also a need to develop a special method for describing and translating the difficult critical art connected with the issue of disability. Such a reflection confirm also scattering of other responses and limited understanding of the social discourse problem.

Possible Interpretations

The results of the study indicated foremost the general need to strengthen education in the field of criticism and theory of contemporary art. It may be recalled in such a context that the art had already showed the "other", stranger, the man "different" than everyone else to indicate symbolically the social problems of

alienation, reification, enslavement, impotence, or deprivation of subjectivity. And contemporary art often uses the picture of an infirmity and man decrepit because of disability or age in similar manner. In turn, in relation to the theory of abject disability presented in contemporary art as “otherness” displaced to the periphery of the community could be seen as repressed or rejected in order to constitute the identity of “normal” community or person¹². Such repression or rejection is often criticized and accused in contemporary art, as well as constructing the identity in such an activity. In Peter Sloterdijk’s terminology (used by Hal Foster) disability in contemporary art would be used as “kynical regression” manifested in order to accuse society of indifference, lack of care, poor care or even contempt¹³. Sometimes presented and used object “cynically” accepts the use of its image (often emphasizing disability) because the object wants to be noticed, subjected and protected (but it is an object rather than subject in such a situation). Finally, according to need for anaesthetics (announced by Wolfgang Iser)¹⁴ which due to the particular intensity should cause any reaction in the indifferent society, trauma of disability exposed in artworks can be seen as striking transgression shocking to awake and cure the society and individuals. The gap arising due to the shock allows for the “leak” of the subconscious, revealing its role in personal identity. At the same time slot in the image of society reveals the political and economic determinants controlling reception of all differences, as well as insufficiency of bringing the Other only to the subconscious. The “Frankfurt” critic of system, discourse and power of media returns here.

However, these interpretations (many of them can be applied to the examples of the Polish art mentioned already) show conclusively that disability is actually used by artists for kind of manipulation to proclaim the social and political criticism, provoke intense experiences, reflections and specific activities, cause an intense experience, cause the crisis in society and in self-consciousness.

Sometimes people with disabilities can “cynically” approve the manipulating use (or abuse) hoping for protection, improvement of the social situation, change of treatment. Perhaps, however, both their real attitude and artistic manipulations using disability could be most accurately commented by disabled themselves.

¹² See: Abjection, <http://en.wikipedia.org/wiki/Abjection> (22.12.2014); T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej* [Stranger in Us. Love by Julia Kristeva], Aureus, Kraków 2001.

J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* [Powers of Horror: An Essay on Abjection], trans. M. Falski, WUJ, Kraków 2007; H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* [The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century], trans. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, p. 181–183.

¹³ See: H. Foster, *Powrót realnego...*, p. 189.

¹⁴ See: W. Iser, *Estetyka i anestetyka* [Aesthetics and Anaesthetics], [in:] *Postmodernizm. Antologia tekstów* [Postmodernism. An Anthology of Texts], ed. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997.

Therefore deepening education in the field of criticism and theory of contemporary art may rely on the inclusion of people with disabilities in assessment of such an art.

Specifically, it means that the studies on the art concerning disability should investigate and compare the reaction of people with different disabilities, mostly physical, but also with mental or cross-disabilities to contemporary art related to disability with reactions of healthy, able-bodied people (but of similar age and similar level of education). The comparison of “styles of reception” in such a diverse groups should be an important element of the final conclusions of the studies.

Participation in the Interpretation of the Disabled Themselves

One of the most important elements of such investigations would be a basic question: how do people with disabilities speak about contemporary art concerning disability (especially in connection with their need to express themselves by art). Do they want to do it? There is an hypothesis that perhaps not using the terms popular among art historians and theorists, such as art of “embarrassing”, “disgust”, “exclusion”, “stigmatization”¹⁵. Although respondents may appreciate artistic criticism to express their views and emotions. It would be also useful to define precisely the role of emotions and attitudes such as feeling of loneliness, resentment, blame and aggression and, on the other hand, demands of responsibility, sensitivity, prudence, patience and commitment. In addition, it is possible to use philosophical concepts to indicate how the experiences of disability, disability art and disability in arts affect the personal identity and how it is displayed in contemporary art.

By the way, it seems interesting how such works contain the aesthetic elements. Can the intensity of the experience (intended as a persuasive facilitator to show, remember, teach and affect change of themselves) turn out to be part of subtle art closing intellectual message in a poetic form? How does the subversive poetic really work? Perhaps the simple, traditional focus on poetics and its aesthetic and hence metaphysical possibilities offers the best way to discuss disability art? Level of metaphysics still allows to understand that characteristics generally understood

¹⁵ On philosophy in such a context see i. e.: M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison], trans. T. Komendant, Spacja, Warszawa 1993; E. Goffman, *Stigma and Social Identity*, [in:] idem, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, 1963; M. Karaś, *Władza, wiedza i dyskurs a niepełnosprawność. Konstruowanie podmiotu „niepełnosprawnego” w kontekście filozofii Michela Foucaulta* [Power, Knowledge and Discourse towards Disability. Constructing a Disable Subject “disability” in Context of the Michel Foucault’s Philosophy], „Przegląd Prawniczy Ekonomiczny i Społeczny” 2/2013; S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, 2003. On art and disability in various contexts see i. e.: C. Barnes, G. Mercer, *Niepełnosprawność* [Disability], Sic!, Warszawa 2008; A. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago Press 1997; A. Kleinman, *Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*, Basic Books 1989; A. Radley, *Works of Illness: Narrative, Picturing and the Social Response to Serious Disease*, Inkermen Press 2009.

as imperfections are not “imperfections” or disabilities¹⁶. These are rather functional “tools” to discover the invalidity of our “excellence”. In such a context critical disability art would not just liberate free able-bodied people from thinking of themselves as healthy who help others. Neither it would just show how to be the Other of another human being¹⁷ through feeling of own imperfections. So it might be worth to look for the poetics leading to metaphysics?

Possible reflections on contemporary use of simple *decorum* and *bienséance* concepts, as well as searching for metaphysical elements in contemporary art could even modify the thinking of artists inspired by radical anaesthetic proposals.

Or “critical” works including “social” efforts do not, and cannot lead to similar reflections. And also described works are just shocking show breaking taboos and *decorum* in the arts? Such a context may discover and stress the tendency to manipulate people with disabilities to promote artists and their works. Also to manifest their political attitudes.

Perhaps such questions and hesitations show again the need for a proper method to develop, present, describe and explain the synthesis of aesthetic, persuasive and social elements in the difficult and controversial art? Methods for universal application to various audiences. Understandable not only for critics aware of reflection on “discourse”, “power” or “stigmatization”.

Anyway, the examination of people with disabilities reactions could significantly influence reflections about the possible impact of persuasive critical art on society and on individuals. What’s more, the own artistic attempts, experiences, expectations of people with disabilities may both: influence the reception of art by disabled and modify theoretical reception of contemporary trends. Especially that the relation between professional artist and disabled person often lacks balance and mutual understanding.

Such reflections can cause unambiguous question: to what extent does disability art use the disability in arts experiences?

Announcement of Inclusive Studies Hidden in the Interpretation

Taking into account the creative ability of people with disabilities could significantly influence the socio-critical trends in contemporary art. It could also lead to the crucial conclusion concerning the real participation of people with disabilities in art. Namely, relational and pro-social challenge undertaken by contemporary art could be particularly developed in the form of “inclusion studies”. Not only could such

¹⁶ See i. e.: J. Vanier, *From Brokenness to Community. The Wit Lectures*, Paulist Press 1992; J. Vanier, *Made for Happiness. Discovering the Meaning of Life with Aristotle*, House of Anansi Press, 2001.

¹⁷ See i.e.: H.-G. Gadamer, *Friendship and self-knowledge. Reflections on the role of friendship in Greek ethic*, [in:] idem, *Hermeneutics, Religion and Ethics, Hermeneutics*, trans. J. Weinsheimer, Yale University Press 1999, p. 140.

studies deepen education in the field of criticism and theory of contemporary art, but they also would extend critical art and transform it into a social art integrating educational, artistic, critical and technical-professional activities. Perhaps the practical realization of this idea would be the most appropriate way to study the problem of art connected with disability. It might be also specific implementation of applied social arts postulate¹⁸.

Perhaps during the investigations within the practical studies people with disabilities would see works showing their condition as postulates designed to change the dominating discourse, additionally burdening and aggravating them and people who help them. However, they could consider such works as manipulating, parasitic and repulsive also for them, most interested in the situation. While the own design and creative participation in the arts and artistic education could really change the social and psychological situation. The more so that within the framework of “inclusive studies” people with disabilities could show their real condition and abilities. Abilities often higher than average because of accumulation and sublimation of energy used by people without disabilities in their daily regular efforts.

Indications during the Educational Practice

Suggested need for an appropriate investigative method, associated with the concept of “inclusive studies” emerged particularly clearly during the studies *Design, Innovation, Society* (Fine Arts Department, Pedagogical University in Cracow, 2011–2014)¹⁹. Courses *Social Space Design. Resistance Movement; Infirmity and Exclusion, Design and MS; Ageing: Autonomy and Integration* lead students to recognize closer the reality of people with disabilities.

Cycle of courses in practical field allowed students to realize how much the treatment of disabilities is focused on approvingly-perpetuating complement of deficiency (corresponding with the “facilitation” or “assistencialismo” idea) instead of recognition deficits as natural and identifying alternatives to deficiency and disabilities.

The students were also asked the questions from the survey presented above. Questionnaire was completed with a clear question whether the artists really want to help people with disabilities, or on the contrary they rather manipulate the problem to achieve artistic or political goals. Students hesitated whether art should at all deal with the subject of disability (50%) indicating often consternation, embarrassment and aversion to remember presented images or limited fascination

¹⁸ See: A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, “Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24; English version: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html> (access: 23.12.2014).

¹⁹ *Wzornictwo, Innowacja, Społeczeństwo* [Design, Innovation, Society] – project under the Human Capital Operational Programme 1/PKOL/4.1.2/2011.

with described art. However, most of the students declared understanding (50% declared understanding of artists' motivation), compassion, thoughts about the condition of closest relatives (the vast majority) and exclusion. Awakening of religious or metaphysical sensitivity was rarely pointed. Almost everyone agreed that artists manipulate the disability problem (but not always students recognized that it means lack of the real commitment to improve the situation of people with disabilities).

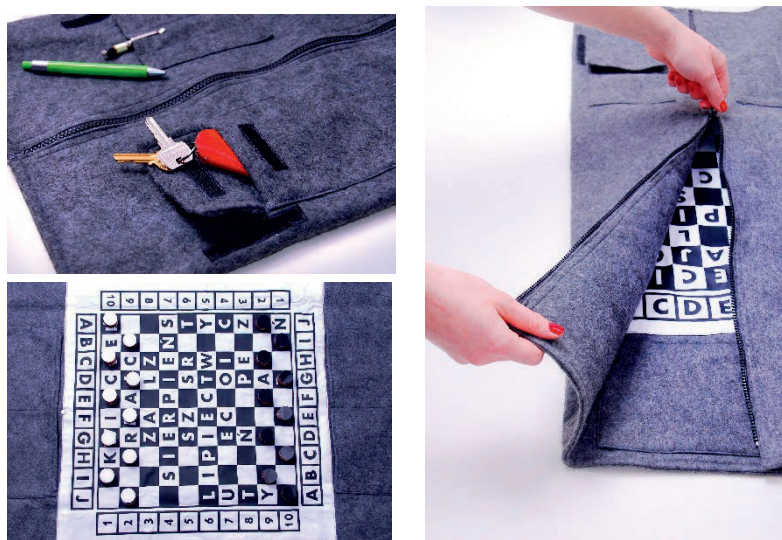
In the practical tasks students designed mostly the devices which could be estimated as examples of "facilitation" attitude or "replenishment accepting shortages"²⁰. However, it was directly suggested in the last course to use in works for the elderly and infirm people the interactive and intense, synaesthetic tendencies in contemporary art, represented for example by the works of James Turrell, *Bridget's Bardo (Ganzfeld Piece)*, 2009; Robert Cahen, *Suaire [Shroud]*, 1997; *Françoise en Memoire [In Memory of Françoise]*, 2007; Anette Messenger, *Casino*, 2005. The own understanding of art as a project of relational, interactive (perhaps also synesthetic and somaesthetic) event was also expected²¹. It was also the aim of the presentation of potentially inspiring works of David Small or Masaki Fujihata combining the touch experience of material and texture, the feeling of highlighted space and the communication using book to awake the memory. Finally, presentation of specific installations was intended as a proposal for the creation of artistic projects that stimulate the unused areas of the brain, softly intensify sensual experience and perhaps open memory this way. The basic idea was "to activate to restore the efficiency".

On the other hand the elaboration of projects and related reflections not only could lead towards the study of how socially engaged artists treat the problem of disability in their art, but also would include people with disabilities in the common perception of art and in creative activities. The actions of Paweł Althamer and Nowolipie group (presented also during the investigations using the questionnaire) were the examples.

Although there were interesting attempts to build a relationship based on the game, also the last projects (perhaps due to limited financial and time possibilities) proposed still common solutions to support by the replacement of deficiencies ("accepting" and "facilitating").

²⁰ Commented negatively in the critical art described above, see: <http://en.wikipedia.org/wiki/Facilitation> (access: 09.02.2015).

²¹ About interactive art see: N. Bourriard, *Relational Aesthetics...*; R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu [Interactive Art. From Artwork-Instrument to Interactive Spectacle]*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010; G. Coulter-Smith, *Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art 1986-2006*, CASIAD Publishing 2006, <http://installationart.net/index.html> (access: 12.04.2014). About Somaesthetics see: R. Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008. About synaesthetic studies see: M. Bal, *Visual essentialism and the object of visual culture*, "Journal of Visual Culture", April 2003, vol. 2, no. 1, p. 5-32.



Kaja Męclewska, Agnieszka Surma, Aleksandra Ochońska, Portable game for elder persons

Nevertheless, together with results of questionnaires and successful experiences of Arttherapy studies at the Art Institute of Pedagogical University²², it confirmed again the need to develop researches and experiences into a form of inclusive studies.

Inclusive Studies as the Practical Realization of the Social Art

Consequently, many various roads led to the conclusion that not so much a sought for disability art testing methods (involving the development of the critical current, often threatening manipulation) seems to be appropriate course of action caused by critical art, but rather work on projects including and developing relational and common perception within the framework of integrating study. Co-education and cooperation would be the best way to become a subject instead of being object of facilitation programs (“kynikally” approving such forms of help).

Therefore, a proper response to the emergence of disability in the critical or social art and its increasing importance connected with the dynamic activities of people with disabilities should be the foundation of already advertised inclusive studies. I. e. as degree courses titled: *Communication, Design, Social Inclusion*.

²² See: *Arteterapia – sztuki plastyczne*, http://wydzialsztuki.up.krakow.pl/?page_id=245 (22.12.2014). Also: I. Chalicka, *Twórczość w życiu osoby niepełnosprawnej* [The Artwork in the Life of a Disabled Person], <http://www.sosw3.edu.pl/2.pd>; P. Koppers, *Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*, Houndmills and Palgrave, New York 2011; S. McNiff, *Art as Medicine*, Boston& London, Shambhala 1992; B.L. Moon, *Introduction to Art Therapy: Faith in the Product*, Charles C Thomas Publisher, 2008.

Interdisciplinary Inclusive Studies could be the practical implementation of Applied Social Arts idea. And the best illustration of co-operation in a real work as the relational co-existence of free subjects. The more so that interdisciplinary type of studies would have relational character, too.

Foremost, however, the social nature of such a project would cause the priority of practical demands. Thus the basic objective of the studies would be to prepare for the flexible work in a dynamic society and in a changing labour market (i.e. according to the chosen specialty as a journalist or assistant in the institutions connected with communication, culture and media, digital designer or art therapist). However, the practical skills would be extended on academic level by the context of an enlarged humanistic social and psychological knowledge. It should promote the ability to participate actively in contemporary social processes. Including art and especially studies on art concerning the disability problem. Investigations in context of a practical common effort could modify popular theoretical concepts. The more so that the separate objective of the study would be to build a sense of autonomy and responsibility of graduates in the real integration of people with disabilities, based on the joint implementation of educational and professional purposes. A disabled student, using specially adapted infrastructure and programs of study (i.e. work in small groups including task tandems) would acquire the competences needed in professional activities in the changing labour market and in social environments organized around career goals. The cooperation could also provide a better accessibility to the wide cultural space and social relations. What seems crucial to develop, study and estimate disability art and disability in the arts.

On the other hand, "regular", able-bodied students would similarly acquire the professional competences but also they would learn the specifics of working with people with disabilities, recognizing their problems and elaborating the ability to work in a group with people with special needs. These students could meet a variety of people with disabilities, recognize and estimate their work and cultural activities, understand the problems of exclusion, stigmatization, abuse, manipulation, traumatic limitations and abjection.

However, instead of facilitating efforts to access the sites and tools the co-operation would be a real co-existence and practical activation of the own efficiency of a subject (as th every student would stress the individual identity in the own activity).

Reluctance to implement such a project identified a number of problems. The most substantial was the argument that people with disabilities want to participate rather in the "normal" degree courses. The indications that the academic buildings are still not properly adjusted, such studies would be extremely expensive and there are no programs that could finance such an initiative. It seems, however, that the reluctance illustrated also the most important reason for exclusion – the fear of disability and the fear of "the Other".

Meanwhile, just an attempt to put into practice the idea of such inclusive studies could become truly social art (i.e. giving occupation, meaning, discovery and exploitation of abilities). In parallel, the study could allow to create, understand and properly comment the disability art and its reception (over reluctance or threat of manipulation). It seems, therefore, that degree courses titled *Communication, Design, Social Inclusion. Interdisciplinary Inclusive Studies* are the proper realization of the social art, that began with the study of critical art, but exceeded it in both practical and universal directions.

References

- Bal M., *Visual essentialism and the object of visual culture*, "Journal of Visual Culture", April 2003, vol. 2, no. 1, p. 5–32.
- Barnes C., Mercer G., *Niepełnosprawność* [Disability], Sic!: Warszawa 2008.
- Bourriaud N., *Relational Aesthetics*, trans. S. Pleasance et al., Les Presses du Reel, France 2002.
- Coulter-Smith G., *Deconstructing Installation Art. Fine Art and Media Art 1986-2006* CASIAD Publishing 2006, <http://installationart.net/index.html> (access: 12. 04. 2014).
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* [The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century], tr. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison], tr. T. Komendant, Spacja, Warszawa 1993.
- Frank A., *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago, Press 1997.
- Gadamer H.-G., *Friendship and self-knowledge. Reflections on the role of friendship in Greek ethic*, [in:] idem, *Hermeneutics, Religion and Ethics, Hermeneutics*, tr. J. Weinsheimer, Yale University Press 1999.
- Goffman E., *Stigma and Social Identity*, [in:] idem, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, 1963.
- Home S., *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class war*, AK Press 1991.
- Karaś M., *Władza, wiedza i dyskurs a niepełnosprawność. Konstruowanie podmiotu „niepełnosprawnego” w kontekście filozofii Michela Foucaulta* [Power, Knowledge and Discourse towards Disability. Constructing a Disable Subject “disability” in Context of the Michel Foucault’s Philosophy], „Przegląd Prawniczy Ekonomiczny i Społeczny” 2/2013.
- Kleinman A., *Illness Narratives: Suffering, Healing and the Human Condition*, Basic Books 1989.
- Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* [Interactive Art. From Artwork-Instrument to Interactive Spectacle], Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* [Powers of Horror: An Essay on Abjection], tr. M. Falski, WUJ, Kraków 2007.
- Kuppers P., *Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape*, Palgrave, Houndmills–New York 2011.

McNiff S., *Art as Medicine*, Shambhala, Boston & London 1992.

Moon B. L., *Introduction to Art Therapy: Faith in the Product*, Charles C. Thomas Publisher, 2008.

Pollock G., *Looking back to the future: Essays on Art, Life and Death (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, Routledge 2001.

Postmodernizm. Antologia tekstów [Postmodernism. An Anthology of Texts], ed. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997.

Radley A., *Works of Illness: Narrative, Picturing and the Social Response to Serious Disease*, Inkermen Press 2009.

Shusterman R., *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York 2008.

Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux 2003.

Vanier J., *From Brokenness to Community. The Wit Lectures*, Paulist Press 1992.

Vanier J., *Made for Happiness. Discovering the Meaning of Life with Aristotle*, House of Anansi Press, 2001.

Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24; English version: <http://www.krytykapolityczna.pl/English/Applied-Social-Arts/menu-id-113.html> (access: 23.12.2014).

O narodzeniu studiów włączeniowych z ducha sztuki krytycznej. Niepełnosprawność w sztuce jako inspiracja dla praktycznej realizacji idei stosowanych sztuk społecznych

Streszczenie

Tekst rozpoczyna omówienie przykładów polskich instalacji wideo, które poruszają temat niepełnosprawności oraz przedstawienie sposobów ich interpretowania. W związku z oceną najbardziej znanych sposobów koncepcji jako niewystarczających albo niewłaściwych, zaprezentowana zostaje ankieta, która pozwolić może na ocenę sposobu traktowania niepełnosprawności w sztuce współczesnej. Jednocześnie krytyka prowadzi do wniosku o potrzebie zapytania o reakcje na taką sztukę osób z niepełnosprawnościami, ze szczególnym uwzględnieniem niepełnosprawnych aktywnych twórczo. Zapytanie taki upodmiotowiałoby osoby z niepełnosprawnościami i było próbą wykroczenia poza dyskursy determinujące widzenie niepełnosprawności przez osoby pełnosprawne.

Refleksje o tendencji upodmiotawiającej i o twórczości niepełnosprawnych prowadzą do ostatecznego wniosku o potrzebie powołania integracyjnych studiów włączeniowych Komunikacja – Projektowanie – Włączenie społeczne, podczas których osoby z niepełnosprawnościami i pełnosprawne wspólnie pracowałyby nad zadaniami związanymi z komunikowaniem i projektowaniem w technikach cyfrowych. Połączenie wysiłku twórczego i praktycznej nauki zawodu byłoby realizacją koncepcji stosowanych sztuk społecznych a zarazem przykładem „współprzebywania wolnych podmiotów”.

Słowa kluczowe: stosowane sztuki społeczne, niepełnosprawność i sztuka, studia włączeniowe, sztuka krytyczna

The Birth of Inclusive Studies from the Spirit of Critical Art. Disability in the Arts as the Inspiration for Practical Realization of Applied Social Arts Idea

Abstract

The text is started with a discussion on the examples of Polish video installations, which tackle the issue of disability, followed by a description of the ways of its interpretation. In connection with assessing the most known means of conception as insufficient or inappropriate, the author presents a survey, which can allow for an assessment of the way of treating disability in modern art. At the same time the criticism leads to a conclusion that there is a need to ask people with disabilities about a reaction to this kind of art, especially including the disabled people who are creatively active. Such an enquiry would empower people with disabilities and was an attempt to reach beyond discourses of perceiving disabilities by non-disabled people.

The reflection on the empowering tendencies and creativity of disabled people lead to the final conclusion on the need to create the integrative inclusive studies Communication - Project - Social Inclusion, during the course of which people with disabilities would work together with non-disabled people on the tasks connected with communicating and projecting in digital technologies. Connecting the creative effort and practical profession learning would realize the concept of Applied social arts and also an example of "coexistence of free subjects".

Key Words: Applied Social Arts, Disability in the Arts, Inclusive Studies, Critical Art

Nota o autorze

Rafał Solewski studiował teatrologię i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie się doktoryzował. Habilitowany na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego w 2010 roku (specjalizacja literaturoznawstwo – teoria literatury i sztuk audiowizualnych). Pracował w Cricotece (1994–1996) i Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Profesor na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, redaktor naczelny rocznika Wydziału. Kierownik Katedry Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej.

Jest autorem książek: *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2015), *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* (2007) oraz *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* (2005), a także licznych artykułów publikowanych w „Art Inquiry”, „Estetyce i Krytyce”, „Kwartalniku Filozoficznym”, „Roczniku Krakowskim”, „Centropie”, „Dekadzie Literackiej”, „Kresach” i katalogach wystawowych.

Był stypendystą Fundacji Z Brzezia Lanckorońskich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The Tokyo Foundation, Research Support Scheme, programów TEMPUS i Socrates/Erasmus, a także uczestniczył w projektach finansowanych przez Komitet Badań Naukowych i Narodowe Centrum Nauki, Visegrad Fund oraz europejskie programy operacyjne.

Rafał Solewski – assistant professor at the Fine Arts Department of the Pedagogical University in Cracow, editor-in-chief of the Yearly of the Department. Studied theatre and art history at the Jagiellonian University, where he has obtained his PhD degree. Postdoctoral degree at the Faculty of Philology of the University of Lodz. He was working in The Center of Art of Tadeusz Kantor – Cricoteka and in the International Cultural Centre in Cracow. Author of books: *Skrytość piękna. Idealizm i problem tożsamości w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* [The Secretiveness of Beauty. Idealism and the Problem of Identity in Visual Arts at the of the 20th and 21st centuries] (2015), *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku* [Synthesis and Utterance. Poetry and Philosophy in

Art at the Turn of the 21st Century] (2007) and *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt* [Franciszek Mączyński (1874–1947). The Cracow's Architect] (2005), as well as of numerous publications in *Art Inquiry*, *Estetyka i Krytyka* [Aesthetics and Criticism], *The Philosophical Quarterly*, *The Cracow Yearly*, *Centropa*, *Kresy*, *Dekada Literacka*, exhibition catalogues and conference materials. He participated in many research projects, international conferences and research stays, supported by the scholarships of: The Z Brzezia Lanckorońscy Foundation, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, The Tokyo Foundation, Research Support Scheme, TEMPUS and SOCRATES/ERASMUS programmes, Polish Committee of Scientific Researches and National Science Centre.

Małgorzata Jędrzejczyk

Formowanie życia.

Katarzyna Kobro i jej koncepcja przestrzeni

Mimo upływu niemal wieku od momentu powstania pierwszych kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro, twórczość tej artystki wciąż pozostaje niedostatecznie opracowanym zagadnieniem badawczym. W czasach gdy przedwojenna awangarda artystyczna doczekała się szerokich i wnikliwych opracowań ze strony zarówno europejskich, jak i amerykańskich historyków sztuki, stworzona przez Kobro koncepcja rzeźby nadal stanowi dla badaczy poważne wyzwanie intelektualne. Twórczość Katarzyny Kobro to z jednej strony wyraz szerszego ruchu, zmierzającego do wypracowania nowych praw dla sztuki, które miały stać się gwarantem jej autonomii, z drugiej jednak – to również specyficzna próba realizacji awangardowego postulatu włączenia sztuki w misję przekształcania warunków życia zbiorowego. U Kobro problemy czysto artystyczne zostały powiązane z zaangażowaniem sztuki na rzecz zmiany społecznej, a to połączenie miało bazować przede wszystkim na zbliżeniu do siebie obszaru funkcjonowania dzieła sztuki oraz „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia”¹. Twórczość Kobro to zatem próba zespolenia autoreferencyjnego języka sztuki, znamiennej dla międzywojennej awangardy oraz – tak różniącego się od niego – porządku pozaartystycznego. Czy zatem kolejna wielka utopia modernizmu?

Nowa forma dla nowego życia

Centralnymi pojęciami, wokół których zbudowana została przez Kobro teoria i plastyczna formuła rzeźby, są przestrzeń i czas². Według artystki, misja, jaką powinna realizować rzeźba, przedstawia się następująco:

¹ Pojęcie stworzone przez Meyera Schapiro. Por. M. Schapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych*, tłum. E. König-Krasińska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 280–301.

² Do najważniejszych teoretycznych wypowiedzi artystki należy napisana wspólnie z Władysławem Strzebińskim rozprawa *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasu-*

Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich czy innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy związanej z przestrzenią. [...] Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta³.

W tym tekście, ale też w innych wypowiedziach, Kobro z niezwykłą siłą podkreśla konieczność ustanowienia łączności rzeźby z przestrzenią, stworzenia continuum przestrzennego z otoczeniem. Ów proces otwierania się dzieła rzeźbiarskiego na przestrzeń oraz jego coraz doskonalsze powiązanie z nią wskazują na bardzo ważne zjawisko w dziejach sztuki – zbliżanie się do siebie pod względem formalnym oraz ideowym dwóch stosunkowo odległych od siebie obszarów: rzeźby i architektury. To naturalnie nie oznacza, że rzeźbiarskie realizacje Kobro powinny być odczytywane jako możliwe do urzeczywistnienia projekty architektoniczne. Celem sprowadzenia rzeźby i architektury na wspólny grunt rozważań jest ukazanie zmiany, jaka następuje u Kobro w formule rzeźby, dla której cel zaczyna stanowić zespolenie dzieła sztuki z przestrzenią. Owo połączenie artystka uzyskała za sprawą uczynienia przestrzeni jednym z elementów współtworzących rzeźbę oraz skomponowania całego dzieła według rytmu czasoprzestrzennego⁴.

Stworzona przez Katarzynę Kobro koncepcja rzeźby, oprócz podkreślania roli przestrzeni jako budulca i narzędzia formującego obiekt sztuki, daje równocześnie wyraz przeświadczeniu, że dzieło plastyczne trójwymiarowe jest zjawiskiem istniejącym także w czasie. Czas pojawia się u Kobro na dwóch płaszczyznach: jako kategoria związana z budową, formą dzieła, ale także jako element procesu percepcji rzeźby, co prowadzi do tego, że również odbiorca i jego akt odbioru stają się ważnym elementem dzieła sztuki. Według artystki zmienność widoków, jaka związana jest z rozłożeniem wartości kolorystycznych na elementach rzeźby, wpływa na akt percepcji, sprawiając, że obiekt sztuki zaczyna funkcjonować również w czasie⁵. Istniejące pomiędzy poszczególnymi częściami rzeźby luki, przerwy, puste miejsca – jak twierdziła artystka – mogą zostać połączone nie przez ogólne wrażenie

przestrzennego (Biblioteka „a.r”. Łódź 1931) oraz jej opinie wyrażone na łamach czasopism „Forma” (nr 3, 1935 i nr 4, 1936) „Europa” (nr 2, 1929).

³ K. Kobro, *Wypowiedź bez tytułu* (incipit: „Dla ludzi niezdolnych do myślenia”), „Forma” 1935, nr 3, s. 14 (podaję za N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1999, s. 78).

⁴ Interesujące w tym kontekście są dylematy ówczesnej architektury, która starała się sprostać zadaniu połączenia wnętrza z zewnątrz, połączenia architektury z krajobrazem, co zaobserwować można chociażby u Le Corbusiera, Ludwiga Miesa van der Rohe czy w wypowiedziach László Moholy-Nagy’ego. Por. L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, München 1929.

⁵ Tym samym sztuka Kobro antycypuje zjawisko zainteresowania elementem czasowości, eksponowanej przez eksperymenty artystyczne drugiej połowy XX wieku, takie jak chociażby działania artystów związanych z Land Artem czy sztuką performance.

wzrokowe, ale przez ruch generowany przez odbiorcę⁶. Każda z płaszczyzn rzutowych oddzielona jest odcinkami czasowymi, w trakcie których odbiorca zmienia swoje położenie i przez to umożliwia wyłonienie się kolejnej konstelacji kształtów przestrzennych. Ruch odbiorcy jest zatem integralnym elementem rytmu dzieła, a odbiorca współtworzy ten rytm. Jak podkreślała Kobro, zadaniem trójwymiarowych dzieł sztuki jest „od poszczególnych kształtów, które mają charakter czysto przestrzenny i pozaczasowy, poprzez rytm potencjalny zbudować przejście do rytmu całego dzieła sztuki, do rytmu jawnego, który całe dzieło sztuki wiąże w jedną całość czasoprzestrzenną”⁷. Rytm w dziełach artystki musi być zatem doświadczany, forma rzeźby musi być uzupełniana przez przystanki i poruszanie się odbiorcy. W ten sposób odbiorca jest w stanie dostrzegać coraz to nowe kształty i elementy rzeźby, które wcześniej pozostawały dla jego percepcji niedostępne.

Opisana powyżej szczególna formuła rzeźby autorstwa Katarzyny Kobro wyraźnie wskazuje na rozszerzenie obszaru zainteresowania artystki na zjawiska czasu i przestrzeni. Dochodzi tu również do sprzężenia problemów czysto estetycznych z zagadnieniem kształtowania przestrzeni i otoczenia człowieka – otoczenia rozumianego jako przestrzeń życia codziennego, którego częścią jest przestrzeń konstrukcji architektonicznych i formacji urbanistycznych. Rola, jaką przestrzeń i czas odgrywają w jej rzeźbach, myślenie kategoriami w wielu przypadkach bliższymi architekturze aniżeli rzeźbie, ma swoje daleko idące konsekwencje nie tylko dla samej jego formy, ale i dla wymowy ideowej dzieła.

W myśleniu o sztuce moderny bardzo żywe jest przeświadczenie o tkwiącym w niej podziale na tendencje uwypuklające autonomię sztuki oraz na działania, które miały sprawić, że sztuka stanie się użyteczna, rozpuści się w życiu⁸. Odnośnie do tej pierwszej tendencji można przypomnieć chociażby doktrynę modernistycznego wizualnego doświadczania sztuki, traktowanego jako czysta, nieredukowalna kategoria, „odizolowana od innych porządków doświadczenia”. Zgodnie z tą koncepcją, dzieło sztuki miałoby być postrzegane jako nośnik pozaczasowych i uniwersalnych, możliwych do „wypatrzenia” wartości⁹. Na przeciwnym biegunie plasowałoby się natomiast tak powszechne, m.in. w kręgu rosyjskich konstruktywistów, szczególne rozumienie sztuki jako działań, które mają się zespolić z życiem. Postulowano, by w ów proces głębokich zmian ustrojowych i artystycznych włączyć również artystów i sztukę. Osip Brik pisał: „Nie rozumiemy dlaczego człowiek malujący obrazy stoi pod względem duchowym wyżej od człowieka wytwarzającego tkaniny.

⁶ Nie tylko chodzi tutaj tylko o możliwość dosłownego ruchu dookoła rzeźby. W równym stopniu Kobro odnosi się do aktywności uzyskanej przez wprowadzenie w ruch gałek ocznych i wewnętrznego, wytwarzanego w odbiorcy poczucia następstwa czasowego, a także do programowego odautorskiego założenia, że odbiorca wręcz musi, a nie tylko może się przemieszczać.

⁷ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, s. 87.

⁸ Por. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA, 1977.

⁹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 12.

Uważamy, że nie rodzaj zajęcia określa poziom duchowy człowieka, lecz stopień jego twórczego talentu [...]. Twierdzimy, że architekci, rzeźbiarze, malarze są takimi samymi robotnikami jak inżynierowie, metalowcy, włókniarze, stolarze i inni”¹⁰. Przedmiot sztuki, by oderwać się od starego, burżuazyjnego porządku, miał stać się wytworem nowego proletariackiego społeczeństwa, kolektywnego systemu myślenia, nałożono zatem na niego obowiązki i powinności wobec świata, w ramach którego miał funkcjonować¹¹. Sztuka miała zostać postawiona na równi z życiem, miała się w nie wtopić, odrzucając swoją burżuazyjną alienację i hermetyczność¹².

Rozpatrując na tym tle sztukę Kobro, wydaje się, że choć jej koncepcja rzeźby tak wyraźnie podnosi kwestie spojenia się dzieła z jego otoczeniem, to jednak dystansuje się wobec tak rozumianego społecznego zaangażowania sztuki. Chociaż artystka dążyła do włączenia sztuki w życie, to jednak dokonać tego zamierzała przez wypracowanie uniwersalnych, racjonalnych praw i przez otwarcie rzeźby na przestrzeń, a nie poprzez służalczą postawę sztuki wobec człowieka czy poprzez czynienie jej łatwiejszą w odbiorze. Tezę tę wspiera fakt, że Kobro, po opuszczeniu Rosji i przeprowadzeniu się wraz ze Strzemińskim do Polski, zaczęła odchodzić od języka charakterystycznego dla związanej z konstruktywizmem rosyjskiej awangardy artystycznej na rzecz własnej koncepcji rzeźby, którą określiła mianem „kompozycji przestrzennej”. Celem Kobro stało się uczynienie elementem sztuki takich działań, które odnoszą się do aktywności człowieka w otaczającej przestrzeni i które w tej aktywności poszukają dla siebie punktu wyjścia, a nie ostatecznego celu. Zaangażowania sztuki w działania na rzecz zmiany społecznej artystka, a po części i Strzemiński, nie upatrywała w procesie czynienia sztuki łatwiejszą w odbiorze. Wręcz przeciwnie, sztuka, trzymając się wytyczonych jej celów i eksperymentując w obszarze stosowanych rozwiązań formalnych, ma wpływać na wypracowanie u odbiorcy umiejętności obcowania z nowymi formami plastycznymi. Kobro i Strzemiński nie odrzucali samego dążenia do powiązania sztuki i życia, jednak nie chcieli, by odbywało się to ze szkodą dla samej sztuki. Ich celem było kształtowanie poprzez sztukę nowoczesnego odbiorcy i nowoczesnego społeczeństwa, gotowych na kontakt z eksperymentatorskimi przejawami awangardowego języka form plastycznych. Kobro i Strzemiński sprzeciwiali się sztuce agitacyjnej (przynajmniej w latach międzywojennych), szykowali własną koncepcję sztuki zaangażowanej, w której społeczno-polityczny wymiar logicznie wynikałby ze specyfiki danej formy artystycznej. Jak pisał Strzemiński w drugim komunikacie grupy „a.r.”, pod którym podpisali się też pozostali członkowie ugrupowania, w tym Kobro,

masowy skok ku kulturze, widoczny nie tylko w Rosji, ale i – w zawężonym zakresie – w państwach powstałych po wojnie, daje jako produkt uboczny swojej gwałtowności

¹⁰ O. Brik, *Na porządku dziennym*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 303–304.

¹¹ Por. treść programu Pierwszej Roboczej Grupy Konstruktywistów z 1921 roku.

¹² G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006, s. 53.

i przejściowości, objawy półkultury. Fakt przejściowości, niedociągnięcia poziomu kulturalnego mas, wyraża się w żądaniach stawianych sztuce: żeby sztuka była jednym z przemijających, poręcznych, dziennikarskich środków przyspieszania procesu kultury mas; żeby sztuka w imię „umasowienia” – obniżyła swój poziom. Sztuka jest potężnym sposobem oddziaływania na społeczny proces, ale żądania teraz stawiane są tego rodzaju, że uniemożliwiają samą sztukę [...] Sztuka jest sublimowaną zabawą, najwyższą formą odpoczynku po pracy. [...] Społeczne oddziaływanie sztuki jest więc pośrednie: przez uwznioślenie pewnych nastawień uczuciowo-woluntarystycznych przenika z odpoczynku w pracę człowieka, w pełny zakres życia ludzkiego¹³.

Oddziaływanie na odbiorcę przez przekształcenie otoczenia, w którym żyje, ustanowienie go jednym z elementów tego systemu to zadania, które za sprawą działalności artystów, takich jak Kobra, zostają przeniesione na grunt sztuk plastycznych. Nie chodzi tu jednak o tworzenie projektów dla wielkoskalowych realizacji czy rozwiązań, które można bezpośrednio przenieść w codzienne otoczenie człowieka. Sztuka Kobra funkcjonuje na metapoziomie, ponad utylitarnym czy dosłownym obszarem zastosowania wypracowanych przez nią rozwiązań. Kompozycje przestrzenne Kobra należy postrzegać raczej jako eksperyment myślowy, jako kondensację praw i zasad, na których powinno się opierać funkcjonowanie człowieka w świecie wraz z towarzyszącymi mu w nim architekturą, sztuką czy wzornictwem przemysłowym. Rzeźby Kobra funkcjonują jako szkic czy fenomen na kształt modelu architektonicznego, rozumianego jako figura myślowa, jako eksperymentowanie przeprowadzone na percepcji. To, co Kobra za sprawą swoich rzeźb starała się uchwycić i skonkretyzować, to przestrzeń, która w latach 20. nie była jeszcze rozumiana jako zjawisko oparte na fenomenologicznych relacjach czy jako zjawisko konstruowane społecznie, kulturowo lub politycznie.

Zaskakująco zbieżna z poszukiwaniami artystycznymi Kobra jest sformułowana niemal w tym samym czasie koncepcja miasta przestrzennego Friedricha Kieslera. Jego *Raumstadt* to była rzeźbiarsko-architektoniczna konstrukcja, która powstała w 1925 roku jako aranżacja Pawilonu Austriackiego na Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Została zbudowana z przecinających się prostokątnych i kwadratowych stelaży, po części wypełnionych jednokolorową płaszczyzną lub projektami dekoracji teatralnych i planami architektonicznymi. Część pól pozostała jednak pusta, umożliwiając tym samym przestrzenny, nieliniowy dialog poszczególnych fragmentów instalacji, niekoniecznie leżących w swoim bezpośrednim sąsiedztwie. W tej pracy czytelne stają się związki Kieslera z twórczością artystów z De Stijl, z którym to ugrupowaniem twórca w tym samym roku rozpoczął bliską współpracę¹⁴. *Raumstadt* była to przestrzenna, niemal zawieszona w powietrzu

¹³ J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobra i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 88.

¹⁴ Oprócz projektu przygotowanego przez Melnikova była to jedyna realizacja, która swoim nowatorskim podejściem do przestrzeni, eksponowaniem jej jako elementu budującego formę artystyczną, spotkała się z uznaniem Theo van Doesburga. W efekcie van Doesburg zaprosił Kieslera do współpracy.

struktura, kondensująca rozwiązania stanowiące alternatywę dla typowych ośrodków miejskich. Kieslerowska koncepcja nowoczesnego miasta znalazła swoje teoretyczne opracowanie w *Manifestie* artysty, który Kiesler w 1925 roku opublikował na łamach czasopisma „De Stijl”¹⁵. Kiesler głosił w tym tekście, że nowoczesne przestrzenie życia człowieka mają być miastami obszarami zdecentralizowanymi, w których zacierają się granice między przedmieściami a centrum i które funkcjonują w czasie i przestrzeni (mają rozwijać się nie tylko wzdłuż i w szerz, ale też ku górze, są zawieszane w powietrzu, a ich przestrzenna organizacja ma wymiar czasowy). Ta wizja miała zastąpić ośrodki miejskie definiowane przez ściany i mury, pozwolić na przekształcenie tkanki miejskiej w globalną sieć powiązań, bez granic i uniwersalnych podziałów. Należy podkreślić, że koncepcja Kieslera nie była gotowym scenariuszem dla nowoczesnego miasta. To, co zaproponował – i w tym aspekcie jest on bardzo bliski twórczości Katarzyny Kobro – to był przełożony na formę plastyczną zestaw problemów, z którymi twórcy mają się mierzyć, oraz kierunków, w których mają podążyć, myśląc o projektowaniu i modelowaniu przestrzeni życia człowieka. Podobnie jak u Kobro, także i tu bardzo wyraźnie dochodzi do głosu powiązanie zagadnień formalnych z ich społecznym oddziaływaniem i potencjałem do transformacji zbiorowych warunków życia. Owo szybowanie, zawieszenie w powietrzu tej pokazanej w 1925 roku struktury plastycznej, koresponduje z postulowanym przez autora modelem funkcjonowania w takiej nowej przestrzeni miejskiej: oderwanie od ziemi to na poziomie konceptualnym krok ku zerwaniu ze statyką życia, krok ku nowemu doświadczeniu przestrzennemu, poszerzeniu możliwości percepcji. To natomiast prowadzić ma do uwolnienia myśli i wyobraźni ludzkiej z dotychczasowych schematów i otworzenia nowych dróg, którymi w swoim codziennym funkcjonowaniu będzie podążał człowiek. Jak zauważył podczas swojego wygłoszonego w 2009 roku w Fundacji Kieslera wykładu Len Pitkowsky: „Nasz właściwy byt zakotwiczony jest w przestrzeni naszego wnętrza, które nie jest tylko ciałem. To przestrzeń naszej wyobraźni – przestrzeń innego, nieograniczonego wymiaru. Każdy nią dysponuje, ale nie każdy wie, jak z niej korzystać i nie każdy ma zdolność do jej rozbudowania”¹⁶.

Postulowane przez Kieslera wprowadzenie nowych stosunków przestrzennych, otwarcie formy rzeźbiarskiej i architektonicznej na przestrzeń, zniwelowanie granic, a zamiast tego zastąpienie pojedynczych miast globalną siecią powiązań miało zapewnić nowe warunki życia i tym samym działać na rzecz głębokiej przemiany intelektualnej, a w konsekwencji i zmiany społecznej. Ta myśl Kieslera nieustannie powracała w jego późniejszych realizacjach, a jej apogeum artysta osiągnął w swoim nigdy niezrealizowanym projekcie *Endless House*, będącym próbą powiązania

¹⁵ F. Kiesler, *Manifest Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur*, „De Stijl”, 6: 10/11 (1924–1925), s. 141–147.

¹⁶ Wykład wygłoszony w kwietniu 2009 roku w Fundacji Kieslera w Wiedniu. Tłumaczenie autorki.

rytmu form rzeźbiarskich z rytmem życia człowieka¹⁷. *Endless House* to hybryda łącząca w sobie elementy rzeźbiarskie i architektoniczne. Miała to być wydrążona we wnętrzu bryła architektoniczna, złożona z płynnie przenikających się sferycznych komponentów, które we wnętrzu tworzyłyby continuum przestrzenne. Prześwity, otwarcia w ramach tej struktury miały zagwarantować łączność wnętrza z otoczeniem. Tak jak w przypadku *Raumstadt*, ta realizacja również funkcjonuje jedynie jako model – figura myślowa, w której relacje, zależności, zestawienie form, wykorzystanie określonych materiałów może być przetestowane i wyrażone w skondensowanej formie plastycznej. Dzieło sztuki staje się obszarem nieograniczonego rozchodzenia się wyobraźni, kondensatem modelowych rozwiązań formalnych. Warto zestawić tę pracę z – pod względem formalnym bardzo zbliżoną do niej – najpóźniejszą zachowaną abstrakcyjną rzeźbą Katarzyny Kobro – *Kompozycją przestrzenną (9)* z roku 1933¹⁸. Podobnie jak u Kieslera, wyraźnie zwraca w niej uwagę odejście od mocno zgeometryzowanych, opartych na precyzyjnie wyliczonym systemie wielkości kształtach, na rzecz form bardziej organicznych, trudniejszych do zdefiniowania czy wyjaśnienia za pomocą spójnego systemu liczbowego. Oczywiście nie były to formy całkiem przypadkowe, jednak reżim pionów i poziomów zostaje tu przekuty w miękką, falującą linię giętej blachy, a rzeźba jeszcze płynniej niż we wcześniejszych realizacjach Kobro nawiązuje dialog z przestrzenią. Czy jest to subtelny zwrot z stronę wypartej w dobie prymatu konstrukcji cielesności? Być może Kobro weszła tu na drogę, którą zdolni byli podążyć dopiero artyści drugiej połowy XX wieku, starający się przełamać anonimowy, sterylny, zunifikowany i zrationalizowany język modernizmu lat 20. i 30.? Takie właśnie przejście dostrzec można w twórczości Kieslera, gdzie początkowy język zgeometryzowanych podziałów charakterystycznych dla neoplastycyzmu został zastąpiony płynnymi, przenikającymi się kształtami, przywołującymi – u austriackiego twórcy wrażenie to dodatkowo jest wzmocnione przez użyty materiał – asocjacje ze światem form organicznych. *Endless House* pomyślany był przez autora jako o wiele bardziej dosłowna i bezpośrednia niż w przypadku Kobro próba kształtowania przestrzeni życia człowieka – jego pomysł zakładał dosłowne wejście, wprowadzenie odbiorcy do struktury formalnej dzieła, ale niewątpliwie wizja ta stanowi kontynuację problemów artystycznych, które bardzo wyraźnie wybrzmiały już w międzywojennej twórczości autorki *kompozycji przestrzennych*.

¹⁷ *Endless House* to grupa modeli, względnie studiów rzeźbiarskich, które Kiesler stworzył w związku z pracą, zamówioną w 1958 roku do ogrodu Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Stypendium, które Kiesler wówczas otrzymał na ten cel, obejmowało stworzenie modelu i szkiców przygotowawczych. Ostatecznie powstało więcej modeli, które, jak „duży model” (w Whitney Museum, Nowy Jork), zaczęły funkcjonować jako samodzielne dzieła plastyczne.

¹⁸ W tym czasie nadal, obok rzeźb o formach abstrakcyjnych, powstają przewijające się przez całą twórczość Kobro akty.

Kobro a konstruowanie nowego świata

W najwcześniejszych znanych, pochodzących jeszcze z okresu rosyjskiego pracach Kobro, bez trudu można odnaleźć powiązania z twórczością Vladimira Tatlina czy Kazimierza Malewicza, z których pracami początkująca artystka zetknęła się podczas nauki w moskiewskich II Wolnych Pracowniach Artystycznych (Swomas)¹⁹. Być może nawet uczyła się na prowadzone przez Malewicza zajęcia, ale to nie zostało potwierdzone. Biorąc pod uwagę te kontakty oraz tworzone już w Polsce rzeźby, nasuwa się pytanie, w jakim stopniu powstająca już po wyjeździe z Rosji sztuka Kobro kontynuuje koncepcje i założenia znamienne dla rosyjskiego konstruktywizmu, a w jakim stopniu się od nich uniezależnia. Dążenie do ujęcia sztuki jako zracjonalizowanego, rozumowego procesu, artystka wyniosła prawdopodobnie ze środowiska rosyjskich konstruktywistów. Jednak pobyt w Polsce i kontakty ze środowiskami zachodnioeuropejskiej awangardy otworzyły nowe kierunki w myśleniu o sztuce.

Po wydarzeniach rewolucyjnych twórcy rosyjscy, również ci związani z konstruktywizmem, stanęli przed szansą budowania nowej wspólnoty społecznej i porządku politycznego, w ich mniemaniu wolnych od błędów dawnego ustroju. Chciano tak przeorganizować świat, by wyeliminować ze społeczeństwa nierówności ekonomiczne i stosunki oparte na hierarchicznej zależności, zatrzeć dążenia eksponujące partykularne interesy i ponadprzeciętne ambicje²⁰. Konsekwencje zmian ustrojowych, jakie dotknęły sztukę, dotyczyły nie tylko samej jej definicji i określenia funkcji, ale znalazły swoje odbicie także w formie jaką nadawano dziełom. Pod koniec drugiego dziesięciolecia nowoczesne dzieło sztuki zaczyna być coraz wyraźniej pojmowane jako konstrukcja. Pojęcie konstrukcji rozszerzone zostało na inne sfery życia, na całokształt kultury, posłużyło do stworzenia pewnej ogólnej wizji nowoczesności – świata poddanego silnej racjonalizacji, który w marzeniu wielu zostanie skonstruowany, zbudowany od nowa. W efekcie indywidualność gestu artysty malującego pędzlem miała zostać zastąpiona przez obiektywizm form uzyskiwanych za pomocą takich narzędzi, jak cyrkiel czy linijka²¹. Terminy konstruowanie, konstrukcja, w języku rosyjskim zostały zapożyczone z terminologii odnoszącej się do zagadnień z obszaru tektoniki i przeniesione najpierw na teren dwuwymiarowych obiektów (czyli malarstwa), następnie reliefów (Tatlin), a w końcu użyte w odniesieniu do przestrzennych obiektów²². Pojęcie konstrukcji miało obiektywizować

¹⁹ Do grupy tych dzieł należą *ToS75 – struktura, Konstrukcja wisząca (1)* (1921, rekonstrukcja 1972) czy *Konstrukcja wisząca 2* (1921/1922, zrekonstruowana w 1971). Por. J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni...*, s. 28, 31. M. Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki, Łódź 2011, s. 30.

²⁰ G. Sztabiński, *Idea wspólnoty sztuki...*, s. 52.

²¹ B. Fer, *The Language of Construction*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, red. B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, The Open University, Hong Kong 1993, s. 87–169, tu s. 88.

²² Tamże, s. 100; N. Tarabukin, *From easel to the machine*, red. Ch. Benton, S. Bayley, Open University Press, 1976, s. 140.

dzieło, eliminować z niego takie elementy, jak subiektywizm, literackość, symbolizm, dekoracyjność, kreatywność, figurację. Wszechobecność konstrukcji wyraźnie wskazuje na przesunięcie, jakie zaszło w pojmowaniu sztuki, która była rozumiana już nie jako kreacja, ale jako inżynierska praca, działalność analogiczna do zadań podejmowanych w przemyśle lub w sektorze produkcyjnym. Takie elementy, jak przynależność artysty do określonej klasy czy płęć, traciły na znaczeniu, bo identyfikowano je jako powiązane ze starym porządkiem społecznym i sztuką burżuazyjną. Ciało, zmysłowość miały być przez ten nowy sposób tworzenia całkowicie eliminowane jako niemieszczące się w ramach, według których sztuka powinna być definiowana. Autorskie „ja”, jako przejaw symbolizmu, miało zniknąć²³. Takie elementy, jak iluzjonizm, literackość, narracyjność, emocjonalność były kojarzone z obrazowaniem świata zewnętrznego, a więc jako akonstrukcyjne, programowo odrzucane. W okresie porewolucyjnym, tj. po 1917 roku, pojęcie konstrukcji nabrało dodatkowych znaczeń, a artysta postrzegany był jako konstruktor, budowniczy, który składa elementy dzieła w racjonalny układ. Określanie w ten sposób artysty niosło ze sobą konotacje inżynierskie, czego konsekwencją stało się postrzeganie aktywności na polu sztuki jako działalności mogącej być pożyteczną, przydatną dla społeczeństwa. Kształt dzieła był uprzednio zdeterminowany i miał wynikać z możliwości i właściwości użytych materiałów, a nie wewnętrznej idei twórcy. Za pomocą pojęcia konstrukcji artyści chcieli się odciąć od romantycznej wizji dzieła sztuki powstającego z natchnienia, a nie rozumowego eksperymentu; z indywidualności, psychologii i duchowości jego twórcy, a nie z pewnych obiektywnych praw i zasad tworzenia²⁴. Oczywiście w przypadku takich twórców, jak Aleksander Rodczenko za takimi zbiektywizowanymi formami kryły się też określone deklaracje natury politycznej, sztuka była traktowana jako część rewolucyjnego zaangażowania, jednak jest to wątek, który w niniejszym opracowaniu nie będzie rozwijany.

Prace Kobro pochodzące z lat 1921–1922 noszą w swoich tytułach określenie „konstrukcja”, jednak już w 1924 roku artystka odchodzi od tej nazwy i decyduje się na używanie terminu „kompozycja”²⁵. Patrząc z punktu widzenia kariery obu terminów w kręgu rosyjskiego konstruktywizmu, można dostrzec, że konstrukcja w pewnym momencie zaczęła być pojmowana w opozycji do kompozycji. W INCHUKU (Instytut Kultury Artystycznej) w roku 1921 odbyła się nawet seria debat poświęconych temu rozróżnieniu. Wśród wniosków, do jakich doszło obradujące gremium, znalazło się uznanie konstrukcji za termin adekwatny raczej do obiektów przestrzennych, zaś pojęcie kompozycji przypisano przede wszystkim

²³ B. Fer, *The Language...*, s. 127.

²⁴ Tamże, s. 115. Należy zaznaczyć, że od ok. połowy lat 20. to formalistyczne podejście zaczyna przyswajać marksistowską interpretację sztuki jako odbicia warunków społecznych i ekonomicznych panujących w danym czasie.

²⁵ N. Strzezińska, *Katarzyna Kobro...*, s. 95. Oprócz określenia kompozycja, które artystka najczęściej stosowała w odniesieniu do swoich prac lat 20. i początku 30., Kobro używała również określenia rzeźba abstrakcyjna.

pracom dwuwymiarowym, określonym głównie przez estetykę, a nie utylitaryzm, czyli w ówczesnej hierarchii plasujących się niżej niż bardziej postępowe od nich konstrukcje²⁶. Ostatecznie uznano jednak, że rozróżnienie to należy odnieść przede wszystkim do sposobu pracy autora: konstrukcją określono efektywną organizację materialnych elementów dzieła, zaś kompozycją układ zgodny z uprzednio zdefiniowanym i konwencjonalnym znaczeniem²⁷. Efektywne użycie materiałów przeciwstawione zostało nadmiarowi i dekoracyjności form w kompozycji. Doskonałym przykładem tego, jak na początku lat 20. rozumiano w Rosji nowoczesne dzieło sztuki, jest zrealizowana w ramach „laboratorium sztuki” OBMOCHU²⁸ i pokazana w 1921 roku w Moskwie wystawa $5 \times 5 = 25$. Na ekspozycji zaprezentowano prace młodych twórców, eksperymentujących, niekoniecznie na polu sztuki, z formą i materiałami. Warwara Stiepanowa pisała w towarzyszącym ekspozycji katalogu: „Technika i przemysł postawiły przed sztuką problem KONSTRUKCJI, aktywnego działania a nie kontemplacyjnego przedstawiania”²⁹. Pokazane na wystawie konstrukcje (takim też tytułem była opatrzona przeważająca część prac) nosiły w sobie znamiona naukowego, technologicznego eksperymentu. Działania artystów miały charakter próby, badania określonych właściwości materiału czy testowania danej formy, połączeń kontrastujących ze sobą faktur. U Kobro ten etap jest zauważalny w jedynej znanej obecnie tego typu pracy, jaką jest *ToS75 – struktura* (1920, zaginiona).

Po wyjeździe z Rosji Kobro stopniowo zarzucała termin konstrukcja na rzecz kompozycji i potem konsekwentnie trzymała się już tego określenia. Zdaje się, że termin ten lepiej oddawał rytmiczny charakter jej rzeźbiarskich form, dzięki któremu miało stać się możliwe powiązanie dzieła sztuki z przestrzenią. Kompozycje rzeźbiarskie Katarzyny Kobro oparte są na zestawianiu stałych stosunków wielkości, a u ich podstaw leży ten sam rytm proporcji. Jest tu wewnątrz logika (każda część znajduje się w precyzyjnie określonym stosunku liczbowym do innych części), a choć kształty pomiędzy różnymi realizacjami są zmienne, to jednak umotywowane wspólnym systemem wyliczeń. Na tle innych realizacji plastycznych Katarzyny Kobro *Kompozycja przestrzenna (9)* (z 1933 r.) zdaje się być niedokończoną próbą jeszcze płynniejszego zespolenia świata form plastycznych i rytmu życia człowieka, leżącego u podstaw jej pozostałych kompozycji rzeźbiarskich.

Sztuka Kobro, poprzez tak wyraźne akcentowanie obecności odbiorcy i jego udziału w dopełnianiu formy artystycznej, przywróciła sztuce międzywojennej awangardy wypierane przez konstruktywistów „momenty” cielesne. Celem tej twórczości stało się również odbudowanie więzi między autoreferencyjnym obiektem sztuki i światem życia codziennego, a opublikowany dopiero w 1936 roku tekst

²⁶ B. Fer, *The Language...*, s. 101–102.

²⁷ Tamże, s. 104.

²⁸ OBMOCHU było to moskiewskie Zjednoczenie Młodych Artystów, stowarzyszenie związało się wśród studentów Wolnych Pracowni.

²⁹ Cytat za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni...*, s. 45.

Funkcjonalizm pomaga zrozumieć te dążenia³⁰. Kobra pisała w nim o funkcjonalizmie jako o metodzie, która bada poszczególne momenty przebiegu życia codziennego i może pomóc wypracować formuły plastyczne, oddziałujące w sposób najbardziej bezpośredni na „układ życia codziennego”³¹. Te wypowiedzi zdają się współgrać z jej koncepcją rzeźby, w której układ elementów, ich wzajemne zestawienie ma formować rytm współgrający z rytmem życia człowieka – sekwencja przystanków i ruchu – i czynić go możliwie logicznym i umotywowanym. Ten system kształtów, oparty na elementach odpowiadających przemieszczaniu się i momentom zatrzymania, stanowić miał uniwersalną podstawę nie tylko dla kompozycji plastycznych, ale – jak podkreślone zostało w *Kompozycji przestrzeni. Obliczeniach rytmu czasoprzestrzennego* – także kompozycji architektonicznych³². Nasuwa się jednak pytanie: czy ekonomia, efektywność precyzyjnie wyliczonych układów form miały być tymi elementami, które według Kobra będą w stanie przekształcać świat? Czy wypracowane w oparciu o funkcjonalizm formy plastyczne miały dosłownie formować przestrzeń życiową, czy „jedynie” tworzyć konceptualne ramy dla bycia w świecie? Zastanawiający jest rozdźwięk między tymi, pochodzącymi z roku 1936, wypowiedziami Kobra a jej praktyką artystyczną – wspomnianą już *Kompozycją przestrzenną* 9. Może ta rzeźba była wyrazem niemożności kształtowania poprzez sztukę „przestrzeni odczuwania codziennego doświadczenia”, której nie da się sprowadzić do zracjonalizowanego schematu geometrycznego? Ta rzeźba skłania do refleksji, że Kobra zaczęła weryfikować formułę przestrzennego powiązania sztuki i odbiorcy, a jej twórczość stanowiła jednak niedokończoną próbę zespolenia świata form plastycznych i rytmu życia człowieka.

Można przypuszczać, że twórczość Katarzyny Kobra to przede wszystkim eksperyment na gruncie sztuki, a nie rozwiązanie, które bezpośrednio miały wpływać na funkcjonowanie człowieka w swoim codziennym, fizycznym otoczeniu. Twórczość artystyczna miała dokonywać przekształceń w sposobie myślenia, wypracowywać takie formy dla sztuki, które będą w stanie połączyć ją z rytmem życia, ale znajdowanie konkretnych rozwiązań, przenoszenie ich „na ulice”, znajdowało się już poza horyzontem najbliższych zainteresowań rzeźbiarki. Niemniej jednak, działania artystyczne zmierzające do integracji form plastycznych ze swoim otoczeniem, a przede wszystkim z odbiorcą, wykorzystywanie sztuki jako narzędzia modyfikowania, przekształcania zastanego kontekstu, kształtowania rzeczywistości to

³⁰ K. Kobra, *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4, s. 9–13.

³¹ Tamże. Cytat za N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobra...*, s. 83. Autorka skierowała w tym tekście uwagę w stronę zasad naukowej organizacji pracy sformułowanych przez Karola Adamieckiego, który swoje badania poświęcił optymalnemu zorganizowaniu czynności składających się na pracę ludzką. Myśl Adamieckiego zakładała kierowanie pracą według wcześniej ułożonego wykresu działań, tak aby poszczególne etapy pracy były ze sobą ściślej i efektywniej powiązane i gdzie czasy trwania poszczególnych czynności oddzielone zostałyby od siebie przerwami – przystankami w pracy

³² K. Kobra, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni...*, s. 12–13 (szczególnie rysunek na s. 12 i jego podpis).

wątki, które wyraźnie pojawiły się w sztuce Kobro i które z całą mocą rozwinęły się w sztuce drugiej połowy XX wieku. W latach 60. i 70. następuje nasilenie tych tendencji, a udział odbiorcy w procesie definiowania oraz dopełniania formy dzieła sztuki zaczyna być coraz wyraźniej podkreślany przez artystów i badaczy sztuki. Jak zaznaczył Jean-Royoux, działalność artystyczna miała stać się praktyką pozwalającą na uchwycenie procesu społecznego, psychologicznego czy językowego włączenia indywiduum w określoną przez mass media zdeformowaną rzeczywistość³³. Sztuka Katarzyny Kobro tworzy inspirujący układ odniesień dla tego procesu wydobywania odbiorcy z „sytuacji spektaklu”, a początek XX wieku to nie tylko okres konceptualizacji zjawiska przestrzeni, ale również ważny moment dla redefiniowania relacji między dziełem sztuki a odbiorcą.

Bibliografia

- Bomanowska M., *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Muzeum Sztuki, Łódź 2011.
- Brik O., *Na porządku dziennym*, tłum. J. Kaliszan, [w:] A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Universitas, Kraków 1998.
- Fer B., *The Language of Construction*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, red. B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, The Open University, Hong Kong 1993
- Kiesler F., *Manifest Vitalbau – Raumstadt – Funktionelle Architektur*, „De Stijl”, 6: 10/11 (1924–1925).
- Kobro K., *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4.
- Kobro K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r”, Łódź 1931.
- Moholy-Nagy L., *Von Material zu Architektur*, Albert Langen, München 1929.
- Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA, 1977.
- Schapiro M., *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pole i nośnik znaków obrazowych*, tłum. E. König-Krasińska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976.
- Sztabiński G., *Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Universitas, Kraków 2006.
- Strzeмиńska N., *Katarzyna Kobro*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1999.
- Tarabukin N., *From easel to the machine*, red. Ch. Benton, S. Bayley, Open University Press, 1976.
- Vivências. Luis Camnitzer, Lygia Clark, Alberto Greco, David Lamelas, Lea Lublin, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Marta Minujín, Hélio Oiticica; Ausstellung 15. September bis 22. Dezember 2000*, Generali Foundation, Vienna, red. S. Breitwieser, König Verlag, Köln 2000.
- Zagrodzki J., *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.

³³ Cyt. za: *Vivências. Luis Camnitzer, Lygia Clark, Alberto Greco, David Lamelas, Lea Lublin, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Marta Minujín, Hélio Oiticica; Ausstellung 15. September bis 22. Dezember 2000*, Generali Foundation, Vienna, red. S. Breitwieser, König Verlag, Köln 2000, s. 153.

Forming of Life. Katarzyna Kobro and Her Concept of Space

Abstract

Polish sculptor Katarzyna Kobro is often considered one of the most important representatives of Polish constructivism while her connections with the Russian group of constructivist artists is also emphasized. On closer examination, however, it is clear that her innovative concepts and radical statements went far beyond the field of interests commonly associated with constructivist artistic endeavours. This paper explores the constitutive problem for Kobro's sculptures, that is, the integration of self-referential language of art and the space of every-day experience.

The point of departure of this analysis is the assumption that the notion of space was a crucial part of this process of integration for Kobro, strongly linked to formal structure of the art object. According to her rare statements, sculpture was intended to interact with the infinity of space and also be an equal part of it. At the same time – artist considered space an integral part of an artwork and strongly connected with the spectator's perceptual activity. With this step "in space" Kobro intended to create with the use of forms both the interior and exterior with the latter also understood as the space of the beholder's experience.

Like Kiesler's *Raumstadt* – another work that the present hypothesis reflects – Kobro's works can be considered a distillation which attempts to enclose in the formal structures of a work of art, the rudimentary concepts and universal assumptions about human activity in the world. In both cases (Kiesler and Kobro), formal structure should operate as a transmitter which offers model solutions that can be later translated into forms of particular large-scale or utilitarian projects. Kobro's goal was therefore, through the composition of her sculpture (not directly however), to influence one's perception of the world and ability to think in a more structured but at the same time abstract way. Noteworthy here is her latest known *Space Composition* (9) from 1933 which reveals an intriguing shift in forms from her earlier work, making them more fluid, smooth and even "biological".

Katarzyna Kobro was already exploring concepts that have become relevant issues in the 2nd half of the 20th century. Artistic considerations about space, about the role of beholder in unfolding and "producing" spatial experience, and artistic commitment in the transformation of life-conditions are only some of the concepts fundamental for art in the 1960s or 70s, having already appeared in the 20s in Kobro's work.

Key words: Katarzyna Kobro, space, sculpture, architecture, body, constructivism, construction, composition, Frederick Kiesler, art and social change

Nota o autorze

Małgorzata Jędrzejczyk (ur. 1985) – studiowała historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie oraz na Universität Wien, doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UJ oraz uczestniczka angielskojęzycznego interdyscyplinarnego programu studiów doktoranckich Society – Environment – Technologies. Współpracuje z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, z Fundacją Splot, działa również jako niezależna kuratorka. Redaktorka poświęconego teorii obrazu tomu *Obraz/ciało*. Stypendystka Stipendium der Stipendienstiftung der Republik Österreich, programu Leonardo oraz szkoły letniej EIKONES. Główne obszary badawcze to związki sztuk wizualnych i architektury oraz zagadnienie przestrzeni w sztuce XX wieku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Bernadeta Stano

Artysta w fabryce. Misja galerii zakładowej na przykładzie nowohuckiej Galerii Rytm ZDK Hutny im. Lenina

Jedno z pierwszych skojarzeń wiążących dzisiaj kulturę i przemysł prowadzi do sylwetki designera – absolwenta wzornictwa przemysłowego lub grafiki, który w profesjonalny sposób wkracza ze swoimi talentami w zakresie konstruowania komunikacji wizualnej i promocji na teren nowoczesnego zakładu. Niniejszy szkic dotyczy jednak lat 50., 60. i 70. ubiegłego wieku, kiedy z usług tych przemysł korzystał w bardzo ograniczonym zakresie. Przyczyny bywały różne: niedostatek wykwalifikowanej kadry, niechęć kierownictwa, brak rynku, który stwarzałyby miejsce i potrzebę na usługi reklamowe. Mimo to plastyk – zarówno profesjonalista, absolwent akademii sztuk pięknych, jak i amator – był obecny na terenie fabryk, hut i kopalń na bardzo różne sposoby. Wiązało się to z głoszoną przez „działaczy od kultury” oraz popierających ich artystów i krytyków misją upowszechniania kultury, w tym oczywiście sztuk plastycznych, w środowisku robotniczym.

Na papierze

Przypomnijmy, co oznaczało upowszechnianie kultury, jak go rozumiano pół wieku temu. Stefan Szuman w latach 60. XX wieku stworzył koncepcję, odnoszącą się właśnie do obszaru kultury artystycznej, w której wprowadził trzy terminy: udostępniania, uprzystępniania oraz upowszechniania¹.

Rozwijając problematykę upowszechniania, Szuman postuluje wyróżnienie dwóch momentów w procesie *uobecnienia* wartości sztuki w świadomości odbior-

¹ S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, PZWS, Warszawa 1962, s. 15–16; 19–30. „Stefan Szuman, 11 maja 1946 r. został powołany na przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, a 1 października 1946 r. - mianowany pierwszym dyrektorem tej Uczelni. Kierował nią do 1948 r. Równocześnie, do roku 1951, prowadził wykłady z psychologii i wychowania estetycznego”, J. Wojtycza, *Rektorzy WSP/AP*, „Konspekt” 2006, nr 1, <http://www.ap.krakow.pl/konspekt/25/06-rektorzy-wsp-ap.html>.

ców. Pierwszy z nich nazywa udostępnieniem i odnosi go do sfery doznań wizualnych. Uprzystępnianie w jego opinii opiera się głównie na wprowadzaniu w obręb psychicznej świadomości wzruszeń i przeżyć, na które odbiorca do tej pory nie był wrażliwy.

Praca „wychowawcy estetycznego” polega w tym przypadku na odkryciu i ujawnieniu przed niedoświadczonym odbiorcą świata artystycznej wyobraźni, tak aby ten mógł dostrzec, przeżyć i osiąść wartości, które mu się poprzez kulturę i sztukę prezentuje i oferuje.

Pojęcie udostępniania rozważane jest z punktu widzenia specyfiki rozpowszechniania wartości estetycznych, które warunkują konieczność przebywania w obecności dzieła sztuki lub zabytków kultury. Potrzebny jest do tego czas, nieograniczony – zarówno do pobieżnego zapoznania się z dziełem, jak i do poddania się działaniu przeżycia estetycznego. Szuman podkreśla znaczenie wrażliwości na sztukę, umiejętności „rozpatrywania się” w dziele i zdolności ulegania jego oddziaływaniu. Powinna ona umożliwić uchwycenie estetycznej istoty dzieła. „Udostępniając komuś dzieło sztuki – pisze Szuman – wychodzimy ze słusznego założenia, że nikt nie może poznać, doznać i przeżyć utworu sztuki nie wszedłszy w bezpośredni w nim kontakt”².

Uprzystępnienie kultury/sztuki sprowadza Szuman do adekwatnego unaocznienia wartości artystycznych poprzez kogoś, co w praktyce oznacza rolę nauczyciela, przewodnika czy krytyka sztuki. Polega ono na udzieleniu komuś, kto tego jeszcze nie umie lub nie w pełni umie, skutecznej pomocy w odkrywaniu, poznawaniu i odczuwaniu estetycznych cech i wartości utworów artystycznych.

Pamiętać należy, że Stefan Szuman, tworząc swoją koncepcję, miał na uwadze głównie młodzież i dzieci. Wydaje się ona jednak być tak uniwersalna, że bez większych przeszkód można ją odnieść do środowiska proletariackiego. Echa koncepcji Szumana przebrzmiewają w typowych i w praktyce stosowanych schematach myślenia o upowszechnianiu sztuki w fabryce i dzielnicy przemysłowej, głoszonych na łamach peerelowskiej prasy.

Główne cele promowanej akcji upowszechniania to:

- dotrzeć do robotnika/ów, na peryferia, do miejsca, gdzie przebywa najdłużej,
- wychowywać go przez sztukę na obywatela uległego, bez stresów, myślącego pozytywnie,
- wytworzyć potrzebę otaczania się pięknem i tworzenia go w swoim otoczeniu, w końcu, na marginesie niejako:
- stworzyć realne szanse, by plastyk przetrwał w gospodarce socjalistycznej.

Misja upowszechniania bywała interpretowana na różne sposoby. Wśród teoretyków kultury po 1956 roku pojawiły się głosy, że jej wprowadzanie w życie musi polegać na uproszczeniach, pauperyzacji treści sztuki wysokiej, że trudną z gruntu rzeczy działalność człowieka, jaką jest sztuka, trzeba podać w wersji spłyconej i okrojonej. Szczególne problemy widziano w popularyzacji sztuki współczesnej.

² S. Szuman, *O sztuce...*, s. 19.

Krytyczne osądy publiczności podzielali piszący na łamach „Gazety Krakowskiej” Henryk Cyganik i Maria Szelingowska. Henryk Cyganik w artykule o znamienym dla tego toku myślenia tytule *Sztuka współczesna. „Jak ją ugryźć?”* ubolewał nad brakiem wiedzy o sztuce zwłaszcza w ośrodkach peryferyjnych, brakiem dostępu do oryginalnych dzieł, co prowadzi w konsekwencji do przeświadczenia, że najważniejsza w dziele jest ilustracyjność i dosłowność, a prace, które są wyrazem emocji czy wrażeń, nie przedstawiają większej wartości. Artystę posądzał o elitaryzm, snobizm, sztukę tworzoną dla niego samego i wąskiego grona kolegów³.

Artykuł w „Gazecie Krakowskiej” z 1961 roku rozpoczyna się następująco: „Otwarta w tych dniach w Solvay’owskim Domu Kultury, w Borku Fałęckim wystawa to... prawdziwy ewenement w dziedzinie upowszechniania kultury”⁴. Maria Szelingowska, pisząc sprawozdanie z tej akcji, wytyka brak związku wysokiej sztuki z odbiorcą i życiem codziennym. Wskazuje jednocześnie, że odpowiedzią na te mankamenty był pomysł przygotowania pięciu wystaw tematycznych o charakterze dydaktycznym, przybliżających plastykę, dotyczących m.in. historii stylów, kształtowania się form plastycznych w zakresie koloru, linii, bryły czy światła. Wystawom w Borku towarzyszyły pokazy filmów, odczyty i prelekcje. Cała akcja odbywała się pod hasłem: „Wstęp do wiedzy o sztuce” i prowadzona była pod patronatem Muzeum Narodowego w Krakowie. W opinii organizatorów – Marii i Janusza Boguckich, powinna ona pozbawić ludzi – robotników i młodzież – kompleksów dotyczących znajomości i rozumienia sfery kultury. Wystawy te miały charakter objazdowy, były skierowane do dzielnic peryferyjnych, jak Podgórze czy Pleszów. Nie prezentowano na nich oryginalnych dzieł, przygotowano specjalne reprodukcje na planszach. Do grudnia 1960 roku odbyły się trzy takie akcje oświatowe: w Krakowie, Krzeszowicach i w Chrzanowie⁵.

Wydaje się jednak, że ten sposób przemawiania do niewyedykowanego kulturalnie odbiorcy i ta argumentacja ustępowała w latach 70. innym, bardziej postępo-

³ H. Cyganik, *Sztuka współczesna. „Jak to ugryźć?”*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 111, s. 5.

⁴ M. Szelingowska, *Plastyka czy „abrakadabra”*, „Gazeta Krakowska” 1961, nr 55, s. 3.

⁵ M. Gutowski, *Akcja z przyszłością*, „Dziennik Polski” 1960, nr 292, s. 3. Akcja w Borku Fałęckim była kolejną odsłoną tego przedsięwzięcia. W kwietniowym numerze „Gazety Krakowskiej” z 1961 roku znajdujemy próbę posumowania tego przedsięwzięcia. Anonimowy sprawozdawca wylicza 10 punktów w peryferyjnych dzielnicach Krakowa, głównie w pobliżu albo na terenie należnym do krakowskich zakładów pracy lub zamieszkiwanym przez robotników, jak domy kultury (DK w Solvayu i w Pleszowie, Dom Kultury Huty im. Lenina), biblioteki (biblioteka dzielnicowa na Osiedlu A11), szkoły (V LO ul. Świerczewskiego) czy pomieszczenia klubowe (Kino „Związkowiec” należące o Zakładu Budowy Maszyn i Aparatury Szadkowskiego na Grzegórkach). Dwie akcje uznaje za nieudane i tu odpowiedzialnością obarcza lokalne środowiska i ich działaczy, pozostałe stawia jako przykład dobrego kierunku kursu pracy kulturalno-oświatowej, Podobna akcja miała miejsce w 1967 roku, tym razem w trasę ruszyło 7 zestawów reprodukcji dzieł sztuki rosyjskiej; trafiły one do ZDK, PDK, świetlic, Klubów Ruchu i Rolnika w całym województwie, zob.: wzm., „Gazeta Krakowska” 1967, nr 270, s. 7.

wym pomysłem na udostępnianie i uprzystępnianie sztuki. Andrzej Sawicki głosił pogląd, że są dwa kanały upowszechniania plastyki: poprzez działalność organizatorską, mającą na celu ułatwienie kontaktu z dziełami sztuki jak najszerszemu kręgowi społeczeństwa, oraz poprzez dostarczenie odbiorcy wiedzy o sztuce, co umożliwi mu kontakt z autentycznymi dziełami⁶. W innym artykule Sawicki przedstawił zakres tych korzyści: „Artysta – podobnie jak lekarz – poprzez swą sztukę może zapobiegać skutkom nadmiernych napięć i wstrząsów psychicznych, organizując otoczenie ludzkie, przeciwdziałając wyobcowaniu, przez humanizację świata, którego proporcje zachwiały nadmierny rozwój techniki”⁷.

Cennymi przemyśleniami dotyczącymi misji upowszechniania dzieli się też Stanisław Rodziński, który w artykułach zamieszczonych w „Tygodniku Powszechnym” uważnie przyglądał się plastyce od początku lat 70. „Ostatnie lata przyniosły nową formę zbliżenia obrazu, rzeźby czy grafiki do odbiorcy. Formą tą jest u p o w s z e c h n i a n i e” – pisze Rodziński. Oczywiście nie sposób tu zgodzić się z krytykiem, że nastąpiło to dopiero w latach 70., bo wiemy, że o konieczności krzewienia kultury wśród mas prasa codzienna pisała regularnie i od dawna, ale spójrzmy jak Rodziński definiuje misję upowszechniania:

Upowszechniać, a więc czynić coś powszechnym. [...] I oto powołane do tego instytucje zbierają się w sobie i sztuka zaczyna rozprzestrzeniać się w „terenie”. Obrazy dochodzą wszędzie, są w klubach, kawiarniach, świetlicach. [...] Grafiki zapakowane w rulon wędrują niemal wszędzie. Dzieło sztuki zostało w ten sposób zaaplikowane odbiorcy, bez jego życzenia, przez tych, którzy uważają, „że plastyka uczy i wychowuje”.

Ta część wypowiedzi krytyka ma w sobie nutę ironii. On także, podobnie jak Sawicki, sprzeciwia się zamienianiu upowszechniania w wulgaryzację sztuki. Sugeruje: „Ten frontalny atak kultury plastycznej w teren musi jak każdy atak mieć dwie fazy: przygotowanie i atak właściwy na z góry upatrzone pozycje”. Co Rodziński chce przez to powiedzieć? Żeby nie lekceważyć odbiorcy i każdą prezentację, nawet w lokalnej świetlicy, starannie przygotowywać, nie dawać gorszych prac, wzbogacać je drukiem informacyjnym i żywym słowem: „Dzieło sztuki nie może być pokazywane na zasadzie ciągłej dekoracji wnętrza”⁸. Wiemy, że Rodziński miał rację. Dla działacza kulturalnego bez tzw. charyzmy, upowszechnianie polegało na mnożeniu kolejnych akcji, wykazywaniu się przed pracodawcą frekwencją.

Dowiezienie wystawy w tzw. teren czy ściąganie robotnika do galerii to tylko początek misji. Warto przywołać poglądy Stefana Pappa, który podobnie jak Stanisław Rodziński, czynnie realizował misję upowszechniania⁹. Odnoszą się one

⁶ A. Sawicki, *Drogi do popularyzacji sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 90, s. 3.

⁷ A. Sawicki, *Nie tylko sprawa pejzażu*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 165, s. 3.

⁸ S. Rodziński, *Upowszechniać, ale jak?*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 23, s. 6.

⁹ Wśród wielu inicjatyw Stefan Papp była akcja pod hasłem: *Sztuka i praca – Wernisaż u Szadkowskiego z udziałem 17 artystów plastyków, 11 fotografów oraz około 1600 pra-*

bezpośrednio do metod uprzystępniania dzieła. Zauważył on mianowicie w 1961 roku, że malarstwo wiezie prym wśród upowszechnianych dziedzin sztuki¹⁰. Analizując dotychczasowe próby jego wprowadzania do współczesnego mieszkania i galerii postuluje, by wypróbować dwie nowe formy dotarcia do odbiorcy. Pierwszą z propozycji jest wydzielenie w przestrzeniach wystawienniczych osobnych, niewielkich pomieszczeń przeznaczonych do indywidualnego spotkania z kameralnymi dziełami sztuki, które nazywa *gabinetami kontemplacji*, i porównuje do galerii prywatnych. „Do takich komórek wchodziłoby się pojedynczo – pisze Papp – przebywając w nich tak długo jak tego wymaga percepcja oglądanych dzieł. Cisza, dobre światło, wygodny fotel, ewentualnie muzyka i czarna kawa, na pewno wytworzą atmosferę sprzyjającą nawiązywaniu kontaktu z dziełem”. Drugim pomysłem Pappa na udostępnienie dzieł jest otwieranie wypożyczalni prac plastycznych, oferujących „na wynos”, do domu obrazy, grafiki czy rzeźby, by móc z nimi obcować bez ograniczeń, co mogłoby skutkować zakupem owego „depozytowanego” dzieła od artysty¹¹.

Ciekawe recepty na poprawę jakości i skuteczności kontaktu odbiorcy ze sztuką powstawały najczęściej w związku z monumentalnymi i masowymi przedsięwzięciami wystawienniczymi, jak *Wystawa 15-lecia*, która zajęła prawie cały gmach Muzeum Narodowego w Warszawie, ale i po dorocznych salonach. Hanna Szczepańska nazwała tę pierwszą, nieco ironicznie, „muzeum współczesności”¹². Wygłosiła wówczas pogląd, że wystawa przez swoją skalę i chaotyczny układ nie nadaje się do upowszechnienia, nie ma szans na dotarcie do odbiorcy ani na drodze kontemplacji, ani zakupu. Proponowała, by rozdzielić zestaw i rozesłać do mniejszych ośrodków, zbudować pawilony z prefabrykatów na rynkach miast i oprowadzać po nich rodziny robotników. Do tych głosów można dołączyć krytyczne uwagi Tadeusza Chrzanowskiego, który miejsce nobliwych i zakamuflowanych w Krzysztoforach prac Grupy Krakowskiej widział w świetlicach i zakładowych domach kultury, a o krakowskich salonach pisał, że to *dopusty*¹³. Nawet dzisiaj trudno

owników z rodzinami i publiczności z miasta zorganizowane 9 maja 1975 roku na terenie krakowskich Zakładów Budowy Maszyn i Aparatury im. Szadkowskiego. Zob. „Sezon. Jednodniówka Krakowskiej Krytyki Plastycznej”, lipiec 1975; *Stefan Papp – rzeźby, grafiki, kolaże, rysunki /kat./*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2002. W akcji uczestniczył m.in. Krzysztof Kiwerski, zob. B. Lutosławski, *W pracowniach krakowskich artystów. Krzysztof Kiwerski*, „Echo Krakowa” 1978, nr 29, s. 9.

¹⁰ S. Papp, *Sztuka na wynos*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 20, s. 6.

¹¹ Postulaty te znalazły odbicie w akcji *Dzieła sztuki dla ludzi dobrej roboty*, którą Papp zainicjował w latach 70. przy współudziale Pracowni Sztuk Plastycznych PSP. W sklepie ZPAP ART przy ul. Floriańskiej odbywał się wybór i uroczyste przekazanie pracownikowi krakowskiego zakładu, m.in. Bonarki i Solwayu, pracy zakupionej od artysty współczesnego za fundusze zakładowe jako nagroda za szczególne osiągnięcia w pracy zawodowej. Akcja ta miała służyć ożywieniu rynku sztuki, ale i przekonaniu robotnika, że obcowanie z dziełem sztuki jest w zasięgu jego możliwości. Akcji patronował „Dziennik Polski”.

¹² H. Szczypińska, *O muzeum współczesności*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 7, s. 8.

¹³ Uwagi dotyczą Wystawy Grupy Krakowskiej w 1962 r. w Krzysztoforach z okazji Dni Krakowa. Na przeszkodzie do realizacji tego pomysłu stały podobno niekameralne formaty

wskazać, które metody udostępniania sztuki są lepsze, nadal urzędują przecież salony związkowe, na które każdy członek ZPAP może się zgłosić i skutkuje to tym, że odbiorca zmuszony jest do gorliwej aktywności, pozbawiony momentów oglądu i zadumy, co rozprasza jego doświadczenie i czyni je powierzchownym. Z drugiej strony mała galeria, na uboczu, zamknięta w murach domu kultury czy uczelni, zaprasza tylko na epizodyczny wernisaż, który także nie sprzyja temu, by dzieło zakorzeniło się w umyśle¹⁴.

Krytyka starych metod upowszechniania i nowe propozycje wyjścia z kryzysu, czasami bardzo utopijne, towarzyszyły całkiem realnym i wymiernym akcjom w terenie. Przyjrzyjmy się kilku spośród nich w wybranych zakładach lub w obrębie przynależących do nich instytucji kultury.

W terenie

Odpowiedzialnością merytoryczną za realizację misji upowszechniania obarczono instytucje kultury, takie jak Biura Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Narodowe, Muzeum Historyczne, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Akademie Sztuk Pięknych, ale i mniejsze – domy kultury. Z punktu widzenia tego opracowania najważniejsze z tych ostatnich należały do większych zakładów produkcyjnych i były zlokalizowane w dzielnicach przemysłowych. Ponadto większość z tych większych instytucji dysponowała więcej niż jednym lokalem. Instytucje te z założenia wspierały się wzajemnie w działalności wystawienniczej. Wszystkie w swojej misji deklarowały potrzebę dotarcia do robotniczego odbiorcy. Dla przykładu, BWA z końcem lat 60. podaje, że współpracuje z Zakładowym Domem Kultury im. Huty W. Lenina, z Domem Kultury Krakowskich Zakładów Sodowych, Zakładowym Domem Kultury w Oświęcimiu i podobnym w tarnowskich Azotach¹⁵.

Oczywiście za misją upowszechniania stali konkretni ludzie; czasami byli to bardzo znani artyści okresu powojennego, którzy po wielekroć powtarzali wagę misji upowszechniania. Przytoczmy tu dla przykładu prezesa Zarządu Okręgowego ZPAP w Krakowie, prorektora krakowskiej ASP Antoniego Hajdeckiego, który w 1975 roku deklarował walkę z uprzedzeniami wobec nowych form obecności sztuki:

W przestrzeniach, gdzie ludzie spędzają całe swoje życie – niech będzie sztuka. I niech na co dzień ludzie z tą sztuką obcuje – stają się lepsi. [...] Spotkałem się z opiniami: obrazy w halach fabrycznych, plenery malarskie i rzeźbiarskie w zakładach pracy, na ulicach Krakowa małe galerie, do których każdego wchodzi, nawet przypadkowi ciekawscy [...] czy to nie jest dewaluacja sztuki? [...] Nie zgadzam się z takimi sądami – konkluduje Hajdecki – Prawdziwa sztuka wszędzie się sama

tych prac; T. Chrzanowski, *Z wystaw... nie tylko krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 25, s. 6; tenże, *Pochwała Grupy Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 22, s. 5.

¹⁴ Por. K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003, s. 67.

¹⁵ A. Sawicki, *Powszechność sztuki – rangą sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1969, nr 308, s. 4.

obroni i nie da się zdewaluować. Przeciwnie. Będąc blisko człowieka, sprawi, że to kontakt artysty z odbiorcą zostanie nawiązany¹⁶.

Często jednak misję tę wypełniali mniej znani plastycy, amatorzy, poloniści czy działacze kulturalni. Teresa Będkowska używa nawet pojęcia *animator*, przedstawiając działalność Jerzego Marczyńskiego, organizatora krakowskich imprez kulturalnych dla studentów w latach 70. Dzisiaj ma to pojęcie oczywiście nieco inny wydźwięk¹⁷. Andrzej Sawicki w ten sposób pisał o kadrze popularyzatorów: „Popularyzator to przede wszystkim społecznik. Człowiek odczuwający potrzebę przekazywania swojej wiedzy i doświadczenia innym. [...] Ale popularyzowanie sztuki jest... sztuką”¹⁸. Wskazywał, że brak ośrodka w Polsce, w którym by ta kadra była profesjonalnie kształcona. W Krakowie i całym województwie za takie kursy zawodowe i seminaria był odpowiedzialny Krakowski Dom Kultury. Przygotowywał on tylko do prowadzenia świetlic i klubów, bycia instruktorem, np. amatorskich zespołów muzycznych albo tanecznych czy grup plastycznych, czyli pracy z wąską grupą osób. Sawicki zwraca uwagę, że takie przygotowanie nie pozwala dotrzeć do szerszej grupy odbiorców. Jednym z pomysłów poszerzających te możliwości domów kultury była propozycja zapraszania na prelekcje specjalistów różnych dziedzin. Innym – włączenie do tej działalności młodych nauczycieli wychowania plastycznego. W praktyce bardzo dobrze sprawdzali się w tej roli artyści profesjonaliści. Na teren krakowskich zakładów i zakładowych domów kultury trafiali m.in. wymienieni powyżej Stefan Papp czy Stanisław Rodziński. Warto też wspomnieć o zapraszanych od 1964 roku teoretykach, m.in. o Włodzimierzu Hodysie czy Andrzeju Pollo, głoszących prelekcje o sztuce dawnej i współczesnej w Zakładowym Domu Kultury Kombinat Metalurgicznego HiL w ramach np. Wieczorowego Studium Estetyki¹⁹.

W samych zakładach pracy na co dzień misja upowszechniania ciążyła na tzw. instruktorach k.o. – kaowcach, czyli pracownikach, którzy odpowiadali za działalność kulturalno-oświatową, nadzorowaną przez radę zakładową. Realizowano ją w świetlicy zakładowej lub poza murami zakładu, w domu kultury lub dzielnicowym klubie. Stanowisko kaowca nie cieszyło się poważaniem, było jedną z najgorzej opłacanych profesji. Wiązało się to nierzadko z brakiem odpowiednich kompetencji do pełnienia tej funkcji. Po 1956 roku sytuacja miała ulec poprawie, bo w nowohuckich instytucjach – w wyniku „nadprodukcji magistrów humanistyki”, którzy, jak notuje ówczesna prasa, „musieli zakosztować gorzkiego chleba z pracy k.o.”²⁰

¹⁶ A. Hajdecki, *Sztuka bliżej życia*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 223, s. 3.

¹⁷ T. Bętkowska, *Animator*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 36, s. 6.

¹⁸ A. Sawicki, *Droga do popularyzacji sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 90, s. 3.

¹⁹ b.s., *W zakładowym domu kultury*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 41, s. 6. W 1972 roku ZDK utworzone zostało też Koło Przyjaciół Sztuki, prowadzące podobną działalność, zob.: OKT, *Społeczny sens sztuki*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 48, s. 7.

²⁰ W. Pisarek, *Już nie „kaowiec” lecz prawdziwy działacz kulturalny*, „Głos Nowej Huty” 1957, nr 26, s. 4; por. J. Ż., *Ponad milion zł na pracę kulturalno-oświatową w Hucie im. Lenina*, „Głos Nowej Huty” 1958, nr 8, s. 3; J. K., *Od pierwszego spotkania kultur do artystycznej rzeźby*,

– pojawili się absolwenci filozofii. Był to też okres zamykania *czerwonych kącików* w hotelach robotniczych, spełniających podobne funkcje, oraz przenoszenia odpowiedzialnych za nie osób do domów kultury. W 1957 roku w Zakładowym Domu Kultury HiL wszyscy instruktorzy mieli wyższe wykształcenie, choć równocześnie wśród członków Rady Zakładowej pojawiły się głosy, że należy działalność kulturalno-oświatową zlikwidować, a fundusze rozdysponować wśród załogi Kombinatu. Jacek Żukowski, analizując sytuację w drugiej połowie lat 60. w kilku wybranych zakładach Krakowa i województwa, doszedł do wniosku, że w wielu przypadkach źle wydatkowano pieniądze, najczęściej na słaby repertuar kin i teatrów, wyjazdy prominentów, rzadko na działalność zespołów amatorskich, estetykę wnętrz fabrycznych czy wystawy, konkursy, np. dla amatorów plastyków²¹.

Jak zatem należało upowszechniać kulturę w środowisku robotniczym? Upowszechnianiu miały służyć między innymi tzw. akcje wystawowe, podobne do akcji Boguckich. Promowano wystawy w dzielnicach peryferyjnych i małych miastach, prześcigano się w podawaniu danych dotyczących frekwencji²². Dodajmy, że środowisko robotnicze nie było jedynym, choć z pewnością najważniejszym adresem działań upowszechniających. Co jakiś czas pojawiały się pomysły na transportowanie sztuki na wieś i do mniejszych miast, także w formie objazdowych wystaw, organizowanych przez instytucje kultury z większych ośrodków miejskich, do lokalnych świetlic i szkół²³. Miały to być często te same wystawy, które wędrowały po uprzemysłowionych szlakach, np. z Krakowa do Chrzanowa, Jaworzna czy Oświęcimia. Upowszechniano plastykę także wśród młodzieży szkół średnich, zwłaszcza dzielnic określanych mianem peryferyjnych²⁴.

Alternatywą dla nielicznych, przeładowanych, krakowskich galerii w śródmieściu miały być galerie zakładowe. Za cel stawiano im odpowiadanie na głoszoną między innymi przez Pappa i Rodzińskiego potrzebę bliskiego i częstego obcowania ze sztuką. Dziś bardzo trudno jest zrekonstruować działalność tych instytucji, bo nie istnieje żaden materiał dokumentujący ich istnienie. Pozostają nieliczne wzmianki prasowe, katalogi z wystaw i rozmowy z organizatorami²⁵.

„Głos Nowej Huty” 1958, nr 33, s. 4. O roli placówek kulturalno-oświatowych w środowiskach wielkoprzemysłowych zob.: O. Hutnicki, *Po Sejmiku w Nowej Hucie. Komu i jak mają służyć zakładowe domy kultury?* „Głos Nowej Huty” 1972, nr 44, s. 7.

²¹ J. Żukowski, *Kultura za grosik*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 9, s. 3.

²² J. Andrzejewska, *Dla kogo salony?*, „Gazeta Krakowska” 1964, nr 69, s. 5.

²³ T. Leśniak, *Z plastyką na wieś*, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 4, s. 3; T. Leśniak, *Miary i wagi*, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 7, s. 8. Doceniano także, wszelkie inicjatywy oddolne, środowiskowe, np. wystawy w starej kuźni w Mydlnikach pod Krakowem, m.in. grupy amatorów GART, *Galeria malarstwa w starej kuźni*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 159, s. 4.

²⁴ am., *Biuro Wystaw Artystycznych zapowiada dalsze wystawy w szkołach*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 215, s. 4; *Wystawa malarska w szkole*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 423, s. 3.

²⁵ Dom Kultury Krakowskich Zakładów Sodowych w maju 1970, zorganizował wystawę rzemiosła artystycznego. Recenzent o pseudonimie sep., w artykule *Rozkwit rze-*

Podstawowe funkcje galerii były dobrze znane organizatorom życia artystycznego okresu PRL-u. Andrzej Sawicki przypominał z początkiem lat 70., że misją galerii jest pogłębianie i utrwalanie wyników popularyzacji sztuki prowadzonej w terenie²⁶. Pisząc w ten sposób, miał na myśli galerie znajdujące się w *mieście*, co dla Krakowa oznaczało głównie okolice Rynku. Równie górnolotnie o galeriach wypowiadał się Leszek Walicki: „Popularyzowaniem dzieł sztuki zajmują się galerie. Informując o aktualnych wydarzeniach w środowiskach plastycznych – stanowią rodzaj pomostu łączącego twórczość, realizowaną w zamkniętej pracowni – z szerokim odbiorcą. Ta popularyzacja wymaga dziś fachowości, określonych badań i umiejętności organizowania wyobraźni odbiorcy”²⁷. W latach 70. coraz więcej rodzi się pomysłów dotyczących uprzystępniania i uatrakcyjniania propozycji lansowanych przez galerie. Niektóre z nich wyraźnie kierują się w stronę młodego odbiorcy, jak warszawska galeria działająca przy Teatrze Studio²⁸. W Krakowie także, obok znanych już od lat 50. Galerii Krzysztofora, Galerii Pryzmat, Galerii SPAF-u przy św. Anny 3, zaczynają pojawiać się propozycje adresowane do debiutujących artystów. Był to jednak rodzaj oferty, skierowanej niby do wszystkich, ale przede wszystkim do wyedukowanego pod względem estetycznym odbiorcy, mniej do robotnika. Kolejne więc przyczółki lokalizowano poza centrum, w nowo powstałych i powstających dzielnicach przemysłowych. I w tym kontekście pojawiają się w latach 60. te, tworzone najczęściej odgórnie, komórki, zwane galeriami zakładowymi.

Wysyp tego rodzaju placówek nastąpił w połowie lat 70., kiedy działacze od kultury rzucili hasło: „30 galerii zakładowych na 30-lecie”. Pierwszą z tej grupy na terenie Małopolski była galeria „Prodlewu” w Biurze Projektów Odlewniczych w Krakowie. W jej otwarciu uczestniczyli twórcy: Stanisław Płęskowski, Wincenty Kućma i Hieronim Kozłowski. Gospodarzy reprezentowali: dyrektor „Prodlewu” Mieczysław Kurzyło oraz inżynier Witold Szanda, który przyjął też na siebie funkcję *marszanda* – związaną z późniejszą sprzedażą prac²⁹. Od artystów kupiono przede wszystkim rzeźby i projekty medali. Planowano również, by reszta zakupów z kolejnych wystaw stworzyła podwaliny pod stałą ekspozycję galerii zakładowej. W wyniku plebiscytu robotników uzyskała ona nazwę „Forma”. Z głośników rad węzła zakładowego padały komunikaty o związkach sztuki rzeźbiarskiej z odlewnictwem. Kolejna propozycja tej galerii także wiązała się z rzeźbą. Ekspozycja prac rzeźbiarki Anny Praxmajer odbyła się wewnątrz i przed zakładem, a kształt jednej z jej kompozycji został wykorzystany jako znak firmowy. W odlewni „Prodlewu” wygospodarowano też przestrzeń do pracy dla innej rzeźbiarki krakowskiej – Genowefy Nowak, która zobowiązała się, że co drugą rzeźbę tu wykonaną odda zakładowi.

miosta artystycznego, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 106, s. 3 szczególnie akcentuje osiągnięcia współczesnego rzemiosła.

²⁶ A. Sawicki, *Kariera Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 79, s. 5.

²⁷ L. Walicki, *Z pracowni do Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 191, s. 5.

²⁸ D. Orlik, *Otwarcie Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1976, nr 7, s. 5.

²⁹ Wzm., „Gazeta Krakowska” 1974, nr 116, s. 6.

Dzięki odbitkom kserograficznym, wykonanym przez biuro, ulotki trafiły do innych przedsiębiorstw, które prowadziły podobne akcje.

Kolejną galerię zakładową urządzono w Stomilu, gdzie prezentowali na otwarciu swoje prace kolejno Stanisław Puchalski i Cecylia Ząbkowska. Dyrekcja dokonała zakupu dzieł z obu wystaw. O wyborze prac zdecydował plebiscyt wśród załogi i gości, podobnie jak w Krakowskich Zakładach Budowy Maszyn im. Szadkowskiego, gdzie wystawiał grafik Józef Lisowski. Tej wystawie towarzyszyło spotkanie ze Stanisławem Rodzińskim. Artysta i krytyk zaoferował się, że będzie pisywał teksty do ulotek promujących i tłumaczących założenia kolejnych pokazów. W grudniu 1974 roku do akcji przyłączyło się Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne, które otwarło wystawę w swojej zajezdni³⁰. W 1977 roku czytamy o pierwszej wystawie pejzaży Zdzisława Jachimczyka w galerii „Gryf” w świetlicy Prasowych Zakładów Graficznych przy ul. Wielopole 1³¹.

Wymienione powyżej galerie działały na ogół na terenie zakładów, nieco inna sytuacja była w Nowej Hucie, gdzie obecność *obcych* na terenie strategicznego dla gospodarki i polityki Kombinatoru była bardzo ograniczona. Wystawy, które były urządzane na terenie poszczególnych wydziałów, były adresowane tylko do pracowników i obejmowały najczęściej prace amatorów hutników lub reprodukcje dzieł sztuki, plakatów czy fotografii³². Szczególnie te ostatnie zestawy zaliczyć można do hołubionej w okresie PRL-u propagandy wizualnej³³. Ważną postacią na tym polu był Zbigniew Pytel – artysta zatrudniony na stanowisku plastyka-konsultanta Ośrodka Informacji i Propagandy HiL, przez wiele lat odpowiedzialny za dekoracje w Kombinacie: plansze, szyldy, napisy, elementy wizualne na zewnątrz dyrekcyjnych budynków, dekoracje scenograficzne w Hali Hutnika i sali teatralnej, oprawę plastyczną wieców i pochodów³⁴. Podobną działalność uprawiał Józef Dynda, z wykształcenia grafik. Pracował w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Nowej Hucie nad oprawą plastyczną wystaw, dla dzielnic i zakładu projektował winiety

³⁰ K. Banachowska, *Galeria w śródmiejskiej zajezdni*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 263, s. 4. Autorka w artykule wymienia także inne zakłady, które zadeklarowały utworzenie takich galerii. Wspomina, że trzech artystów przygotowuje prace, by je pokazać w zakładach krakowskich.

³¹ aż., *Malarstwo Z. Jachimczyka*, „Echo Krakowa” 1977, nr 67, s. 5.

³² Ważną okazją do urządzania wystaw w kombinacie były odbywającą się od 1963 roku Olimpiady Kulturalnej HiL, zob.: *Echa Olimpiady kulturalnej HiL*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 16, s. 1.

³³ Artykuły na ten temat gościły w wielu numerach na pierwszej stronie nowohuckiej gazety. Dotyczyły najczęściej szyldów, gazetek ściennych i plakatów wieszanych w Kombinacie i na osiedlach, zob. m.in.: *Rola propagandy wizualnej*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 42, s. 1; *Propaganda wizualna w Gł. Mechaniku*, „Głos Nowej Huty” 1967, nr 31, s. 1; S. Stopa, *Propaganda wizualna – ale jaka?*, „Głos Nowej Huty” 1968, nr 15, s. 3.

³⁴ B., *Skromny i pracowity*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 10, s. 4; H. Bohdanowicz, *Artysta malarz*, „Głos Nowej Huty” 1978, nr 16, s. 3.

do „Głosu Nowej Huty”, plakaty, druki okolicznościowe i publikacje, np. „Katalog wyrobów Huty im. Lenina”³⁵.

Wróćmy jednak do potrzeb wystawienniczych środowiska nowohuckiego. Galeria o ambicjach pokazywania sztuki profesjonalnej musiała być usytuowana poza Kombinatem. Wybrano na ten cel Zakładowy Dom Kultury HiL na osiedlu Teatralnym przy ul. Majakowskiego 2. Do momentu utworzenia galerii ekspozycje sztuki współczesnej gościły w Salonie TPSP przy Alei Róż i w KMPiKu przy Placu Centralnym. Za pierwszą wystawę na terenie ZDK HiL należy uznać opisaną przez Janusza Boguckiego „Wystawę Malarstwa Współczesnego” w 1956 roku. Miała ona charakter sprzedażny i podobno – jak informował krytyk – cieszyła się dużym powodzeniem, głównie bibliotek i świetlic³⁶. Z inicjatywy Boguckiego odbyła się tam także wystawa warszawskiego Krzywego Koła³⁷. Obok wspomnianych wydarzeń Zakładowy Dom Kultury wspierał działalność teatrów lalkowych. Pod jego patronatem działał m.in. amatorski Teatr Lalek „Widzimisie”. Na jego potrzeby zaadaptowano lokal przy ulicy Demakowa 10. Pomysł i jego realizacja należały do grupy młodych artystów plastyków mieszkających wówczas w Nowej Hucie: Jerzego Wrońskiego, Juliana Jończyka, Danuty Urbanowicz oraz Lucyny Bernhard, Ewy Buczyńskiej, Walentego Gabrysiaka, Mariana Kruczka, Eugeniusza Muchy i Józefa Soból-Kruczka.

Podsumowując działalność ZDK HiL do połowy lat 60., należy stwierdzić, że obok ambitnych propozycji serwowano nowohuckiej społeczności dużo wystaw oświatowych i okolicznościowych, posiłkowano się na wielu pokazach reprodukcjami dzieł, a nie oryginałami³⁸.

Intensywna działalność Zakładowego Domu Kultury w zakresie współczesnej plastyki rozpoczyna się mniej więcej z końcem lat 60. W prasie krakowskiej pojawia się nazwa galerii „Rytm” oraz takie hasła, jak: „Plastycy Nowej Huty”; „Nowohuckie prezentacje”. To nagłówki cykli prasowych o artystach plastykach związanych z Nową Hutą³⁹. Dwie z nich – na 15-lecie i 20-lecie Nowej Huty – miały szczególnie rezonans w Krakowie.

Akcja została zapoczątkowana w lutym 1965 roku wystawą Mariana Kruczka. Jej organizatorami byli Anna Siatkowska – kierownik Działu Kultury DRN, Jan Żab-

³⁵ M. G., *W pracowniach nowohuckich artystów. Józef Dynda*, „Głos Nowej Huty” 1976, nr 25, s. 7.

³⁶ (bg), *Wystawa malarstwa współczesnego*, „Dziennik Polski” 30 V 1956, nr 128, s. 4.

³⁷ not., „Życie Literackie” 1959, nr 23, *Plastyka* 33, s. 6.

³⁸ Ten okres działalności galerii opisuje, choć z wieloma nieścisłościami i błędami, J. Moroń, *Prawie wszystko o galerii Rytm*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 15, s. 3.

³⁹ b.s., *Plastycy Nowej Huty prezentują swój dorobek*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 50, s. 7; J. Trzebiatowski, *Plastycy Nowej Huty zaprezentują wkrótce swój dorobek*, „Głos Nowej Huty” 1965, nr 4, s. 3. Pomysłodawcą nazwy był J. Trzebiatowski, choć oficjalnie zwrócono się do bywalców galerii, by w ankiecie zaproponowali nazwę galerii. Plakat galerii Rytm, który pojawił się na II edycji wystawy *Plastycy Nowej Huty* zaprojektowała M. Tokarczyk, zob. *Plastycy Nowej Huty. Maria Tokarczyk*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 37, s. 5.

nicki – Dyrektor Domu Kultury HiL i artysta-działacz społeczny Janusz Trzebiatowski, kurator także kolejnych wystaw⁴⁰. W hallu Domu Kultury HiL odbyło się w tym roku 21 wystaw, mniej więcej w odstępach dwutygodniowych, z przerwą w okresie letnim. Wystawom towarzyszyły spotkania z artystami i krytykami, przygotowywano katalogi i plakaty, począwszy od początku 1965 roku w kolejnych numerach „Głosu Nowej Huty” pojawiały się artykuły o wystawiających plastykach nowohuckich⁴¹. Organizowano oprowadzania dla załogi kombinatu i młodzieży dzielnicy. W podsumowaniach akcji można było przeczytać, że w ciągu dwunastu miesięcy galerię odwiedziło 90 tys. widzów⁴². Całość zwieńczyła wystawa zbiorowa w marcu 1966 roku, przeniesiona następnie do Pałacu Sztuki i obwieziona po kilku miastach wojewódzkich. W 1970 roku akcję powtórzono⁴³. Tym razem w roli organizatorów wystąpiła Dzielnicowa Rada Narodowa, Zakładowy Dom Kultury HiL, krakowskie BWA i redakcja „Głosu Nowej Huty”. Ukoronowaniem tych działań był dzień 5 grudnia 1970 roku, kiedy otwarto „Prezentacje '70”. Trzydziestu jeden artystów nowohuckich w kilku punktach Krakowa pokazało swoje prace. Wystawy odbywały się w galerii „Rytm”, w BWA, w fili TPSP w Nowej Hucie, gdzie pokazano zestaw prac przeznaczonych jako dar dla Domu Dziecka, oraz w Klubie MPiK w Nowej Hucie. Była to pierwsza wystawa stowarzyszenia twórczego „Grupa Nowa Huta”. Halina Bohdanowicz pisała, że najsilniejszym ogniwem tego przeglądu są artyści „zaangażowani”, ale pojęcie to rozumiała bardzo szeroko – od walki o pamięć Józefa Szajny, poprzez ekspresjonistyczny bunt kompozycji Witolda Urbanowicza, po szokujące grozą rzeźby Mariana Kruczka⁴⁴. W Dworku Jana Matejki rozdano medale zasłużonym działaczom i artystom⁴⁵. W roli organizatorów trzeciej edycji „Prezentacji”, powiązanej ze świętowaniem 25-lecia Nowej Huty i 30-lecia PRL, wystąpiły ponownie władze dzielnicy i kombinat, ponadto zarząd okręgu ZPAP w Krakowie, Stowarzyszenie Twórcze „Grupa Nowa Huta”, „Gazeta Krakowska” i TPSP – to w salonie tej instytucji gościli

⁴⁰ Trzebiatowski na terenie ZDK HiL prowadził w latach 1961–1972 Poradnię Urządzenia Wnętrz Mieszkalnych (b.g., *Zapraszamy do Poradni Wnętrz Mieszkalnych*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 48, s. 6.), a w latach 1971–1978 współpracował ze znajdującym się w sąsiedztwie ZDK Teatrem Ludowym, zob. *Pasje życia. Dokumentacja wielkiego jubileuszu Janusza Trzebiatowskiego*, red. F. Nawratil, Kraków 2007, s. 201–203. W latach 1970–1974 pełnił funkcję głównego plastyka dzielnicowego Nowej Huty. Jego sylwetka działacza i artysty medaliera przedstawiona została w cyklu *Plastycy Nowej Huty. Janusz Trzebiatowski*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 3, s. 6.

⁴¹ Od 1969 roku testy o artystach nowohuckich zaczyna publikować Maciej Gutowski.

⁴² S.P., *Dobry rok plastyki nowohuckiej*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 20, s. 4.

⁴³ Zapowiedź nowej akcji zob.: J. Duszaniowicz, *Plastycy Nowej Huty*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 9, s. 2 i 4.

⁴⁴ H. Bohdanowicz, *Wielki dzień plastyków Nowej Huty*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 2, s. 4.

⁴⁵ Fotoreportaż z tego wydarzenia zob.: DR, *Dzień Plastyki Środowiskowej*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 50, s. 3.

kolejne wystawy⁴⁶. Akcja wystawowa rozpoczęła się w październiku 1973 roku wystawą grafiki Zbigniewa Lutomskiego. Większości ekspozycji towarzyszyły prelekcje o sztuce współczesnej. Cykl kończyła w czerwcu 1974 roku wystawa zbiorowa także w Salonie TPSP przy Alei Róż, szczególnie świętowana w tzw. Dniu Plastyki Środowiskowej, kiedy zasłużonych obdarowywano medalami i pucharami⁴⁷.

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich uczestników „Prezentacji” i scharakteryzować ich twórczość. Niektórzy z nich mieli szansę pokazać swoje prace trzykrotnie, w kolejnych edycjach. Do takich należał wspomniany Marian Kruczek. Przytoczmy fragment komentarza do jego wystawy w 1970 roku, który może stanowić potwierdzenie, że oferta „Rytmu” wykraczała poza malarstwo sztalugowe, a sztuka budziła rezonans społeczny:

Zawieszane na kracie reliefsy wyglądają b. dekoracyjnie, jak wspaniałe, bogate makaty. Środek Sali zajmują kompozycje przestrzenne, wykonane z cementu, gipsu, betonu jako spoiwa i różnych gotowych elementów „złomowo-śmietnikowych” jako części składowych. Są to łańcuchy, klamki, zawiasy, kłódki, kraty, szkło kolorowe, lampy, butelki, korale... Skomponowane całości mają w efekcie bogatą fakturę i kolorystykę obrazu. Ogólne wrażenie estetyczne jest zróżnicowane. Od romantycznego liryzmu po ironię i groteskę. Więcej jednak w tych stworach jest intymnego ciepła, choćby w opalizujących błyskach kolorowych szkiełek, w pieszczotliwych nawach – niż ponurej agresywności⁴⁸.

W 1973 roku po tych trzech dużych akcjach wystawowych z udziałem galerii „Rytm” Stanisław Rodziński w ten sposób opisywał jej charakter:

Jej działalność – nie zawsze zauważana przez Wielki Kraków – ostatnio zasługuje na szczególną uwagę. Można bez wahania powiedzieć, że jest to galeria, która dysponuje – dzięki mądrym kierownictwu Stanisława Primusa – „własną twarzą”, własnym profilem i klimatem. W zalewie wystaw, w tym ogromnym ruchu, w którym nieustannie zawieszanie i zdejmowanie setek obrazów w salach wystawowych zaczyna już przypominać nonsensowny balet majstrów samochodowych u Tatiego – odczuwa się brak myśli przewodniej, odczuwa się brak galerii, który by podjęły ryzyko lansowania ludzi, grup czy zjawisk [...]. Jest to więc linia wyrazista – kontynuuje malarz – zakładająca dydaktyczne narastanie problematyki plastycznej w dziele, jego funkcje społeczne, jego miejsce w codzienności człowieka żyjącego w konkretnie socjologicznym, jakim jest Nowa Huta. Można zatem zaryzykować

⁴⁶ Zapowiedź III cyklu zob.: H. Bohdanowicz, *Prezentacje jubileuszowe rozpoczyna grafika Lutomskiego*, „Głos Nowej Huty” 1973, nr 40, s. 7. TPSP było też organizatorem w 1961 roku Pierwszej Zbiorowej Wystawy Prac Artystów Plastyków Nowej Huty.

⁴⁷ H. Bohdanowicz, *Dzień Plastyki Środowiskowej*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 25, s. 10; *Z dnia plastyki nowohuckiej*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 26, s. 4. Z tej okazji Janusz Trzebiatowski przygotował medal „Prezentacje 1974”.

⁴⁸ J. Duszaniowicz, *Plastyki Nowej Huty. Marian Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 19.

twierdzenie, że proces przyswajania nowej sztuki nowym ludziom i nowym środowiskom – gdy chodzi o plastykę – dopiero rozpoczęliśmy⁴⁹.

Te obszerne rozważania Rodzińskiego, poprzedzające recenzję z wystawy, wydają się być szczerze, choć wiadomo, że są równocześnie zgodne z pożądanym kierunkiem upowszechniania plastyki, lansowanym przez organy władzy.

Działalność galerii nie zakończyła się na tych akcjach. Gościły tam w drugiej połowie lat 70. także inne ekspozycje mniej lub bardziej znanych plastyków powiązanych na różne sposoby z dzielnicą. W latach 1978–1979 eksponowano prace stypendystów HiL, m.in. Wojciecha Krzywobłockiego, Walentego Gabrysiaka, Karola Muszkieta i Bogusława Gabrysia. Wystawiono także akwaforty Andrzeja Pietscha, obrazy Ludomira Ślendrańskiego, Kazimierza Masłowskiego, Joanny Sobór-Kruczek i Barbary Urbanik-Dyndy⁵⁰. Do „Rytmu” trafiły też z Katowic obrazy Piotra Dietricha⁵¹. Bardzo ciekawą inicjatywą galerii była wystawa towarzysząca IV Biennale Grafiki w Krakowie w 1972 roku. Pokazano wtedy nie tyle same prace, ile warsztat graficzny⁵². Od 1966 roku w galerii gościły wystawy artystów amatorów⁵³.

Recepcja sztuki w murach ZDK HiL przybierała formy zbliżone do tych, które postulowali wpływowi krytycy tamtego okresu. Galeria zlokalizowana była blisko adresatów sztuki, w samym centrum dzielnicy przemysłowej, w miejscu tętniącym innymi przejawami działalności kulturalnej. Prace prezentowane były w kameralnej sali, naprzeciw której znajdowała się kawiarnia. W 1972 roku w tej kawiarni otwarto drugi salon galerii „Rytm”. W jego oficjalnym programie można było przeczytać, że ma serwować „twórczość wymagającą większej kontemplacji, przemysleń, dłuższej obserwacji [...] „spełnione zostają idealne warunki prowadzenia dyskusji i to zarówno tej prywatnej – przy stoliku, jak i publicznej na spotkaniach z artystą i krytykami”⁵⁴. Hanna Bohdanowicz, zapoznawszy się tymi deklaracjami i pierwszymi ekspozycjami w kawiarnianym salonie, postulowała, żeby prace do kontemplacji

⁴⁹ S. Rodziński, *Piotr Dietrich. Malarz, któremu się nie śpieszy*, „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 34, s. 6.

⁵⁰ aż., *Grafiki A. Pietscha*, „Echo Krakowa” 1976, nr 229, s. 3; *Malarstwo L. Ślendrańskiego*, „Echo Krakowa” 1977, nr 6, s. 3; aż., *Malarstwo K. Masłowskiego*, „Echo Krakowa” 1978, nr 214, s. 3; aż., *Malarstwo W. Gabrysiaka*, „Echo Krakowa” 1978, nr 273, s. 5; M. Wesołowski, *Obrazy metaforyczne*, „Echo Krakowa” 1978, nr 280, s. 3; aż., *Pejzaże i aplikacje J. Sobór-Kruczek*, „Echo Krakowa” 1979, nr 208, s. 5. B. Urbanik-Dynda szczególnie wpisała się w misję galerii, ponieważ pokazała cykl pejzaży przemysłowych: aż., *Z sal wystawowych*, „Echo Krakowa” 1980, nr 57, s. 5.

⁵¹ S. Rodziński, *Piotr Dietrich. Malarz...*

⁵² S. Rodziński, *O IV Biennale Grafiki – refleksje*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 29, s. 6.

⁵³ O pierwszej tego rodzaju wystawie, filmowca pracującego w Amatorskim Klubie Filmowym ZDK HiL w Nowej Hucie, zob.: *Wystawa Jerzego Ridana w ZDK*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 15, s. 4. Od 1970 roku w kolejnych numerach „Głosu Nowej Huty” pojawiały się artykuły dotyczące amatorów nie tylko związanych z Kombinatem, ale i z innymi zakładami przemysłowymi Małopolski.

⁵⁴ Cyt. za.: H. Bohdanowicz, *W Galerii „Rytm”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 16, s. 7.

zmieniać często, nawet co dwa dni, co bliskie było propozycjom Stefana Pappa dotyczącym udostępniania sztuki. Warto też wspomnieć, że ekspozycje plastyki w obu salonach „Rytmu”, a szczególnie wernisaże, nierzadko stanowiły równocześnie część wydarzeń adresowanych do miłośników muzyki czy poezji⁵⁵.

Z zakupów dokonanych przez Wydziały Kultury m. Krakowa i Dzielnicy z wystaw, szczególnie z trzech cykli „Prezentacji”, zgromadzono kolekcję obrazów galerii „Rytm”⁵⁶. Galeria zakończyła swoją działalność z końcem lat 70., ponieważ planowano w jej miejsce powołanie Muzeum Historii Kombinatu⁵⁷. Jej lokal przeznaczono na cele biblioteczne.

Działalności nowohuckiego Kombinatu na polu współpracy ze środowiskiem artystycznym trzeba by poświęcić nieco więcej miejsca. Władze zakładu wielokrotnie deklarowały współpracę nie tylko z plastykami, ale i z literatami czy muzykami, czego potwierdzeniem były liczne umowy, czasami w kooperacji z władzami dzielnicy. W sporządzaniu umów pomiędzy Kombinatem a artystami, których wybór zależał od poszczególnych związków branżowych, m.in. ZPAP, pośredniczył ZDK HiL. W jego lokalach odbywały się też wystawy poplenerowe⁵⁸.

Najczęstszą formą pomocy twórcom były stypendia. Tylko w okresie od 1974 do 1979 roku z takich stypendiów korzystało 30 artystów plastyków różnych profesji i różnych pokoleń⁵⁹. W 1985 roku, kiedy jak wiemy Kombinat borykał się z wieloma

⁵⁵ Dobrym przykładem są tu VI Dni Poezji (od 15 I do 5 II 1973 r.), którym towarzyszyła wystawa *Obraz człowieka*. Pokazano na niej rzeźby, obrazy, grafiki i rysunki 11 plastyków krakowskich, a katalog z poezją był ilustrowany ich pracami. Wernisaż Janusza Trzebiatowskiego w 1970 roku uświetnił recital piosenkarza Stanisława Florka, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 3, s. 6. O IX Dniach Poezji zob.: H. Bohdanowicz, *W Galerii Rytm*, „Głos Nowej Huty” 1976, nr 6, s. 7.

⁵⁶ Niektóre prace trafiły do kolekcji jako darowizny artystów. Część kolekcji sprzedana została na aukcji na rzecz Fundacji Zdrowia Hutników. Obecnie prace wiszą na korytarzach, w gabinetach i w bibliotece Centrum Kultury im. C. K. Norwida (dawny ZDK HiL).

⁵⁷ Na podstawie relacji kierownika ZDK HiL Danuty Szymońskiej z dnia 15 III 2015 r.

⁵⁸ Nie należy też zapominać, że ZDK HiL dawał możliwość etatowego zarobkowania plastykom w ogniskach plastycznym i teatralnym dla hutników (od 1954). W latach 1956–1959 ognisko plastyczne prowadził Marian Kruczek, zob.: J. Duszaniowicz, *Plastycy Nowej Huty*. *Marian Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 19, s. 5; bg, *Plastycy Nowej Huty*. *Eugeniusz Mucha*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 7, s. 6; *Plastycy Nowej Huty*. *Józefa Sobór-Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 25, s. 5. Na terenie Nowej Huty w latach 50. (1955–1957) w Domu Kultury Związku Zawodowego Budowlanych pracował też Jerzy Panek: TZB, *Artysta i pedagog*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 27, s. 3.

⁵⁹ W 1979 roku w BWA w Krakowie odbyła się wystawa stypendystów Huty im. Lenina, zob.: J. Rubiś, *Hutnicy mecenasami artystów*, „Echo Krakowa” 1979, nr 99, s. 1. Od 1974 roku na łamach „Głosu Nowej Huty” publikowano cykl pt.: *W pracowniach stypendystów HiL*: L. Mikrut, *U artysty malarza Włodzimierza Kamińskiego*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 5, s. 7. Kamiński był współtwórcą porozumienia z Kombinatem. „Stypendium huty przyjąłem i wierzę – wyznaje Kamiński – że ten olbrzymi konglomerat techniki i ludzi zainspiruje mnie do nowej twórczości.... W kombinacie interesują mnie ludzie, ich odczucia, przeżycia w czasie ciężkiej, znoonej pracy... to ludzkie wnętrze, w całej jego złożoności i różnorodności pragnąłbym uchwycić i utrwalić, dużo sobie obiecuję po tych spotkaniach z hutnikami, chciałbym na

ekonomicznymi problemami, zawarto porozumienie z władzami ZPAP i podpisano umowę na kolejne 5 lat⁶⁰. HiL zadeklarowała wówczas plastynom 5 stypendiów na kwotę 12 tys. złotych miesięcznie. Stypendiści byli zobowiązani precyzyjnie określić swoje zamierzenia twórcze. Należały do nich m.in. prace projektowe architektów wnętrz. Ponadto podczas plenerów na terenie ośrodków wypoczynkowych Huty miały powstać prace plastyczne, którymi mógł dysponować fundator⁶¹. Mogły one dekorować budynki Huty, ale też być przedmiotem aukcji organizowanych na cele społeczne. Przedstawiono wówczas także pomysł zorganizowania wspomnianego wyżej Muzeum Historii Huty i liczono na udział tych plastyków w przedsięwzięciu. Z ich rad mieli korzystać hutnicy budujący swoje domy jednorodzinne, a artyści, w rewanżu, mieli otoczyć opieką amatorów ze środowiska hutniczego. Poza stypendiami Kombinat czasami angażował się w wykonywanie i montowanie rzeźb plenerowych i pomników w dzielnicy. Do takich należało żeliwne popiersie Lenina nad wejście do zakładu przygotowane na wydziałach: Projektowo-Konstrukcyjnym i Odlewni⁶². Dobrym przykładem tej współpracy jest także rzeźba „Wzlot” zlokalizowana pod nowohuckim zalewem, autorstwa krakowskiego rzeźbiarza Stanisława Małka, wykonana w Walcowni Drobnej i Drutu, przy udziale spawaczy⁶³.

Związki pomiędzy zakładami przemysłowymi i stowarzyszeniami, do których należeli plastycy, nie należały w okresie PRL-u do rzadkości. Już w 1962 roku postanowiono uregulować stosunki środowiska przemysłu ze środowiskiem artystów, zawierając umowę pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych i Zarządem Głównym ZPAP⁶⁴. W celach umowy znalazły się postulaty przybliżenia ludziom pracy współczesnego polskiego malarstwa, rzeźby i grafiki. Mecenasem terenowym stawał się każdy zakład pracy, to on miał przewidzieć w funduszach rad

zasadzie wzajemności zaprosić kilku do siebie, aby zobaczyli pracę malarza”. Huta w 1973 roku zakupiła u niego dwie prace. Ze stypendium w roku 1973/74 korzystał też Wojciech Krzywobłocki. W okresie tym powstała seria monumentalnych grafik *Ziemia i Człowiek*. H. Bohdanowicz, *Plastycy Nowej Huty. Grafika Wojciecha Krzywobłockiego*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 6, s. 7. Grafiki te były rok później pokazywane w ramach Wernisażu u Szadkowskiego. O swoich zamierzeniach związanych ze stypendium wypowiada się też Bogusław Gabryś, zob.: L. Mikrut, *W pracowniach stypendystów HiL. Bogusław Gabryś*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 7, s. 6. Cykl rzeźb dedykowanych hutnikom pokazał artysta w galerii „Rytm” w 1979 roku: H. Bohdanowicz, *Bogusław Gabryś – hutnikom*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 12, s. 6.

⁶⁰ X., *Porozumienie Huty im. Lenina z plastykami*, „Echo Krakowa” 1985, nr 116, s. 1.

⁶¹ JD, *Plener plastyków w Rabie Niżnej zakończony*, „Głos Nowej Huty” 1973, nr 40, s. 2.

⁶² Popiersie projektował artysta amator, pracownik Kombinat – formiarz-rdeniarz Julian Kamiński.

⁶³ M. Gil, *Stal w ręku rzeźbiarza*, „Głos Nowej Huty” 1977, nr 22, s. 1.

⁶⁴ B. Kujawa, *Podróże po kulturze*, „Echo Krakowa” 1962, nr 214, s. 5. W środowisku warszawskim już w 1959 roku zawarto umowę pomiędzy WKZZ a ZPAP. W 1962 roku podano, że w Warszawie i woj. warszawskim od 1959 do 1962 było ok. 130 takich upowszechniających wystaw w zakładach. Akcja rozszerzyła się na inne ośrodki. „Gazeta Krakowska” donosi, że nie tylko rady zakładowe kupowały prace, ale też robotnicy: AR., *Robotnicy bliżej sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1962, nr 217, s. 3.

zakładowych środki na organizację wystaw, zaproszenie prelegentów i zakup od artystów dzieł sztuki do dekoracji fabryki, świetlic, szkół przyfabrycznych, domów wczasowych. Podobne umowy zawierane były coraz częściej, także na niższych szczeblach⁶⁵. Np. w 1974 roku dyrektor PLSP w Krakowie Józef Kluza zawarł z dyrektorem elektrowni skawińskiej Henrykiem Kaczmarczykiem porozumienie, na mocy którego uczniowie liceum mogli uczestniczyć w plenerach na terenie zakładu – w zamian za to nauczyciele mieli upowszechniać wiedzę o sztuce wśród załogi. Prace plastyczne powstałe w wyniku plenerów miały ozdobić wnętrza przedsiębiorstwa oraz stać się – zamiast dyplomów – dodatkiem do nagród dla pracowników⁶⁶. Szkoła liczyła jednak na bardziej konkretny wymiar tej współpracy, czyli przyjęcie przez Elektrociepłownię funkcji zakładu opiekuńczego, zwłaszcza w latach 80., kiedy prowadzono remont placówki. Niestety zakład zaraz po otrzymaniu „Medalu Mecenasa Kultury” wycofał się z umowy. Zapewne to, co oferowała szkoła: prace swoich uczniów, dbanie o estetykę zakładu, wystawy na terenie zakładu i dekoracje okolicznościowe, wydało się dyrekcji zupełnie bezwartościowe⁶⁷. Interesującą umowę zawarto również pomiędzy Sekcją Rzeźby krakowskiego oddziału ZPAP a władzami Tarnowa na wykonanie, przy współudziale technologicznym i materiałowym tarnowskich zakładów, „6-ciu rzeźb plenerowych”⁶⁸. Warto też przyjrzeć się umowom zawieranim pomiędzy władzami ZPAP a zarządami krakowskich dzielnic, w których zakłady pracy, motywowane wewnątrz przez rady zakładowe i komórki Podstawowej Organizacji Partyjnej, nie stanowiąc strony porozumienia, były brane pod uwagę jako potencjalna i najbardziej realna przestrzeń do realizacji planów. Do takich należała umowa zawarta w 1974 roku pomiędzy Zarządem Okręgu ZPAP a Urzędem Dzielnic Nowa Huta. Na jej mocy powstało kilka plenerowych rzeźb w dzielnicy, oddano artystom kolejne pracownie, ufundowane zostały z udziałem Kombinatu wspomniane stypendia⁶⁹. Podobna umowa została zawarta pomiędzy Urzędem Dzielnicowym Krowodrzy a Zarządem Okręgowym ZPAP w 1975 roku. Jej zakres był zbliżony. Plastycy mieli realizować akcję estetyzacji dzielnicy, a urzędnicy zaoferować miejsce do realizacji plenerów i galerie do ich ekspozycji. Plonem porozumienia była też akcja popularyzatorska „Sztuka dla Krowodrzy”, w ramach której plastycy zwiedzali zakłady pracy, spotykali się z pracownikami i mieszkańcami dzielnicy⁷⁰. Był jeszcze jeden element obecny w większości takich umów: wykonywanie prac o tematyce przemysłowej, a następnie nagrodzenie najlepszych z nich z puli nagród, stworzonej przez zakłady. Do akcji przystąpiło 40 zakładów, a akces zgłosiło 50 artystów.

⁶⁵ O znaczeniu umów zawieranych przez organizacje zrzeszające artystów z zakładami pracy zob.: zban. *Dobry klimat dla sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255, s. 3.

⁶⁶ *Przemysł mecenasem sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 18, s. 4.

⁶⁷ J. Rubiś, *Komu są potrzebni?*, „Echo Krakowa” 1983, nr 120, s. 5.

⁶⁸ L. Dutka, *Przemysłowy Tarnów – mecenasem rozumny*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 56, s. 3.

⁶⁹ wzm., *Malarstwo z mistrzejowickich pracowni*, „Echo Krakowa” 1976, nr 22, s. 5.

⁷⁰ mh., *Plastycy Krowodrzy*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 220, s. 6.

Profesor Bronisław Gołębiowski tłumaczył na łamach „Gazety Krakowskiej” na początku lat 70., że tzw. kultura proletariacka to nowoczesna odmiana kultury ludowej⁷¹. Powołując się na obserwacje socjologa Ludwika Krzywickiego, głosił istnienie tzw. proletariatu oświeconego oraz wyłonienie się z niego inteligencji proletariackiej, ludzi sztuki, nauki i organizatorów społecznych, oddających wiernie dążenia i doświadczenia klasy robotniczej. Gołębiowski uważał, że aby kultura robotnicza mogła zaistnieć, musi dojść do spełnienia kilku warunków, m.in. zbliżenia pomiędzy pracownikiem fizycznym i umysłowym w całokształcie działań produkcyjnych i społecznych oraz przewyciężenia różnic między kulturą a życiem społecznym. Utopia? Ale ktoś w nią wierzył, ktoś ją próbował wcielić w życie. Kolekcja galerii „Rytm”, choć uszczuplona w wyniku niewyjaśnionych okoliczności, nadal zdobi ściany Ośrodka Kultury im. C. K. Norwida w Nowej Hucie. Państwowa Szkoła Muzyczna mieszcząca się w tej dzielnicy posiada bogaty zestaw prac uznanych krakowskich artystów, o który walczył Janusz Trzebiatowski⁷². To oczywiście tylko przedmioty, dzieła, ślady po artefaktach, pamiątki, ale były też zauważalne i wymierne efekty społeczne tych, prowadzonych nierzadko „na siłę” i „zgodnie z wytycznymi”, akcji upowszechniających. Na studia artystyczne na krakowskie uczelnie przychodzili kolejni potomkowie pierwszego pokolenia artystów nowohuckich. Przez przestronne korytarze i olbrzymią galerię Nowohuckiego Centrum Kultury trudno się było precyzyjnie, kiedy oblegały je rzesze dzieci z opiekunami, oczekującymi na kolejne przedstawienie Festiwalu Teatrów dla Dzieci.

Bibliografia

- Kryptonim „Gigant”. *Dzieje nowohuckiego kombinatu w latach 1949–1958*, katalog, red. L. Sybiła, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2008.
- Kruczkowska Z., Stano B., *Artysta nauczycielem i animatorem kultury. Wybrane problemy kultury plastycznej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.
- Nowa przestrzeń. Modernizm w Nowej Hucie*, katalog, red. K. Jurewicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, PZWS, Warszawa 1962.
- Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia, Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003.

⁷¹ B. Gołębiowski, *Kulturotwórcze dążenia klasy robotniczej*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 215, s. 1.

⁷² Kolekcja w Szkole Muzycznej powstała po „Prezentacjach 1974”, kiedy Wydziały Kultury rad narodowych Nowej Huty i Krakowa zakupiły 32 prace. Przekazano je w Dniu Plastyki Środowiskowej, kończącej ten cykl. Takich kolekcji było w Nowej Hucie więcej: w Klubie Nauczyciela na os. Kolorowym i w Szkole 1000-lecia na os. Teatralnym (obie nie istnieją).

Artist in a Factory. The Mission of the Factory Gallery on the Example of the Nowa Huta's Rytm ZDK Huty im. Lenina Gallery

Abstract

This outline is about the presence of artists and their works on the premises of factories and industrial sectors in the times of PPR. The author pays special attention to factory galleries, social agreements between the artist environment and the management of factories and the forms of industrial patronage over artistic culture. This phenomenon was connected to the mission, proclaimed by communist ideologists, cultural activists and artists and critics supporting them, of making art more commonly available, especially in making plastic art available for industrial environments. Despite the utopian aspect of many views of that times, the example of Nowa Huta confirms the efficiency and sense of the actions started then, though of course it does not justify the circumstances and methods of their implementation, which at best can be perceived as outdated.

Key words: team game, Nowa Huta, Polish People's Republic' artistic life, dissemination of art

Nota o autorze

Dr Bernadeta Stano, historyk sztuki, od 1998 roku związana z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autorka książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży i Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*; tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących życia artystycznego po II wojnie światowej oraz recenzji z wystaw.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Natalia Kopytko

„Sztuka dostępna” wobec własnej definicji.

Lowbrow i street art

Ruch *lowbrow* oraz *street art* to kierunki pomostowe pomiędzy sztuką wysoką, elitarną a sztuką niską, subkulturową. Ich główną cechą jest ogólna dostępność intelektualna, komercyjna i medialna oraz kontekst społeczny. Charakterystyki wymienionych ruchów dokonam na podstawie dzieł artystów, takich jak: Takashi Murakami, Gary Baseman, Friends With You, Jaime Hayon, Keith Haring, KAWS, Shepard Farley.

Lowbrow – sztuka globalna

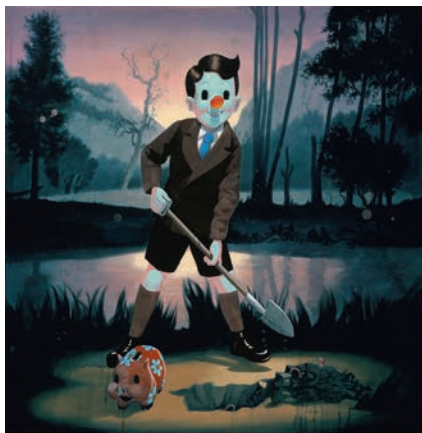
Za początek ruchu *lowbrow* należy uznać lata 70. XX wieku w Kalifornii. Cechy tego kierunku to figuratywność i narracyjność, ale także łączenie odniesień do snów, wspomnień z dzieciństwa, fantastyki, filmów animowanych, komiksów, reklam, świata mediów. Artyści tworzący w tym czasie i na tym obszarze inspirowali się starą estetyką kreskówek telewizyjnych, a także sceną kontrkulturową (podziemną) oraz szeroko akceptowali „kiczowatość”, której zastosowanie podkreślało kontestacyjne nastawienie twórców. Po raz pierwszy terminu *lowbrow* użył w 1979 roku Robert Williams, umieszczając go w tytule swojej monografii *The Lowbrow Art of Robert Williams*, który charakteryzować miał celowe przeciwstawienie się elitaryzmowi „świata sztuki” (*highbrow* to sztuka wysoka, dla wybranych, dla intelektualistów)¹.

Sztuka *lowbrow* rozpowszechniona została przez liczne alternatywne galerie (m.in. Roq La Rue Gallery Seattle, La Luz De Jesus Gallery w Los Angeles, Jonathan LeVine Gallery New York) oraz założony w 1994 roku przez Williama magazyn „Juxtapoz”, który bezpośrednio pomógł rozwinąć się temu ruchowi. Kontrowersje wynikające ze zderzenia kultury wysokiej i niskiej oraz celowo spłycające przesłanie, świadoma kiczowatość, negatywne skojarzenia wywołane nazwą zaowocowały powstaniem określenia pop-surrealizm.

¹ R. Williams, *The Lowbrow Art of Robert Williams*, Last Gasp, San Francisco 1979 (dostęp: 29.01.2015).

Kenny Scharf, precyzując znaczenie tego terminu, przypomniał, że surrealizm wynika z podświadomości, a skoro jego własna świadomość artysty jest współcześnie wypełniona obrazami kultury popularnej, to i jego podświadomość jest „pop”, co doprowadziło go do określenia swojej sztuki jako pop-surrealistycznej².

Nazwa pop-surrealizm skierowała uwagę na *lowbrow*, zmieniając też ten ruch. Cytaty z popkultury, ale też kontrkulturowe ikony nabierały nowej wartości przez odrzucenie części amatorskich technik i zastąpienie ich tradycyjnym kunsztem starych mistrzów (Il. 1).



Il. 1. (kolejno od lewej) Victor Castillo, „The Big Boss (źródło: www.victor-castillo.com); Barnaby Barford, *Ring-a-Ring-a-Roses* (źródło: www.barnabybarford.co.uk); Mark Ryden, *Yoshi*; Mark Ryden, *Sophia's Marcurial Waters* (źródło: www.markryden.com)

Pozostał jednak imperatyw demokratycznej dostępności, a zarazem lekceważenie ze strony *wysokiego* świata sztuki, bo przecież wielu twórców *lowbrow*, z których duża część była samoukami, zaczynało swoją drogę artystyczną w dziedzinach,

² http://www.spacejunk.tv/v4/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38%3Aabout-spacejunk&id=500%3Apop-surrealism&Itemid=161&lang=en (dostęp: 29.01.2015).

które nie były uznawane w świecie sztuki wysokiej, jak ilustracja czy też komiks. Mimo to niektórym artystom zaczynającym karierę w *lowbrow* udało się przedostać do *mainstreamu*³ sztuki, stosując strategie znamienne dla tego pierwszego nurtu. Przykładem może być Takashi Murakami.

Artysta ten, którego inspiracjami są japońska *manga* i *anime* (japoński komiks i film animowany), wprowadził do sztuki termin *superflat*, odnoszący się do różnych form grafiki, animacji i innych twórców japońskiej popkultury⁴. Murakami uważa, że wszystko, co tworzy, jest tak samo ważne, każdy obraz, rzeźba, zabawka czy też breloczek, rozszerzając tym samym pojęcie artefaktu na przedmioty użytkowe, jednocześnie nie dbając o granice pomiędzy sztuką wysoką a niską. Jego obiekty są ogólnodostępne, można je kupić przez internet, choć sygnowanie prac i często limitowane serie zapobiegają utracie wartości.

Tworząc w stylu *superflat*, pomiędzy sztuką a kulturą popularną, Takashi Murakami w sposób nieunikniony stawał wobec problemu komercjalizacji, którą zarzucano jego dziełom, jako apologii konsumpcjonizmu. Tymczasem pozorny brak głębi, naiwność przedstawień oraz „płaska” kolorystyka kryły w istocie właśnie refleksje i ironiczną krytykę dotyczącą komercjalizacji, amerykanizacji i odcinania się od korzeni kulturowych Japonii, a także przeludnienia i zanieczyszczenia środowiska. Artyści tacy jak Yoshimoto Nara, Ronald Ventura, Barry McGee rozwijali koncepcję Murakamiego, poruszając również problem infantylności społeczeństwa, alienacji oraz konsumpcji masowej.

Choć powiązany z *lowbrow* Takashi Murakami stał się uznanym twórcą, nazywanym nawet japońskim Warholem, to jednak sam ruch nie został całkowicie zaakceptowany przez galerie i muzea. Niektórzy krytycy wątpią w jego wartość, stąd np. niewielka liczba publikacji na ten temat. Wielu przedstawicieli świata sztuki ma spore trudności z uznaniem zainteresowania artystów *lowbrow* i pop-surrealistów figuratywnością, narracyjnym stylem oraz silnym naciskiem na umiejętności warsztatowe. Te aspekty były dyskredytowane w szkołach artystycznych oraz przez kuratorów w latach 80. i 90., jednak wielu artystów wytrwale działało i nadal działa w tym nurcie, kreując nowe trendy oraz pod-kierunki, zdobywając poważanie i uznanie.

Spośród nich najbardziej znany wydaje się Gary Baseman, działający w Los Angeles. Baseman pracuje na wielu płaszczyznach: ilustruje („New York Times”), tworzy filmy animowane (wielokrotnie nagradzany, animowany serial „Teacher’s Pet” dla ABC/Disney), spektakle, filmy paradokumentalne, fotografie, projektuje zabawki kolekcjonerskie oraz odzież. Celem jego sztuki jest codzienne rozmywanie granic między sztuką a codziennością.

Estetyka Basemana łączy obrazy popkultury z *vintage’ową* stylistyką przed- i powojennej sztuki, mitologię międzykulturową z archetypami literackimi i psycho-

³ O mainstreamie zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mainstream> (dostęp: 29.01.2015).

⁴ O Murakamim zob. <http://artradarjournal.com> (dostęp: 29.01.2015). *Superflat* to także nazwa wystawy w 2001 roku.

logicznymi. Stylistycznie najmocniej nawiązuje do *kreski* starych filmów animowanych wytwórni Warner Bros i Disney. Współpracuje z innymi artystami: muzykami, filmowcami, projektantami i wieloma ludźmi świata sztuki, jak również ze zwykłymi ludźmi nawet przypadkowo spotkanymi w czasie realizowania projektu. Organizuje na całym świecie ogromne, wielowarstwowe wystawy, wzbogacane koncertami i *performance*. W swoich pracach kreuje własną mitologię odnoszącą się do międzykulturowych archetypów i ideałów, ubierając je w popkulturową szatę, która w rzeczy samej *ma zdobić*. Pod nią skrętnie przemycza doświadczenia własnego życia, spotkane osoby, zaistniałe sytuacje, zdając się analizować problem kondycji ludzkiej oraz złożoność relacji międzyludzkich, rodzinnych oraz historycznych.

„The Door is Always Open” [Drzwi są Zawsze Otwarte]⁵ – głosi tytuł jego wystawy Basemana – i faktycznie, artysta opowiadając o własnych wystawach często nazywa je swoim domem, do którego każdy jest zaproszony, każdy może otrzymać klucz, który *nota bene* Baseman odlał w różnych materiałach, stosując jako matryce prawdziwy klucz do dawnego domu swoich rodziców. Wystawa zawierała ponad 500 obiektów, artefaktów malarstwo, fotografię, grafiki, video, rzeźby, zabawki oraz stroje (il. 2). Cała przestrzeń została specjalnie zaprojektowana: od tapet po żyrandole, obrusy i meble oraz żywe postaci, które na czele z artystą tworzyły pochód, manifestację jego sztuki.



Il. 2. Gary Baseman, *The Door is Always Open* (źródło: www.garybaseman.com)

Dla Basemana ta wystawa była czymś więcej niż zwykłą prezentacją, był to „rodzaj mitycznych wakacji i uroczystości, które znajdują wyraz w dziełach”. Jak sam mówi: „Ja nie tworzę tych postaci i mitów, one tworzą się same. Ja je tylko rysuję”⁶, a w domyśle możemy konkludować, że one już istnieją w naszej zbiorowej świadomości, dlatego każdy może mieć do nich dostęp. Wystarczy przypomnieć sobie swoje własne dzieciństwo i świat dziecięcych fantazji, które z perspektywy dorosłego człowieka mogą zyskać dodatkowy społeczny kontekst.

⁵ The Door is Always Open, Baseman (strona internetowa artysty), <http://garybaseman.com/work/door-always-open-moca-taipei/> (dostęp: 29.01.2015).

⁶ <http://blog.instagram.com/post/104758090152/141209-garybaseman>.

Artysta propaguje ideę „sztuki wszechobecnej” (*pervasive art*)⁷, która w specyficzny sposób ujawnia społeczną i egalitarną rolę transgresywności *lowbrow* (artysta sugeruje możliwość alternatywnego zastępowania określenia *lowbrow* przez *pervasive art*). Sztuka może istnieć wszędzie: jako nadruk na deskorolce, tapeta na komputerze, grafika na telefonie, jako zabawka czy też jako obiekt w przestrzeni publicznej. Dzieła artystów prezentowane są więc głównie poza „artworldem” – w przestrzeni otwartej, ogólnie dostępnej. Jednak czy to w galerii, czy w biurze czy w przestrzeni otwartej, placówce administracyjnej, sztuka ta nadal pozostaje wierną swojej konwencji, która poprzez popkulturową inklinację jest łatwo adaptowalna, wpisując się w każde potencjalne otoczenie. Inspiracją sztuki wszechobecnej może być „wszystko”. Wszystko, co ludzkie, doświadczalne, znane wszystkim, przeznaczone dla wszystkich, wszędzie, o każdej porze dnia i nocy. *Pervasive art* w tym sensie aspiruje do rozszerzania granic sztuki lub całkowitego ich rozmycia.

Do kolejnego pokolenia czerpiącego inspiracje z ruchu *lowbrow* należy dwóch artystów z Miami: Samuel Albert Borkson oraz Arturo Sandoval III. To duet tworzący własną markę Friends With You⁸, inspirowaną językiem popkultury. Obaj artyści tworzą w nurcie postinternetowym⁹. Jest to nowa generacja twórców realizujących prace przekraczające tradycyjne granice sztuki i przekształcających jej współczesną scenę. Friends With You tworzą obiekty inspirowane kreskówkami oraz zabawkami z charakterystycznym dla nich minimalistycznym przetworzeniem głównych cech wizualnych. Jednym z pryncypialnych założeń ich sztuki jest stworzenie dla wszystkich ludzi, bez względu na pochodzenie, majątność lub wykształcenie. Instalacje są angażujące, przyciągają odbiorców do magicznego świata, gdzie granica pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością jest rozmywana. Zdaniem Friends With You zabawa jest narzędziem do interakcji z ich sztuką. Często organizują happeningi oraz koncerty towarzyszące projektom lub wydarzeniom. Zapraszają do współpracy innych artystów różnych mediów. Friends With You oznacza w dosłownym tłumaczeniu, że artyści „chcą być Twoimi przyjaciółmi”. Projektują wielkie „plac zabaw” składające się z ogromnych, dmuchanych balonów-postaci, które np. wprowadzane są przez wolontariuszy w ramach wielkiej parady równości i radości (projekty w przestrzeni publicznej: *Light Cave* lub *Rainbow City NYC*, il. 3).

Postinternetowa stylistyka Friends With You odnosi się do wirtualnej rzeczywistości, gdzie wszystko jest wspólne i każda informacja jest dostępna. Wraz z zacieraniem granic pomiędzy sztuką wysoką a produktem komercyjnym i przekształcaniem poważnych idei w akt zabawy działania Friends With You stają się działaniami zaangażowanymi w demokratyzowanie przestrzeni społecznej i aktywizowanie w niej jednostek do kreowania wzajemnych relacji.

⁷ <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=7741C6BC-3048-2BC2-F6D88E75A7C73456> oraz Gary Baseman, „Virtu”, <http://www.virtuartgallery.com/gary-baseman> (dostęp: 29.01.2015).

⁸ <http://friendswithyou.com/> (strona internetowa artystów) (dostęp: 29.01.2015).

⁹ O postinternecie zob. <http://en.wikipedia.org/wiki/Postinternet> (dostęp: 29.01.2015).



Il. 3. Friends With You, *Light Cave* (po lewej); *Rainbow City NYC* (po prawej) (źródło: www.friendswithyou.com)

Również we współczesnym projektowaniu skoncentrowanym na wyrobach użytkowych pojawiają się artyści bliscy idei *lowbrow*. Hiszpan Jaime Hayon pracuje w drewnie, ceramice, szkle, tworzywie sztucznym, metalu. Tworzy odważne meble, instalacje, obiekty oraz odzież, szukając wyzwań i nowych perspektyw w naszej codzienności. Jego stylizyka *blurred lines* (rozmyte linie albo granice)¹⁰ jest idealnym przykładem działania w przestrzeni pomiędzy sztuką a designem użytkowym. Jego korzenie jako artysty sięgają środowisk subkulturowych: *street artu* oraz kultury *skateboardingu*. W pracach można łatwo zauważyć nawiązania do sztuki *lowbrow* i pop-surrealistycznej. Prostota przedstawień, połączona z wysublimowanym kunsztem realizacji oraz perfekcyjną dbałością o szczegóły, otwiera przed nami świat wielowarstwowy: od głębokich fantazji i futurystycznych marzeń po przedmioty użytkowe oraz modę.

Artysta twierdzi: „Hybrydyczność jest wszędzie”¹¹, co przejawia się w połączeniu nowoczesnych materiałów z inspirowanymi barokowym przepychem formami mebli i żyrandoli, czy w wykorzystaniu tradycyjnej techniki wykonywania i zdobienia ceramiki dla kształtowania fantazyjnych form stworzeń rodem z bajek, kreskówek i komiksów. Przykładem transgresywnej wyobraźni twórcy może być zestawienie śmiałej, zabawnej formy kielbaski z funkcjonalnością fotela bujanego (il. 4).

W jego pracach zawarta jest radość życia, zabawa, a często pod spodem prze-mycana ironiczna wizja świata. Przedmioty poza swoim dekoracyjnym potencjałem posiadają historię i wielowarstwową opowieść. Przykładem są obiekty z cyklu *American Chateau*¹², powstałe we współpracy z Nienke Klunder. Bawiąc się odniesieniami, artysta nigdy nie gwarantuje nam bezpiecznego obcowania z przedmiotem i jego podstawową funkcjonalnością, zamiast tego wymaga większej wyobraźni i dystansu od odbiorcy, prowadząc go w „nieznane”. Zarazem użyteczność, radosna atmosfera i jednak *pop-swojskość* fantazji utrzymują zadanie interakcyjnego budowania relacji między ludźmi.

¹⁰ <http://www.dezeen.com/?s=jaime+hayon> (dostęp: 29.01.2015).

¹¹ <http://houseandhome.com/design/interview-jaime-hayon> (dostęp: 29.01.2015).

¹² <http://www.hayonstudio.com/> (strona internetowa artysty) (dostęp: 29.01.2015).



II. 4. Jaime Hayon, *Rocking Hot Dog*, z cyklu *American Chateau* (źródło: www.hayonstudio.com)

Wyrównywanie szans dostępu do kultury, transgresywne znoszenie granic, a zarazem mobilizowanie do budowania zdają się odsłaniać szczególnie prospołeczny kontekst w działaniach twórców bliskich idei *lowbrow*. Przykład Hayona ukazuje z kolei obecność w owym kontekście wątku inspiracji młodzieżowymi subkulturami.

Street art jako „wypowiedź uliczna”. Popkultura i przestrzeń społeczna

Choć *street art* i *lowbrow* to oddzielne ruchy i – wydawałoby się – różne dziedziny kultury, to mają ze sobą wiele wspólnego. Szczególnie łączy je koncepcja „sztuki dostępnej” czy to za pośrednictwem publicznej prezentacji, czy też przez tworzenie łatwo zrozumiałych komunikatów lub niedrogich produktów.

Termin *street art* zyskał popularność w okresie rozkwitu sztuki *graffiti* w latach 80. i 90. XX wieku¹³. Tworzenie *graffiti* jako kultury w tamtym okresie zbiegało się z powstaniem kultury *hip-hop*, rozwijającej się w afro- oraz latynoamerykańskiej społeczności Nowego Jorku. *Hip-hop*, jak powszechnie wiadomo, reprezentował głównie młodzież w trudnej sytuacji, bez perspektyw, która była pomijana i spychana na margines społeczeństwa¹⁴. Pierwsze przejawy *graffiti* to *tagi*, czyli podpisy, które – zamieszczane na budynkach, pociągach i wszelkiej powierzchni miejskiej miały niejako zaznaczać teren działalności ich autora. Artyści uwielbiali niebezpieczeństwo towarzyszące aktom wandalizmu – jak według prawa jest nazywane *graffiti*. Proste podpisy, wykonywane farbą w aerozolu lub markerem, ewoluowały do „dziko-skomplikowanych” (*wildstyle*), literniczych abstrakcji oraz hiperrealistycznych prac, które od sztuki dzielił już naprawdę mały krok. Ten krok wykonał *street art*, zrywając z wandalizmem i nieskończonym wzornictwem liter *graffiti*, zapożyczając jednak podstawowe techniki malarskie.

¹³ Miał wtedy inne znaczenie niż współcześnie, por. w innym obecnym znaczeniu, por. np. http://pl.wikipedia.org/wiki/Street_art (dostęp: 29.01.2015).

¹⁴ M. Sipiorka, *Bwscustoms, idea Fusion Art*, praca magisterska, ASP Kraków 2007.

Główne techniki wykorzystywane do tworzenia *street artu* to: szablon, naklejki, graffiti, *ready made*, *found object*, plakat, instalacja. W miarę rozwoju kierunku artyści zaczęli eksperymentować w obrębie bardziej wyszukanych technik, takich jak rzeźba uliczna (Banksy, Mark Jenkins), instalacje świetlne i LED-owe, projekcje laserowe (Graffiti Research Lab), *new muralism* (Blu, Etam Crew, Os Gemeos)¹⁵.

Określenia *sztuka miejska*, *post-graffiti* i *neo-graffiti*, są czasami używane w odniesieniu do dzieł tworzonych za pomocą tradycyjnego graffiti, jednak z wyłączeniem prac tworzonych nielegalnie, uznawanych jako akty wandalizmu. Artyści tworzący w nurcie *street artu* traktują ulicę jako płótno, przez które komunikują się z odbiorcami, przekazując treści często związane z problemami nurtującymi społeczeństwo. Zwracają uwagę przechodniów, stosując ogromną skalę, zaskoczenie, humorystyczne przedstawienie lub zestawienie, jaskrawą kolorystykę, oraz prowokację.

Street art nie dąży do redefinicji sztuki. Jest wyrazem potrzeby komunikowania się artystów bezpośrednio z odbiorcami, potrzeby umiejscowienia sztuki jak najbliżej zabieganego odbiorcy, tak aby móc wejść z nim w realną interakcję. Problematyka poruszana przez artystów jest najczęściej związana z głównymi bolączkami społeczeństw dużych miast. Poprzez swoisty aktywizm wizualny *street art* jest w stanie unaocznić problem ubóstwa, nierównego traktowania, komercjalizacji, globalizmu, zanieczyszczenia środowiska, alienacji jednostki itp. Uniwersalnym motywem większości prac jest również dostosowanie skali do „nośnika”, którym może być wszystko, co znajduje się na ulicy w mieście. Ma to służyć jak najlepszemu wykorzystaniu powierzchni do zaprezentowania pracy, tak aby mogło zobaczyć ją jak najwięcej osób.

Balansowanie pomiędzy *lowbrow* a *street artem* możemy zauważyć u Keitha Haringa, który zaczynał tworzyć jako student w metrze Nowego Yorku, malując na stacjach po witrynach reklamowych i oknach pociągów, tworząc m. in. *Radiant Baby* – obrazek „promieniującej” postaci, który stał się jego „logo” i który multiplikowany zamieniał się w tłum tańczących lub biegających ludzi, trzymających się za ręce lub tworzących gigantyczne *puzzle*¹⁶ (il. 5).

Postacie w jego dziełach uważane są za symbole jedności, szczęścia i pozytywnych emocji. Wchodząc z czasem do nowojorskiego świata sztuki, Haring nie zarzucał jednak stylistyki prostego i wyrazistego komunikatu rodem ze sztuki ulicznej. Jasne kolory w połączeniu z grubą markerową kreską dawały poczucie konkretnej myśli, wzoru, jasnej informacji. Tworząc murale oraz uliczne grafiki, artysta sięgał do znanych symboli popkultury, aby przekazywać swoje przemyślenia, często komentował swoje prace literalnie, krótkimi sentencjami, hasłami podkreślającymi przekaz dzieła.

¹⁵ M. Sipiora, *Bwscustoms, idea Fusion Art*, praca magisterska, ASP, Kraków 2007.

¹⁶ <https://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/pop-culture/> (dostęp: 29.01.2015).



II. 5. Keith Haring, *Tuttomondo* (po lewej) (źródło: <http://education.francetv.fr/arts-visuels/cm1/article/tout-haring-en-une-oeuvre>), *We the Youth* (po prawej) (źródło: www.huffingtonpost.com/2013/10/16/keith-haring-mural-restored_n_4102368)

W latach 80. artysta stworzył około pięćdziesięciu metalowych rzeźb dla placów zabaw i innych przestrzeni publicznych oraz malowideł na oddziałach dziecięcych w szpitalach, symbolizujących przyjaźń i świadomą miłość, albo propagujących życie wolne od narkotyków. Jednak główną spuścizną artystycznej działalności Haringa jest założenie fundacji, która finansuje organizacje walczące z AIDS oraz programy dla dzieci. Ma ona również służyć rozpowszechnianiu twórczości Haringa poprzez wystawy, publikacje oraz licencje do obrazów i grafik. Dzięki otwartej polityce praw autorskich jego prace znajdują się w szerokim obiegu – umieszczone na koszulkach, plakatach, produktach, ubraniach. Wiele z nich jest sprzedawane w Pop Shop – jego autorskim sklepie, który mieści się w Nowym Jorku.

Zaangażowanie społeczne połączone z korzystaniem z łatwo czytelnych znaków i tekstów zaczerpniętych z kultury masowej, z użyciem różnych technik, często uważanych za właściwe dla *street artu*, oraz eksploatowaniem publicznych przestrzeni niezaliczanych do „artworldu” wydają się łączyć Haringa ze światem *street artu* i *lowbrow*, a zarazem poszerzać przestrzeń tych nurtów o instytucjonalną działalność prospołeczną, czemu sprzyja zdecydowane umieszczanie popsuprealistycznej i subkulturowej, prowokacyjno-prześmiewczej i krytycznej stylistyki na uznawanych wystawach.

Kolejnym artystą, który umiejętnie łączy *street art* ze stylistyką *lowbrow*, jest KAWS. Rozpoczął jako artysta graffiti, przemalowywał plakaty, billboardy (*ad-busting*)¹⁷, zmieniając ich przekaz. Szybko jego styl zaczął być rozpoznawalny, nawiązujący do kreskówek, postaci z bajek o Mysze Miki, rodzinie Simpsonów, postaci z reklam (*Michelin Man*), do Smerfów czy też do kreskówki *Sponge Bob Kanciastoperty*.

¹⁷ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ad+busting> (dostęp: 29.01.2015).



Il. 6. KAWS, *Ups and Downs* (po lewej) (źródło: www.hypebeast.com/2013/10/kaws-ups-and-downs-the-nerman-museum-of-contemporary-art-preview); *Companion* (po prawej) (źródło: www.jwilliams.tv/2013/11/kaws-exhibit-at-mary-boone-gallery)

Jego prace definiują ducha czasu, balansują pomiędzy sztuką a produkcją kultury i handlu. KAWS produkuje winylowe zabawki, ale również tworzy ogromne rzeźby (il. 6). On sam uważa, że sztuka taka nadaje kierunek budowaniu własnej tożsamości w sposób podobny do spontanicznego działania dzieci, które fetyszyzują swoje prace. Niejako w odpowiedzi, jego wystawy tłumnie odwiedzają dzieci. Jak tłumaczy sam artysta, „nie są za głupie”, by rozumieć jego sztukę¹⁸. Jednym z najbardziej znanych zwolenników i wiernych kolekcjonerów sztuki KAWS-a jest Pharrell Williams – współczesna ikona popkultury, czy Kanye West, któremu twórca zaprojektował okładkę płyty. Takie zainteresowanie twórczością artysty jest zrozumiałe, gdyż dzisiejsza popkultura nieustannie musi być „up to date” ze wszystkim, co nowe lub viralowe (popularne w internecie) – innymi słowy ze wszystkim, co ma znaczenie dla młodych odbiorców, którzy tym samym wysuwają się na pierwszy plan i zyskują zainteresowanie zarówno twórców niezależnych, którzy chcą reprezentować ich poglądy, jak i globalnego show businessu.

KAWS należy do artystów, którzy w bezpośredni sposób są w stanie dotrzeć do ogromnej publiczności, potrafią nawiązać dialog z odbiorcą, otwierając jego świadomość na współczesną sztukę. Ważnym czynnikiem towarzyszącym twórczości artysty są media społecznościowe, dzięki którym jest on postrzegany jako postać kultowa, a jego prace rozprzestrzeniają się niczym globalny mem.

Shepard Farlay balansuje na linii pomiędzy sztuką uliczną a projektowaniem graficznym, będąc zarówno artystą graffiti, jak i uznanym artystą sztuki *lowbrow*. Jak w wielu podobnych przypadkach, artystyczne korzenie Sheparda sięgają kultury *skateboardingu*. Jego pierwszy znany projekt to *Andre the Giant Has a Posse* [Andre Gigant ma Ekipę], polegający na „całkowitym zalepieniu” miasta naklejkami z podobizną amerykańskiego zapaśnika Andre. Po dwudziestu latach Farlay nawiązał do tego projektu, wykonując plakat *Hope* dla kampanii senatora Obamy¹⁹.

¹⁸ http://www.papermag.com/2013/11/kaws_is_everywhere.php (dostęp: 29.01.2015).

¹⁹ <http://www.obeygiant.com/articles/shepard-fairey-citizen-artist> (strona projektu OBEY) (dostęp: 29.01.2015).

Prace Sheparda obrazują świadomość historyczną oraz polityczną społeczeństwa, którą sprowadza on do podstawowych haseł rodem z kampanii reklamowych i medialnych. Zauważa, iż najważniejsza jest wszechobecność medium oraz prostota przekazu.

Farlay chce się angażować i przekształcać współczesne społeczeństwo swoimi działaniami, pragnie dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, dlatego też oprócz wystaw w galeriach działa także na różnych innych płaszczyznach: posiada markę ubrań OBEY, projektuje plakaty (il. 7), okładki do płyt i wiele innych. Sam mówi, że jest to dla niego bardzo istotne, aby robić te rzeczy dla ludzi, którzy niekoniecznie znajdują sens i rozumieją sztukę elitarną, galeryjną. Uważa, że sztuka i kultura są bardzo ważne w promowaniu demokracji i wolności, tym samym sztuka powinna być demokratyczna. Wierzy, że sztuka pobudza ludzi do myślenia, dodaje optymizmu, nadziei i siły do działania.



Il. 7. Shepard Farlay, Postery (źródło: www.obeygiant.com)

Ideą *street artu* jest komunikowanie się z ludźmi za pomocą prostych metod twórczych, prostego, zrozumiałego języka artystycznego. Dostęp do obszaru działań sztuki ulicy, gdzie odbywa się wymiana myśli, jest otwarty. *Street art* ma ogromny wpływ na budowanie wspólnoty oraz tożsamości miast, gdzie tworzy wizualny dialog w przestrzeni publicznej. Usytuowanie przekazu oraz język wypowiedzi jest niezwykle ważny do wyrażenia społecznie istotnych idei. *Street art* posługuje się językiem symboli wizualnych znanych każdemu, wyraźnie ilustrując komercjalizację społeczną, interesy elit, wojnę. Są to obrazy, które uwiecznione zostają na tkance miasta, aby być dostępnymi dla wszystkich – jak dawna „Biblia Pauperum”. Popkultura staje się językiem przekazu, łatwo zrozumiałym, a przez to społecznie łączącym ludzi.

„Dostępność” jako element prospołeczny, łączący opisane przykłady

Komercyjny aspekt sztuki *lowbrow* jest nieodzowną częścią nurtu. Jednak w odróżnieniu od praktyk stosowanych przez komercyjne galerie sztuki, tutaj dostosowanie się do oczekiwań kupującego, który w tym momencie jest traktowany na

równych zasadach co publiczność, oznacza, że artyści tworzą dzieła z myślą, by były dostępne cenowo dla przeciętnego człowieka. Zrozumienie wagi obecności sztuki w naszym życiu owocuje pracami o zróżnicowanej wartości rynkowej. Prawie każdy może sobie pozwolić na własny kawałek sztuki *lowbrow*, ponieważ ceny wahają się od kilku do kilkunastu tysięcy dolarów, w zależności od nakładu oraz techniki wykonania. Artyści *lowbrow* posiadają sklepy stacjonarne, ale działają również *online*, dzięki czemu dostępność ich prac jest natychmiastowa.

Wielu bohaterów, postaci stworzonych przez propagatora sztuki wszechobecnej Gary’ego Basemana, zostało uprzestrzennionych w formie zabawek i figurek kolekcjonerskich, które wyprodukowano w krótkich, limitowanych seriach, jak *The Buckingham Warrior* czy *Secret Society*.



Il. 8. Gary Baseman, *The Buckingham Warrior* (źródło: www.garybaseman.com)

Firma Kidrobot, producent zabawek kolekcjonerskich, stworzyła postaci *Munny*, *Dunny*, *Raffy*, *Trikky* (il. 9) i zapoczątkowała prąd *toy customs* – *Do It Yourself*, czyli ozdabianie figurek przez artystów, ale też przez każdego, kto czuje taką potrzebę.

Projektowanie zabawek stało się trendem skupiającym społeczność związaną ze sztuką *lowbrow*, a niektóre z nich osiągnęły już status kultowych lub stały się pożądanymi „białymi krukami”. Mając szczęście, można je spotkać na aukcjach internetowych, do których dostęp może mieć każdy.

Keith Haring pytany o komercyjną wartość swych prac odpowiadał: „Mogę zarabiać więcej pieniędzy, jeśli tylko podniosę ceny [...] mój sklep jest przedłużeniem tego, co robię w stacjach metra – jest to przełamywanie barier pomiędzy wysoką a niską sztuką”²⁰. Tym zdaniem Haring krytycznie i prowokacyjnie podsumował kondycję rynku sztuki na świecie, zwracając uwagę na względność wartości dzieł sztuki. Jego podejście do każdego własnego aktu kreacji jest takie samo, ma taką samą wartość bez względu na cenę czy dostępność, która nie powinna być ograniczana.

²⁰ <http://www.nytimes.com/1990/02/17/obituaries/keith-haring-artist-dies-at-31-career-began-in-subway-graffiti.html> (dostęp: 29.01.2015).



II. 9. Kidrobot, Smorkin' Labbit, *Munny DIY*, *Dunny* (źródło: www.kidrobot.com)

Łatwa dostępność intelektualna działań i prac artystów *lowbrow*, pop-surrealizmu i *street artu* jest podstawą ich siły oddziaływania. Odbiorca nie musi być wykształcony, nie musi interesować się sztuką, nie musi znać jej historii, skomplikowanych koncepcji, które mogą być interpretowane jedynie przez wtajemniczonych. Przeciętny człowiek, który funkcjonuje w popkulturze, znajdzie znane symbole, znaki, odniesienia, które z łatwością będzie w stanie zinterpretować. Dzięki temu językowi symboli artyści docierają do różnych warstw społecznych.

Wielu artystów porusza problematykę społeczną, która również dotyczy ich samych, przez co stają się bardziej autentyczni. Częste odwołania do dziecięcych marzeń, świata fantazji są parafrazą ich własnego doświadczenia. Jest to doświadczenie życiowe przeciętnego człowieka, który doświadcza smutku, stresu, radości, ma własne marzenia i własne problemy, a przede wszystkim pamięta, że sam był kiedyś dzieckiem.

Relacyjność, transgresja i „Nowe Dziedzictwo” jako elementy „sztuki dostępnej”

Artyści *lowbrow* są „dostępni”, otwarci, chcą być blisko ludzi, angażują odbiorców do swoich działań. Nie tylko dzieła są dla nich ważne, ale również nawiązywanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, stąd duża aktywność artystów w mediach społecznościowych, tworzenie grup wspierających wydarzenia (często *online*), konkursy i akcje. Członkowie takich grup nie tylko wspierają działania artystów, ale również siebie nawzajem. *Social media*, portale, takie jak Instagram, Twitter czy Facebook, ze swoim globalnym zasięgiem i możliwością natychmiastowego kontaktu bezpośredniego (mimo wirtualności), likwidują bariery pomiędzy ludźmi, wynikające z odległości, czasu czy nawet odrębności kultur. Artyści, komunikując się z dużą liczbą osób na całym świecie, inspirują i zachęcają do współtworzenia, do działań kolektywnych. Gary Baseman często wspomina, że zależy mu na tym, aby wyrwać z codzienności odbiorcę, zlikwidować granice, inspirować ludzi, którzy

boją się lub nie potrafią podejmować odważnych kroków w swoim życiu, którzy żyją zamknięci w swoich domach, otoczeni murem barier społecznych. Chce inspirować do *bycia sobą*, mówi: „Życie nie jest doskonałe i nie ma piękna w niedoskonałości życia”, lecz „każdy chce żyć swoim życiem, być sobą, być szczęśliwy, każdy ma poczucie wolności i chce wyrażać siebie”²¹.

Bardzo często odbiorcy utożsamiają artystów z ich pracami, ponieważ twórcy dają odczuć, że można ich poznać, uczestniczyć w ich sztuce. Wielu artystów bierze udział w konwentach *Comic Con*²², bardzo rozpowszechnionych w USA. Artyści są bardzo otwarci, rozmawiają z odbiorcami, robią licznie zdjęcia, podpisują prace, udzielają porad dotyczących tworzenia sztuki. Odbiorcy traktują ich jak „celebrytów”, ale dostępnych i otwartych dla każdego. Odbiorca może mieć odczucie obcowania nie tylko z dziełami sztuki, ale i ze sztuką w osobie artysty.

Wydaje się to realizować zasady opisywane przez Nicolasa Bourriauda w koncepcjach estetyki relacyjnej i wprost ilustrować refleksję, że „przestrzeń dzieła sztuki wyznacza relacje międzyludzkie”²³ i jest ona otwarta na subiektywność (choć też na przypadek). W taką teorię wpisuje się wyraźnie dająca się obserwować realizacja postulatu tolerancyjnego współprzebywania wolnych podmiotów. Opisywani artyści nie sprzeciwiają się gwałtownie, nie walczą, a raczej przyjmują współistnienie różnorodności.

Wszystkich artystów *lowbrow* łączy zaangażowanie w budowanie i rozwijanie wartości wspólnotowych i społecznych oraz pragnienie jak najszerszego oddziaływania i rozpowszechnienia idei ruchu (mówi się o rozprzestrzenianiu na zasadzie wirusa, ale i o „niesieniu dobrej nowiny”, która ma dawać nadzieję na „kolorową tęczę po burzy”).

Projekt Gary’ego Basemana *Mythical Creatures* [Mityczne stworzenia] miał miejsce częściowo w Polsce oraz na Ukrainie. Angażował kreatywnych artystów z różnych dziedzin, którzy zostali zaproszeni do wzięcia udziału w tym wyjątkowym wydarzeniu²⁴. Baseman odbywa podróż do ziemi swoich przodków, odkrywa ich historię oraz tajemnice swoich rodziców, którzy przeżyli holokaust. Za Basemanem podąża ekipa filmowa, która dokumentuje jego działania. Projekt był logistycznie zaplanowany, jednak dopuszczał wiele spontanicznych działań. Artysta, współpracując z otoczeniem, skupiony był na każdym detalu, każde działanie miało znaczenie, a zarazem jego niezwykle zaangażowanie „zarażało energią” i „elektryzująco” motywowało współtwórców do działania, którymi stawali się także obserwatorzy.

²¹ <http://popcurious.com/gary-baseman-interview> (dostęp: 29.01.2015).

²² http://en.wikipedia.org/wiki/Comic_Con (dostęp: 29.01.2015).

²³ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 76.

²⁴ Własna obserwacja autorki, która uczestniczyła w projekcie. Por. też: <https://www.kickstarter.com/projects/dreamreality/gary-baseman-documentary-mythical-creatures> (dostęp: 04.02.2015).

Projekt Basemana łączył charakterystyczną dla *lowbrow* prospołeczną relacyjność, polegającą na współpracy artystów, ale i na angażowaniu się w świat odbiorców oraz włączaniu ich w tworzoną sztukę, zakładając zacieranie wszelkich granic: między sztuką wysoką i niską, między dziedzinami sztuki, a także między kulturami. Ruch, podobnie jak inne opisane zjawiska, wpisuje się w teorię „sztuki globalnej”, która według Hansa Beltinga akceptuje i dopuszcza różnorodność i wielość oraz transgresyjne przekraczanie granic pomiędzy sztuką elitarną a popularną, co wyraża się między innymi posługiwaniem się powszechnie znanym językiem zaczerpniętym z filmów, telewizji, szeroko pojmowanej popkultury²⁵. Nie ma tam jednoznacznego stylu czy konceptu, najważniejszą cechą jest różnorodność (np. regionalna, plemienna, narodowa).

Dla *lowbrow* charakterystyczna jest współpraca artystów między sobą (oznacza to także wzajemne uczenie się i inspirowaniw) oraz szczególna skłonność do wiązania się ze światem designu i markami komercyjnymi, jednak w sposób transgresyjny. Przykłady takiej współpracy (kolektywnej, ale i „kolaborującej” dla niektórych) to: Victor Castillo – odzież i marka Rebel Root; Takashi Murakami – odzież i marka Louis Vuitton; Jaime Hayon, Gary Baseman – figurka *The Guest* i marka Lladro. *The Guest* – figurka stworzona przez Jaime’a Hayona dla Lladro Atelier jest przykładem szeroko zakrojonej, długofalowej kolaboracji firmy z artystami z całego świata. Do ozdobienia i „oswojenia” porcelanowej figurki (*customization*) zaproszeni zostali tacy artyści, jak: Gary Baseman, Tim Biskup, Paul Smith oraz Devilrobots. Producenci winylowych zabawek, tacy jak Kidrobot, Toy2R, Double Punch, Mighty Jaxx, Case Study, współpracują ze znanymi artystami, przenosząc bohaterów funkcjonujących w ich sztuce na przestrzenny język zabawek i rzeźb. Gary Baseman współpracował z projektantami mody przy tworzeniu kolekcji dla marek: Swatch, Hobbs & Kent, Frau Blau oraz ostatnio dla Coach – luksusowej marki mody z Nowego Jorku. We wspomnianym projekcie wideo *Mythical Creatures* współpracował z filmowcami, takimi jak David Charles, Paul Dean, Pavlína Žipková, Shawn Kim, oraz artystami z Polski, Ukrainy oraz Łotwy. Miałam przyjemność razem z artystą Marcinem Sipiorką reprezentować Polskę w tym projekcie.

Tacy twórcy, jak Gary Baseman nie zastanawiają się nad „polityczną poprawnością” swoich działań lub ich komercyjnym czy też alternatywnym charakterem. Istotne dla nich jest dotarcie do jak największej liczby odbiorców oraz podołanie każdemu nowemu wyzwaniu – czy jest to kolekcja odzieży, film czy jakiegokolwiek inne twórcze działanie.

Dla wszystkich tych przykładów charakterystyczna jest transgresyjność międzygatunkowa i międzykulturowa oraz częsta relacja z miastem jako medium, miejscem zamieszkania, miejscem dostarczających różnorodnych usług, materiałów oraz nieograniczona swoboda w interpretacji i kreacji. W tym miejscu *lowbrow*

²⁵ H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Ostfildern 2009, <http://www.xzine.org/rhaa/?p=532> (dostęp: 29.01.2015).

wyraźnie spotyka się ze *street artem*. Łączą je demokratyczna dostępność i tworzenie sztuki, która jest dla wszystkich i wszędzie. Jednocześnie upublicznianie może często wykraczać poza przestrzeń miast, właściwą dla *street artu* dzięki „wszechobecnym” elektronicznym mediom.

Znamienne jest wielkie zainteresowanie tego typu sztuką w Azji, gdzie panuje surowy sposób wychowania. Na przykład w Pekinie, gdzie nie ma ogólnie dostępnych placów zabaw dla dzieci, których wychowywanie skierowane jest na przyszłą karierę, może budzić podziw i ogromne zainteresowanie sztuka, przypominająca o wolności dziecka bawiącego się w kolorowej przestrzeni, przeżywającego przygody i odkrywającego nieznanne światy.

W twórczości artystów *lowbrow* można wreszcie zauważyć swoiste pragnienie poznania własnej tożsamości, źródeł i korzeni, a zarazem wykorzystania tego dziedzictwa w nowy sposób, w nowych, przekraczających granice relacjach²⁶. Wiele osób chętnie łączy się w grupy, znajdując podobieństwa w zainteresowaniach i stylistyce własnej twórczości, wzajemnie się wspierając, inspirując, tworząc międzynarodowe „rodziny”, łączące się na podstawie podobnych doświadczeń i wspomnień. Tworzą się w ten sposób nowe, hybrydyczne, postmodernistyczne, otwarte tożsamości, połączone technologiczną pajęczyną.

Konkluzja

Analizując powyżej przedstawione przykłady, można skłaniać się do wyodrębnienia osobnego zjawiska artystycznego, którego główną cechą jest „dostępność”. Nurt ten łączyłby wyraźne otwarcie na kontekst społeczny i relacje międzyludzkie oraz zakładał codzienną użyteczność²⁷. Równie wyrazistymi cechami byłyby: wielopłaszczyznowa transgresyjność, w szczególności dotycząca przekraczania granicy między „sztuką wysoką”, „artworldem” i sztuką niską, subkulturową oraz użytkową i komercyjną, a także udział w tendencji kreowania Nowego Dziedzictwa dzięki wykorzystaniu możliwości cyfrowych, globalnie „wszechobecnym” mediów oraz powszechnej zrozumiałości popkulturowych znaków. Być może opisane przykłady nie tworzą zwartej całości albo też zawłaszczone zostają przez dotychczas funkcjonujący akademicki dyskurs, jak dzieje się to z *graffiti* i *street artem*. Być może też, jak

²⁶ Por. tamże. W postmodernistycznej „globalnej wiosce” zmienia się rozumienie pojęcia dziedzictwo, przy wykorzystaniu nowych mediów i ich technologii. Przekraczany, „przesuwany” jest jego kontekst historyczno-geograficzno-językowy odpowiednio dla tworzących się wokół konkretnych zainteresowań doraźnych grup. To, co pozostało z „dawnego” dziedzictwa, stanowi podwaliny pod nową „postbiologiczną cybertożsamość”, której obce są kulturowe czy społeczne podziały. Hans Belting pisze o nowym dziedzictwie i o tym, że można artystycznie animować medium, by „na powrót przyjąć od niego nasze własne obrazy” i uświadomić sobie ich swoistą autonomię. Zarzut poczucia wykorzenienia, ciągłego kwestionowania własnego miejsca i nomadyczna multikulturowość zostają zaakceptowane i zaczynają służyć jako konstrukt nowożytnej świadomości.

²⁷ Por. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

zauważyła Abby Hertz, termin *lowbrow* powinien być używany tylko do opisywania jego wpływu jako ruchu kulturowego, a nie wobec artefaktów sztuki²⁸. Niemniej jednak prowokowanie dyskusji o granicach w kulturze i o wartości, oryginalności, unikatowości i autentyczności, a przede wszystkim działanie twórcze w przestrzeni relacji międzyludzkich, krytyczne wobec poczucia supremacji, materializmu czy wobec zwykłego blichtru, niwelujące jednak elementy konfliktu, warte jest uwagi właśnie w kontekście rozważań o sztuce społecznej.

Bibliografia

- Belting H., *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Ostfildern 2009.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Sipiora M., *Bwscustoms, idea Fusion Art*, praca magisterska, ASP Kraków 2007.
- Williams R., *The Lowbrow Art of Robert Williams, Last Gasp*, San Francisco 1979.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

Źródła internetowe

- <http://www.xzine.org/rhaa/?p=532> (dostęp: 29.01.2015).
- http://www.spacejunk.tv/v4/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38%3Aabout-spacejunk&id=500%3Apop-surrealism&Itemid=161&lang=en (dostęp: 29.01.2015).
- <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mainstream> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://artradarjournal.com> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://garybaseman.com/work/door-always-open-moca-taipei/> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://blog.instagram.com/post/104758090152/141209-garybaseman>.
- <http://jonathanlevinegallery.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=7741C6BC-3048-2BC2-F6D88E75A7C73456>, <http://www.virtuartgallery.com/gary-baseman> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://friendswithyou.com/> (strona internetowa artystów) (dostęp: 29.01.2015).
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Postinternet> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://www.dezeen.com/?s=jaime+hayon> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://houseandhome.com/design/interview-jaime-hayon> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://www.hayonstudio.com/> (strona internetowa artysty) (dostęp: 29.01.2015).
- http://pl.wikipedia.org/wiki/Street_art (dostęp: 29.01.2015).
- <https://keithharingfoundationarchives.wordpress.com/pop-culture/> (dostęp: 29.01.2015).
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ad+busting> (dostęp: 29.01.2015).
- http://www.papermag.com/2013/11/kaws_is_everywhere.php (dostęp: 29.01.2015).
- <http://www.obeygiant.com/articles/shepard-fairey-citizen-artist> (strona projektu OBEY) (dostęp: 29.01.2015).

²⁸ <http://afewreviews.blogspot.com/2014/07/intro-to-lowbrow-art-for-dummies.html> (dostęp: 29.01.2015).

<http://www.nytimes.com/1990/02/17/obituaries/keith-haring-artist-dies-at-31-career-began-in-subway-graffiti.html> (dostęp: 29.01.2015).

<http://popcurious.com/gary-baseman-interview> (dostęp: 29.01.2015).

http://en.wikipedia.org/wiki/Comic_Con (dostęp: 29.01.2015).

<https://www.kickstarter.com/projects/dreamreality/gary-baseman-documentary-mythical-creatures> (dostęp: 04.02.2015).

<http://afewreviews.blogspot.com/2014/07/intro-to-lowbrow-art-for-dummies.html> (dostęp: 29.01.2015).

„Available Art” according to Author’s Definition. *Lowbrow and Street Art*

Abstract

The purpose of this article is to present interpenetrating movements *lowbrow and street art* which imply different types of creative approaches as a result of acting on contemporary art, awarding main features in social context and providing internal relations and their impact on both creators and consumers.

Lowbrow and street art as connective movements between high art, exclusive art world and low brow art, subcultures, design and commercial art vividly highlight their impact on widely understood modern culture. Described artistic approaches and characteristics of chosen representatives of movements mentioned above explain the still undervalued, colorful diversity of the lowbrow movement as well as underline its highly influential role in shaping the new, intercultural and intermedial approach in understanding the art of XXI century.

Key words: lowbrow, pop-culture, post-Internet, street art, accessible art, popsurrealism, Gary Baseman, Keith Haring

Nota o autorze

Natalia Kopytko urodziła się w 1981 r. w Brzesku. Dorastała w Łysej Górze. W latach 2002–2007 studiowała na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Univer-sidad Politecnica De Valencia, Facultad De Bellas Artes w Hiszpanii. Dyplom z wyróżnieniem, w pracowni Prof. Józefa Murzyna. Pracuje w różnych mediach: ceramice, plastiku, tkaninie, tworzy krótkie filmy eksperymentalne. Od 2010 r. współtworzy z Marcinem Sipiorą Diploo Studio – autorską pracownię ceramiki. W głównym polu zainteresowań twórczych oraz poszukiwań jest popkultura. W 2012 r. uczestniczyła w Międzynarodowym Sympozjum w Drewnie w Mugli w Turcji. W 2014 r. brała udział w projekcie „Mythical Creatures” Garego Basemana. Na swoim koncie ma liczne wystawy grupowe i indywidualne oraz publikacje, z których najważniejsze to publikacja w wydawnictwie Art Power z Hong Kongu – MATERIAL + CREATIVE PRODUCTS 2013, oraz publikacja w wydawnictwie z Barcelony Monsa, ART OF CERAMICS. 2014. Obecnie studiuje na dziennych studiach doktoranckich na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

Monika Stolarska

Spółeczna sztuka poetycka. Rzecz o wpływie doboru środków artystycznych na społeczną wymowę filmów Kena Loacha

Ken Loach mówi, że chce zmienić świat poprzez robienie filmów¹. Mówi, że sztuka musi pouczać. No właśnie, czy filmy Loacha to sztuka? W dodatku pouczająca? Jakie sztuczki czy – mówiąc bardziej poprawnie – zabiegi artystyczne stosuje Loach, że po obejrzeniu *Kes* można poczuć moralny i egzystencjalny niepokój i przygnębienie.

Podobno Ken Loach robi *kino społeczne*. Podobno też jego filmy są jednostronnymi pamfletami wymierzonymi w system. Jednak te etykiety mogą okazać się mylące. Wiem z pewnością, że jego filmy mają pewien wytworny *pazur*, na który składa się w równym stopniu fabuła, jak i specyfika użytych środków. Loach „wtłacza” widza w filmy, które zaludniają mówiący gwarą przedstawiciele klasy robotniczej, śmierzący chuligani i ludzie z marginesu społecznego, ludzie przegrani, „gorzej urodzeni”, imigranci, ale także optymistyczni marzyciele i ci, którzy pragną odmienić swoje życie. Niemal każdy, oglądając filmy Brytyjczyka, odczuwa solidarność z jego bohaterami. Dzieje się tak nie tylko dzięki specyficznej fabule; Loach dokonuje też pewnych szczególnych zabiegów z obrazem. To one sprawiają, że jego filmy wywołują silne przygnębienie i moralny dyskomfort.

Gdy kilka lat temu zajmowałam się walorami artystycznymi filmów Loacha, wahałam się co do zasadności wstępnie postawionej hipotezy dotyczącej ich wpływu na odbiór jego filmów². Rozważałam, czy nie jest to dorabianie teorii do czegoś, czego nie ma. Ken Loach przecież rzadko opowiada o wartościach wizualnych swoich dzieł, a jego filmy wyglądają, jakby zupełnie nie stosował w nich żadnych zabiegów dotyczących obrazu. Loach robi kino społeczne, a kino, społeczne zwykle nie jest nastawione na wartości wizualne. Zdarzają się jednak inne głosy. Radosław Piwowarski w wywiadzie, którego udzielił miesięcznikowi „Kino”, na pytanie o to,

¹ J. Wróblewski, *Człowiek z rezerwatu*, „Polityka” 2014, nr 44, s. 84–86.

² Por. M. Stolarska, *Kadr, narracja, zaangażowanie. Moralizowanie obrazem rzeczywistości w wybranych filmach Kena Loacha*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem Rafała Solewskiego na Wydziale Sztuki UP w 2010 roku.

z czym kojarzyło mu się kino społeczne, odpowiada: „Kiedyś kojarzyło mi się źle: że to działka twórców pragnących ukryć brak talentu za zasłoną czegoś ważnego. Teraz, na starość rozumiem, że i takie filmy mogą być piękne”³.

Sama nabieram coraz większej pewności, że Loach stawia nie tylko na fabułę filmu, ale także na estetykę obrazu. Reżyser podkreśla: „Problem polega na tym, że część filmowców chce być oceniana według idei, które przekazują często z pominięciem wartości artystycznych”⁴. Porównałabym go do kronikarza, który od ponad czterdziestu lat kręci filmy, koncentrujące się wokół portretowania życia zwykłych ludzi. W jego filmach zobaczymy jak „świat peryferii przemysłowej cywilizacji staje w poprzek niewielkim aspiracjom jego pokornych postaci. Są one banalnością samą, a jednak Loach umie zainteresować nas jakąś ich cechą, może jedyną, którą trzeba by ocalić i rozwinąć”⁵. Zwyczajni ludzie i ich codzienne problemy, nieuleganie filmowym modom i słodko-gorzkie historie tworzą od razu rozpoznawalne kino Kena Loacha. Mam wrażenie, że ten reżyser czuje obowiązek rejestracji społecznych buntów czy ilustrowania i krytykowania politycznych tez. Właściwie w każdym jego filmie powtarza się sytuacja, gdzie bohater stara się wziąć odpowiedzialność za drugiego człowieka lub wyciąga rękę do tego, który trwa w społecznym upośledzeniu. Jednak dla ostatecznej wymowy istotne są nie tylko elementy fabuły, prowadzące do wyrazistych wniosków, ale i sposób ich wizualnego przedstawiania.

„Brat Orwella”

Medialny skrót, jakim podsumowuje się drogę artystyczną brytyjskiego reżysera oraz jego zaangażowanie społeczne i polityczne, opiera się zwykle na stwierdzeniu, że paradokumentalna forma jego filmów fabularnych to efekt pracy w dziale reportażu BBC i innych stacji telewizyjnych. Trudno jednoznacznie odrzucić hipotezy łączące biografię Loacha ze sposobem obrazowania i jego skłonnością do osiągnięcia efektów za pomocą prostych środków technicznych. Można jednak – by odebrać temu twierdzeniu znamiona prostego truizmu – podjąć próbę dokładnego zbadania zależności pomiędzy narracją a granicami formalnymi, które zostają w jej imię przekroczone.

O Loachu mówi się, że jest „bratem Orwella”⁶. Postawa orwellowska reżysera charakteryzuje się nie tylko demaskatorską pasją, lecz działaniem przypominającym nieco antropologiczną strategię obserwacji uczestniczącej⁷. Sprawą równie

³ R. Piwowarski, *Wypowiedź*, [w:] M. Burszta, *Małe historie, przez które widać większe*, „Kino” 2009, nr 12, s. 54–55.

⁴ J. Wróblewski, *Człowiek z rezerwatu...*, s. 84.

⁵ J. Płazewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 342.

⁶ E. Mazierska, *Ken Loach – patrz i walcz*, FilMOTEKA Narodowa, British Council, Warszawa 2002, s. 7.

⁷ Por. np. B. Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku*, PWN, Warszawa 1981.

istotną co końcowy efekt jest drobiazgowo rekonstruowanie rzeczywistości, np. poprzez odtwarzanie naturalnych warunków, w jakich toczyłoby się życie bohaterów; wykorzystywanie naturalnych plenerów i pracę z aktorami zaangażowanymi w codzienne czynności.

Ken Loach urodził się w 1936 roku w Warwickshire – hrabstwie w środkowej Anglii, które od XVIII wieku podlegało radykalnej industrializacji. Mając na co dzień do czynienia z przemysłowym pejzażem, młody Loach nauczył się rozumieć specyficzny kod lokalnego budownictwa i infrastruktury, zdobył umiejętność „czytania miejskości” w jej robotniczej, podporządkowanej funkcjom produkcyjnym formie. W jego filmach widać wpływy nurtów powstałych w kinie brytyjskim lat 50. XX w., takich jak Free Cinema. Był to ruch, który zakładał tworzenie kina dokumentalnego wychodzącego naprzeciw rzeczywistości i rejestrującego wydarzenia rozgrywające się przed kamerą. Stawiał sobie za cel ukazywanie obrazów codziennego życia i stanu świadomości ludzi. Natomiast korzystający z Free Cinema angielscy młodzi gniewni⁸ w krytycznych obrazach buntowali się przeciwko zastanym układom społecznym. Filmowcy przedstawiali Anglię jako kraj składający się z dymiących fabryk, dusznych barów, ciągów podobnych do siebie budynków robotniczych i komunalnych, a obok nich zamków patrycjatu.

Wydaje się, że spojrzenie Loacha kontynuuje te tradycje, aktualizując je i dążąc zarazem do uniwersalnego charakteru osiąganego przez realistów⁹. Po przeszło czterdziestu latach od debiutu filmowego reżysera, społeczeństwo wciąż boryka się z problemami bezrobocia, alkoholizmem, szkodnictwem służb socjalnych, pauperyzacją robotników, biedą i bezdomnością, dostarczając tematów dla krytycznej obserwacji i dosadnego komentarza w artystycznym przekazie. „Loach zawsze był twórcą zaangażowanym społecznie. Nigdy nie interesował się bankierami ani modelkami. Reżyser skupia swoją uwagę na jednostkach zapomnianych, odrzuconych”¹⁰. Wydaje się, że Loach przez swoje filmy interweniuje i zarazem edukuje. Tworzy jakieś specyficzne więzi międzyludzkie. Uważa, że jeżeli jest dużo osób myślących podobnie, to mogą pojawić się zmiany. Jednak po latach tworzenia filmów *social-realist*, jak to określił „The Guardian”¹¹, jakoś nadal nie widać tych zmian w systemie. A tematy z *Kes* z 1969 roku, pierwszej produkcji zrealizowanej przez Loacha poza studiem telewizyjnym BBC, są aktualne do dziś.

⁸ Określenie angielskich awangardowych twórców powieściowych, teatralnych i filmowych, którzy doszli do głosu w latach 50. Za przywódcę ruchu uważa się J. Osborne’a, obok którego znaleźli się dramaturgowie: A. Wesker, W. Hall, J. Arden, powieściopisarze: K. Amis, J. Wain, D. Lessing. Por. R. Marszałek, *Nowy film angielski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968, s. 20.

⁹ W kulturze angielskiej tradycję krytycznego realizmu rozpoczynają moralizujące grafiki Williama Hoggartha czy powieści Charlesa Dickensa.

¹⁰ Wypowiedź Artura Liebarta (kurator części filmowej festiwalu „All About Freedom”) dla portalu „Stopklatka.pl” (dostęp: 09.06.2010).

¹¹ P. Bradshaw, *Ken Loach. Kes – Review*, „The Guardian” 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/08/kes-review> (dostęp: 09.02.2015).

Wyjątkowy w tych filmach jest fakt, że poruszane zjawiska społeczne nie przysławiają historii ludzi obarczonych potężnym bagażem, będących w centrum fabuły. W pewien sposób ich losy są sprzężone z konkretnymi problemami społecznymi i politycznymi. Stąd wielka wartość dzieł, bo „filmy, które politykę z całym jej inwentarzem i instrumentarium czynią głównym «bohaterem», nawet kręcone z najuczciwszymi intencjami [...] nie mogą być godnymi konkurentami. Zarówno jeśli chodzi o intensywność doznań, jak i jakość refleksji nad sprawami, które – czy tego chcemy, czy nie – nas również dotyczą”¹².

Tymczasem filmy Brytyjczyka wyglądają jak przeniesiony na ekran fragment prawdziwego życia. Nie ma w nich postaci – są przeżywający dramaty ludzie, zanurzeni w rzeczywistości oddanej z niemalże dokumentalnym realizmem. Właśnie zależności między estetyką naturalizmu, paradokmalną poetyką, wizją artysty studiującego socjologiczną sytuację i psychologię jednostki, społeczną krytyką i przyzwyczajeniami publiczności doświadczającej rzeczywistości, decydują o szczególnej wymowie tych filmów. Wyraźne jest w nich poczucie naturalności sytuacji, prawdy szczegółu i szacunku do lokalnej specyfiki, a życie klasy robotniczej widz przeżywa niejako *od środka*, a nie tak jak wyobrażają je sobie inne klasy. Zarazem kompozycje kadrów, z pozoru spokojna dynamika montażu czy pojawiające się symbole korespondują z treścią. Nastrój obrazu współtworzy komunikat.

Rzeczywistość „jak w lustrze, odbija się w filmach Loacha”¹³

Kes opowiada o dziecku wychowywanym przez ubogą, samotną matkę. Siłą filmu jest oszczędność formy, dzięki której wydaje się być on dokumentalną historią samotnego chłopca, który ucieka od przerażającej rzeczywistości w nietypowe dla jego środowiska zainteresowania. Billy pasjonuje się sokolnictwem, które w Anglii tradycyjnie postrzegane jest jako rozrywka klas wyższych. Szkoła nie zachęca go do rozwijania jego zainteresowań, nie stwarza żadnej alternatywy dla pracy w kopalni, dziedziczonej z pokolenia na pokolenie. W filmie *Kes*, najważniejszą sceną wydawać się może ta, w której młody sokół, oswojony przez dwunastoletniego wyrostka wzbija się pod niebo. „W sercu Billy’ego (David Bradley) wykluwa się wolność. Rodzi się dystans wobec opresyjnych instytucji i biedy w domu. Pierwszy lot sokoła jest niczym samotny bunt chłopca – ta próba oderwania się od szarej codzienności – nie może trwać długo. Ikarowi nie było dane wzlecieć zbyt wysoko. Pełen wiary w siłę jednostki, w pogoni za mrzonkami, stracił kontrolę. Słońce roztopiło wosk będący spoiwem skrzydeł i syn Dedala runął na ziemię, choć miał sprzeciwić się odgórnym zasadom i przekroczyć własne ograniczenia”¹⁴.

¹² K. Załuska, *Polityka. Spoza pierwszych stron gazet*, [za:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004, s. 223.

¹³ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 5.

¹⁴ A. Bielak, *Dzielnica Kena Loacha*, „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/artykuly/-/8096806,dzielnica-kena-loacha> (dostęp: 12.01.2011).

Ken Loach porusza w *Kes* wiele wątków społecznych, psychologicznych, politycznych, ale przede wszystkim moralnych. Jest to realistyczna opowieść o dojrzewaniu, nadziei i klęsce. Film w pewnym stopniu profiluje sposób widzenia Anglii jako imperium europejskiego. Za pomocą prostego przekazu uderza w pustkę i okrucieństwo brytyjskiej potęgi. W specyficzny, loachowski sposób przedstawia państwo, które nie potrafi zadbać o dzieci. Pokazuje nam imperium, w którym brak środków i pomysłów na edukację. Perspektywą człowieka z klasy niższej jest jedynie praca w kopalni, bez szans na jakikolwiek rozwój intelektualny. Reżyser mocno krytykuje brytyjski system edukacji, pokazując jak wpływa on na dalsze życie społeczeństwa, występuje w obronie oszukanych przez aparat państwowy ludzi. W nizinach społecznych widzi wartościowe jednostki, w których drzemie poczucie bycia kimś szczególnym, wartościowym, a przede wszystkim wolnym. Jak sam mówi, jego filmy to „atak na system społeczny, produkujący rodziny, które wierzą, że życie składa się z pracy, wychowywania dzieci i narzekania”¹⁵.

Autentyzm obrazu zrealizowanego w naturalnych plenerach z udziałem aktorów-amatorów poruszył nie tylko brytyjską widownię. Dostrzeżono w nim smutną diagnozę rodzenia się postaw aspołecznych, powodowanych frustracją i brakiem perspektyw. Według krytyków największym walorem filmu są kreacje głównych bohaterów, szczególnie Billy’ego. Sprawia on wrażenie jakby nie był aktorem, lecz prawdziwym człowiekiem sfilmowanym w czasie prawdziwych, codziennych wydarzeń. Mamy tu do czynienia z naturalistyczną grą aktorską, z plastycznymi, malowniczymi pejzażami otaczających miasto łąk i pól oraz z przytłaczającym industrialnym widokiem górniczego miasta. Autentyczny jest też *Kes*. Loach dba o prawdę szczegółu, który potęguje autentyzm dzieła, angażuje do swoich produkcji naturszczyków lub mało znanych aktorów, którzy mówią gwarą specyficzną dla regionu, w którym rozgrywa się akcja filmu. „Doskonałym świadectwem wrażliwości Loacha na etnograficzną prawdę jest to, że północny akcent, którego używali bohaterowie, był tak silny, że dystrybutorzy zażądali dubbingowania filmu”¹⁶.

Zamiast rozrywki problem

Kes to najprawdopodobniej największe osiągnięcie reżyserskie Kena Loacha. Od pierwszych sekund filmu możemy przypuszczać, jak rozwinie się fabuła. Reżyser „na dzień dobry” serwuje nam czarny, klaustrofobiczny pokój, dzwoniący budzik, kilka przekleństw i dwóch braci w brudnym łóżku, w górniczym miasteczku Barnsley. Barnsley to przygnębiające, biedne i ponure miasto całkowicie podporządkowane przemysłowi. Czternastoletni Billy Casper żyje w biedzie, jego dzieciństwo przesiąknięte jest brudem pochodzącym z kopalni oraz wszechobecną przemocą. Mieszkańcy Barnsley żyją w ubóstwie; ogłupieni alienującą pracą nie są

¹⁵ Por. np. *Kenneth Loach*, [w:] J. Hacker, D. Price, *Take Ten: Contemporary British Film Directors*, Oxford University Press 1991, cyt. za: E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 14.

¹⁶ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 8.

zdolni do refleksji nad własnym losem, nie potrafią zaplanować przyszłości swych dzieci. Bieda zniewala, prowadzi do frustracji i upokarza. Dobitnym przykładem tych wszystkich problemów jest rodzina Billy'ego. Jego zapracowana matka przez cały tydzień żyje perspektywą sobotniego wieczoru i niewybrednych rozrywek, jakie oferuje jedyny w mieście bar. Zabawa odbywa się w alkoholowym zamroczeniu. O wiele starszy, przyrodni brat głównego bohatera, żyje podobnie jak matka. Pracuje w kopalni, otacza się ludźmi podobnymi do siebie, którzy w sobotni wieczór biorą udział w pijatykach. Warto wspomnieć o zabiegu, jakiego dokonał Loach przedstawiając bohaterów drugiego planu: wszyscy chłopcy wjeżdżający i wyjeżdżający z kopalni lub bawiący się w pubie w sobotni wieczór wyglądają tak samo. Rano idą objuczeni ciężkimi torbami do pracy, wychodzą z niej brudni i zmęczeni. Ciała i dusze zdają się być równomiernie zabrudzone węglowym pyłem. W sobotni wieczór natomiast każdy z nich ma na sobie źle dopasowany garnitur, który prawdopodobnie jest przekazywany od pokoleń. Życie Billy'ego jest trudne, matka się nim nie interesuje, a starszy brat znęca się nad nim. Główny bohater wszystko musi zdobywać sam. Codziennie rano roznosi gazety, a całe zarobione pieniądze oddaje matce, która wypłaca mu kieszonkowe. Jest wiecznie zmęczony, przysypia na lekcjach, ma problemy w nauce. Choć popisuje się błyskotliwością i wiedzą, nauczyciele nie wykazują zainteresowania nieśmiałym i małomównym chłopcem. Przez swą dziecięcą szczerość i naiwność oraz rzadką w środowisku robotniczym wrażliwość jest pośmiewiskiem. Nie mogąc znaleźć akceptacji i nudząc się w ciasnym miasteczku, spaceruje po otaczających je polach, podpatruje sokoły, szukając ich gniazd. Pewnego dnia wspina się na skały i wykrada sokole pisklę, aby je tresować. Wysiłek Billy'ego zaczyna przynosić owoce. Młody sokół wypuszczony na wolność powraca do chłopca. Czas, jaki Billy poświęcił ptakowi, którego nazwał Kes, fatalnie odbija się na stosunkach emocjonalnych w rodzinie i na sytuacji szkolnej. Jedyny z dorosłych, okazujący zainteresowanie chłopcem, nauczyciel angielskiego, jest zbyt obciążony pracą ze wszystkimi uczniami, by móc go wesprzeć. Któregoś dnia starszy brat Jud daje chłopcu pieniądze na obstawienie faworyta w wyścigach konnych. Billy przeznaczają pieniądze na karmę dla sokoła... nieszczęsnym trafem typowany przez Juda koń wygrywa wyścig. Rozwścieczony brat z zemsty zabija Kesa. Zrozpaczony i bezsilny Billy wydostaje szczątki ptaka z kosza na śmieci i grzebie je na podmiejskich polach.

Realistyczny styl, którym posługuje się Loach, jest imponujący i elegancki, a jednocześnie jakby nieco staroświecki. Warto przypomnieć, że Loach nie chce dostarczać widzom rozrywki, lecz nakłonić ich do bacznego przyjrzenia się prezentowanemu problemowi. „Paradoksalnie też, im słabsze, czy bardziej staroświeckie są filmy Loacha pod względem artystycznym, tym łatwiej skupić się nad problemami, które są w nich prezentowane”¹⁷. Pojawia się pytanie: jakie środki wyrazu wpływają na odrębny, loachowski styl?

¹⁷ Tamże, s. 33.

Styl Kena Loacha

Kes, kręcony w naturalnych, dzikich plenerach północnej Anglii, bez wątpienia jest jednym z najbardziej plastycznych i malowniczych filmów reżysera.

Jak zwykle, Loach zwraca ogromną uwagę na szczegóły. Z pietyzmem odwzorowuje język i styl życia społecznych dołów. Od dawna dostrzegam u tego reżysera pewną dozę anglosaskiego optymizmu, silnej wiary w swoich bohaterów¹⁸.

Loach jest jednym z tych twórczych, zdolnych reżyserów angielskich, których admiruje Bogusław Skowronek:

O sukcesach Brytyjczyków decyduje przede wszystkim wyczulenie na obyczajowy i społeczny konkret oraz umiejętność obserwacji rzeczywistości [...]. Wykreowana w dziełach przestrzeń jest, można rzec, „przestrzenią osadzoną” – wyraźnie umiejscowioną we wspólnocie przeżycia i doświadczenia kulturowego obydwu stron filmowego komunikatu – nadawcy i odbiorcy¹⁹.

Po pierwszej, klaustrofobicznej scenie, po której widz ma ochotę uciec, reżyser jako swoistą rekompensatę chwilę później pokazuje sielskie pejzaże pełne zieleni, które widzi Billy, śpiesząc do pracy i szkoły. Po raz kolejny reżyser wprowadza nas w chłopięcy świat, z pietyzmem przedstawia budynki mieszkalne zbudowane z cegły, która pokryta jest sadzą i wygląda jakby nigdy nie miała swojego naturalnego koloru. Kamera na długo zatrzymuje się na łące. Rozpościera się z niej widok na okoliczne pagórki, które szpeci kopalnia – industrialny dysonans w wiejskim pejzażu. Sylwetka kopalni zdaje się brać górę nad sielskim widokiem spokojnych łąk i lasów, potęguje to jej czarny kolor i zestawiona z nim biel dymu uchodzącego z kominów. Kopalnia jest jednolicie czarna, jakby wycięta z czarnego kartonu płaska plama, przemocą wciśnięta w naturalnie harmonijny krajobraz. Natomiast dzika, bo niezniszczona przez kopalnię przyroda, pokazywana w trakcie wypraw Billy’ego do lasu lub na podmiejskie łąki, jest w niemal namacalny sposób piękna, niewinna i zdrowa. Scenom ukazującym przyrodę towarzyszy rzadko pojawiająca się w filmie muzyka, która w tych momentach jest spokojna i harmonijnie zestawiona ze świergotem ptaków. Wszystkie wnętrza wykorzystane w filmie są na ogół ciasne, czarne, osmolone węglem (zresztą jak całe miasteczko i jego mieszkańcy) ponure, zatęchłe. Wyjątek stanowi szkoła, gdzie pojawiają się białe, czyste ściany, duże jasne okna. Ławki w równych rzędach wyznaczają zdyscyplinowaną organizację. Właściwie przez cały film mamy do czynienia właśnie z pewnym graficznym rytmem. Pojawia się on zwykle w formie czarnych pionów lub poziomów (rzadziej pionów w zestawieniu z poziomami) na jasnym, często świetlistym tle. Na te rytmy składają się pewne zmultiplikowane elementy, np. oparcie łóżka, kraty w oknach

¹⁸ A. Bielak, *Ken Loach...*

¹⁹ B. Skowronek, *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Rabid, Kraków 2000, s. 53.

lub podziały okien na tzw. kwatery, sztachety płotów w mieście czy też ogrodzenia prywatnych łąk nieopodal lasu, zbudowane z jednolicie czarnych pionów i podwójnych poziomów, książki w antykwariacie, wreszcie słupy i linie wysokiego napięcia. Bardzo ważnym elementem pojawiającym się w filmie jest światło i, co znamienne, nigdy nie jest ono sztuczne. Jest ono bardzo miękkie, a ostre bywa tylko w lesie, gdzie przedziera się przez korony drzew. Obraz obfituje w rozmiękczone krawędzie i znaczne nieostrości planów.

W *Kesie* ważniejszy jest jednakże brak światła, a właściwie czerń. Ma ona specjalne zadanie. Z pewnością potęguje uczucie przytłoczenia, niepewności, niestabilności czy smutku i przygnębienia. Bardzo często widz ma przed sobą czarny ekran – jeżeli nie jest to zmierzch, noc czy bardzo wczesny ranek, to są to np. plecy bohatera, który wszedł w kadr. Ta czerń jest nieprzenikniona, pełna tajemniczości. Jej ujęcia są długie. Właściwie niezauważalnie, naturalnie dostrzegamy pewne kontury, kształty (może to być podobny efekt do nagle gasnącego w nocy światła w pokoju, gdzie oczy dopiero po dłuższej chwili „przyzwyczajają” się do ciemności i zaczynają „widzieć”). Niepokój można poczuć, skradając się w spowitym nocą lesie, wykradając wraz z Billym jaja z sokolich gniazd położonych na wysokich skałach, nie widząc przed sobą nic oprócz czerni, słysząc jedynie własny oddech, kroki, ruch czy tajemnicze odgłosy nocy.

Wracając jeszcze na moment do światła, pojawia się tu ciekawy zabieg – chodzi o sposób, w jaki przedstawione są postacie na tle oświetlonych białych okien. Światło pochodzące z zewnątrz, padające na człowieka, nie oświetla go, lecz przeciwnie, powoduje efekt „wyciętej czarnej sylwetki”, który daje złudzenie utraty trójwymiarowości. Takie oświetlenie spowodowało, że sylwetka człowieka stała się płaską czarną plamą, która silnie kontrastuje z otaczającym go jaskrawym światłem. Nie jesteśmy w stanie dostrzec rysów twarzy ani rozpoznać, jak ubrany jest bohater. Obraz często jest nieostry – tak jakby nic w nim nie było ważne.

W sobotni wieczór, kiedy w miejskim barze, w którym panuje tłok, gromadzi się wielu ludzi, Loach nie pokazuje detali ich strojów, wnętrza sali ani tego, co leży na ciasno ustawionych obok siebie stołach. Postaci kadrowane są tak, że zupełnie nie widać prawdopodobnie odświętnych strojów imprezowiczów. Kamera pokazuje tylko ludzkie twarze. W tym fragmencie filmu ważna jest jednostka, pojedyncze oblicze. Na tle muzyki, odgłosów rozmów wyróżnione są strzępy zdań, uwagi, komentarze, śmiechy. Wyróżnione nie tylko przez dźwięk – lekkie wyciszenie tła muzycznego (na które się składa właśnie natłok rozmów, szum wynikający z poruszania się ludzi, tańców i w końcu sama muzyka grana przez orkiestrę) i wyszczególnienie interesującej Loacha rozmowy. Twarz wypowiadająca ważną kwestię jest jedyną ostrą, osoba siedząca obok niej jest rozmyta, podobnie jak cała reszta. To reżyser kieruje widza, dokładnie wskazując, na kim należy skupić uwagę. Zwykle bohaterowie filmu są mniej szykowni, raczej brudni i zaniedbani.

Interesującym zagadnieniem jest także sposób przedstawienia zwierząt, które w filmie pojawiają się bardzo często. Oprócz Billy'ego funkcjonuje w nim drugi

główny bohater – tytułowy sokół Kes. Często pojawiają się celowo zamrożone kadry, gdzie w centrum uwagi jest sam sokół – takie ujęcia specyficzne są dla dokumentów przyrodniczych²⁰. Loach często zatrzymuje kamerę na zachowaniach zwierząt, przez co stwarza okazję do ich wnikliwej obserwacji. Pojawiają się też „wtargnięcia w kadr”, które mogą być zarówno efektem przypadku, jak i zaplanowanym chwytym reżysera. Bardzo często w kadr wchodzi psy, biegną za głównym bohaterem, wałęsają się po ulicach, co pozawala spekulować, że przynajmniej w części przypadków ich zachowanie nie zostało zaaranżowane. Wiodącymi kolorami są czernie, wszystkie odcienie szarości, brudne brązy, pożółkłe biele i zieleń.

Ważną rolę pełni ruch kamery, która podgląda, rejestruje bądź staje się oczami bohatera. Operator często używa długich ujęć, by szczególnie podkreślić pokazywany obiekt. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na efekt kamery poruszanej przez wiatr, co przydaje dziełu realizmu. Niekiedy kamera podąża za bohaterem. Innym razem jest ukryta, podgląda wydarzenia. Tak dzieje się w scenach rozgrywających się w lesie. Kamera przemieszcza się razem z bohaterem, rejestrując wszystko z góry, czasem liść lub gałąź zasłania obiektyw. Najczęściej występuje ustawienie *na wprost* lub *prosto w twarz*. Stosowana jest także perspektywa żabia – co może odnosić się do widoku jakby z perspektywy dziecka (może chodzić o głównego bohatera), lub plan ogólny²¹. Sceny dialogów rozwiązane są w dość niekonwencjonalny sposób – kamera patrzy na tego, do kogo skierowane są słowa, a nie na tego, kto mówi. Frapującym pomysłem jest także igranie z funkcją pierwszego planu. Często są nim plecy bohatera – jednobarwne i na dodatek rozmazane, co powoduje to, że widz nie zwraca na nie uwagi. Rozmówca osoby odwróconej plecami występuje w pełnej gamie kolorów i ostrości. Analogiczny efekt pojawia się w kadrach ustawionych wśród traw, gdzie ostre jest to, co wyłania się spoza nich. Podobne zabiegi przydają akcji tajemniczej aury.

Warto wspomnieć o pewnym zabiegu (innowacyjnym jak na czasy filmowania Kes) charakterystycznym dla filmów dokumentalnych, przekazów telewizyjnych (np. transmisja telewizyjna meczu) czy wiadomości telewizyjnych. Są to podpisy na dole ekranu. Loach zamieszcza je w scenie gry w piłkę. Na dole ekranu pojawiają się sztucznie dodane napisy, informujące, jakie drużyny ze sobą rywalizują i jaki jest wynik gry. Nowością jest także najazd kamery na kadry komiksu, które przesuwały się w nienaturalny sposób, w pewnej kolejności i wtedy kamera jest z pewnością oczami czytającego bohatera. „Krytycy, piszący o *Kesie*, zwracali uwagę na samotność Billy’ego: w domu, w szkole, pośród rówieśników”²². Jako ilustrację problemów omawianych do tej pory zamieszczam pod koniec tekstu kilka kadrów, które według mnie najlepiej obrazują poruszane powyżej zagadnienia.

²⁰ Por. np. *Tajemnice przyrody*, reż. J. Walencik, Green Umbrella 2001.

²¹ O sposobach kadrowania por. J. Płażewski, *Język filmu*, WAI F, Warszawa 1961, s. 45–48.

²² E. Mazierska, *Ken Loach...*, s.48.

„Sztuczki” potęgują treść

Wszystkie podstawowe elementy filmu, czyli obraz, fabuła i muzyka, wywołują u widza określone emocje. Potwierdza to przeprowadzony przeze mnie eksperyment na grupie czworga dzieci w wieku 7–10 lat, którym w warunkach domowych wyświetlono film *Kes*. Dzieci zainteresowały się jego fabułą i mocno ją przeżywały, choć nie rozumiały dialogów w języku angielskim. Mając do dyspozycji tylko obraz, muzykę oraz co najwyżej natężenie i ton głosu w kwestiach wypowiedzianych przez bohaterów, odczuły bez trudu empatię wobec chłopca oraz całkowicie zanurzyły się w loachowskim świecie. Film poruszył je głęboko, uznały go za niezwykle smutny. Dzieci długo nie mogły się otrząsnąć i uspokoić. Ukazuje to, iż obrazy Loacha są bardzo proste w przekazie, nawet 7-letnie dzieci przyswajają je bez trudu. Przekaz filmu istnieje niezależnie od dialogów, to specyficzny kadr dodaje filmowi walor autentyczności, odczucie tragizmu losów ludzkich w wykreowanej przez reżysera rzeczywistości. Podsumowując, zarówno opisany powyżej eksperyment, jak i obserwacje nasuwają wniosek, iż reżyser za pomocą rozmaitych zabiegów, głównie specyficznego wyboru kadru i narracji, nakierowuje widza w sposób zamierzony na odbiór przedstawionego problemu.

Modne stało się analizowanie filmów w sposób koncentrujący się na samej fabule. Punkty zwrotne akcji pochłaniają właściwie całą uwagę, przysłaniając obraz filmowy. Widz nie zdaje sobie sprawy z tego, jak wpływa na niego to, co widzi. Patti Bellantoni w swojej książce poświęconej teorii koloru w filmie uważa, że barwy tworzą świat pozawerbalny, „kreują magię”²³, lecz współcześnie „oglądamy», ale nie «widzimy». I tracimy pewne doświadczenie, które wzbogaca naszą emocjonalność”²⁴. Treść filmów reżyserowanych przez Kena Loacha jest tak silna, że zwykle przysłania efekty wizualne. Zabiegi artystyczne, które nazywam *sztuczkami*, takie jak kolor czy światło, w filmie działają na widza w niezauważalny sposób, ale mają kluczowy wpływ na to, jak się zachowujemy i czujemy; fizycznie, psychicznie i emocjonalnie. Bellantoni ten świat pozawerbalny przyrównuje do zjawiska rezonansu, powołując się na eksperta, uhonorowanego Nagrodą Nobla w dziedzinie fizyki z 1984 r. Carlo Rubbia²⁵. „W zasadzie wszelkie istoty ludzkie składają się ze światła. Wyglądamy jakbyśmy byli materią, bo jesteśmy zaprogramowani tak, żeby nie widzieć molekularnej natury światła. Jak wiesz, światło ma dwie formy: cząsteczek (masy) i fali (częstotliwości). Światło «odczuwamy» jednakże, ponieważ wchodzi z nim (w formie fali) w rezonans. To właśnie mamy na myśli, kiedy mówimy o odczuwaniu czerwieni/ złości/ energii/ itd.”²⁶ Teoria ta potwierdza, że kontrasty,

²³ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 28.

²⁴ Tamże, s. 28.

²⁵ Tamże, s. 27.

²⁶ *Bio Resonance and Multi-Resonance Therapy*, Vol. 1, ed. H. Brugemann, Hague International, Brussels 1993, cyt. za: P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet...*, s. 208–209.

kolor, ciemności i światła zawarte w filmie dają efekt dosadnego bólu i moralnego dyskomfortu. Kadry, w których dominują smoliste czernie, powodują dyskomfort i poczucie klaustrofobii. Sceny ciemności prezentowane są właściwie naprzemiennie z jasnymi, wręcz „bijącymi” jaskrawym światłem scenami dającymi chwilę oddechu, ulgi, a nawet uśmiechu, by potem znowu zaatakować „brudnym mrokiem”. Przypomina mi to działanie lamp stroboskopowych na dyskotekach, które obecne w nadmiarze powodują zawroty głowy, wymioty, brak koordynacji, a nawet mogą wywołać objawy padaczki. Zatem ten kontrastowy zabieg zaczerpnięty z lamp stroboskopowych, daje efekt dosadnego, wręcz fizycznie odczuwanego bólu.

Kolory w *Kes* wkradają się nieśmiało, jakby nie mogły się przebić przez smoliste czernie – raz są jaskrawe, a raz to pożółkłe biele. Trafił się jeden odważny – zielony. Zielony aż do granic, taki ciężki, wibrujący i skoncentrowany, trawy nim zabarwione zdają się być jak zawiesina, w której bohater nie jest w stanie się poruszyć. Zieleń w *Kesie* powoduje przytłoczenie i niemożność działania, to „kolor, który dostarcza wizualnego kontekstu, w ramach którego historia nabiera pełniejszego, emocjonalnego znaczenia”²⁷. Ta wszechogarniająca zieleń definiuje poczucie miejsca, ciągłości, ma być tym, co nie zostało wypowiedziane wprost.

Chociaż montaż wydaje się jakby uśpiony, bo z reguły jest statyczny i monotony, to w obrębie kadru postaci poruszają się bardzo dynamicznie. Przyglądając się uważniej, można zaobserwować podobną sytuację, jak w przypadku ciemności i światła. Montaż jest również zbudowany na zasadzie kontrastów, w dodatku stosowanych naprzemiennie w obrębie narracji i w obrębie kadrów. Sceny statyczne często filmowane są dynamicznie, czasami z ręki, natomiast kamera wydaje się nieruchoma w scenach bogatych w gwałtowne ruchy postaci. Ta jakby *podwójna kontrastowość* powoduje dyskomfort. Nie zawsze tak jest. Czasami Loach serwuje nam jakby chwilę odpoczynku, ale niestety bardzo smutną. Statyczna kamera i spokojne trwanie tego samego kadru prezentuje samotną, mało ruchliwą postać. Od takich scen bije smutek, samotność, a głos więźnie w gardle. Skoro mowa o głosie; ciężki dźwiękowo język, nie dla wszystkich zrozumiały, czasem za szybki, czasem za ostry, wywołuje agresję. Gwałtowność języka i posługującego się nim równie gwałtownego bohatera powoduje nerwowość i napięcie, które stają się nie do zniesienia. Wyczerpują. Widz pragnie chociaż chwili spokoju, ciszy, bliskości. Spokój, cisza, chwila odpoczynku i miłości pojawia się w tych metafizycznych momentach, gdy mały Billy trenuje sokoła.

Jest coś niezwykle ujmującego w tym, w jaki sposób Ken Loach plastyką obrazu potęguje przekaz filmu. Dobór środków artystycznych powoduje, że częściej mamy ściśnięte gardło niż uśmiech na ustach. Na pozór wydawałoby się, że jego filmy to odarte z walorów artystycznych historie ludzkich tragedii, podbijane problemami państwowymi. U Loacha nie pojawiają się konkretne postaci – są przeżywający dramaty ludzie, zanurzeni w rzeczywistości oddanej z iście dokumentalnym realizmem. Loach nie osądza żadnej ze stron, lecz pokazuje problem w całym jego dramatyzmie

²⁷ Tamże, s. 166.

i złożoności. Społeczną wymowę potęgują, w równym (o ile nie większym) stopniu co fabuła, sposób montażu, kadr, kolor, ciemność, światło i dźwięki. Ważnym elementem narracji, która jest charakterystyczna dla filmów Loacha, jest specyficzna kompozycja scen, wywołująca u widza cień optymizmu, by na koniec ukazać całkowitą katastrofę. *Kes* opisuje bardzo tragiczne losy bohaterów, którzy w żaden sposób nie są w stanie zmienić swojej sytuacji, choć, co jest dla nich charakterystyczne, próbują to robić bezustannie. Nie jest celem reżysera dostarczenie widzowi pasywnej rozrywki, lecz skłonienie go „do bacznego przyjrzenia się otaczającej rzeczywistości i do walki o to, żeby ją zmienić”²⁸.

Intensywność doznań, takich jak: smutek, przytłoczenie, moralny niepokój, dyskomfort fizyczny i psychiczny, uczucie klaustrofobii, żalu i tego czegoś, czego nie da się nazwać, a co powoduje owo przygnębienie lub też metafizyczne pytania, Loach przekazuje widzowi w dziele filmowym na pozór bez wartości artystycznych. Jednakże wszechobecna kontrastowość, gwałtowność, prostackość, dobitność i budowanie obrazu na zasadzie zestawiania ze sobą przeciwstawnych jakości, np. ciemności i jaskrawego światła, czyni z filmów Loacha prawdziwy artystyczny popis, w dodatku opatrzone społeczną wymową. U Loacha naturalizm i zawarta w nim krytyka społeczna okazują się poetyckie. Jego filmy to bez wątpienia sztuka społeczna o dużych walorach artystycznych, odsłaniająca to coś, czego nie da się wyrazić słowami.

W ostatnich produkcjach Kena Loacha jest coraz więcej humoru i uśmiechu. Filmy nadal skłaniają do myślenia, ale nie są już tak ciężkie i przygnębiające. Przedostatnia produkcja z 2012 roku *Whisky dla Aniołów* nie dość, że jest śmieszna, to jeszcze ma szczęśliwe zakończenie. Sam obraz filmowy zdaje się ciągle być taki jak przed czterdziestoma laty, jednak kolory nieco „wysyciły się”, montaż „uspokoił”, krajobraz wyczyścił z brudów, a wszystko, łącznie z gwarą, stało się bardziej stonowane. Brak też smolistych czerni przemieszanych ze zbyt jaskrawym światłem. Widać to wystarczyło, by widz przestał mieć ściśnięte gardło, a nawet czasem się uśmiechnął.

Bibliografia

Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec: Warszawa 2010.

Bielak A., *Dzielnica Kena Loacha*, „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/artykuly/-/8096806,-dzielnica-kena-loacha> (dostęp: 12.01.2011).

Bradshaw P., *Ken Loach. Kes – Review*, „The Guardian”, 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/08/kes-review> (dostęp: 09.02.2015).

Liebhart A., wypowiedź dla portalu „Stopklatka.pl”, <http://stopklatka.pl/news/sztuka-a-barykady-rozmowa-z-arturem-liebhartem-150026> (dostęp: 09.06.2010).

Marszałek R., *Nowy film angielski*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.

²⁸ E. Mazierska, *Ken Loach...*, s. 7.

- Mazierska E., *Ken Loach – patrz i walcz*, FilMOTEKA Narodowa, British Council, Warszawa 2002.
- Piwowarski R., *Wypowiedź*, [w:] M. Burszta *Małe historie, przez które widać większe*, „Kino” 2009, nr 12.
- Płażewski J., *Język filmu*, WAI F, Warszawa 1961.
- Płażewski J., *Historia filmu*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Skowronek B., *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Rabid, Kraków 2000.
- Stolarska M., *Kadr, narracja, zaangażowanie. Moralizowanie obrazem rzeczywistości w wybranych filmach Kena Loacha*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem R. Solewskiego na Wydziale Sztuki UP w 2010 roku.
- Wróblewski J., *Człowiek z rezerwatu*, „Polityka” 2014, nr 44.
- Żałuska K., *Polityka. Spoza pierwszych stron gazet*, [za:] *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, red. T. Lubelski, Rabid, Kraków 2004.

Poetic Social Art. Influence of Artistic Means on the Social Tenor of Ken Loach's Films

Abstract

Reportedly, Ken Loach makes „social cinema”. His films are also reportedly unilateral pamphlets aimed against the system. Yet, labels tend to be misleading. Although the director speaks directly that he wants to change the world by making movies, adding that art must educate, my paper reveals a certain refined claw of his work, in an equal degree consisting of the plot of films and a specificity of the applied cinematic means. Loach rams the viewer into films populated by dialect-speaking representatives of the working class, smelly hooligans, dregs of society, immigrants, and losers due to being born to the wrong class, but also optimistic dreamers and those wishing to transform their lives. Practically anyone watching films from the British director forms a sense of solidarity with his protagonists. It seems that this is not only due to the plot relayed by means of a cinema screen. Therefore, what tricks, or more correctly speaking, artistic procedures performed on a motion picture does Loach use so that upon viewing *Kes* one can feel not only the moral and existential anxiety, but also dejection, regardless of their age and social standing?

Key words: socially engaged cinema, pseudo-documentary poetics, social criticism, visual artistic values, film space

Nota o autorze

Monika Stolarska – absolwentka Wydziału Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie na kierunku grafika, obecnie słuchaczka studiów III stopnia pod opieką prof. Haliny Cader-Pawłowskiej. Zawodowe losy związała z działem muzycznym portalu Onet, gdzie publikuje zdjęcia z wydarzeń kulturalnych. Fotografowała spektakle teatralne, m.in. Krzysztofa Warlikowskiego, Pawła Wodzińskiego, Magdaleny Piekorz. Współpracuje z Teatrem Polskim w Bielsku-Białej i Teatrem Polskim w Bydgoszczy. Prywatnie wykonuje multimedialne projekty. Jej prace prezentowane były między innymi w Muzeum Śląskim w Katowicach, Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, a także podczas Fotofestiwalu w Łodzi oraz Krakow Photo Fringe.

Lista recenzentów

„Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”

prof. Grzegorz Banaszekiewicz

prof. dr hab. Ignacy S. Fiut

dr hab. Rafał Jakubowicz

dr hab. Agnieszka Kłakówna

prof. Stanisław Rodziński

prof. Stanisław Tabisz

dr hab. Feliks Tomaszewski, prof. UG

prof. Jacek Waltoś

prof. dr hab. Seweryna Wyśtouch

prof. Grzegorz Sztwiertnia

Spis treści

Wstęp	3
WOKÓŁ TEORII I INSTYTUCJI	
<i>Magdalena Ujma</i> Tak zwana sztuka publiczna (w Polsce)	4
<i>Anna Poduszyńska</i> Sztuka jako narzędzie zmiany. Refleksje o sztuce społecznej i społecznym aktywizmie. Na przykładzie Klubu Gaja	15
<i>Kamil Baś</i> Zakłócenie komunikacji jako inspiracja do refleksji nad poszukiwaniem tożsamości	31
<i>Kamila Zaremska</i> Fotoreportaż a sztuka społeczna	45
<i>Łukasz Białkowski</i> The Tourists and the Locals. Participatory Practices of Art Institutions in View of Dean MacCannell's Concept of Tourism	60
SPOŁECZEŃSTWO, SZTUKA I NAUCZANIE	
<i>Piotr Bujak</i> West Side Stories – the Informal School of Social Practice at the Department of Art & Art History of Leland Stanford Jr. University	72
<i>Rafał Solewski</i> The Birth of Inclusive Studies from the Spirit of Critical Art. Disability in the Arts as the Inspiration for Practical Realization of Applied Social Arts Idea	86
STUDIA PRZYPADKÓW SPOŁECZNEGO ZAANGAŻOWANIA	
<i>Małgorzata Jędrzejczyk</i> Formowanie życia. Katarzyna Kobro i jej koncepcja przestrzeni	106
<i>Bernadeta Stano</i> Artysta w fabryce. Misja galerii zakładowej na przykładzie nowohuckiej Galerii Rytm ZDK Huty im. Lenina	119

Natalia Kopytko

„Sztuka dostępna” wobec własnej definicji.

Lowbrow i street art

138

Monika Stolarska

Społeczna sztuka poetycka. Rzecz o wpływie doboru środków artystycznych na społeczną wymowę filmów Kena Loacha

156

Contents

Introduction	3
AROUND THEORY AND INSTITUTION	
<i>Magdalena Ujma</i> So-called Public Art (in Poland)	4
<i>Anna Poduszyńska</i> Art as a Tool for Change. Reflections on Social Art and Social Activism. The Case of Gaia Club	15
<i>Kamil Baś</i> A Disruption of Communication as an Inspiration for Reflection on a Search for Identity	31
<i>Kamila Zarembka</i> Photoreport and Social Art	45
<i>Łukasz Białkowski</i> The Tourists and the Locals. Participatory Practices of Art Institutions in View of Dean MacCannell's Concept of Tourism	60
SOCIETY, ART AND TEACHING	
<i>Piotr Bujak</i> West Side Stories – the Informal School of Social Practice at the Department of Art & Art History of Leland Stanford Jr. University	72
<i>Rafał Solewski</i> The Birth of Inclusive Studies from the Spirit of Critical Art. Disability in the Arts as the Inspiration for Practical Realization of Applied Social Arts Idea	86
CASE STUDIES OF SOCIAL ENGAGEMENT	
<i>Małgorzata Jędrzejczyk</i> Forming of Life. Katarzyna Kobro and Her Concept of Space	106
<i>Bernadeta Stano</i> Artist in a Factory. The Mission of the Factory Gallery on the Example of the Nowa Huta's Rytm ZDK Huty im. Lenina Gallery	119

Natalia Kopytko

„Available Art” according to Author’s Definition.
Lowbrow and Street Art

138

Monika Stolarska

Poetic Social Art. Influence of Artistic Means
on the Social Tenor of Ken Loach’s Films

156

