

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 pochyła 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 współuczestnictwem 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 *rozbirowi*.

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 chciałyby, „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 wieszca, 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 filozoficznoprawnym*, 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.