

SZTUKA SPOŁECZNA JAKO ŚRODEK AKTYWNOŚCI OBYWATELSKIEJ

Centrum Lucimia
po pochodzie dożynkowym
współorganizowanym
przez Grupę Działania, 1980



Kategoria sztuki społecznej nie jest zupełnie nowa. Historia zjawiska sięga co najmniej lat 70. XX wieku. Jej współczesny renesans pozwala jednak na nowo postawić pytanie o społeczny i obywatelski potencjał działań artystycznych.



WITOLD CHMIELEWSKI

Katarzyna Niziołek

Instytut Socjologii, Uniwersytet w Białymstoku



dr Katarzyna Niziołek

Badaczka i wykładowca w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku. Liderka Pracowni Sztuki Społecznej, której celem jest łączenie działalności artystycznej, naukowej i obywatelskiej. Od 2014 roku współtworzy partycypacyjne projekty teatralne, m.in. „Metoda ustawień narodowych”, „Modlitwa. Teatr powszechny”, „Biezenki”. k.niziolek@uwb.edu.pl

Sztuka społeczna stanowi jeden z wielu repertuarów aktywności obywatelskiej dostępnych w społeczeństwach demokratycznych lub stosowanych jako forma protestu wobec ograniczania wolności obywatelskich przez reżimy autorytarne. Możemy o niej mówić, gdy obywatel – niekoniecznie artysta profesjonalny – posługuje się środkami artystycznymi dla dobra wspólnego, po to by zainicjować pozytywną zmianę społeczną. Działanie takie może mieć charakter indywidualny lub zbiorowy. Może odnosić się do kondycji całego społeczeństwa lub małej lokalnej społeczności. Z założenia jest jednak działaniem publicznym. Rozwój sztuki społecznej jest sprzężony z ogólniejszymi przemianami więzi społecznych i instytucji artystycznych w nowoczesnych społeczeństwach. Przede wszystkim z przekonaniem, że każdy człowiek jest zdolny nie tylko do odbioru, lecz także tworzenia sztuki, a rola artysty polega na działaniu w społeczeństwie, a nie *poza czy ponad* nim.

Grupa Działania

„Można sobie wyobrazić takie »dzieło-działanie«, które w oddziaływaniu swoim na wybraną społeczność lokalną pociągnie ją do własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych”. Słowa te pochodzą z manifestu *Sztuka społeczna jako idea*, ogłoszonego w 1980 roku przez Grupę Działania. Tworzyli ją wówczas artyści plastycy: bracia Bogdan i Witold Chmielewscy oraz Wiesław Smużny (późniejsza Grupa 111), a także Stanisław Wasilewski i Andrzej Mazieć. Grupa jest znana przede wszystkim ze swojego wieloletniego zaangażowania w podbydgoskiej wsi Lucim: od końca lat 70. do lat 90. XX wieku, a w przypadku Smużnego i B. Chmielewskiego – do dzisiaj. Ramy ich pracy wyznaczały z jednej strony nacisk na kontekst lokalny i docenienie własnych zasobów wybranej społeczności, z drugiej – dążenie do zainspirowania w niej nowych aktywności z pogranicza sztuk wizualnych i tradycyjnej kultury wiejskiej. Stąd obok „sztuki społecznej” członkowie grupy używali do opisu prowadzonych działań, stanowiącego zresztą ich integralną część, także takich określeń jak „nowa sztuka ludowa” czy „trzecia droga” (między tradycją i nowoczesnością). W odróżnieniu od wielu współczesnych przykładów tzw. praktyki społecznej w sztuce nie traktowali odbiorców jako materiału swojej twórczości, lecz widzieli w nich partnerów we wspólnych działaniach. Zakładali, że to na artyście spoczywa odpowiedzialność za zrozumienie dzieła

przez odbiorcę, a także że ten drugi jest w pełni zdolny do własnej kreacji artystycznej. Oba te efekty miały wyłaniać się z bezpośredniego kontaktu i dialogu między profesjonalnymi i nieprofesjonalnymi twórcami, rozłożonego w czasie i organicznie powiązanego z miejscem. Działalność grupy, przypadająca w dużej części na czasy komunizmu, stanowiła wyjątek na tle zarówno państwowego, jak i opozycyjnego obiegu sztuki w ówczesnej Polsce. Miała charakter oddolny i niezależny (od państwa i Kościoła), włączający i wspólnotowy, a także apolityczny.

Joseph Beuys

Inny sens nadawał kategorii sztuki społecznej niemiecki artysta wizualny, performer i aktywista Joseph Beuys (1921–1986). Swoje zaangażowanie dzielił między wystawy i galerie sztuki, pracę dydaktyczną, w tym rozwijaną wspólnie z Heinrichem Böllem inicjatywę Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu, oraz działalność polityczną – prodemokratyczną i proekologiczną. Uważał, że „każdy człowiek jest artystą”, a więc jest zdolny do kreowania zmiany w swoim otoczeniu, szczególnie na poziomie relacji społecznych. Sztukę rozumiał szeroko – jako narzędzie takiej zmiany – zarówno w rękach profesjonalnego, jak i nieprofesjonalnego twórcy. W tym kontekście mówił o „rzeźbie społecznej” i „poszerzonej koncepcji sztuki”. O ile jego indywidualne prace, w swoim czasie nierzadko budzące kontrowersje, mogły wydawać się trudne w odbiorze, o tyle do projektów społeczno-obywatelskich, takich jak *7000 drzew*, w którym wraz z wolontariuszami sadził drzewa tego gatunku w przestrzeni miejskiej, zapraszał wszystkich chętnych do pomocy. Był zatem radykalnym, a nawet utopij-

nym demokratą: twórczość artystyczna, wiedza naukowa i aktywność polityczna miały według niego stanowić obszary bezpośredniego i twórczego zaangażowania każdego człowieka-obywatela.

Suzanne Lacy

W Stanach Zjednoczonych idea sztuki społecznej rozprzeczniła się w dużej mierze za sprawą środowiska feministycznego i działań artystek performerek. Między 1978 a 1980 rokiem Suzanne Lacy i Leslie Labowitz prowadziły sieciową organizację pod nazwą *Ariadne: A Social Art Network*, skupiającą artystów, aktywistów, dziennikarzy i polityków zajmujących się problemem przemocy wobec kobiet. Później Lacy ukuła własne pojęcie: „sztuka publiczna nowego rodzaju” (*new genre public art*). W eseju z 1995 roku, zatytułowanym *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, wyjaśniała, że jest to „sztuka, której publiczne strategie angażujące stanowią ważną część jej estetycznego języka”. Nowa sztuka publiczna miała opierać się na uczestnictwie o charakterze obywatelskim: „komunikacji i interakcji z szeroką i zróżnicowaną publicznością na temat kwestii dotyczących bezpośrednio ich życia”. Artyści mieli korzystać z właściwych im mediów i form artystycznych, uzupełniając proces twórczy o „rozwinętą wrażliwość na publiczność, strategie społeczne i efektywność”. Lacy podkreślała kwestię społecznej odpowiedzialności artystów i wspólnego konstruowania z nieartystami znaczeń dzieł lub działań artystycznych w przestrzeni publicznej. Sztuka to według niej nie tylko konkretny performance, lecz także wszystko, co się dzieje wokół niego i się z nim wiąże w sensie społecznym i politycznym: praca organizacyjna, zaangażowanie społeczności,

Przykład sztuki społecznej dzisiaj: spektakl partycypacyjny *Bieżenki* oparty na rodzinnej pamięci uchodźstwa z terenów dzisiejszego Podlasia w czasie I wojny światowej. Pokaz w Uniwersyteckim Centrum Kultury w Białymstoku, 2018



zainteresowanie medialne, współpraca z działaczami i politykami, efekt edukacyjny, społeczna pamięć o wydarzeniu, kontekst kulturowy oraz wiele innych elementów.

Zwrot społeczny

Dziś koncepcyjne założenia sztuki społecznej porządkują w nowych kategoriach teoretycznych, takich jak: sztuka partycypacyjna (Claire Bishop), sztuka dialogiczna (Grant H. Kester) czy sztuka oparta na współpracy (Tom Finkelpearl). Łączą się one z tzw. zwrotem społecznym w sztuce, datowanym na początek XXI wieku. Według glosariusza Tate Modern znamionuje go wyjście artystów poza instytucje sztuki (muzea i galerie), współpraca z nieartystami (uczestnikami), dążenie do pozytywnej zmiany społecznej oraz tworzenie sztuki nieelitarnej i niekomercyjnej. Żadna z wymienionych cech nie stanowi, jak widać, o nowości współczesnych praktyk tego rodzaju, lecz raczej o ponownym przyпыływie społecznego czy politycznego (w szerokim sensie) zaangażowania po stronie świata sztuki. W praktyce zwrot społeczny oznacza poszerzenie repertuarów działania zainteresowanych artystów o struktury, interakcje i sytuacje społeczne traktowane jako formy lub media artystyczne. Dlatego łącznie wymienione koncepcje można nazwać socjologizującymi: ich wspólną cechą jest skupienie się w większym stopniu niż na tradycyjnie rozumianej estetyce – na relacjach i działaniach społecznych, które artysta ma za zadanie inicjować, moderować i wspierać.

Demokratyzacja sztuki

Sztuka tradycyjnie interesuje socjologów jako „ośrodek pewnych stosunków społecznych” tworzących się wokół dzieła sztuki, zwłaszcza relacji między twórcą i odbiorcą. Tak funkcję sztuki widział we wczesnych latach 30. XX wieku Stanisław Ossowski (1897–1963). Polega ona na tworzeniu nie tylko dzieł artystycznych, lecz także relacji społecznych. Od czasów Ossowskiego społeczeństwa nowoczesne uległy jednak istotnym strukturalnym przemianom. Jednym z kluczowych efektów tych przemian jest demokratyzacja różnych struktur społecznych, od ruchów społecznych po samorządy lokalne. Daniel Bell (1919–2011) określił ten proces mianem rewolucji partycypacyjnej. Demokratyzacja oznaczała spłaszczenie dotychczasowych hierarchii i większy dostęp do szeroko rozumianej władzy. Dotyczyło to także relacji społecznych w obrębie sztuki. W społeczeństwach zachodnich proces ten już w latach 70. XX wieku przyniósł rozkwit takich praktyk jak wspomniane wcześniej rzeźba społeczna czy nowa sztuka publiczna. Ich wspólnym mianownikiem było nie tyle zaangażowanie artystów w sprawy społeczne (co znano przecież z historii), ile egalitaryzacja



stosunku między twórcą a odbiorcą i wyłonienie się bardziej symetrycznych i partnerskich relacji między nimi. W rezultacie odbiorca zyskał większą swobodę interpretacji dzieła lub działania (choćby opartej tylko na emocjach, na co zwracał uwagę Bell), a w miarę postępowania procesu demokratyzacji – bezpośredniego twórczego zaangażowania.

Konflikty w polu sztuki

Na gruncie teorii socjologicznej kategoria sztuki społecznej pojawiła się w latach 90. XX wieku za sprawą Pierre’a Bourdieu (1930–2002) i jego pracy *Reguły sztuki*. Według tego francuskiego badacza „pole artystyczne” dzieli się na dwa segmenty: sztukę elitarną i sztukę masową. Pierwsza różnicuje się dalej na awangardową i konsekrowaną (albo kanoniczną), druga zaś na popularną (po prostu komercyjną) i społeczną (zaangażowaną politycznie). W każdy z tych podziałów wpisane są konflikt i rywalizacja. Stawką jest w nich monopol na prawomocność uprawianej sztuki, czyli na władzę orzekania, kto ma prawo do tego, by nazywać siebie artystą, i co kwalifikuje dzieło lub działanie jako artystyczne. Walka o definicję sztuki i pozycję artysty w polu artystycznym toczy się nieustannie, a granice, zasady i role w jego obrębie są historycznie zmienne. Podlega ono także zewnętrznym wpływom, np. politycznym czy ekonomicznym.

Sztuka społeczna w rozumieniu Bourdieu zakłóca mechanizm utrwalania kulturowego snobizmu wyrażającego się w koncepcji „sztuki dla sztuki” – obiektu

W przestrzeni publicznej sztuka społeczna może pojawić się pod postacią muralu.

Na zdjęciu:

Legenda o wielkoludach – zorientowany na miejsce mural Natalii Rak w Białymstoku, nawiązujący do kultury ludowej i wartości ekologicznych, 2014

bezinteresownej kontemplacji przez odbiorcę o odpowiednio wyrafinowanym guście. W warunkach kapitalizmu stanowi także przeciwwagę dla definiowania sztuki i – szerzej – kultury w kategoriach rynkowych oraz patrzenia na kreatywność przez pryzmat zysku i wzrostu gospodarczego. W końcu może być wyrazem nadziei na lepszy, czyli bardziej obywatelski, demokratyczny i partycypacyjny, ład społeczny, kulturowy i polityczny.

Enklawa obywatelska

W mojej pracy badawczej i teoretycznej, którą w ramach Pracowni Sztuki Społecznej łączę z praktyką społeczno-artystyczną, kategorię sztuki społecznej wiąże z oddolną aktywnością w sferze społecznej i publicznej. Płaszczyzną odniesienia są dla mnie przede wszystkim teorie społeczeństwa obywatelskiego. Innymi słowy, traktuję sztukę społeczną jako jedną z enklaw (nisz) społeczeństwa obywatelskiego, której charakterystyczną cechą, wyodrębniającą ją na tle innych,

Przyporządkowanie konkretnego projektu artystycznego do kategorii sztuki społecznej wymaga udzielenia odpowiedzi na pytanie o jego obywatelską jakość.

jest połączenie intencji (motywacji) artystycznych i obywatelskich. Można ją opisać za pomocą pięciu powiązanych z sobą kryteriów. Są to:

1. **Cele i efekty działania** – wyrażane w kategoriach pożytku publicznego lub zmiany społecznej (np. kształtowanie postaw obywatelskich, integracja międzykulturowa, inkluzja społeczna, poszerzenie sfery publicznej, reorganizacja przestrzeni miejskiej);
2. **Uczestnicy działania** – określani w sposób otwarty i inkluzywny, jako grupy lub zbiorowości (np. wiejska społeczność lokalna, mieszkańcy dzielnicy miasta, imigranci, młodzież, kobiety), bez względu na formalne wykształcenie, kapitał kulturowy i inne cechy społecznego położenia;
3. **Sposób zaangażowania uczestników w działanie** – jako twórców, współtwórców lub po prostu odbiorców sztuki – łączący partycypację w sztuce z partycypacją obywatelską poprzez sztukę, a przy tym: aktywny, kreatywny, podmiotowy, sprawczy i często wspólnotowy;

4. **Społeczna przestrzeń działania** – jego umiejscowienie w sferze publicznej, pozarządowej lub nieinstytucjonalnej, na poziomie struktur średniego szczebla, na zewnątrz lub na marginesie świata sztuki i publicznych instytucji kultury, takich jak muzea, galerie, teatry;

5. **Jakość działania** – jego obywatelski charakter, przejawiający się nie tylko w oddolności (prywatnej inicjatywie), samoorganizacji, spontaniczności czy responsywności względem różnych potrzeb i interesów społecznych, lecz także przywiązaniu do obywatelskich, demokratycznych wartości.

W ten sposób zarysowana enklawa sztuki społecznej stanowi uzupełnienie innych typów aktywności obywatelskiej – czy to realizowanej w organizacjach i ruchach społecznych, czy polegającej na udziale w publicznej dyskusji (tzw. aktywności werbalnej). Bywa alternatywą dla zinstytucjonalizowanych form partycypacji publicznej, takich jak konsultacje społeczne czy petycje obywatelskie, gdy te są postrzegane jako fasadowe lub nieefektywne. W tym względzie pozwala na uczestnictwo obywatelskie o większym stopniu kreatywności, spontaniczności i poczucia sprawstwa. Spełnia też wiele innych obywatelskich funkcji, takich jak: artykulacja społecznego protestu, wyrażanie zbiorowych tożsamości, przeciwdziałanie wykluczeniu i dyskryminacji, mobilizowanie zasobów ludzkich, społecznych i symbolicznych (np. kreatywności, więzi społecznych, pamięci społecznej) czy tworzenie warunków komunikacji społecznej (dialogu i porozumienia), zwłaszcza między skonfliktowanymi grupami. Typowe dla niej konteksty stanowią przestrzeń publiczna, społeczność lokalna i grupa mniejszościowa.

Obywatelskość miarą jakości

Współczesny renesans sztuki społecznej niesie z sobą większe zainteresowanie artystów i kuratorów teoriami i badaniami socjologicznymi. Poszerzenie repertuarów artystycznych o wymiar społeczny skłania do poszukiwania „miar” ich jakości raczej we wskaźnikach socjologicznych niż ocenach estetycznych. Ten kierunek myślenia był już obecny w praktyce Grupy Działania. Artyści postulowali „uwzględnienie w działaniach wyników weryfikacji społecznej propozycji autorskich” i prowadzili badania ankietowe wśród mieszkańców Lucimii. W sztuce społecznej zarówno obywatelskie zaangażowanie (uczestnictwo), jak i społeczna użyteczność (efektywność) mogą przybierać różną jakościową postać. Ogromna różnorodność współczesnych praktyk artystycznych sprawia, że jej repertuar estetyczny i społeczny jest bardzo bogaty. Przyporządkowanie konkretnego projektu do kategorii sztuki społecznej wymaga więc każdorazowo udzielenia odpowiedzi na pytanie o jego obywatelską jakość. ■