

Instytut Kulturoznawstwa
Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

AGNIESZKA WOŁODŹKO

**SZTUKA PARTYCYPACYJNA W KRAJACH
SKANDYNAWSKICH W LATACH 1990-2010**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Grzegorza Dziamskiego

Poznań, 2013

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział I. Pomiędzy polityką a sztuką. Źródła sztuki partycypacyjnej	24
1. Wobec wyczerpania i kryzysu. Sytuacja społeczno-kulturowa lat 60. i 70. XX wieku	24
1.1. Kontrkultura	24
1.2. Nowy dyskurs teoretyczny	25
1.3. Pokusa uczestnictwa	31
2. Koniec sztuki?	33
2.1. Cezura Arthura C. Danto	33
2.2. Problem z politycznością sztuki. Dwa modele modernizmu?	34
2.3. Nowe idee i modele funkcjonowania sztuki	40
3. Narodziny sztuki partycypacyjnej	47
3.1. Scena brytyjska	47
3.2. Scena amerykańska	52
Rozdział II. Modernizm jako dobro narodowe	58
1. Wątpliwości na początek	59
2. Szwecja: od tradycji do nowoczesności	60
3. Skandynawia: konfrontacja z maszyną	66
4. Dania: czy raj jest możliwy?	70
5. Finlandia: od Alvara Aalto do społeczeństwa informacyjnego	74
6. Rysy na monolicie	78
6.1. Islandia w dobie kryzysu	79
6.2. Dania, Szwecja: wyzwania multikulturowości	82
6.3. Norwegia: masakra 2011	85
7. Konkludując...	87
Rozdział III. Genealogia sztuki partycypacyjnej w Skandynawii	89

1. Zmiany w polityce kulturalnej	89
2. Pornografia w służbie kontrkultury	91
3. Testowanie granic muzeum	97
4. Zabawa jako narzędzie postępu	101
5. Fluxus: włączanie publiczności	106
6. W poszukiwaniu wspólnoty	109
7. Pytanie o kontynuację	
 Rozdział IV. Skandynawia – antologia projektów: Spotkania	 114
1. Wprowadzenie	115
2. Taktyki	122
2.1. Taktyka gościnności	122
2.2. Taktyka daru	134
2.3. Taktyka miejskiego „dryfowania”	147
2.4. Taktyka platformy	151
2.5. Taktyka zbierania/wymiany historii	166
2.6. Taktyka ekozoficzna	182
2.7. Taktyka <i>syjunta</i>	188
2.8. Taktyka zabawy	196
 Rozdział V. Skandynawia – antologia projektów: Mikroutopie	 203
1. Wprowadzenie	203
2. Taktyki	208
2.1. Taktyka kwestionowania państwowości	208
2.2. Taktyka tworzenia narzędzi	214
2.3. Taktyka alternatywnych habitatów	218
2.4. Taktyka demokracji bezpośredniej	222
2.5. Taktyka nieformalnych ekonomii	227
 Rozdział VI. Jeżeli... Analiza modalności skandynawskiej sztuki partycypacyjnej	 234
1. Jeżeli artysta przestaje być autorem...	236

1.1.	Kwestia autorstwa	236
1.2.	Nowe role artysty	242
1.3.	Potencjalne zagrożenia	251
2.	Jeżeli widz staje się uczestnikiem...	254
2.1.	Partycypacja. Różne formy zaangażowania (wg Lacy)	254
2.2.	Motywacje	258
3.	Jeżeli nie ma obiektu, a proces jest formą...	261
3.1.	Gdy życie jest sztuką	261
3.2.	Brak obiektu – pytanie o przedmiot refleksji	262
3.3.	Forma wypowiedzi	264
3.3.1.	Performans – jako proces	265
3.3.2.	Dizajn – jako nośnik idei	268
3.4.	A jednak estetyka	273
4.	Jeżeli sztuka powstaje na ulicy...	276
4.1.	Nowy dyskurs sztuki w przestrzeni publicznej	276
4.2.	Sztuka partycypacyjna jako przejaw <i>post-studio practice</i>	278
4.3.	A jednak instytucja - w roli producenta	280
4.4.	Zaangażowani kuratorzy	285
4.5.	Sfery ryzyka	289
5.	Jeżeli <i>white cube</i> nie wystarcza...	293
5.1.	Nowe miejsca prezentacji	293
5.2.	Dostawcy sztuki	297
5.3.	A jednak instytucja. Reguły dobrego zachowania	300
5.3.1.	Zmiana w obrębie dyskursu muzealnictwa	301
5.3.2.	Subwersywne formy prezentacji	308
6.	Jeżeli krytyk jest bezradny...	311
	Zakończenie	321
	Bibliografia	329
	Źródła internetowe	344

Wstęp

*

W drugiej połowie dwudziestego wieku mieliśmy do czynienia z zasadniczą zmianą, jaka nastąpiła w sposobie uprawiania i definiowania sztuki. Po publicznej prezentacji *Brillo Box* Warhola w 1964 r., którą Arthur C. Danto przyjął za cezurę wyznaczającą symboliczny koniec modernizmu, eksplorowanie języka estetycznego przestało być głównym celem sztuki. Porzuca ona odtąd postulat własnej separacji od realnego życia i wchodzi w dyskursy o charakterze pozaestetycznym. Obszarami jej zainteresowania stają się historia, biologia, polityka, feminizm, zagadnienia *gender* itd. Stąd mamy podstawy, by tę nową fazę sztuki określać jako „postautonomiczną”.

Przedmiotem moich zainteresowań jest jeden z jej przejawów: praktyka podejmowana w przestrzeni publicznej. Sam fakt pracy artysty poza studiem i realizacji dzieła poza instytucją wystawienniczą nie jest niczym nowym. W modernizmie próby estetyzacji przestrzeni miejskiej były popularną praktyką. Niemniej w tej nowej formule, którą się zajmuję, mamy do czynienia z przesunięciem punktu ciężkości ze sfery wizualnej na sferę pojęciową oraz sferę praktyczną, na tworzenie procesu raczej niż obiektu, stąd mowa raczej o „projekcie” niż o „dziele”. Często pozostałym po artystycznych działaniach śladem jest jedynie nie zawsze profesjonalnie wykonana dokumentacja. Co więcej, proces ten dotyczy konkretnej społeczności lokalnej i doświadczanych przez nią problemów. Tym samym działania podejmowane przez artystę w dużym stopniu przypominają te, które stanowią domenę politycznych aktywistów. Fakt ten sprowokował Chantal Mouffe do sformułowania terminu „artywizmu”¹. I wreszcie jeszcze jeden wyróżnik tej praktyki: zmiana pozycji artysty w jego relacji z widzem. Twórca świadomie rezygnuje ze swej tradycyjnej pozycji geniusza o nadprzyrodzonych zdolnościach i staje się partnerem widza, którego zaprasza do współdziału w procesie twórczym. W niektórych wypadkach artysta nawiązuje kontakty w

¹ C. Mouffe, *Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciw hegemonii*, wystąpienie podczas konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu nowego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

najbliższym sąsiedztwie (patrz: Paweł Althamer na warszawskim Bródnie), kiedy indziej wyjeżdża na pobyty rezydencyjne w miejsca zupełnie sobie nieznane i tam, na miejscu stara się zdiagnozować lokalne problemy oraz razem ze społecznością lokalną im przeciwdziałać. To właśnie ta cecha pozwala nazywać tego rodzaju sztukę „partycypacyjną”.

Wyżej wymienione zmiany mają na tyle rewolucyjny charakter, iż u wielu teoretyków i obserwatorów rodzi wątpliwość, czy tak sformułowane praktyki nie opuściły już zupełnie pola sztuki, przenosząc się na obszar polityki, tym samym spełniając postulat wysunięty przez historyczną awangardę².

Pomimo popularności, jaka w ostatnich latach zyskała ta nowa praktyka, pojęcie sztuki partycypacyjnej pozostaje nadal nieostre a ponadto często nadużywane. Służy jako „słowo-klucz” do określenia szerokiego spektrum zjawisk – od projektów, które powstają na podstawie scenariusza przygotowanego przez profesjonalnego artystę, interwencji artystycznych, do zjawisk generowanych w sieci wyłącznie przez jej użytkowników. W czasie swoich badań spotykałam się z rozmaitym jego rozumieniem przez kuratorów i teoretyków. Także w literaturze funkcjonuje wiele określeń dotyczących tego lub podobnego zjawiska. Stworzone przez Nicolasa Bourriaud pojęcie „sztuki relacyjnej” odnosi się do postrzegania tejże w odniesieniu do kontekstu. Sztuka rozumiana jest jako miejsce spotkania i relacji: 1/ pomiędzy jednostką a grupą; 2/ pomiędzy jednostką a światem; 3/ pomiędzy widzem a światem³. Jay Koh i Chu Yuan Chu posługują się terminem „sztuki zaangażowanej”. Jako taką uważają takie projekty, których celem jest dokonanie społecznej zmiany. Ich odbiorcy postrzegani są jako jednostki autonomiczne, które mają prawo do wyboru tematu dalszego dialogu, zainicjowanego przez proces artystyczny⁴. Grant Kester analizuje projekty

² Rozważając postulaty awangardy, Peter Bürger pisze o „instytucji sztuki”. Pod pojęciem tym rozumie on ramę społeczną, w której dzieło powstaje i jest odbierane (Bürger, 2006). Ja natomiast posługiwać się będę terminem „pola sztuki” jako jednym z przejawów „pola społecznego”. Ten ostatni termin, sformułowany przez Pierre’a Bourdieu, powiązany jest przez niego z pojęciem „praktyk sensownych”, realizowanych według pewnych znanych, ustalonych reguł gry. W dalszej części rozprawy pojęcie „instytucja sztuki” zarezerwuję dla określenia instytucji wystawienniczej. Chcę tym samym uniknąć nieporozumień, które mogłyby wynikać przy okazji przywoływania opinii z literatury anglojęzycznej, w której występują dwa terminy: „*institution of art*” w Bürgerowskim rozumieniu instytucji sztuki oraz „*art institution*” jako określenie muzeum lub galerii sztuki.

³ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

⁴ J. Koh, Jay i C. Y. Chu, *Seminarium "Sztuka zaangażowana w przestrzeniach publicznych"*, [w:] *City Transformers*, red. G. Kłaman i A. Wołodźko, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2005, s. 11-15.

artystyczne jako potencjalną platformę dla społecznego dialogu, w ramach której mogą zostać zadawane pytania lub wyrażane krytyczne sądy, które nie mogłyby się pojawić czy zostać zaakceptowane gdzie indziej. Tego rodzaju projekty określa mianem „sztuki dialogicznej”⁵. Maria Lind, rozpatrując różne projekty będące wynikiem grupowej współpracy, dokonuje dystynkcji pomiędzy „kolaboracją”, rozumianą jako termin określający różne metody pracy, które wymagają więcej niż jednego uczestnika, a „kooperacją”, gdzie nacisk jest według niej położony na wspólną pracę i wspólne korzyści. Na płaszczyźnie sztuki ta ostatnia ma miejsce podczas „kolektywnych akcji” (*collective actions*). Lind odróżnia kolektywne akcje od projektów interaktywnych, w czasie których uczestnicy współpracują ze sobą lub też jeden uczestnik współdziała z jakimś urządzeniem technicznym. W końcu ta sama autorka definiuje partycypację jako rodzaj aktywności twórczej zorientowanej na współuczestnictwo osób spoza kręgu sztuki i ich możliwość współdecydowania o finalnych rezultatach działania⁶. Z kolei Lars Bang Larsen, pisząc o sztuce zaangażowanej społecznie i politycznie, w tym też o sztuce partycypacyjnej, posługuje się określeniem „estetyka społeczna”⁷.

W swoich dalszych rozważaniach będę opierać się na dwóch definicjach autorek anglosaskich. Amerykańska artystka Suzanne Lacy⁸ określa twórcę działającego w obszarze sztuki partycypacyjnej jako „artystę-aktywistę”. Według niej punktem wyjścia jego działalności jest zakwestionowanie tradycyjnej praktyki artystycznej opartej na pracy w zaciszu swojej pracowni, w izolacji od społeczeństwa. Artysta-aktywista podejmuje się tworzenia nowych sensów i symboli w konsensualnej współpracy z publicznością, wybranymi grupami społecznymi. Taka praktyka wymaga wykorzystania umiejętności i narzędzi, które nie mają nic wspólnego z tradycyjnymi metodami tworzenia sztuki. Nowe wyzwania, które stoją przed artystą, to według Lacy: umiejętność kolaboracji, konieczność pozyskania

⁵ G. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

⁶ M. Lind *The Collaborative Turn*, [w:] J. Billing, Johanna; M. Lind, i L. Nilsson, *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London 2007, s. 17.

⁷ L. B. Larsen, *Social Aesthetics*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 172-183.

⁸ S. Lacy, *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*, [w:] *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, red. S. Lacy, Bay Press, Seattle, Washington 1989.

wielowarstwowej i specyficznej publiczności, działanie na pograniczu wielu dyscyplin, potrzeba wyboru miejsca, które będzie współbrzmieć z sensami publicznymi, czy potrzeba wyjaśniania wizualnych i symbolicznych procesów osobom, które nie są przygotowane do odbioru sztuki⁹.

Druga definicja sztuki partycypacyjnej sformułowana została przez londyńską krytyczkę Claire Bishop. Zakreśla ona granice tej sztuki, wyszczególniając jej następujące cechy: 1/ chęć aktywacji podmiotu, który dzięki doświadczeniu fizycznego bądź symbolicznego uczestnictwa w sztuce dozna tożsamościowego wzmocnienia; 2/ zrzeczenie się przez artystę części lub całości autorskiej kontroli nad procesem produkcji projektu artystycznego na rzecz współuczestników tego procesu; 3/ dążenie do odtworzenia więzi społecznych poprzez kolektywne wytwarzanie sensów¹⁰.

**

Na moją decyzję o poświęceniu badań problemowi sztuki partycypacyjnej złożyło się kilka powodów. Po pierwsze, jest to obszar moich własnych doświadczeń jako artystki i kuratorki. Niemal od początku działalności zawodowej moje zainteresowania kierowały się w stronę społecznego funkcjonowania sztuki. Działając od 1991 r. w kręgu gdańskiej Galerii Wyspa, a następnie od 1998 r. pracując jako kurator w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, nie do końca świadomie zmierzałam w kierunku tzw. sztuki zaangażowanej, wówczas jeszcze w ogóle w Polsce niedyskutowanej, a następnie – sztuki partycypacyjnej, także wówczas niezdefiniowanej i przeczuwanej zaledwie intuicyjnie. W 1998 r. sformułowałam założenia projektu *Rzeźba Społeczna*¹¹, który był następnie przeze mnie realizowany w CSW Łaźnia mniej więcej do roku 2004. Impulsem do jego sformułowania była konstatacja faktu, iż ta nowa placówka sztuki, usytuowana w zaniedbanej dzielnicy Gdańska, nie powinna stać się wyizolowaną instytucją, której działalność programowa adresowana będzie do elit z pominięciem społeczności funkcjonującej w jej bezpośrednim sąsiedztwie. Dlatego *Rzeźba*

⁹ *Tamże*.

¹⁰ C. Bishop, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] *Participation: Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge 2007, s. 10-17.

¹¹ Sama nazwa tego programu została wymyślona przez Piotra Wyrzykowskiego, który inspirował się pojęciem stworzonym przez Josepha Beuysa.

Spoleczna skierowana była przede wszystkim do mieszkańców tamtejszej dzielnicy Dolne Miasto, wśród których znaczny procent stanowili bezrobotni czy uzależnieni od alkoholu i pozbawieni stałego miejsca zamieszkania. Jego celem było zainicjowanie kulturowej i społecznej zmiany, wciągnięcie mieszkańców do aktywnego uczestnictwa w sztuce i, co wydawało się najważniejsze, przywrócenie im samym ich pozytywnego wizerunku. Program realizowany był przez cyklicznie powtarzane warsztaty, do uczestnictwa w których zapraszane były wybrane grupy mieszkańców. Z poziomu dzisiejszej wiedzy działania te mogą określić jako *community art project*.

Inną inicjatywą z tego obszaru tematycznego był zrealizowany przeze mnie w 2000 r. projekt *Reykjavik/Akranes*, poprzez który starałam się doprowadzić do spotkania pomiędzy mieszkańcami stolicy Islandii i miasteczka Akranes, leżącego po drugiej stronie Zatoki Faxaflói. Wreszcie w 2002 r. realizowałam we współpracy z Julitą Wójcik akcje w tzw. Parku Schopenhauera w Gdańsku-Oruni, mające na celu pomoc społeczności lokalnej w mediowaniu z władzami miasta w sprawie pozyskaniu funduszy na renowację tego miejsca i przywrócenia go do użytku mieszkańców.

W efekcie udziału w międzynarodowych wystawach, jak i w rezultacie podróży i pracy kuratorskiej miałam kontakty z szeregiem artystów aktywnych w obszarze sztuki partycypacyjnej. Byli to m.in. wiedeńska grupa WochenKlausur, Lea i Pekka Kantonen z Finlandii, Folke Köbberling z Berlina, Marjetica Potrč z Ljubljany, Kirsten Dufour i SUPERFLEX z Kopenhagi i inni. W ciągu ostatniego dziesięciolecia praktyka ta zaczęła zyskiwać popularność również w Polsce, stopniowo stając się zjawiskiem niemal masowym. Twórczość artystów, którą miałam okazję obserwować z bliska, wielokrotnie stawiała mnie przed pytaniami, na które trudno mi było znaleźć odpowiedzi. Na ile są oni świadomi stosowanych środków i zakładanych celów? Jaka jest ich postawa polityczna? W jakim stopniu podejmowane działania wypływają z poczucia społecznej odpowiedzialności, a w jakim mają być po prostu kolejnym krokiem w karierze (bo sztuka partycypacyjna stała się „modna”) lub, co gorsza, pretekstem do zdobycia grantu (bo łatwiej o zdobycie go na działalność prospołeczną niż na realizację indywidualnych zamierzeń twórczych)? Wreszcie czym jest taka praktyka w karierze artystów, którzy ją podejmują? Czy jest jednorazową odskocznią, urozmaicheniem tradycyjnego modelu pracy w studio, czy też wynikającą z ich przekonań decyzją o zmianie swojego sposobu pracy twórczej i skierowaniu się w stronę tzw.

post-studio practice? Spotkania i rozmowy z artystami potwierdzały moje wątpliwości. Wielokrotnie słyszałam od nich wyznania o poczuciu zagubienia, niepewności co do swoich racji artystycznych i znaczeniu politycznym własnej pracy.

Chyba jeszcze bardziej bezradna i nieprzygotowana do odbioru tego typu sztuki czuje się publiczność. Zazwyczaj może ona liczyć na pomoc krytyka w objaśnieniu zjawiska estetycznego. Pełni on rolę mediatora pomiędzy widzem a dziełem artysty. W tym jednak wypadku ulotność zjawiska, o którym mówimy, jego polityczny charakter i brak materialnego artefaktu powodują, że krytyk ma poczucie braku narzędzi do ewaluacji. Staje on wobec pytania: jaki system reguł pozwoliłby zaszeregować te projekty jako “sztukę” bądź “nie-sztukę”? Powyższe względy przywiodły mnie do wniosku o istnieniu luki badawczej w tej dziedzinie, którą przeprowadzone badania mogłyby zapełnić.

Pozostaje mi jeszcze wytłumaczyć się z wyboru terytorialnego obszaru moich badań. Z perspektywy Polski, od początku lat 90. ubiegłego roku poszukującej swojej nowej formuły politycznej, niezwykle trwałe skandynawski model socjaldemokracji jawił się jako potencjalna „trzecia droga” pozwalająca uniknąć pułapek zarówno komunizmu jak i ideologii liberalnej z jej zaniedbaniami sfery wspólnotowej. Interesowało mnie, w jaki sposób odmienność polityczna przekłada się na sposób myślenia i działania artystów z Danii, Finlandii, Norwegii, Szwecji i Islandii.

Tradycja sztuki partycypacyjnej jest na ogół kojarzona z anglosaską sceną artystyczną. To działania artystów z tego obszaru jako pierwsze przeniknęły do literatury przedmiotu. Moje dość częste kontakty ze skandynawską sceną artystyczną, mające miejsce od początku lat 90., pozwoliły mi zauważyć, że sztuka partycypacyjna w tym regionie ma również wiele interesujących przejawów, a mimo to jedyną grupą, która zyskała szerokie międzynarodowe uznanie, jest duński SUPERFLEX. Chciałabym, aby moja rozprawa przyczyniła się nie tylko do zaprezentowania dokonań artystów z tego obszaru, ale by uwypukliła pewne ich oryginalne cechy. Jestem przekonana i spróbuję tego dowieść, że odrębność skandynawskiego *habitusu* wpływa na kształt realizowanych tam projektów artystycznych.

Moim celem w niniejszej rozprawie jest po pierwsze identyfikacja zjawiska sztuki partycypacyjnej jako nowego rodzaju ekspresji artystycznej. Po drugie pragnę się odnieść do trudności, jakie budzi jej zaangażowanie polityczne. Opierając się na analizie ruchów awangardowych Petera Bürgera¹², pragnę wykazać, iż artyści realizujący projekty partycypacyjne kontynuują idee zapoczątkowane przez historyczną awangardę. Podobnie jak ona dążą do zniesienia właściwy sztuce brak skutków społecznych. Jak pokazuje perspektywa historyczna, awangarda poniosła klęskę. Bariery oddzielającej sztukę od życia nie udało się obalić. Jedynym wyjątkiem są być może praktyki sytuacionistów, lecz Debord zdecydowanie odcinał się od sztuki i usunął artystów z Międzynarodówki. Burkhardt Lindner tłumaczy klęskę awangardzistów ich świadomościowym zakorzenieniem w okresie autonomii sztuki¹³. Niezależnie od tego, czy miał on rację, działania tych artystów zostały wchłonięte przez rynek sztuki. Czas pokaże, jak w przyszłości zostanie zinterpretowana przez historyków sztuki sztuka partycypacyjna.

Drugim postulatem awangardy była chęć zniesienia instytucji sztuki. Jego również nie udało się spełnić. Odnosząc się do tego problemu, Grzegorz Dziamski zadaje pytanie: „Czy możliwe jest przekroczenie sztuki, które nie prowadzi do nowych form sztuki? Jak takie przekroczenie, przewyższenie sztuki miałoby wyglądać?”¹⁴. W swojej rozprawie pragnę wykazać, iż pomimo że sztuka partycypacyjna wkracza na pole polityki, to nie opuszcza ona pola sztuki, a jedynie tworzy z polityką tymczasowy obszar wspólny. W związku z tym, pomimo swego hybrydycznego charakteru, sztuka ta nadal może i powinna być rozpatrywana w obszarze estetyki, co nie wyklucza możliwości jej analizy z perspektywy politycznej. Z powodu braku kompetencji krytyków, uważam nawet, że analiza tej sztuki powinna być poszerzana przez udział specjalistów z innych dziedzin: socjologii, psychologii, ekonomii itp.

¹² P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

¹³ B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej?*, przeł. J. Kita-Huber, [w:] P. Bürger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 131-162.

¹⁴ G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji: sztuka w sferze publicznej*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 15-26, s. 21.

Ten rodzaj praktyki artystycznej narodził się w Europie Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych w końcu lat 60. ubiegłego wieku na fali szczególnej atmosfery społeczno-politycznej tamtego okresu: aktywizacji lewicy, niepokojów studenckich, antywojennych protestów. Na tle szeroko rozumianego Zachodu kraje skandynawskie cechuje daleko idąca odrębność. Cały szereg zjawisk charakterystycznych dla kontrkultury miał w tych krajach miejsce wcześniej i nabierał często bardziej radykalnego charakteru. Dotyczy to przede wszystkim przemian obyczajowych, które w Skandynawii zaistniały wcześniej niż w innych krajach Zachodu oraz na większą skalę. Ta liberalna przestrzeń wolności ugotowała drogę dla wielu radykalnych wystąpień artystycznych, m.in. Palle Nielsena, Paula Gernes, Bjørna Nørgaarda czy Vilgota Sjömana. Ta szczególna atmosfera pozwoliła również na ujawnienie się w Skandynawii nowych, niezwykle odważnych koncepcji dotyczących działalności programowej instytucji sztuki, czego najbardziej wyrazistym przykładem jest sposób funkcjonowania sztokholmskiego *Moderna Museet* za dyrekcji Pontusa Hultena.

Nie można również pominąć znaczenia socjaldemokratycznego porządku politycznego, który był w tym regionie obecny od lat 20. ubiegłego wieku. Nordycki model państwa dobrobytu, który wykształcił się pod wpływem tej ideologii, wycisnął głębokie piętno na lokalnej świadomości. Ponieważ zakładam, że sztuka partycypacyjna jest zjawiskiem, które występuje w ścisłej relacji z lokalnym kontekstem społeczno-politycznym, trzecim celem mojej rozprawy będzie próba udowodnienia tezy, iż ten lokalny kontekst wpłynął na wykształcenie się pewnych specyficznych cech tej sztuki, które stanowią o jej odrębności w stosunku do podobnych praktyk w innych krajach Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych.

Literatura dotycząca nowych form aktywności artystów w sztuce publicznej zaczęła pojawiać się dość wcześnie, bo na przełomie lat 90. i 80. ubiegłego wieku. Publikacje te w mniejszym lub większym stopniu omawiają również zagadnienia sztuki partycypacyjnej. Przedstawię je w kolejności chronologicznej, co może dać pewne pojęcie o tym, jak ten dyskurs kształtował się w czasie.

Jedna z pionierek tego typu praktyki, wspomniana już wcześniej amerykańska artystka Suzanne Lacy, wydała w 1989 r. antologię tekstów o politycznym znaczeniu performance w

przestrzeni publicznej, zatytułowaną *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Szczególnie istotny w tym zbiorze jest tekst jej autorstwa zatytułowany *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*, w którym Lacy tworzy pojęcie tzw. „nowej sztuki publicznej” (*new genre public art*) i dokonuje jej analizy. Podkreślając interakcyjny charakter tego zjawiska, zajmuje się przemianami, jakim ulegli dwaj główni aktorzy obecni w polu tej nowej formuły sztuki: artysta i publiczność.

Trudno przecenić fakt ukazania się w 1998 r. *Esthétique relationnelle* (Estetyka relacyjna) Nicolasa Bourriaud, w której formułuje on koncept nowej, postautonomicznej praktyki artystycznej, nazwanej przez siebie „sztuką relacyjną”. To, co wyróżnia ją na tle innych praktyk artystycznych, to inaczej sformułowany cel. Artyści nie dążą tu do tworzenia obiektów sztuki, lecz kreują spotkania i relacje międzyludzkie.

Sztuka relacyjna wykazuje wiele podobieństw ze sztuką partycypacyjną ze względu na aktywne zaangażowanie publiczności. Z tego powodu pojęcia te bywają używane zamiennie. Niemniej trzeba wyraźnie podkreślić, iż nie są one synonimiczne. Obie praktyki różnią się zasadniczo. Artyści relacyjni podejmują swoje działania w ramach instytucji wystawienniczej, a tym samym kierują ją do wykształconej elitarnej publiczności, przez co nie przekraczają ram sztuki mieszczańskiej. Niemniej ponieważ niektóre aspekty tej sztuki zachowują swoją aktualność również w przypadku sztuki partycypacyjnej, w swojej rozprawie wielokrotnie powracać będę do opinii Bourriaud¹⁵.

W *One Place After Another* Miwon Kwon przedstawia ewolucję, jaką sztuka publiczna przeżyła w drugiej połowie dwudziestego wieku: od tej przeznaczonej do konkretnego miejsca (*site-specific art*), wyrażającej się poprzez materialną realizację, charakterystyczną dla lat 60., 70. i 80., po pozbawione materialnego wymiaru praktyki interwencyjne i partycypacyjne¹⁶. Z perspektywy moich badań szczególnie cenna jest dokonana przez Kwon analiza i systematyzacja różnych typów społeczności, które konstytuują się w wyniku uczestnictwa w procesie kreacji. Ponadto, przywołując i szeroko omawiając znaną, kontrowersyjną realizację Johna Ahearna w nowojorskim South Bronx Sculpture Park z 1991

¹⁵ N. Bourriaud, *dz. cyt.*

¹⁶ M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts, London 2004.

r., Kwon przedstawia interesujący problem prawa artysty do reprezentowania społeczności lokalnej i jej problemów¹⁷.

Grant Kester z kolei dyskutuje nowy model sztuki, który mógłby stać się antidotum na nastroj wrogości i walki pomiędzy przedstawicielami odrębnych kultur, religii i narodowości, charakterystyczny dla naszych czasów. „Sztuka dialogiczna”, jak ją nazywa, powinna przyczyniać się do inicjowania dialogu pomiędzy różnymi społecznościami. Dlatego, uważa Kester, nadszedł czas, by artysta zmienił sposób uprawiania sztuki i podjął się tworzenia raczej procesów niż dzieł we współpracy z widzami. Ten model jednak wymaga zawieszenia statusu autorstwa sztuki i zgody na nowy, odświeżający sposób pracy, polegający na grupowym dojściu do konsensusu na temat finalnego rezultatu wspólnych działań¹⁸.

Publikacja Kestera zainspirowała burzliwą dyskusję na temat sztuki partycypacyjnej na łamach *Artforum* w 2006 r. i odsłoniła obecność dwóch opozycyjnych imperatywów twórczych w dyskursie sztuki partycypacyjnej. W lutowym numerze tego magazynu Bishop zamieściła krytykę opinii wyrażanych przez Kestera i opowiedziała się zdecydowanie za takim modelem sztuki partycypacyjnej, która zachowuje wyraźny status autorski i wyraża się poprzez dzieło mające wysoki poziom estetyczny i unikalny charakter¹⁹. W odpowiedzi opublikowanej w kolejnym, majowym numerze *Artforum* Kester twardo broni sztuki aktywistycznej, której głównym zadaniem jest współpraca ze społecznością i tworzenie znaczeń społecznych i politycznych²⁰.

Począwszy od 2006 r. architekt i teoretyk Markus Miessen wydaje publikacje poświęcone szeroko pojętej idei partycypacji. Jego poglądy w dużej mierze inspirowane są ideą przestrzeni agonicznej Chantal Mouffe²¹, z którą Miessen wielokrotnie współpracował, i

¹⁷ *Tamże*.

¹⁸ G. Kester, *dz. cyt.*

¹⁹ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006 nr 6, s. 179-185.

²⁰ G. Kester, *Response to Claire Bishop's 'Another Turn'*, „Artforum” 2006 nr 9.

²¹ Według Mouffe przestrzeń agoniczna to taka, w której spotykają się adversarze reprezentujący różne punkty widzenia, lecz podejmujący dyskusje na ich temat (C. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008).

lokują się w opozycji do spopularyzowanej w latach 90. koncepcji partycypacji konsensualnej. W miejsce poszukiwania kompromisu za każdą cenę Miessen proponuje pozytywnie rozumiany konflikt, który stanie się impulsem do debat i alternatywnych spekulacji. Twórca partycypacyjny (artysta lub architekt), którego autor ten określa jako „praktyka przestrzennego”, ma według niego działać z krytycznego dystansu, włączać się w rozwiązywanie lokalnych konfliktów, jednocześnie świadomie zachowując pozycję outsidera.

Opublikowana wspólnie z Shumonem Basarem *Did Someone Say Participate?* ma formę atlasu zaangażowanych praktyk zrealizowanych w różnych zakątkach świata²². *The Violence of Participation* jest zbiorem przeprowadzonych przez Miessena wywiadów z przedstawicielami świata kultury reprezentującymi różne przekonania polityczne – od lewicowych po skrajnie konserwatywne. Treścią tych rozmów jest nie tyle sztuka, ile namysł nad przyszłością Europy postrzeganej jako czasowa, wymagająca stałego przemodelowywania społeczności²³. Z kolei *The Nightmare of Participation* poświęcona jest rozwinięciu wcześniej zdefiniowanego modelu partycypacji. Miessen analizuje granice i pułapki prawdziwych motywacji do „współuczestnictwa”, przestrzega przed dążeniem do demokracji za wszelką cenę i przedstawia konflikt jako nową i skuteczną siłę, zdolną do przezwyciężenia lokalnych problemów. W publikacji tej znajduje się również wywiad Miessena z Mouffe oraz teksty innych autorów: Hansa Ulricha Obrista, Bassama El Baroniego, Jeremy’ego Beaudry i Carsona Chana²⁴.

W roku 2007 ukazała się drukiem zredagowana przez Bishop antologia tekstów kluczowych dla dyskursu sztuki partycypacyjnej. Zawiera ona teksty stanowiące filozoficzną ramę tego zjawiska, wypowiedzi artystów, których praktyki twórcze wpisują się w ten dyskurs, a ponadto opinie krytyków i kuratorów²⁵.

²² S. Basar i M. Miessen (red.), *Did Someone Say Participate?*, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2006.

²³ M. Miessen (red.), *The Violence of Participation*, Sternberg Press, Berlin 2007.

²⁴ M. Miessen (red.), *The Nightmare of Participation. (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press, Berlin 2010.

²⁵ C. Bishop, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2007.

Wreszcie w 2012 r. Bishop opublikowała *Artificial Hells* - rezultat swoich rozległych studiów na temat sztuki partycypacyjnej. Jest to ujęta ewolucyjnie historia zmian w sposobie uprawiania sztuki, które stopniowo doprowadziły do wykształcenia się tej zupełnie nowej formy. Bishop wskazuje trop wiodący od awangardy po praktyki zmierzające do aktywnego włączania publiczności, obecne w latach 60. Zatrzymuje się przy scenie francuskiej: paryskiej *Groupe de recherche d'art visuel* (G.R.A.V.) aktywnej w końcu lat 60. oraz na Międzynarodówce Sytuacionistycznej oraz brytyjskiej – grupie APG oraz zjawisku *community art*. Badania Bishop nie skupiają się wyłącznie na scenie sztuki Zachodu. W publikacji znalazły się również omówienia wczesnych partycypacyjnych aktywności realizowanych w Argentynie, Czechach i Rosji. Następnie autorka omawia nową falę zainteresowania sztuką partycypacyjną, jaka miała miejsce w Europie na początku lat 90. Dwa ostatnie rozdziały jej książki dotyczą wspomnianego przeze mnie wcześniej delegowanego performansu oraz zwrotu edukacyjnego w sztuce współczesnej²⁶.

Z punktu widzenia obszaru, na którym prowadziłam badania, szczególnie interesujący jest dyskurs podejmowany przez autorów skandynawskich. Bardzo wczesny, pochodzący z 1999 r. tekst teoretyczny pochodzi spod pióra duńskiego krytyka i kuratora Larsa Banga Larsena. Tworzy on pojęcie „estetyki społecznej” (*social aesthetics*), przez który rozumie on sztukę społecznie zaangażowaną, kontestującą postrzeganie sztuki jako instytucji społecznej. Z tej perspektywy analizuje szereg projektów zrealizowanych w Skandynawii od lat 60. do połowy lat 90. ubiegłego wieku. To, co jest ich wyróżnikiem, to balansowanie na bardzo cienkiej granicy pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Stosunek Larsena do tego problemu jest zresztą bardziej radykalny niż autorów wymienionych wcześniej. Przyznaje on wprost, że wśród dyskutowanych przez niego działań „niektóre formy społecznej aktywności estetycznej zostały celowo podjęte w obszarze sztuki jako projekty artystyczne, inne kwalifikują się jako sztuka lub kwalifikują się do dyskusji artystycznej po ich aktualizacji w innych kontekstach”²⁷.

²⁶ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso London, New York 2012.

²⁷ L. B. Larsen, *Social Aesthetics*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 172.

W *On the Style Site. Art, Sociality and Media Culture* norweska teoretyczka Ina Blom proponuje nowe spojrzenie na problem formy estetycznej w sztuce zaangażowanej. Twierdzi, że czas tanich fan-zinów, afiszów i pisanych na maszynie ulotek, będących środkiem wyrazu sztuki konceptualnej, jest już za nami. W nowym millenium sztuka akcyjna pojawia się w wystylizowanej formie na podobieństwo również coraz bardziej stylowego życia codziennego. Blom analizuje wpływ, jaki wywiera styl na znaczenia polityczne zawarte w projektach artystycznych²⁸.

Również w 2007 roku ukazała się drukiem *Occupying Time. Design, technology, and the form of interaction* Ramii Mazé - jej rozprawa doktorska obroniona na Uniwersytecie w Malmö. Dotyczy ona aspektu interakcji w technologiach komunikacyjnych. Pomimo że autorka skupia się przede wszystkim na dyskursie interakcji i partycypacji obecnym w dizajnie, to, jak sama podkreśla, jej badania w ogromnym stopniu opierają się na analizie twórczości zarówno artystów-aktywistów, jak i krytycznych dizajnerów²⁹. Przyjęta przez nią perspektywa pozwala na znaczne poszerzenie definicji dizajnu. Dzięki temu umożliwiła mi odnalezienie aspektów dizajnu w sztuce partycypacyjnej obszaru skandynawskiego.

Podobny wątek kontynuowany był przez Mazé i Magnusa Ericsona w roku 2009 w projekcie badawczym *Design Act. Socially and politically engaged design today - critical roles and emerging tactics*. Jego celem była identyfikacja, prezentacja i dyskusja krytycznego dizajnu przejawiającego się modzie, urządzeniach interaktywnych, grafice, usługach oraz interdyscyplinarnych i eksperymentalnych praktykach. Publikacja, stanowiąca podsumowanie tej pracy, zawiera omówienie licznych projektów, ich teoretyczną dyskusję oraz wywiady z twórcami. Wiele spośród omawianych tu przykładów i postaw artystycznych dyskutowanych w środowisku dizajnu inni teoretycy rozpatrują w obszarze sztuki wizualnej (są tu projekty m.in. Action Samtal, New Beauty Council czy Marjeticy Potrč)³⁰.

²⁸ I. Blom, *On the Style Site. Art, Sociality and Media Culture*, Sternberg Press, Berlin 2007.

²⁹ R. Mazé, *Occupying Time. Design Technology and the Form of Interaction*, Axl Books, Stockholm 2007.

³⁰ M. Ericson i R. Mazé (red.), *Design Act. Socially and politically engaged design today - critical roles and emerging tactics*, IASPI, Sternberg Press; Berlin, Stockholm 2011.

W *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practicies of Contemporary Art* fiński teoretyk Mika Hannula, podobnie jak Kester, rozpatruje sztukę partycypacyjną z perspektywy etycznej. Określa warunki wstępne naszego „bycia razem” w społeczeństwie, a następnie aplikuje je do analizy projektów artystycznych. Szczególną uwagę autor ten poświęca umiejętności słuchania: „zadanie polega na znalezieniu sposobów do otwarcia zamrożonych obszarów i oszukiwaniu, uwodzeniu i targowaniu się z różnymi uczestnikami, by wyczołgali się ze swoich lisich nor i wydostali do rzeczywistości wzajemnie powiązanych za sobą bytów w świecie”³¹. Jednocześnie jednak, inaczej niż Kester, Hannula zdecydowanie odcina się od postrzegania roli artysty jako „poświęcającego” się dla społeczności, „czyniącego dobro” (*do-gooder*). Podejmując działania na rzecz budowania relacji, mówi on: negocjujemy lepszą wersję świata dla samych siebie.

W Polsce dyskurs na temat sztuki partycypacyjnej właściwie nie istnieje z wyjątkiem rozproszonych artykułów w prasie i publikacjach poświęconych szerszym zjawiskom. Po raz pierwszy pojawił się w czasie zorganizowanego przez dwoje artystów-aktywistów – Singapurczyka Jay Koh i Malezyjkę Chu Yuan Chu – seminarium *Sztuka zaangażowana w przestrzeniach publicznych*, mającego miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku w 2001 r. Tekst wystąpień z tego seminarium został opublikowany w katalogu projektu *City Transformers* (2002), który ukazał się drukiem dopiero w 2005 r.³². W tym samym miejscu w 2008 r. odbył się panel dyskusyjny *Zaangażowanie i dystans. Status sztuki wobec rzeczywistości społecznej i kulturowej*. Tekst omawiający ten panel ukazał się w publikacji *Łaźnia. Sztuka w projektach zmiany społecznej*³³.

W 2006 r. głośnym echem odbił się manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*, w którym przekonuje on artystów do porzucenia lub przeformułowania pojęcia

³¹ M. Hannula, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practicies of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012, s. 154.

³² G. Klamman i A. Wołodźko (red.), *City Transformers*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2005.

³³ M. Cackowska (red.), *Łaźnia. Sztuka w projektach zmiany społecznej*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2009.

autonomii sztuki, a nawet porzucenia stanowiska zdystansowanych krytyków rzeczywistości i przejścia na pozycje politycznego zaangażowania³⁴.

Wątek partycypacji pojawia się w dwóch tekstach zamieszczonych w publikacji zawierającej materiały z międzynarodowego seminarium „1968-1989” przygotowanego przez Bishop w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2008 r. Pierwszy z nich jest próbą nowego odczytania tzw. Balu w Zalesiu zorganizowanego w czerwcu 1968 r. w ogrodzie Anki Ptaszkowskiej i Edwarda Krasińskiego³⁵ i jego analizy z perspektywy sztuki partycypacyjnej³⁶. Drugi z tekstów jest zapisem dyskusji na temat wystawy/projektu *wybory.pl* zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2005 r.³⁷.

Wreszcie na sam koniec chcę wspomnieć publikację *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, która całościowo przedstawia zjawisko partycypacji, koncentrując się na jej wymiarze społecznym i politycznym. Niemniej jest tu również kilka rozdziałów odnoszących się do znaczenia partycypacji w kulturze³⁸.

Zrealizowane przeze mnie badania dotyczą sztuki partycypacyjnej w krajach skandynawskich. Zjawisko to jest bardzo słabo rozpoznane. We wskazanej wcześniej światowej literaturze przedmiotu tylko sporadycznie pojawiają się omówienia lub wzmianki na temat projektów z tego obszaru. Także w samej Skandynawii nie pojawiła się dotychczas

³⁴ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] Żmijewski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. M. Konarzewska (red.), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 74-96.

³⁵ C. Bishop, J. Mytkowska, A. Ptaszkowska, P. Piotrowski, P. Polit, T. Pospiszył, i M. Raczyńska, *Uwagi i komentarze. Dyskusja o balu w Zalesiu i kwestii partycypacji*, [w:] *1968-1989. Political Upheaval and Artistic Change/ Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, red. C. Bishop i M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 377-381.

³⁶ W mojej opinii ze względu na fakt, iż bal ten był wydarzeniem/spotkaniem zorganizowanym przez artystów dla zamkniętej grupy artystów, możemy tu mówić raczej o załączku sztuki relacyjnej.

³⁷ J. Mytkowska, G. Kowalski, i A. Żmijewski, *Partycypacja* (rozmowa), [w:] *1968-1989. Political Upheaval and Artistic Change / Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, red. C. Bishop i M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 383-400.

³⁸ J. Erbel i P. Sadura (red.), *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

żadna publikacja dotycząca sztuki partycypacyjnej z tego obszaru. Moja rozprawa jest więc próbą wypełnienia tej luki. Zebrałam pokaźną antologię projektów artystów szwedzkich, duńskich, norweskich, fińskich i islandzkich, które prezentuję w kontekście szerokiego lokalnego tła polityczno-kulturowego.

W części analitycznej stosuję zupełnie nowy aparat badawczy. Moim punktem wyjścia jest sformułowane przez Pierre'a Bourdieu pojęcie „pola społecznego”. Opierając się nań, tworzę model społecznego obszaru funkcjonowania sztuki, w którym występują następujący aktorzy: artysta, publiczność, dzieło/obiekt, pracownia artysty (jako przestrzeń produkcji), muzeum (jako przestrzeń prezentacji) i krytyk, który nie bierze udziału w procesie produkcji, lecz jest jej komentatorem i mediatorem. Punktem wyjścia dla tej analizy jest pole sztuki modernistycznej, któremu następnie przeciwstawiam pole sztuki partycypacyjnej i pokazuję, w jaki sposób w tym nowym paradygmacie dokonało się przesunięcie wszystkich aktorów na nowe pozycje. Model ten pozwala pokazać, iż sztuka partycypacyjna, pomimo gruntownych zmian, którym uległa, nie opuściła pola sztuki po to, by przenieść się na pole polityki (co było i jest obawą wielu teoretyków), lecz dokonała jego radykalnego przeformułowania.

Dyskutując nowy rodzaj relacji pomiędzy sztuką a polityką, Jacques Rancière zauważa:

Nie uważamy już sztuki i polityki za dwie niezależne od siebie sfery, które wymagają szczególnej mediacji między sobą – <<krytycznego przebudzenia>> lub <<wyższej świadomości>>. Artystyczne działanie może (...) stać się polityczne poprzez przemianę sfery widzialności, sposobów postrzegania i wyrażania tej sfery, doświadczania jej jako znośnej lub nie. (...) Polityka ma z kolei wymiar estetyczny: jest ona wspólnym horyzontem tego, co dane i możliwe, zmiennym krajobrazem, a nie serią działań, które wynikają ze <<stanu świadomości>>, osiągniętego gdzie indziej³⁹.

Z kolei Lacy zwraca uwagę na to, jak wiele sztuka partycypacyjna czerpie z doświadczeń aktywizmu⁴⁰. Adresowana do konkretnej grupy społecznej, przejawia się zawsze w relacji do

³⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 150.

⁴⁰ S. Lacy, *dz. cyt.*

lokalnego kontekstu i właściwego życiu społecznemu konfliktu. Próba rozpatrywania jej wyłącznie w obrębie dyskursu sztuki prowadziłaby do przedstawienia tego zjawiska w sposób niepełny i zafałszowania jego istoty. Próbując ująć obszar wiedzy, w którym zawiera się interesujące mnie zagadnienie, posługuję się terminem „kultury wizualnej” w rozumieniu Mieke Bal, która w dążeniu do uściślenia tej nowej, interdyscyplinarnej dziedziny wiedzy, mówi o konieczności skoncentrowania się na miejscach, „w których przedmioty (...) wizualnej natury przecinają się z innymi procesami i praktykami danej kultury”⁴¹. Zalicza do nich np. nacjonalizm, imperializm, rasizm, klasowość i elitaryzm.

Analizując poszczególne projekty artystyczne, badam je z perspektywy ich kontekstu społecznego i politycznego. Korzystam przy tym z metodologii krytycznej analizy dyskursu (KAD), która zajmuje się badaniem „relacji między znaczeniami a materialnością, ponieważ, w przeciwieństwie do wielu innych sposobów analizy dyskursu, nie redukuje sfery społecznej do języka (dyskursu)”⁴². Zwolennicy tej koncepcji, określają KAD jako „analizę relacji pomiędzy elementami dyskursywnymi i niedyskursywnymi”, tym, co rodzi się na styku „naszych kategorii myślenia” - wiedzy, wyobrażeń, wartości itd. - a innymi elementami procesów i systemów społecznych, ekonomicznych, politycznych, instytucjonalnych, organizacyjnych, infrastruktury materialnej czy technologicznej⁴³.

Ponadto badania prowadziłam w oparciu o metodę etnograficzną. Moje wyjazdy kuratorskie i artystyczne do Islandii, Norwegii, Danii, Szwecji, Finlandii zapoczątkowane w latach 90. dwudziestego wieku, przerodziły się w latach 2010-2012 w systematyczne wyprawy badawcze, które dały empiryczny wgląd w scenę artystyczną tych krajów. Podstawowym źródłem informacji na temat projektów partycypacyjnych zrealizowanych przez artystów skandynawskich były wywiady otwarte. Osobiste kontakty, zawiązane przyjaźnie i znajomości, wielogodzinne rozmowy i wywiady z kuratorami, artystami, dyrektorami instytucji muzealnych, galerii i innymi specjalistami z dziedziny sztuki miały charakter etnograficznych badań terenowych, gdyż bezpośrednio mogłam doświadczyć wszystkich tych

⁴¹ M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów "Artium Quaestiones"*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009, s. 839-873, s. 864.

⁴² A. Duszak i N. Fairclough, Duszak Anna, Fairclough Norman, *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008, s. 9.

⁴³ *Tamże*.

zjawisk w ich macierzystym środowisku społeczno-artystycznym, *in situ*. Ludzie, zjawiska, instytucje, poglądy opisywane w dysertacji często są mi znane „z pierwszej ręki”, osobiście.

Oprócz tego prowadziłam korespondencję e-mailową z artystami i kuratorami. Czerpałam z tekstów zastanych: katalogów wystaw, not prasowych wystaw, informacji pozyskanych z internetu. Przy opracowywaniu genezy zjawiska i jego analizie posiłkowałam się literaturą przedmiotu gromadzoną przede wszystkim w czasie podróży badawczych w bibliotekach, m.in. bibliotece *Malmö Art Academy*, *Blekinge Tekniska Högskola* w Karlskronie, *Charlottenborg* w Kopenhadze, *Kuvataideakademia* w Helsinkach oraz archiwach m.in. takich instytucji, jak *Moderna Museet* w Sztokholmie, *Office for Contemporary Art Norway* w Oslo, *KIASMA* w Helsinkach.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy z nich, zatytułowany *Pomiędzy polityką a sztuką. Źródła sztuki partycypacyjnej*, prezentuje sztukę partycypacyjną jako hybrydyczne zjawisko, lokujące się na styku estetyki i polityki. Dowodzę, iż fakt ten uprawnia nas do rozpatrywania jej jako kontynuacji idei awangardowej. Dalej w tym samym rozdziale omawiam genealogię tej sztuki na tle społeczno-kulturowym. Przedstawione przykłady dotyczą aktywności artystycznych realizowanych w latach 60. i 70. ubiegłego stulecia. Wreszcie omawiam narodziny sztuki partycypacyjnej w krajach anglosaskich.

Rozdział drugi – *Modernizm jako dobro narodowe* - ma za zadanie przybliżyć specyficzny model modernizmu skandynawskiego i wykazać, w jaki sposób był on stosowany przez socjaldemokratycznych polityków do wprowadzenia projektu modernizacyjnego kraju. Co więcej, chcę udowodnić, że ten niezwykle oryginalny i złożony proces doprowadził do tego, że tradycja modernizmu stała się elementem konstytuującym tożsamość i *habitus* mieszkańców tego regionu. W tym też rozdziale pokazuję, w jaki sposób przejście od głęboko zakorzenionej lokalnie ideologii socjaldemokratycznej do neoliberalnej wpłynęło na lokalną sytuację.

Rozdział trzeci poświęcony jest genealogii skandynawskiej sztuki partycypacyjnej ukazanej na szerokim tle przemian kulturowych i obyczajowych, jakie miały miejsce w tym obszarze w latach 60. ubiegłego wieku. Pragnę pokazać, w jaki sposób wczesny i radykalny charakter zachodzących zmian stworzył pole dla niezwyklej radykalizacji i progresywności postaw w świecie kultury.

Rozdziały czwarty i piąty mają charakter antologii skandynawskich projektów partycypacyjnych powstałych w latach 1990-2010. Podzieliłam je na dwie grupy, zatytułowane kolejno *Spotkania* i *Mikroutopie*. W każdym z tych rozdziałów dokonuję uporządkowania projektów według taktyk zastosowanych przez artystów. Ten sposób systematyzacji ma za zadanie uwidocznic, jakie jest znaczenie prezentowanych przeze mnie działań artystycznych w polu społecznym.

I wreszcie w rozdziale ostatnim – *Jeżeli... Analiza modalności skandynawskiej sztuki partycypacyjnej* – przyglądam się polu sztuki partycypacyjnej. Tu właśnie stosuję wspomniany wcześniej model ukazujący przesunięcie aktorów w tym polu, jakie dokonało się w nowym paradygmacie sztuki. Analizy tej dokonuję z wykorzystaniem przykładów realizacji artystycznych przedstawionych w antologii.

I. Pomiędzy polityką a sztuką. Źródła sztuki partycypacyjnej

Myślę, że wiele decyzji podejmowanych w naszym społeczeństwie na płaszczyźnie politycznej i gospodarczej w społeczeństwie przyszłości będzie ustalana na płaszczyźnie sztuki⁴⁴.

Pontus Hultén (1962)

Wśród korzeni sztuki partycypacyjnej należałoby szukać zjawisk o charakterze znacznie szerszym niż te, które zachodziły w obszarze samej tylko sztuki nowoczesnej. To hybrydyczne zjawisko jest raczej wynikiem splotu dyskursów obecnych w, stosując termin Bal, „kulturze wizualnej” w latach 60. ubiegłego stulecia. W rozdziale tym przywołuję te spośród nich, które wydają się być najbardziej płodne dla badanego przeze mnie zjawiska.

Wobec wyczerpania i kryzysu. Sytuacja społeczno-kulturowa lat 60. i 70. dwudziestego wieku

1.1. Kontrkultura

Gwałtownie narastający bunt pokoleniowy, mający miejsce przede wszystkim w Europie Zachodniej i Ameryce, miał charakter wielowątkowy. Skierowany był przeciwko społeczeństwu, które w poszukiwaniu „małej stabilizacji” po wojennej zawierusze zagubiło się w pogoni za konsumpcją, zupełnie zaniedbując sferę więzi międzyludzkich, a tym samym skazując jednostki na poczucie alienacji. Tenże bunt był również aktem sprzeciwu wobec systemu edukacji opartym na niemal „taśmowej produkcji” wąsko wyspecjalizowanych absolwentów, przygotowywanych do tego, by natychmiast po opuszczeniu uczelni włączyć się w tryby biznesu. Młode pokolenie niezwykle dramatycznie kontestowało imperialistyczne zapędy swoich państw, promując idee miłości i twórczości w miejsce wojny i zniszczenia. Wreszcie protest skierowany był przeciw dominującemu hierarchicznemu modelowi kultury.

⁴⁴ Podaję za: F. Edwards, *The '60s in Sweden. Euphoria and Indignation*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordisk Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 175-180, s. 175.

Propozycja zrewoltowanej młodzieży dotyczyła zastąpienia funkcjonującej formuły jednokierunkowego przekazu, opartego na podziale na profesjonalnego artystę i biernego odbiorcę, modelem zupełnie nowym. Miał on polegać na włączeniu do uczestnictwa w twórczości każdego człowieka. Konsekwencją tej idei było odejście od formuły kultury opartej na strukturze profesjonalnej instytucji i zwróceniu się w stronę samoorganizacji. Zjawiskiem charakterystycznym dla tamtego okresu stały się więc powstające oddolnie ugrupowania, zespoły twórcze, niezależne galerie, kluby, miejsca spotkań. Stanowiły one alternatywne modele organizowania życia kulturalnego oparte na zasadzie spontaniczności, gdzie specjalistyczne wykształcenie artystyczne nie było wymagane, by móc się spełniać twórczo. Te miejsca i nie-miejsca (bo nie zawsze oznaczały one konkretny lokal) stwarzały nie tylko okazję do tworzenia i prezentacji sztuki, lecz najczęściej były tygłem, w którym dochodziło do wymiany myśli i spotkań przedstawicieli bardzo różnych sfer. W ten sposób model kultury oparty na konsumpcji stopniowo przekształcał się w nowy – zachęcający do powszechnej ekspresji i samodzielnej kreacji dzieł, od których nie wymagano już profesjonalnego poziomu. Jak zauważa Folke Edwards, w tej nowej formule kultury największą karierę zrobiło słowo „kreatywność”⁴⁵.

1.2. Nowy dyskurs teoretyczny

Jedną z cech charakterystycznych owych czasów był fakt, iż inspiracja pomiędzy rzeszami kontestującej młodzieży a środowiskiem teoretyków przebiegała dwubiegunowo. Mniej więcej bowiem w tym samym czasie, kiedy generacja kontrkultury formułowała swoje postulaty aktywnej obywatelskości, w dyskursie naukowym pojawiło się kilka publikacji, których tematyka była komplementarna do tej idei, wyznaczając kilka interesujących nowych kierunków myślenia, które z kolei w sprzężeniu zwrotnym zostały podchwyczone w kręgach kultury alternatywnej. Zaznaczę tu te z nich, które dla dyskursu partycypacji wydają się szczególnie znaczące.

Zacznę jednak od publikacji wcześniejszej, znacznie wyprzedzającej gorące wydarzenia lat 60. Chcę tu bowiem wspomnieć *The Open Society and Its Enemies* (Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie) Karla Poppera, wydane w 1945 r. Chociaż na sztandarach kontestującej

⁴⁵ Tamże.

młodzieży powiewały hasła Marksa, Lenina i Trockiego, to idee Poppera – zdecydowanego krytyka Marksa – zawierają wiele zbieżności z postulatami kontrkultury.

Popper tworzy strukturalną koncepcję nowego modelu funkcjonowania społeczeństwa i przedstawia propozycję jego wdrożenia. „Społeczeństwu plemiennemu”, zorganizowanemu wokół takich wartości, jak magia, religia, więzi etniczne, naród czy nawet więzi rodzinne, przeciwstawia „społeczeństwo otwarte”, w którym do głosu dochodzi interes człowieka jako jednostki. Społeczeństwo takie organizuje się zgodnie z wartościami indywidualizmu i ruchliwości społecznej, umożliwiającej każdemu wspinanie się po drabinie społecznej hierarchii. Jest zwolennikiem umiarkowanego zaufania do demokracji. Twierdzi, iż decyzje dotyczące państwa nie mogą zapadać jedynie na podstawie woli większości, lecz muszą również uwzględniać interesy mniejszości. Ponieważ w takim systemie dozwolone są krytyka i opozycja wobec władzy, jest to zachęta, by obywatele zrzeszali się w stowarzyszeniach, związkach zawodowych, instytucjach kulturalnych czy edukacyjnych i tym samym tworzyli poziome więzy i relacje, które uniezależnią jednostkę od państwa i staną się podstawą dla indywidualnej wolności.

Analizując filozoficzne koncepcje rozwoju społecznego, odrzuca Popper tę, którą nazywa „historycyzmem”, a która polega na tworzeniu przez naukę prognoz na podstawie wykrytych przez nią „obiektywnych prawidłowości” bądź „obiektywnych trendów”. Jego krytyka dotyczy roli, jaką w takiej ewolucyjnej wizji odgrywa jednostka. Otóż, twierdzi, jest ona całkowicie bierna, pozbawiona wpływu na losy świata, w którym główną rolę odgrywają idee typu „wielkie narody”, „przemożne prawa historii” – tak abstrakcyjne, iż nie mogą stać się dla jednostki żadnym punktem odniesienia. Te same idee stanowią natomiast doskonałą pożywkę dla działalności partii politycznych. Z pojęciem historycyzmu Popper łączy postawę „inżynierii utopijnej”, znajdującej swój wyraz w mobilizacji społeczeństwa do przeprowadzania rewolucyjnych zmian w imię wielkich idei. Przeciwstawia jej pragmatyczny koncept „częstkowej inżynierii społecznej”, polegającej na stopniowym usuwaniu negatywnych zjawisk społecznych i utrwalaniu pozytywnych⁴⁶.

⁴⁶ Koncepcja ta jest szczególnie interesująca z perspektywy sposobu, w jaki projekt modernizacyjny wprowadzany był w Szwecji, o którym piszę w rozdziale II. Jednak tam „inżynieria społeczna” kojarzy się z metodą „odgórnego” sterowania zmianami społecznymi przez socjaldemokratyczne władze. Ta sama metoda,

W Polsce obywatelska emancypacja była kontynuacją tych działań, które w latach 80. zostały zainicjowane przez ruch Solidarności. Rozbudziły one ogromne ambicje społeczne i wiarę w to, że oddolnie podejmowane inicjatywy mogą mieć wymierną moc sprawczą. Na początku lat 90. wizja społeczeństwa obywatelskiego wywodząca się z Popperowskiej myśli o społeczeństwie otwartym zyskała ogromną popularność. Dla porządku trzeba tu nadmienić, iż dodatkowym argumentem, przyczyniającym się do ogromnej aktywności w tej dziedzinie był ten o charakterze finansowym. Duża część inicjatyw, które powoływały się na wspomnianą ideę, mogła liczyć na wsparcie z funduszy węgiersko-amerykańskiego filantropa George'a Sorosa⁴⁷, dystrybuowanych w Polsce przez Fundację im. Stefana Batorego. Aby jednak mieć do nich dostęp, inicjatywy musiały przybierać postać prawną. Stąd w dekadzie lat 90. mieliśmy do czynienia z boorem instytucji pozarządowych (*ngo*)⁴⁸.

Idea podmiotowości jednostki w życiu społecznym i w jej relacji z władzą stanowi też przedmiot rozważań Jürgena Habermasa w *Strukturwandel der Öffentlichkeit; Untersuchungen zu einer Kategorie der Bürgerlichen Gesellschaft* (Przemiana strukturalna sfery publicznej: Analiza kategorii społeczeństwa burżuazyjnego) wydanej w 1962 r. Opisana przez niego kategoria „sfery publicznej” jest rozumiana jako zjawisko, które pojawiło się wraz ze społeczeństwem burżuazyjnym. Powstała ona, by umożliwić burżuazji kontrolę nad działaniami państwa i wynikała ze świadomości, iż władza jest zawsze wystawiona na mnóstwo pokus. Jednak uczestnicy tej sfery wyrzekają się roszczenia pretensji do przejęcia

w której Popper promował jako zwolennik społeczeństwa aktywnych obywateli samodzielnie podejmujących decyzje, tam została zastosowana przy użyciu hierarchicznego aparatu władzy.

⁴⁷ Zainspirowany myślą Poppera Soros założył w 1993 r. *Open Society Institute*, a następnie rozwinął sieć fundacji promujących ideę społeczeństwa otwartego w krajach Europy, Afryki, Azji, Ameryki Łacińskiej i Stanów Zjednoczonych. Wsparty one działania związane z promocją społeczeństwa otwartego kwotą 8 bilionów dolarów. (Źródło: *Staff. George Soros. Founder/Chairman*, [w:] *Open Society Foundations*, [dostęp: 30 marca 2013], <<http://www.opensocietyfoundations.org/people/george-soros>>).

⁴⁸ Jednak, jak twierdzą Przemysław Sadura i Joanna Erbel, instytucjonalizacja idei spowodowała zastąpienie ludzi organizacjami i nie stworzyła przestrzeni dla niezależnych akcji i aktów obywatelskiego nieposłuszeństwa. To z kolei legło u przyczyn zwrotu w kierunku ruchów społecznych mobilizujących niezrzeszonych obywateli, z którymi mamy do czynienia w nowym millenium (J. Erbel i P. Sadura, *Partycypacja jest trendy!*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel i P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 6-9).

władzy. „*Les hommes, private gentlemen*”, jak o nich mówi Habermas – spotykają się w kawiarniach, klubach, stowarzyszeniach w czasie, gdy zawieszają zarówno swoją działalność związaną z funkcjami pełnionymi w urzędach publicznych, jak i działalność biznesową. Stają się „rozprawiającą publicznością”, która chce mieć udział w sprawach publicznych. Habermas, cytując Edmunda Burke’a, pisze o nich: „badają i roztrząsają, dyskutują o nich. Są ciekawi, gorliwi, pilni i czujni”⁴⁹.

Teoretycznie otwarta dla wszystkich, w rzeczywistości zawsze wystawiona na pokusę tworzenia enklaw sfera publiczna pozostaje – jak przyznaje Habermas – raczej postulatem niż zrealizowaną ideą. W jego opinii ostatecznie upadła ona wraz z nastaniem państwa opiekuńczego, które rozmyło granicę pomiędzy życiem prywatnym a publicznym. Wtedy nastąpił proces „*demonstracyjnego i manipulacyjnego* upublicznienia, aranżowanego przez organizacje ponad głowami mediatyzowanej publiczności”⁵⁰.

Dużo późniejsza, ale niewątpliwie inspirowana paryskim majem jest *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire* (Wynaleźć codzienność. Sztuki działania) Michela de Certeau, wydana w 1980 r. Jak pisze we wprowadzeniu do polskiego wydania Luce Giard, wydarzenia roku 1968 wywarły na de Certeau tak silne piętno, iż odtąd skupia się on na próbie zrozumienia tego, „czego nieprzewidywalne nauczyło nas o nas samych, to znaczy, czym się od tamtej pory staliśmy”⁵¹.

De Certeau dostrzega ogromną szansę w tym, że w opozycji do „pokolenia ojców, którzy nie potrafili wypełnić swego ojcostwa (...) pokolenie synów (...) nie dało się zwieść ani czczym

⁴⁹ R.J.S. Hofman i P. Levack (red.), *Burke's Politics. Selected Writings and Speeches of Edmund Burke on Reform, Revolution and War*, New York 1949, s. 106. Podaję za: J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 202.

⁵⁰ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 413. Badania prowadzone przeze mnie w krajach skandynawskich, a więc zorganizowanych według modelu państwa opiekuńczego, potwierdzają opinię wyrażoną przez Habermasa.

⁵¹ M. Certeau de, *La Prise de parole*, s. 10. Podaję za: L. Giard, *Wprowadzenie Luce'a Giarda. Dzieje pewnych badań*, [w:] M. Certeau de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, (s. XI-XXX).

obietnicom zwykłego szczęścia, ani ustalonemu porządkowi społecznemu”⁵². Postawę francuskiego badacza charakteryzuje nieufność w stosunku do dogmatycznego porządku, który narzucają nam instytucje i autorytety. Proponuje odejście od oficjalnej „oświeconej” kultury, a w zamian skupienie się na tym, co nazywa „sztuką działania”, czyli, jak to określa, „tysiącu praktyk, za pomocą których konsumenci odzyskują przestrzeń zagospodarowaną przez techniki produkcji społeczno-kulturowej”⁵³. Właśnie w indywidualnej pracy nad „tworzeniem siebie” upatruje drogę do pozytywnej przemiany społecznej.

Centralną pozycję w rozważaniach de Certeau zajmuje sposób funkcjonowania jednostki w mieście. W jego opinii w końcu szesnastego wieku doszło do przeformułowania idei miasta. Z pełnego sprzeczności zbiorowiska jednostek stało się ono „miastem-pojęciem” – tworem poddanym panoptycznej władzy, kontrolującej i podporządkowującej wszystkie przejawy życia funkcjonalistycznej administracji. Tak skonceptualizowane miasto wypiera wszelkie nieregularności i przejawy indywidualizmu, które nie pasują do jego utopijnego dyskursu. Staje się anonimowym podmiotem, którego zarządzanie polega na wykluczaniu. Obecnie, twierdzi de Certeau, „miasto-pojęcie” uległo wyczerpaniu i degradacji, nie wiadomo jednak, jak powinna wyglądać jego nowa formuła. Poszukiwanie jej nie jest jednak celem tego autora. Proponuje on skupienie się na wartościach, jakie niesie alternatywny, tworzony „oddolnie” system urbanistyczny, składający się z „mikroskopijnych, pojedynczych i mnogich praktyk”, które wymknęły się systemowi kontroli i nie zostały zlikwidowane przez administrację. To w nich dostrzega przejawy ukrytej twórczości, która stanowi nowy, ważny element miejskiego życia. Potencjał owych praktyk ulega wzmocnieniu dzięki ich tendencji do łączenia się w sieci⁵⁴.

⁵² L. Giard, *Wprowadzenie Luce'a Giarda. Dzieje pewnych badań*, [w:] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, (s. XI-XXX), s. XIV.

⁵³ M. Certeau de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XXXVIII.

⁵⁴ Stworzona przez De Certeau koncepcja podziału kultury na oficjalnie funkcjonującą kulturę „oświeconą” oraz oddolną kulturę indywidualnych, codziennych praktyk wydaje się funkcjonować wedle zaproponowanego przez Arjuna Appaduraia podziału światowych systemów funkcjonowania społeczeństw na szkieletowy i komórkowy (A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009).

De Certeau jest jednym z tych autorów, którzy w podejmowanej przez siebie analizie społecznej zwracają uwagę na emancypację mas. Jak pisze, obecnie „reflektory przeniosły snop światła z aktorów, obdarzonych imionami i funkcjami społecznymi, na chór statystów cisnących się po bokach sceny, aby w końcu zatrzymać je na masie publiczności”⁵⁵. Jednak, inaczej niż José Ortega Y Gasset i Guy Debord, rolę, jaką masy/konsumenci odgrywają w procesie tworzenia kultury, postrzega on pozytywnie. Opisując znaczenie oddolnych, codziennych praktyk kulturowych, podkreśla figurę „Każdego” (*Everyman*’a), pozbawionego statusu elitarności, a mimo to będącego teraz narratorem wypowiedzi istotnej w polu kultury.

W swoich rozważaniach nad twórczą aktywnością anonimowego podmiotu de Certeau skupia się na jego postawie konsumenta i tropi ślady jego aktywności. Pisze, iż twórcza praktyka konsumenta korzysta z „rys, odprysków i pęknięć w obrębie systemu”⁵⁶. W ten sposób

Racjonalnemu, ekspansjonistycznemu, centralnemu, spektakularnemu oraz hałaśliwemu wytwarzaniu jest przeciwstawiona produkcja zupełnie innego rodzaju, określana jako konsumpcja charakteryzująca się podstępami, rozpadem zależnym od sposobności, kłusowaniem, skrytością, nieustannym szemraniem, czyli, w sumie, niby-niewidzialnością, gdyż nie ujawnia się ona poprzez własne produkty (gdzie znalazłaby dla nich miejsce?), ale poprzez sztukę używania produktów jej narzuconych⁵⁷.

Tak działających konsumentów-producentów kultury francuski badacz nazywa „poetami własnych spraw i odkrywcami ścieżek w dżungli funkcjonalistycznej racjonalności”⁵⁸. Ich polem twórczego działania są zaś zwykle codzienne czynności takie jak zamieszkiwanie, przemieszczanie się, rozmawianie, czytanie, robienie zakupów, gotowanie.

⁵⁵ M. De Certeau, *dz. cyt.*, s. 3.

⁵⁶ *Tamże*, s. 38.

⁵⁷ *Tamże*, s. 32.

⁵⁸ *Tamże*, s. 35.

1.3. Pokusa uczestnictwa

Mając na uwadze omówione wyżej praktyki i idee, chcę wreszcie przejść do zjawiska partycypacji społecznej, które pojawiło się w drugiej połowie dwudziestego stulecia jako nowa forma sprawowania przez obywateli częściowej władzy. Pierwsza analiza zjawiska partycypacji społecznej wyszła spod pióra amerykańskiej badaczki Sherry R. Arnstein. Sformułowana przez nią definicja tego zjawiska wyraźnie wskazuje na to, iż, oprócz debaty, społeczeństwo partycypacyjne chce mieć moc sprawczą, domaga się udziału we władzy. Mówi ona:

Partycypacja obywatelska to synonim władzy obywatelskiej. To redystrybucja władzy, która pozwoli na włączenie ludzi obecnie wykluczonych z procesów politycznych i gospodarczych. To strategia, dzięki której wykluczeni będą mogli decydować o sposobach podziału informacji, o celach politycznych, o alokacji zasobów, działaniu programów społecznych czy kulturalnych. Krótko mówiąc, chodzi o społeczną reformę, która pozwoli wykluczonym na udział w zyskach społeczeństwa dobrobytu⁵⁹.

Arnstein obnażyła wiele pułapek związanych z hasłami partycypacji i wykazała, że wiele działań realizowanych przy powoływaniu się na nie ma charakter pozorny, mający na celu pacyfikację niezadowolonych obywateli.

Rozważając warunki, jakie muszą być spełnione, by proces ten przebiegał prawidłowo, podkreślić należy istotę przestrzeni do debaty. Mika Hanula, za Alisdaiem MacIntyrem, określa ją w ten sposób:

Grupa ludzi, która się zbiera, pozostaje razem i dzieli swoje poglądy oraz punkty widzenia – dyskutując, spierając się i debatując, nie podnosząc na siebie rąk ale je sobie podając i przepracowując konflikty poprzez zasadne i długotrwałe rozsądne zwady. Taka społeczność jest praktyką dbania o własny interes, który jest zarówno indywidualny jak i zbiorowy, akt ustanawiania miejsca w publicznym dyskursie, który kształtuje wspólny grunt dla rozdrobnionych i fragmentarycznych indywidualności i ich punktów widzenia⁶⁰.

⁵⁹ S. R. Arnstein, *Drabina partycypacji*, przeł. J. Bożek, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel i P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 12-39 s. 13.

⁶⁰ M. Hannula, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practices of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012, s. 54.

Chantal Mouffe, która również zajmuje się tym problemem, przestrzega przed pokusą poszukiwania przestrzeni konsensusu. Uważa ona, że brak antagonizmów stwarza poważne zagrożenie dla demokracji. W sytuacji wyparcia antagonizmów, rozumianych jako sprzeczne propozycje polityczne, istniejące nadal w społeczeństwie różnice dyskutowane są nie na płaszczyźnie polityki (jako opozycja „my/oni”), lecz w wymiarze etycznym („dobro/zło”), twierdzi Mouffe. Proponuje więc utworzenie dynamicznej (agonicznej) sfery sporu⁶¹.

Można sobie zadawać pytanie, skąd powstał ten ferment społeczny, który każe podważać trwający model demokracji i żądać powrotu do modelu demokracji bezpośredniej. Zastanawiający jest również fakt, iż podobne postulaty pojawiły się w odpowiedzi na zupełnie różne formy porządku politycznego. Poszukując nań odpowiedzi, Andrzej Waśkiewicz wskazuje na dominację liberalizmu, jego indywidualizm i dogmatyczny sposób wyznaczania granic polityki oraz na fakt, iż instytucje przedstawicielskie zostały zdominowane przez partie polityczne, które utraciły kontakt ze społeczeństwem i zaczęły się skupiać wyłącznie wokół realizacji własnych celów⁶². W krajach skandynawskich przyczyn można by dopatrywać się w odejściu od formuły państwa opiekuńczego, które przyzwyczaiło obywateli do tego, że jego obowiązkiem jest zaspokajanie potrzeb obywateli. Demontaż tego modelu państwowości spowodował ograniczenie zabezpieczeń socjalnych, a w efekcie poczucie zagrożenia u obywateli. W tej sytuacji doszli oni do wniosku, iż nie wystarczy raz na kilka lat wybrać ciała przedstawicielskie. Trzeba stworzyć takie mechanizmy, by na bieżąco współdziałać z władzą przy podejmowaniu istotnych dla społeczeństwa decyzji.

Klasycznym już przykładem działań partycypacyjnych było stworzenie w brazylijskim mieście Porto Alegre mechanizmów pozwalających na udział mieszkańców w podejmowaniu decyzji dotyczących budżetu miasta. U ich podstaw legły roszczenia obywateli dotyczące przezwyciężenia rażących nierówności w dostępie do miejskich usług. Jedna trzecia mieszkańców miasta, która zamieszkiwała w slumsach, nie mogła korzystać lub też w bardzo

⁶¹ C. Mouffe, *dz. cyt.*

⁶² A. Waśkiewicz, *Obywatel twórcą ładu społecznego: Machiavelli, Rousseau, de Tocqueville*, [w:] *Partycypacja publiczna. O uczestnictwie obywateli w życiu wspólnoty lokalnej*, red. A. Olech, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2011, s. 13-25.

ograniczonym stopniu korzystała z wodociągów, kanalizacji, opieki zdrowotnej czy edukacji. Ustanowiona nowa praktyka, realizowana w latach 1989-2004, polegała na przeprowadzaniu każdego roku zebrań sąsiedzkich mających miejsce w każdej dzielnicy oraz zebrań tematycznych. Z wyjątkiem wydatków przeznaczonych na obsługę miejskiego zadłużenia oraz rent i emerytur, pozostałe pozycje budżetu uchwalane były przez mieszkańców. Radni miejscy odgrywali w tym procesie rolę ekspertów mogących sugerować ewentualne zmiany, lecz pozbawionych prawa ich wprowadzania. Jedyną osobą uprawnioną do zgłaszania weta był burmistrz miasta, który zresztą nigdy z tego przywileju nie skorzystał. Pierwszym polskim miastem, które wprowadziło elementy budżetu partycypacyjnego, był Sopot, który uczynił to w 2011 r. Rok później inne duże miasta w Polsce, m.in. Gdańsk, podjęły podobną praktykę.

2. Koniec sztuki?

2.1. Cezura Arthura C. Danto

W swej refleksji nad modernizmem Arthur C. Danto określa go jako czas „tworzenia sztuki specjalnie w celu filozoficznego poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka”⁶³, pisania manifestów, z których każdy definiował ją na nowo. Po pop-arcie, stwierdza Danto, nastąpił koniec sztuki w pojęciu jej linearnego, historycznego rozwoju. Cezurą miał być akt wystawienia przez Warhola „Brillo Box” w nowojorskiej Stable Gallery w 1964 r. Odtąd wkracza ona w fazę post-historyczną i traci swój esencjonalistyczny charakter. Dzisiejszy artysta może dowolnie wybierać w repertuarze środków z różnych stylów, ponieważ wszystkie są równouprawnione. W ocenie sztuki nie można już stosować kryterium „estetycznej poprawności” (*aesthetic goodness*). Nikt już nie określa, w jaki sposób sztuka ma wyglądać, aby za taką mogła zostać uznana. Ponadto artyści zostają zwolnieni z obowiązku definiowania sztuki. Zadanie to Danto pozostawia filozofom⁶⁴.

Z pewnością pop-art, ze swoją tendencją do ryzykownego, z punktu widzenia tradycyjnej estetyki, zbliżania się do życia codziennego, również w wypadku innych dzieł stworzonych w

⁶³ A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, s. 31.

⁶⁴ *Tamże*.

tym stylu stawiał bywalców galerii i krytyków wobec pytania: czy to jest jeszcze sztuka? Edward Lucie-Smith wyraża pogląd, że pop-art jako styl powstał jedynie przypadkiem, będąc produktem ubocznym specyficznego stylu życia zachodniego społeczeństwa. W rzeczywistości już wtedy trudno było mówić o „stylu” tej sztuki, której twórcy świadomie dążyli do bezstylowości. Lucie-Smith sugeruje, że głównym motorem działania artysty pop było „nie tyle tworzenie dzieł sztuki, co wyjaśnianie sensu otoczenia, przyjęcie logiki tego, co go otacza we wszystkim, czego dokonuje”⁶⁵.

Danto pisze, że atmosfera w Ameryce lat 60. ubiegłego stulecia była naznaczona zmęczeniem ideologiami, ludzie „zdecydowali, że chcą być pozostawieni w spokoju, żeby zająć się szczęściem”⁶⁶. Ten stan wyczerpania dotyczył również sztuki, która była w modernizmie polem nieustannie następujących po sobie i ścierających się ideologii. Zamiast więc rozpatrywać pop-art jako egzemplifikację kolejnego stylu, Danto stwierdza, iż był to raczej „katalityczny moment, który sygnalizował głębokie społeczne i polityczne zmiany, które z kolei doprowadziły do głębokich przeformułowań sztuki”⁶⁷. Niewinne pudła ustawione przez Warhola w Stable Gallery skłoniły Danto do zadania fundamentalnych pytań: „Co stwarza różnicę pomiędzy dziełem sztuki a czymś, co nim nie jest, podczas gdy nie ma pomiędzy nimi żadnych interesujących percepcyjnie różnic?” i dalej: „Gdzie leży różnica pomiędzy nimi [kartonami w Stable Gallery – przyp. A.W.] a kartonami Brillo w supermarkecie, która pozwoliłaby wytłumaczyć różnicę pomiędzy rzeczywistością a sztuką?”⁶⁸. Tymi retorycznymi pytaniami symbolicznie zamyka epokę wielkich narracji w sztuce i jednocześnie dramatycznie ogłasza koniec sztuki.

⁶⁵ E. Lucie-Smith, *POP-ART*, przeł. H. Andrzejewska, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson i N. Stangos, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 331-352, s. 342.

⁶⁶ A. C. Danto, *dz. cyt.*, s. 131.

⁶⁷ *Tamże*, s. 132.

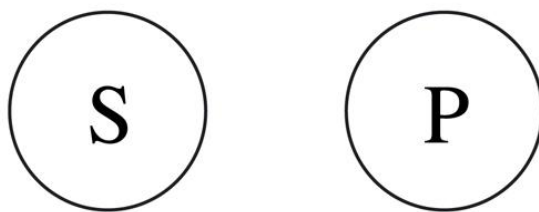
⁶⁸ *Tamże*, s. 35.

2.2. Problem z politycznością sztuki. Dwa modele modernizmu?

Jak stwierdza Bishop, paradoks sztuki polega na tym, iż jednocześnie wymaga się od niej, by pozostała podporządkowana swoim autonomicznym celom, a jednocześnie uważa się ją za jedyną przestrzeń umożliwiającą eksperymentowanie, a więc potencjalnie tworzącą warunki do społecznej zmiany⁶⁹. Paradygmat sztuki, z którym utożsamiał się Danto, związany był z ideą autonomii sztuki. Nowa faza, która nastąpiła po „śmierci” sztuki modernistycznej, oznacza narodziny sztuki post-autonomicznej, koncentrującej się na problemach funkcjonujących poza polem sztuki, takich jak historia, medycyna, problemy feminizmu, *gender* itd. Jednym z jej przejawów jest sztuka partycypacyjna, przez wielu teoretyków obserwowana z wielką podejrzliwością jako fenomen usytuowany na niebezpiecznym pograniczu sztuki i polityki. Wielu z nich zadaje pytanie wprost: czy to nadal jest sztuka?

Na początek postaram się przedstawić wzajemne relacje pomiędzy sztuką a polityką oraz różnicę, jaka w tym względzie zarysowała się pomiędzy sztuką autonomiczną (modernizmem) a sztuką partycypacyjną. Oba pojęcia rozważać będę jako pola. Dla większej klarowności posłużę się teorią zbiorów.

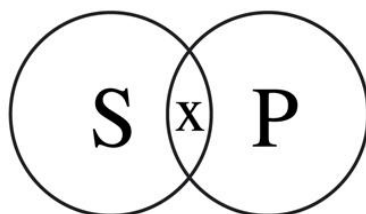
W przypadku modernizmu celem sztuki była analiza własnego języka i dążenie do jego nieustannej odnowy przy jednoczesnej dbałości o to, by zachować dystans do wszelkich problemów związanych z życiem, a więc i z polityką. Tak więc te dwa pola: pole sztuki (S) oraz pole polityki (P) nie mają ze sobą żadnej części wspólnej, co można przedstawić za pomocą następującego wzoru: $S \cap P = \emptyset$.



Rys. 1.

⁶⁹ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso London, New York 2012.

W przypadku sztuki partycypacyjnej twórca posiadający wykształcenie artystyczne oraz posługujący się artystycznymi środkami wyrazu podejmuje akcje mające na celu społeczną zmianę, tym samym wkracza na pole polityki. W tym wypadku oba zbiory zachodzą na siebie, tworząc część wspólną. Tę relację zachodzącą pomiędzy nimi można zilustrować za pomocą iloczynu: $S \cap P = \{x: x \in S \wedge x \in P\}$.



Rys. 2.

Ta właśnie część wspólna (x) to sztuka partycypacyjna, przez Chantal Mouffe określana jako „artywizm”⁷⁰. Jak więc widać na zaprezentowanym modelu, przedstawiam sztukę partycypacyjną nadal jako „sztukę”. Co prawda awangardziści, którzy dali początek tradycji, z której wywodzi się sztuka partycypacyjna, domagali się likwidacji instytucji sztuki rozumianej jako rama społeczna, w której dzieło powstaje i jest odbierane, to nie zdołali zrealizować tego postulat⁷¹. Obecnie natomiast, jak twierdzi Burkhardt Lindner, „instytucja sztuki oferuje pewną przestrzeń, w której w równej mierze funkcjonować mogą zarówno wyrażnie tradycyjne, jak i awangardowe typy dzieł”⁷². Uważam, że w ten właśnie sposób również sztuka partycypacyjna odnajduje tam swoje miejsce.

W rozważaniach tych kluczowy wydaje się problem artysty, który w nowym paradygmacie przestaje być jedynie „twórcą dzieł” i przeformułowyje się w „publicznego intelektualistę”, jak nazywa go Simon Sheikh. Autor ten zauważa jednocześnie, iż taką rolę przyjął artysta już w Oświeceniu, będąc aktywnym podmiotem w rozumianej po Habermasowsku sferze

⁷⁰ Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że pojęcie „artywizm” może być stosowane szerzej niż pojęcie „sztuka partycypacyjna”. Zdarzają się takie przejawy artywizmu, które polegają na interwencji społecznej, natomiast nie zawierają elementu uczestnictwa widzów.

⁷¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

⁷² B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej?*, przeł. J. Kita-Huber, [w:] P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 131-162, s. 152.

publicznej. Jednak, twierdzi Sheikh, tak rozumiana sfera publiczna już nie istnieje. W miejsce tej burżuazyjnej, do której każdy miał dostęp na równych prawach, w której istniała możliwość prezentowania różnych, często sprzecznych modeli myślenia, mamy obecnie do czynienia ze sferą podporządkowaną przemysłowi kulturalnemu i komercji. W tej formule pojęcie „publiczności” zostało wyparte przez pojęcie „rynku”, a wymiana myśli i punktów widzenia zastąpiona wymianą towarową, którą rozumie się jako interakcję. Debata publiczna została zastąpiona rozrywką. W wymiarze przestrzennym miejskie parki publiczne ustąpiły galeriom handlowym.

W tych nowych warunkach również publiczny intelektualista musi zmienić swoje sposoby funkcjonowania. Nie może już poprzestawać na debatowaniu o abstrakcyjnych ideach, lecz musi zaangażować się w praktyczne aspekty życia społecznego. Takiego intelektualistę Sheikh, za Antonio Gramscim, nazywa intelektualistą „organicznym”. Jego nową rolą jest tworzenie platform do współdziałania oraz nowych instytucji, będących alternatywą dla tych już istniejących, oraz mobilizacja kontrpubliczności, formującej się wokół wartości innych niż te wyznawane przez społeczeństwo konsumpcjonistyczne. Tak rozumiany publiczny intelektualista działa w polu polityki codzienności⁷³.

Po tym wyjaśnieniu czas na kolejne pytanie: czy owo zatarcie granic pomiędzy sztuką a życiem, sztuką a polityką jest czymś zupełnie nowym, czy też zwiastuny tego typu tendencji pojawiały się już w nowoczesności. Próba sformułowania odpowiedzi łączy się z koniecznością stawienia czoła nieporozumieniom związanym z pojęciem „modernizm”. *De facto* w sztuce nowoczesnej funkcjonowały raczej dwa równoległe funkcjonujące wątki, aczkolwiek niepozbawione pewnych elementów wspólnych, którymi były bunt przeciw tradycji i chęć zerwania z obowiązującymi konwencjami. Każdy z nich określany był (i często nadal jest) jako „modernizm”. Dla zachowania porządku wywodu dokonam pomiędzy nimi rozróżnienia, zachowując termin „modernizm” dla określenia sztuki autonomicznej, drugi zaś wątek określać będę mianem „awangardy”.

Bürger pisze, że charakterystyczna dla modernizmu dominacja formy nad treścią pojawiła się w sztuce w połowie dziewiętnastego wieku wraz z Baudelairem. Tendencja ta, nazwana przez

⁷³ S. Sheikh, *Representation, Contestation and Power: The Artist as Public Intellectual*, [w:] *Republicart.net*, październik 2004, dostęp: 23 lutego 2013, <<http://www.republicart.net>>.

niego estetyzmem, zakładała całkowite wyzwolenie się sztuki od jakichkolwiek związków z praktyką życiową. Celem sztuki miało być jedynie doświadczenie estetyczne. Sformułowana w ten sposób sztuka nie miała mieć następstw społecznych.

Choć paradygmat modernistyczny zdominował sztukę nowoczesną, to praktykowana równolegle sztuka awangardowa, do której Bűrger zalicza dadaistów, wczesnych surrealistów oraz sztukę rosyjską po Rewolucji Październikowej, stawiała sobie zupełnie przeciwstawne cele. Kwestie estetyczne zostały tu podporządkowane zamierzonemu efektowi społecznemu. Artysta „nie wybiera (...) środków artystycznych według jakiejś zasady stylistycznej, ale dysponuje nimi *jako środkami artystycznymi*”⁷⁴. Podstawowym jednak postulatem awangardowym było zniesienie granicy pomiędzy sztuką a życiem. Jednak, uważa Bűrger, ten radykalny program nigdy nie został zrealizowany. Praktyka awangardzistów skończyła się na produkcji artefaktów, które zostały wchłonięte przez rynek sztuki. Co było tego powodem? – Być może publiczność nie była przygotowana do tego, by w działaniach awangardy zobaczyć coś innego niż dzieła sztuki, a może też przemysł artystyczny i rozwój kultury masowej stworzyły fałszywy pozór zjednoczenia sztuki z życiem i tym samym spowodował całkowite zagubienie idei początkowej⁷⁵.

Pomimo tak krytycznego osądu awangardy przez Bűrgera, Bishop dostrzega w działaniach dadaistów, surrealistów i futurystów próby włączenia publiczności do aktywnego uczestnictwa w sztuce⁷⁶. *Ready-mades* Duchampa strącały sztukę z piedestału i kazały wątpić w jej wyższość nad rzeczywistością. Surrealiści, formułując metodę zapisu automatycznego, usuwali barierę oddzielającą przeciętnego człowieka od utalentowanego geniusza. Futuryści tworzyli prowokacje: malowali fotele teatralne klejem lub posypywali je proszkiem powodującym swędzenie lub kichanie, sprzedawali bilet na to samo miejsce kilku osobom, wpuszczali na przedstawienia osoby nadpobudliwe, skłonne do wywoływania burd. Wszystko po to, by wytrącić widzów z biernej apatii.

Interesujący jest wątek tradycji partycypacji w kulturze rosyjskiej, a właściwie radzieckiej, podjęty przez Bishop. Analizuje ona działalność grup teatralnych działających pod

⁷⁴ P. Bűrger, *dz.cyt.*, s. 24.

⁷⁵ *Tamże*.

⁷⁶ C. Bishop, *dz. cyt.*

przewodnictwem organizowanych przez Proletkult⁷⁷ – stworzonej niezależnie od partii kulturowo-twórczej klasowej organizacji proletariatu, funkcjonującej na podobnej zasadzie co związki zawodowe⁷⁸. Zasadą ich działania była rekrutacja zespołu spośród amatorów (robotników) oraz udział wszystkich jego członków – od krawców i techników po aktorów i reżyserów – w decyzjach dotyczących kształtu estetycznego przedstawienia⁷⁹.

Inną praktyką radziecką, którą przywołuje Bishop, były masowe spektakle plenerowe, organizowane z udziałem wielkich grup statystów. Ich treść dotyczyła najważniejszych wydarzeń ruchu robotniczego i historii rewolucji⁸⁰.

Jeśli chodzi o postawę radzieckiego artysty rewolucyjnego, to w swoim wnikliwym studium etycznym tegoż Piotr Piotrowski jednoznacznie stwierdza, iż był on (artysta) zaangażowany w samą rewolucję, a następnie w procesy przejmowania i budowania władzy przez bolszewików⁸¹. Niemniej nasza polska perspektywa i bezpośrednie doświadczenie komunizmu dają nam jednak podstawę do wątplenia w to, że również radzieccy obywatele uczestniczyli w opisanych przez Bishop działaniach, kierowani wyłącznie entuzjazmem do pracy twórczej i świadomością rewolucyjną. Bardziej prawdopodobnym źródłem ich motywacji wydaje się chęć sprostania odgórnie wydawanym nakazom totalitarnej władzy.

⁷⁷ *Nota bene* Piotr Piotrowski, który również omawia działalność Proletkultu, pisze, iż organizacja ta zajmowała pozycję krytyczną w stosunku do artystów awangardowych (P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1993).

⁷⁸ Ta zresztą niezależność od partii budziła ogromne niezadowolenie Lenina i stała się przyczyną wcielenia Proletkultu do związków zawodowych, a następnie rozwiązania jej w czasach stalinowskich w 1932 r. (P. Piotrowski, *dz. cyt.*).

⁷⁹ Andrzej Turowski pozostaje niezwykle krytyczny w ocenie nowatorstwa działań podejmowanych przez Proletkult w celu tworzenia „kultury proletariackiej”. Podkreśla on przede wszystkim niski poziom świadomości estetycznej twórców tego programu:

Podejmowane przez <Proletkult> słabe próby obrony niezależności kultury proletariackiej nie przyniosły rezultatu wskutek absolutnego nieprzygotowania ideologicznego proletkultowców i ich kompletnej ignorancji dotyczącej podstawowych problemów sztuki. Hasła proletariackie zawisły w powietrzu, nie powodując najmniejszego nawet zachwiania dotychczasowych podwalin sztuki. Pomieszenie pojęć kultury <robotniczej> i <proletariackiej> doprowadziło proletkultowców do dawno już zdezaktualizowanych form romantyzmu mieszczańskiego, z jego kultem taniego bohaterstwa i wulgarnej ludowości. (A. Turowski [red.] *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Universitas, Kraków 1998. Podaję za: P. Piotrowski, *dz. cyt.*, s. 26.).

⁸⁰ C. Bishop, *dz. cyt.*

⁸¹ P. Piotrowski, *dz. cyt.*

Piotrowski wskazuje na inny wątek, interesujący z punktu widzenia rozwoju idei partycypacji w porewolucyjnej kulturze radzieckiej. Chodzi o ideę produktywizmu, a szczególnie o te jego cele, które zostały sformułowane przez Osipa Brika. W tekście zatytułowanym *Na porządku dziennym* proponuje Brik zerwanie z uprzywilejowaną pozycją artysty w społeczeństwie. Postuluje tworzenie kolektywów złożonych ze współpracujących ze sobą artystów i robotników. Ich zespołowa twórczość dotyczyłaby wzornictwa przemysłowego – „projektowania przedmiotów celowych, funkcjonalnych i użytecznych w konkretnym procesie produkcyjnym”⁸². Jak pisze Piotrowski, inicjatywa ta wsparta była na marksistowskim dogmacie o podporządkowaniu jednostki zespołowi, wyrażającym opinię, iż „kolektyw (...) jako zespół, swoista suma talentów, ma znacznie większe możliwości [niż jednostka – przyp. A.W.]”⁸³.

2.3. Nowe idee i modele funkcjonowania sztuki

W kontekście dyskursu zarysowanego w tym rozdziale w latach 60. i 70. dwudziestego wieku zaczęły pojawiać się również nowe modele funkcjonowania sztuki, w których można zaobserwować powrót do wysuwanego przez awangardzystów postulatu zniesienia granic pomiędzy sztuką a życiem. Przedstawię tu kilka wybranych postaw tego rodzaju, skupiając się szczególnie na obecnych w nich elementach partycypacji.

W wydany rok przed paryską rewoltą *La Société du spectacle* (Społeczeństwo spektaklu) Guy Debord pisze, że współczesne życie społeczne zostało całkowicie podporządkowane gospodarce. „Na początku tego procesu m i e ć zastąpiło b y ć. Następnie m i e ć zaczęło oznaczać j a w i ć s i ę, czyli tworzyć ze swego życia nierzeczywisty spektakl”⁸⁴. Zadanie spektaklu, pisze Debord, polega na „u k a z y w a n i u, za pomocą rozmaitych specjalistycznych zapośredniczeń, świata niedającego się już uchwycić bezpośrednio”⁸⁵.

⁸² P. Piotrowski, *dz. cyt.*, s. 32.

⁸³ *Tamże*, s. 32.

⁸⁴ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 18.

⁸⁵ *Tamże*, s. 18.

Świat ten jest podporządkowany nie – jak miało to miejsce w świecie rzeczywistym – dotykowi, lecz zmysłowi wzroku. Spektakl jako domena obrazów jest, ostrzega autor, zaprzeczeniem dialogu i prowadzi do całkowitej alienacji jednostki. „Wszystkie dobra wyselekcjonowane przez system spektakularny – od samochodu osobowego po telewizor – są również narzędziami, dzięki którym wytwarza on warunki odosobnienia <<samotnych tłumów>>”⁸⁶. Antidotum na ten stan miał być powrót do bezpośredniego, zmysłowego doświadczania bycia w mieście rozumianym jako przestrzeń życia społecznego. Takie założenia legły u podstaw programowych powołanego przez niego ruchu sytuacionistów.

Debord był zdecydowanym wrogiem sztuki, która, jak twierdził, skończyła się na dadaizmie. Oskarżał ją o sprowadzanie widza do roli biernego odbiorcy fetyszyzowanych przedmiotów, dlatego swoje propozycje zamierzał ulokować poza nią. Dotyczyły one czasu wolnego, który we współczesnym świecie został zdominowany przez telewizję i media. To, czego brakuje w dzisiejszym świecie – uważali Debord i współpracujący z nim Raoul Vaneigem – to spontaniczność, która wynika z bezpośredniego kontaktu ze światem. Dlatego wysuwali postulat „partycypacji, komunikacji i samorealizacji”. Wartości te miały ujawniać się w czasie „konstruowanych sytuacji”, pomyślanych jako scenografia dla życia pełnego autentycznych przygód. Były to zabawy z miejską przestrzenią, które łączyły w sobie elementy z pogranicza psychologii, fizjologii i geografii. Podczas gdy jedne, jak „gry i ćwiczenia psychogeograficzne”, były realizowane, inne, jak postulaty promenad po dachach paryskich kamienic, likwidacji cmentarzy, przeniesienia sztuki z muzeów do barów, stworzenia możliwości zamiany ról pomiędzy więźniami i „wolnymi” miały wyłącznie utopijny charakter⁸⁷.

Podobnie jak Międzynarodówka Sytuacionistyczna Fluxus był grupą bardzo niejednorodną. Przynajmniej w początkowym okresie, u zarania lat 60., jego działalność silnie ciążyła w kierunku zaangażowania politycznego. Głównymi zwolennikami tej opcji byli Henry Flynt i George Maciunas. Swoje wystąpienia kierowali oni przede wszystkim przeciwko kulturze wysokiej, którą Flynt określał jako rasistowską, klasową, i zarzucał jej imperialistyczny charakter. Ich postulaty znalazły się w czteropunktowym programie propagowania Fluxusu w

⁸⁶ Tamże, s. 42.

⁸⁷ Propozycje te zostały opublikowane w tekście *Projects d’emballissements rationels de la ville de Paris*, który ukazał się w magazynie „Potlatch” z 13.10.1955 r.

Nowym Jorku, który Maciunas sformułował w 1963⁸⁸. Były tam takie propozycje, jak: (1) pikiety i demonstracje; (2) sabotaże i zakłócanie spokoju; (3) kompozycje; (4) sprzedaż wydawnictw Fluxusu. W ramach wspomnianego „sabotażu i zakłócania spokoju” Maciunas planował m.in.: dezorganizowanie porządku komunikacyjnego poprzez kolportowanie fałszywych informacji, doprowadzanie do paraliżu pracy poczty przez blokowanie skrzynek listowych niepotrzebną korespondencją i in. Gdy okazało się, że pozostała część grupy jest przeciwna tak radykalnym akcjom, Flynt opuścił Fluxus, natomiast Maciunas do końca skupiał się na działaniach o charakterze społeczno-politycznym. Podobnie jak sytuacjoniści, tworzył utopijne koncepcje urbanistyczne, dążąc do stworzenia *environments* wolnych ludzi. Angażował się w kupowanie nieruchomości na SoHo, które miały stać się wspólnym domem członków grupy⁸⁹.

W wersji mniej radykalnej Fluxus koncentrował się na działaniach kontestujących utowarowienie i profesjonalizację sztuki. Czerpiąc z idei Johna Cage’a, jego członkowie głosili postulat rozmywania granicy pomiędzy sztuką a życiem⁹⁰. Choć przynajmniej pierwsze wystąpienia tego ugrupowania przypominały koncerty, to już wkrótce sformułowano zasadę *intermedium*, zgodnie z którą artysta mógł swobodnie dobierać środki komunikowania się z odbiorcą. Realizowane zgodnie z tą zasadą formy czasami zbliżały się do happeningu, a czasem do *event*. Wydarzenia te, w których często uczestniczyła publiczność, niejednokrotnie miały charakter destrukcyjny i dziwaczny, jak niszczenie instrumentów, golenie się na scenie, wskakiwanie do wanny pełnej wody. Znow podobnie jak sytuacjoniści członkowie Fluxusu twierdzili, że sztuka ma być spontaniczną zabawą i rozrywką bez pretensji do bycia ważną. Zgodnie z głoszoną zasadą odejścia od dominującej roli autora, tworzyli instrukcje (*manuals*)

⁸⁸ Opublikowany w: *Fluxus News-Policy Letter* No. 6 z 6.04.1963. Podaję za: S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Signum, Warszawa 1993 s. 58.

⁸⁹ Ostatnim działaniem tego typu była podjęta przez Maciunasa próba stworzenia utopijnej kolonii na Ginger Island na Wyspach Dziewiczych, udaremniona z powodu śmierci dotychczasowego właściciela działki, który zmarł w dniu, w którym miano podpisać kontrakt.

⁹⁰ Aczkolwiek słynne hasło Fluxusu „Kunst ist Leben. Leben ist Kunst” zostało sformułowane przez Wolfa Vostella.

dostępne dla każdego. Zastosowane, pozwalały one „odkryć coś znaczącego w czymś co najwidoczniej było pozbawione znaczenia”⁹¹.

Sam będąc członkiem Fluxusu w latach 1962-64, Joseph Beuys zaczerpnął z ideologii tej grupy hasło kolektywnej twórczości i przeniósł je dalej – w obszar rozważań nad nowym ładem społecznym. Poszukując „trzeciej drogi” rozwoju społecznego, która pozwoliłaby uniknąć błędów zarówno kapitalizmu jak i komunizmu, uznał, że to sztuka, po odpowiednim poszerzeniu jej granic, może być tą siłą ewolucyjno-rewolucyjną, która pozwoli całkowicie przebudować istniejące stosunki. Rozwinął tę myśl, tworząc koncepcję organizmu społecznego skonstruowanego na wzór dzieła sztuki. W ramach tego modelu każda żyjąca osoba miałaby się stać „twórcą, rzeźbiarzem lub architektem organizmu społecznego”⁹². Warunkiem świadomego uczestnictwa w tym twórczym procesie byłoby świadome zaprzęgnięcie do działania swych aktywnych myśli, uczuć i woli, które staną się środkami rzeźbiarskiego kształtowania. Beuys uparcie powtarzał:

W każdym człowieku tkwią jakieś szczególne zdolności, jakieś zadatki. Te możliwości są otwarte. Można je więc rozwinać, powiększyć. To zaś można uczynić najlepiej (...) za pomocą procesu szkolenia i informacji⁹³.

Według tego niemieckiego artysty moment, w którym uruchomiony zostanie twórczy potencjał ludzkości, spowoduje, że proces budowy społeczeństwa odbywał się będzie na wzór procesu rzeźbiarskiego i przebiegał od bezkształtu poprzez ruch (działanie) do formy ukształtowanej. Nazwał ten proces „rzeźbą społeczną”.

W zamyśle Beuysa cały świat miał stać się wielką akademią twórczości. Powołanie Wolnego Uniwersytetu Twórczości i Poszukiwań Interdyscyplinarnych (F.I.U.)⁹⁴ było próbą wprowadzenia głoszonych przez niego idei w życie. Manifest F.I.U. głosił:

⁹¹ C. S. Ugelstad, *Introduction*, [w:] *Fluxus. Henie Onstad Art Centre*, red. C. Ugelstad, Henie Onstad Art Centre, Høvikodden 2010, s. 11-20 s. 18.

⁹² J. Beuys, *I Am Searching for Field Character//1973*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art.*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery, MIT Press, Londyn, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 125-126, s. 125.

⁹³ J. Beuys, *Każdy artystą*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 268-273, s. 271.

⁹⁴ Jego manifest napisał wraz z Heinrichem Bölle w 1972 r.

Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki. (...)

Tworzenie – czy to będzie obraz, rzeźba, symfonia lub powieść – wymaga nie tylko talentu, intuicji, siły wyobraźni i oddania, lecz również zdolności kształtowania materiału, która to zdolność mogłaby być rozciągnięta na inne, odpowiednie sfery w życiu społecznym.(...)

Szkoła nie dyskredytuje specjalizacji ani nie przyjmuje antytechnologicznego stanowiska. Odrzuca natomiast ideę istnienia ekspertów i techników będących jedynymi arbitrami na odpowiadających ich specjalizacji polach. W duchu demokratycznej twórczości, bez cofania się jedynie do mechanicznie obronnych i agresywnych kliszy, odkryjemy wewnętrzną przyczynę ukrytą w rzeczach samych w sobie. W naszej definicji twórczości pojęcia zawodowy i *amatorski* zostaną przekroczone, a fałsz oderwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przewyciężony⁹⁵.

Jeśli szukać początków zjawisk partycypacyjnych w kulturze polskiej, to trzeba się przede wszystkim zwrócić w kierunku eksperymentalnych działań teatralnych i performatywnych podejmowanych w ramach tzw. Drugiej Reformy Teatralnej⁹⁶. W Polsce program ten podjęły zespoły Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Leszka Mądzika, Włodzimierza Staniewskiego oraz grupy awangardowe, które wyłoniły się z ruchów studenckich: Teatr Dnia Ósmego w Poznaniu, Teatr 77 w Łodzi, Akademia Ruchu w Warszawie czy Teatr STU w Krakowie. Zatrzymam się przy działalności dwóch spośród nich.

Z perspektywy przedmiotu moich badań najważniejszym okresem w rozległej praktyce Grotowskiego jest ten, kiedy na początku lat 70. ogłosił on epokę postteatralną. Wówczas zajął się tworzeniem „kultury czynnej” rozumianej jako „pewnego rodzaju doświadczenie”,

⁹⁵ J. Beuys i H. Böll, *Manifest FIU (Free International University)*, przeł. J. Jedliński, [w:] *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, red. J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 21-23, s.21.

⁹⁶ Została ona zainicjowana w końcu lat 50. dwudziestego wieku przez nowojorski The Living Theatre. Jej założenia to tworzenie „teatru otwartego”, „teatru żywego”, opartego na wspólnocie, komunii i wymianie. Podstawową zasadą była likwidacja podziału na scenę i publiczność aż do zamiany ról pomiędzy aktorami i widzami, wymiany terenów obserwacji i gry. W tej sytuacji widz był jednocześnie świadkiem i uczestnikiem. W poszukiwaniach tych zawiera się również tendencja do całkowitego porzucenie „pudełkowej” przestrzeni scenicznej i wyjścia z działaniami teatralnymi na ulice miast, by tam „znaleźć widzów-partnerów do zapoczątkowania dialogu na temat ważnych dla społeczności spraw” (J. Ostrowska, *Od teatru ulicznego do teatru w przestrzeni publicznej*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski (red.), Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 191-208, s. 192.).

które miało zastąpić tworzenie dzieł. Przy tej okazji sformułował nowy program określany „teatrem uczestnictwa” lub „parateatrem”. W tej formule przestał funkcjonować podział na aktorów i widzów. Celem było aktywne uczestnictwo wszystkich obecnych. Działania teatralne zostały zastąpione poszukiwaniami kulturowymi na pograniczu różnych dyscyplin: sztuki, filozofii, socjologii, antropologii, psychologii i innych. Początkowo były to warsztaty dla aktorów i uczestników spoza świata teatralnego, mające uzdatnić tych drugich do wspólnego tworzenia spektakli razem z aktorami. Te eksperymenty performatywne realizowane były pod nazwą *Paratheatrics*.

Z kolei realizowane od 1973 r. *Special Projects* to czterodniowe spotkania wyselekcjonowanych uczestników, którzy zjeżdżali do Wrocławia w odpowiedzi na ogłoszony wcześniej „list otwarty”. Praca z nimi polegała na wspólnym przeżyciu doświadczenia, którego ramy zostały wcześniej naszkicowane. Jego najważniejszym elementem była komunikacja, odnalezienie swojej pełni w obcowaniu z innymi. Wskazana przez Grotowskiego droga do tego celu wiodła nie przez intelekt, lecz poprzez doświadczenia korporalne i otwarcie ciała na bezpośredni kontakt z naturą.

Założone przez Włodzimierza Staniewskiego w roku 1977 Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice było próbą wyprowadzenia twórczości ze zgiełku miasta i poszukania jej prawdziwych źródeł w bezpośrednim kontakcie z kulturą wiejską. Temu celowi służyło osiedlenie się członków zespołu we wsi Gardzienice pod Lublinem. Ważnym elementem działań Stowarzyszenia były bezpośrednie doświadczenia nabywane w czasie tzw. „wypraw” – kilkudniowych wędrówek-projektów. Aktorzy zabierali ze sobą niezbędny sprzęt noclegowy, kuchenny i teatralny, który dźwigali w plecakach i ciągnęli w wózku. W miejscach postoju – pod gołym niebem, w remizach strażackich, klubach wiejskich, prywatnych domach – zwoływano „zgromadzenia”, na które zapraszano mieszkańców odwiedzanej osady, wędrując ze śpiewem i muzyką od domu do domu. Spotkania te były areną obustronnej wymiany, gdzie aktorzy uczyli pieśni oraz sami się uczyli pieśni lokalnych. Kulminacją „zgromadzeń” były widowiska, które za każdym razem były częściowo improwizowane. Świadek tych działań wspomina:

Podczas takich Zgromadzeń, na których wspólnie śpiewano, a także opowiadano i komentowano, <<Gardzienice>> powoływały coś, co było – jak potem stwierdził Staniewski – jedną z najczystszych form prototeatru. Dlaczego artysta tak właśnie nazwał swoje Zgromadzenie? Zazwyczaj w pewnym momencie ich trwania dochodziło do niespodziewanych, pełnych dramatyzmu sytuacji. Dość już swobodnie

czujący się ludzie, w nietypowej, trochę świątecznej atmosferze, zaczęli ujawniać sprawy ukrywane na co dzień – i dynamicznie rozwiązywać je między sobą w obecności innych mieszkańców wsi. Tworzył się naturalny teatr: w reakcjach ludzkich ujawniała się jego żywa, niezafałszowana materia⁹⁷.

W założeniu swoich twórców, Grotowskiego i Staniewskiego, oba projekty miały kreować partnerską relację pomiędzy aktorami i widzami/uczestnikami. W realizowanych projektach mieli oni brać udział na równych prawach. Pozostaje pytanie, czy rzeczywiście w czasie tych działań zdołano odejść od hierarchicznej pozycji artysty i uniknąć podziału na bardziej i mniej świadomych uczestników tych spotkań, na kształtujących i kształtowanych.

Również performatywny charakter miały zapoczątkowane w Lucimiu w końcu lat 70. realizacje Grupy Działania i późniejszej Grupy 111⁹⁸, choć ich inicjatorami byli artyści wizualni. Osadzone w konkretnym kontekście lokalnym, w PGR-owskiej wsi, której powojenni mieszkańcy stanowili ludność napływową, były próbą spojrzenia na kulturę ludową nie z pozycji jej wartości muzealnej, rozumianej jako repetytorium pewnych wartości niezmiennych, ale jako na organizm żywy, który swą kulturę tworzy w każdym czasie na nowo.

Przybyli z miasta absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu postrzegali swoją pracę jako badanie istniejącego stanu rzeczy i dokonywanie w nim interwencji. W odpowiedzi na zastane *status quo*, które rozpoznali jako silnie skonfliktowaną sytuację i brak funkcjonującej wspólnoty lokalnej, podjęli próby wytworzenia nowych więzi poprzez komunikację symboliczną. Ich działania lokowały się w opozycji do realizowanych w tym samym czasie projektów teatralnych, nastawionych na poszukiwanie źródeł kultury⁹⁹. Pracujący w Lucimiu artyści nastawieni byli na odnowienie archetypicznego sposobu przeżywania, niemniej poprzez wytwarzanie wartości nowych, które mogłyby służyć dla

⁹⁷ Z. Taranienko, *"Gardzienice" - dzieło Włodzimierza Staniewskiego*, [w:] *Teatr obiecany. 30 lat „Gardzienic”*. Sympozjum w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa, 22-23 stycznia 2008, red. W. Dudzik, Academica, Warszawa 2008, s. 47-48, s. 47.

⁹⁸ Działania w Lucimiu zostały zainicjowane przez powstałą w 1978 r. Grupę Działania, w skład której wchodził: Bogdan i Witold Chmielewscy, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski. Grupa w tym składzie działała do 1981 r. W latach 1977-1978 zrealizowano *Akcję Lucim*, a w 1979-1993 *Działania w Lucimiu*. W latach 1989-1993 działała Grupa 111 w składzie: Bogdan i Witold Chmielewscy i Wiesław Smużny.

⁹⁹ Patrz: Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice.

przyszłych tradycji lokalnych. Opublikowany w 1980 r. program „sztuki społecznej”¹⁰⁰ jasno formułuje ich stosunek do produkcji artystycznej, której rezultaty w przypadku własnej praktyki określali jako „dzieła-działania”. Zgodnie z założeniem miały one być realizowane w ścisłym związku z kontekstem społecznym i miejscem produkcji. Ich celem było doprowadzenie do zainspirowania ludności miejscowej do aktywności własnej – „własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych”¹⁰¹. Zarówno akcje jak i osiągnięty dzięki nim rezonans społeczny były postrzegane jako twór „ponadindywidualny, ponadautorski”, stanowiący kontrpropozycję w stosunku do sztuki w tradycyjnym rozumieniu. Autorzy manifestu otwarcie podkreślali odejście od rozumienia dzieła sztuki jako tworu autonomicznego i dopuszczali weryfikację ostatecznego jego kształtu w odpowiedzi na reakcje społeczne. W praktyce działania artystów polegały na organizacji obrzędów lokalnych ze stałymi i ruchomymi świętami-obrzędami. Najbardziej wymiernym rezultatem zaangażowania się grupy w problemy społeczności lokalnej było zainicjowanie budowy Domu Ludowego w Lucimiu.

3. Narodziny sztuki partycypacyjnej

3.1. Scena brytyjska

Community arts – termin, który można przetłumaczyć jako „sztuka dla społeczności”¹⁰², to praktyka artystyczna, która rozwinęła się w Wielkiej Brytanii w końcu lat 60. Jej źródła tkwią

¹⁰⁰ Grupa Działania, *Sztuka społeczna jako idea*, [w:] *Obieg*, 21 maja 2009 [dostęp: 19 maja 2011], <<http://www.obieg.pl/wydarzenie/10869>>.

¹⁰¹ *Tamże*.

¹⁰² Tłumaczenie pojęcia *community* na język polski niesie z sobą ryzyko zniekształcenia jego znaczenia. W dyskursie sztuki epoki postautonomicznej jest ono interpretowane w różny sposób. Ann Coxon określa nim publiczność wydarzeń artystycznych, która jednocześnie nie stanowi publiczności instytucji sztuki (Coxon, 2000). W całej pracy będę się jednak posługiwać szerszym rozumieniem tego pojęcia, określającego grupę osób, które jednoczy przynależność do tej samej grupy etnicznej, rasowej, religijnej, językowej, opartej na orientacji seksualnej bądź zamieszkałych na tym samym obszarze. Członków tej grupy łączą również wspólne wierzenia, system wartości lub zwyczaje i tradycje (A. Lee, *Community Arts Workbook*, 1998 [dostęp: 20 maja 2011], <<http://www.arts.on.ca/Asset363.aspx?method=1>>).

w ruchu squattersów i ich hasła „*come together*”. Ta pozbawiona hierarchii forma wspólnego życia i radzenia sobie z organizacją przestrzeni życiowej poza systemem politycznego i ekonomicznego dozoru dawała impuls dla tworzenia projektów o charakterze społeczno-polityczno-kulturalnym i zanurzenia się w społeczności tak dalece, by zniwelować podział ról na artystę i innych (publiczność, współpracowników, uczniów itd.).

Owen Kelly tak charakteryzuje początki *community arts*:

Po pierwsze, pojawiło się pełne pasji zainteresowanie tworzeniem nowych i wyzwolonych form ekspresji (...). Po drugie, był to ruch grup artystycznych, które porzuciły galerie i wychodziły na ulice. Po trzecie, pojawił się nowy rodzaj aktywisty politycznego, który wierzył, że kreatywność jest zasadniczym narzędziem w każdej radykalnej walce. Na początku działalności takich grup, jak InterAction, Welfare State i Action Space (których zainteresowania dotyczyły tyleż alternatywnego społeczeństwa, co sztuki), te aspekty zostały wplecione w ich charakterystyczny sposób działania¹⁰³.

Te usytuowane na styku sztuki i aktywizmu polegają na podejmowaniu interwencji społecznej w konkretnym miejscu¹⁰⁴. Zazwyczaj adresowane są do zamieszkałych tam społeczności zmarginalizowanych bądź wykluczonych: bezrobotnych, imigrantów, chorych, uzależnionych czy tzw. „trudnej młodzieży”. Artysta opiera swój projekt na dokładnym rozpoznaniu lokalnego kontekstu i zidentyfikowaniu najbardziej palących problemów. Zazwyczaj wymaga to zamieszkania przez niego w danej okolicy na dłuższy okres czasu. Zadaniem, które przed nim stoi, jest tworzenie ramy estetycznej, a ta następnie wypełnia się treścią wyartykułowaną przez osoby, z którymi artysta pracuje.

Metoda pracy polega na zainicjowaniu sytuacji, w których grupy i jednostki mogą się wyrazić. Spotkania, wspólna praca, dyskusje, formułowanie celów prowadzą do efektu krótkofalowego – powstania dzieła (koncertu, spektaklu, wystawy) i efektu długofalowego – wzmocnienia lokalnej tożsamości. Właśnie owo wzmocnienie (*empowerment*) jest głównym celem *community arts*. Dokonuje się ono w drodze uwalniania i wspierania możliwości twórczych, które tkwią w każdym z nas. W końcu procesu twórczego źródłem wzmocnienia staje się duma i satysfakcja z osiągniętego rezultatu, przekroczenia swoich dotychczasowych

¹⁰³ O. Kelly, *Community, Art and the State: Storming the citadels*, Comedia Publishing Group, London 1984, s. 48.

¹⁰⁴ Piszę o nich w czasie teraźniejszym, ponieważ praktyka ta jest uprawiana do dziś.

doświadczeń i przez to dostrzeżenie własnej, dotąd nieuświadomianej wartości. Finalny produkt-dzieło wynika z potencjału grupy. Nie jest przez artystę określany *a priori*, lecz rodzi się w wyniku procesu poszukiwania odpowiednich dla danej grupy środków wyrazu. Jego forma wyłania się w drodze dialogu z uczestnikami i jest rezultatem ostatecznego konsensusu. Publicznością wystaw/spektakli/koncertów powstałych w rezultacie tych działań są lokalni mieszkańcy, a ich tematem – problemy miejsca, w którym żyją.

Ta specyficznie brytyjska aktywność kulturalna z czasem spopularyzowała się do tego stopnia, że wykształcił się pewien „model terytorialny”, zgodnie z którym działali artyści-aktywiści. Postulował on objęcie praktyką kulturalną każdej jednostki terytorialnej, takiej jak miasta, dzielnice czy osiedla. Co więcej, zalety *community arts* wkrótce dostrzegł rząd Margaret Thatcher, wrogo nastawionej do idei państwa opiekuńczego¹⁰⁵. Ujrzał on w działaniach artystów doskonałe narzędzie do rozwiązywania nabrzmiałych problemów społecznych, z którymi nie radziły sobie ani władze lokalne, ani instytucje społeczne czy policja. W niektórych samorządach powołano stanowiska do sprawy *community development*. Zadaniem urzędników była promocja projektów podejmowanych przez inicjatywy lokalne, które, wspierane spoza funduszy publicznych, przejmowały w ten sposób część obowiązków z barków państwa. Wkrótce praktyka ta upowszechniła się w innych krajach angielskojęzycznych, jak USA, Kanada i Australia. Rządy tych krajów uruchomiły specjalne środki finansowe, pochodzące z budżetów Arts Council, aby móc wspierać artystów realizujących ten rodzaj działań.

Formacją zorientowaną na nieco inne cele była działająca w latach 1966-1985 Artists Placement Group (APG). Należeli do niej: John Latham, Barbara Steveni, Jeffrey Shaw,

¹⁰⁵ W opinii Margaret Thatcher państwo opiekuńcze prowadzi do demoralizacji obywateli, utraty motywacji i chęci do działania. Znamienna jest jej wypowiedź:

„Myślę, że mamy już za sobą okres, w którym zbyt wielu ludziom dano do zrozumienia, że jeśli mają problem, to zadaniem rządu jest go rozwiązać. <<Mam problem, dostanę dotację.>>, <<Jestem bezdomny, rząd musi dać mi dom>>. Zrzucają swój problem na społeczeństwo. I, wiecie, nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo. Istnieją indywidualni kobiety i mężczyźni, i są rodziny. I każdy rząd może działać tylko przez ludzi, a ludzie muszą najpierw sami się sobą zająć. Naszym podstawowym obowiązkiem jest dbać o siebie, a następnie również opiekować się naszym sąsiadem. Ludzie mają świadomość zbyt wielu uprawnień, bez zobowiązań. Nie ma czegoś takiego jak uprawnienia, chyba że ktoś najpierw wywiązał się ze zobowiązań”. (M. Thatcher, *Epitaph for the eighties?* „there is no such thing as society”, „The Sunday Times” 31 października 1987 [dostępny w wersji elektronicznej: [briandeer.com](http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm), dostęp 20 maja 2011, <<http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm>>).

Barry Flanagan, później dołączyli również David Hall i Stuart Brisley. W ich opinii artysta operujący w ramach konwencjonalnego systemu galeryjnego skazany jest na poruszanie się na marginesie życia społecznego. Dlatego postulowali zmianę tej sytuacji i umieszczenia artysty w szerszym kontekście społecznym.

Strategia działania APG polegała na odbywaniu negocjacji z różnymi podmiotami życia publicznego, w wyniku których artyści byli umieszczani na „stażach” (*placements*) w placówkach rządowych, przedsiębiorstwach przemysłowych lub mass-mediach (w rezultacie były to np.: Wydział Ochrony Środowiska w Birmingham, Wydział Zdrowia w Londynie, *Scottish Office* w Edynburgu, *Esso Petroleum Ltd.*, *British Steel Corporation* itd.). Mieli tam odgrywać rolę doradców i konsultantów. Zobowiązani do codziennej pracy w przydzielonej im instytucji, otrzymywali zapłatę porównywalną do tej, którą dostawali pozostali pracownicy zatrudnieni w danym miejscu, natomiast cieszyli się szeroką autonomią co do sposobu działania. Rezultatem staży były sporządzane przez artystów raporty, które zawierały ich uwagi co do sposobu funkcjonowania przedsiębiorstwa oraz sugestie wprowadzenia zmian, które mogłyby polepszyć istniejącą sytuację. Niekiedy były to bardziej tradycyjne formy artystycznej wypowiedzi, jak filmy, fotografie, wywiady, utwory poetyckie bądź instalacje.

Praktyka APG zyskała aprobatę ze strony brytyjskiego rządu. W 1972 r. *British Civil Service* wystosowała memorandum zachęcające placówki rządowe do zatrudniania artystów w procesach planowania. Grupę zapraszano również do przedstawienia swoich idei, m.in. w Austrii, Francji i Holandii. Wyrazem uznania ze strony międzynarodowego środowiska artystycznego były podjęte przez Beuysa w 1977 r. działania mające na celu zachęcenie niemieckiej placówki rządowej do zaproszenia Lathama do odbycia stażu na jej terenie. Akcja ta, która ostatecznie nie została zrealizowana, miała być jednym z elementów programu *Documenta 6* w Kassel.

Działania podejmowane w dialogu z odbiorcą przez londyńskiego artystę Stevena Willatsa miały bardziej intymny charakter. Jego twórczość lokuje się na granicy dwóch epok. Stosowany przez niego język formalny (rezultaty projektów prezentowane w formie plansz i diagramów) zakorzeniony jest jeszcze w tradycji konceptualistów, podczas gdy praktyka artystyczna jest już typowa dla sztuki epoki postautonomicznej. W końcu lat 50. Willats zaczął interesować się komunikacyjną funkcją sztuki, a w szczególności poszukiwaniem sposobów wyzwolenia sztuki z izolacji w obrębie estetyki. Jego praca skoncentrowała się na badaniu społeczno-kulturalnych problemów mieszkańców przestrzeni miejskich - rezydentów

anonimowych osiedli blokowisk, monstrualnych „maszyn do mieszkania” w Anglii i Niemczech. Jako punkt wyjścia służyła mu konstatacja, iż grupa ta prowadzi bardzo zestandaryzowany tryb życia, wymuszony rodzajem architektury strukturyzującej przestrzeń życiową w sztywną ramę identycznych „jednostek mieszkalnych”. Z drugiej jednak strony, zauważył Willats, w obrębie tego skromnego *habitatu* rezydenci tych osiedli robią wszystko, by nadać swoim mieszkaniom rys indywidualny, zachować własny styl życia.

Metoda pracy tego artysty polegała na ścisłej, czasami wieloletniej współpracy z wybranymi mieszkańcami i rodzinami konkretnych budynków, z którymi artysta przeprowadzał rozmowę/wywiad, zadając pytania w rodzaju: „Co myślicie o codziennej presji, jaką na wasze życie codzienne wywiera fakt przeprowadzenia się do tego typu osiedla?”. Willats zainteresowany był relacjami między członkami rodziny, ich stosunkiem do przestrzeni własnego mieszkania, osiedla, fizycznych obiektów znajdujących się w ich najbliższym otoczeniu, zainteresowaniami i sposobami spędzania wolnego czasu. Respondenci proszeni byli o udzielenie informacji w dyskursywnej formie, posiłkując się wypowiedziami, obrazami itp. Uzyskane wypowiedzi były dla artysty materiałem do skonstruowania bardzo uporządkowanych formalnie plansz/diagramów, które poprzez kombinację obrazu i tekstu strukturyzowały je, dając racjonalną wykładnię dyskutowanej sytuacji. Celem tych akcji było pogłębianie świadomości uczestników w dwóch etapach. Pierwszy z nich to ten, gdy usiłując odpowiedzieć na zadane przez artystę pytania, zmuszeni oni byli do nabrania krytycznego dystansu do swojej prywatnej sytuacji i spojrzenia na nią z szerszej perspektywy. Drugi etap miał miejsce wówczas, gdy uczestnicy skonfrontowani z dziełem, które powstało w wyniku artystycznego przetworzenia dostarczonych przez nich informacji, mogli dostrzec widzialne i niewidzialne aspekty rzeczywistości, w której żyją¹⁰⁶.

¹⁰⁶ R. Puvogel, *Steven Willats in Berlin*, [w:] *Wie die Welt ist und wie sie sein konnte/How the World Is and How It Could Be*, red. E. Schmidt, (katalog wystawy), Museum für Gegenwart Kunst, Siegen 2007, s. 43-52.

3.2. Scena amerykańska

Równolegle do sztuki partycypacyjnej rozwijającej się w Europie zaczęła ona powstawać w wielu ośrodkach na kontynencie amerykańskim. Brazylijska artystka Lygia Clark od 1963 r. zaczęła tworzyć prace performatywne, które nazwała *Caminhando* (Spacerowanie). W czasie jednej z nich, *O dentro e o fora* (Wewnętrzne jest na zewnątrz), rozdała widzom papierowe wstęgi Möbiusa i nożyczki, prosząc ich o nacięcie wstęgi, a następnie kontynuowanie cięcia wzdłuż tak długo, jak to możliwe. Efekty tego projektu były zdumiewające w swej technicznej prostocie z jednej strony, a bogatych estetycznie rezultatach z drugiej. Okazało się, że papierową wstęgę można było przecinać stosunkowo długo. W efekcie jej szerokość zmniejszała się, natomiast długość znacząco zwiększała. Teoretycznie można było kontynuować tę pracę w nieskończoność.

W swoich kolejnych performansach artystka rozwijała koncept budowania ścisłej sensoryczno-korporalnej relacji z widzem. Określała je mianem „rytuałów bez mitu”. Kontakt ów był mediowany poprzez obiekty estetyczne tworzone z prostych, tanich materiałów, pochodzących z najbliższego otoczenia – plastikowych toreb, kamyków, powietrza. Zadaniem widzów było użycie i przetworzenie ich. Według Clark obiekt konstituował swoje znaczenie dopiero wtedy, gdy widz przejął go i ukształtował na swój sposób. Clark nie nazywała swoich projektów „sztuką”, lecz „propozycjami”. Miały one służyć do odkrywania przez uczestników swojej jaźni – aktu zarezerwowanego dotychczas jedynie dla artysty, który obecnie, według Clark, miał się stać udziałem podmiotów plasujących się poza światem sztuki.

Arjen Mulder pisze, że co prawda każde dzieło sztuki, również tradycyjne malarstwo i rzeźba, są interaktywne w tym sensie, że wywołują reakcję, refleksję inną u każdego widza (pod warunkiem, że ten będzie dążył do osobistego odczytywania pracy, a nie zda się wyłącznie na krytyków czy historyków sztuki). Jednak w przypadku sztuki tradycyjnej dzieło sztuki w swojej materialności pozostaje niezmiennie pomimo różnorodnych sposobów odczytywania go przez widzów. Natomiast żywe znaczenie, żywe doświadczenie sztuki, które Clark nazywa *vivências*, występuje w przypadku sztuki interaktywnej i tylko po stronie widza. Proces tworzenia znaczeń staje się jego udziałem, a w efekcie widz zostaje przetworzony przez

sztukę już nie pozostaje tym samym, kim był poprzednio¹⁰⁷. Co prawda Mulder określa sztukę Clark jako interaktywną, jednak sama artystka, m.in. w korespondencji z Helio Oiticicą, bardzo koncentruje się na definiowaniu zjawiska partycypacji¹⁰⁸.

Zupełnie inną, zorientowaną na większą skalę strategię działania przyjęło środowisko nowojorskie: Group Material oraz artyści skupieni wokół Marthy Rosler. Oba te ugrupowania cechowała chęć aktywnego włączenia się do publicznej debaty na temat najgorętszych problemów Ameryki epoki Reagana oraz dążenie do otwarcia przestrzeni prezentacji sztuki, wyjścia do nowego typu publiczności, która, w opinii Rosler, „nie rodzi się, lecz jest nieustannie konstruowana i rekonstruowana”¹⁰⁹. W 1988 r., dzięki mediacji artystki Yvonne Rainer, Dia Art Foundation zdecydowała się udostępnić wyżej wymienionym grupom swoją przestrzeń wystawienniczą na SoHo na okres dwóch lat. W tym czasie artyści zorganizowali szereg projektów, daleko wykraczających poza konwencjonalną formułę wystawy.

Group Material¹¹⁰ od początku lat 80. działała na rzecz przedefiniowania pojęcia galerii. Postawa artystów wchodzących w skład grupy była wynikiem rozczarowania strukturą sceny artystycznej zorientowanej na indywidualny sukces. Przestrzeń wystawiennicza na East 13th Street, stanowiąca ich miejsce aktywności, funkcjonowała jako rodzaj społecznego centrum i bazy dla pracy zmotywowanej politycznie. Podstawą działania zespołu była wiara w dyskursywną siłę publiczności. Aby włączyć w obszar dyskursu możliwie jak największe rzesze uczestników, organizowano spotkania z mieszkańcami, publikowano ogłoszenia w gazetach, naklejano plakaty na autobusach czy publikowano własne magazyny. Ich wystawy były próbą przekroczenia modelu reprezentacji obiektów sztuki.

Odzwierciedlając różne formy reprezentacji, które kształtują nasze rozumienie kultury, organizowane przez nas wystawy jednoczą tak zwaną sztukę i produkty z supermarketu, obiekty kultury masowej i przedmioty historyczne, dokumentację faktów i projekty domowej produkcji. Nie interesuje nas dokonywanie ostatecznych

¹⁰⁷ A. Mulder, *The Exercise of Interactive Art*, [w:] *Interact or Die!*, red. B. Joke i A. Mulder, V2_Publishing/NAi Publishers, Rotterdam 2007, s. 52-69.

¹⁰⁸ L. Clark, H. Oiticica, *Letters 1968-69*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art.*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge 2007.

¹⁰⁹ M. Rosler, *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 15-44, s. 41.

¹¹⁰ Grupa działała w latach 1979-1996. Na różnych etapach jej działalności jej członkami byli: Tim Rollins, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Doug Ashford, Felix Gonzalez-Torres.

ocen czy deklaracji, ale tworzenie sytuacji, które proponują spojrzenie na wybrany przez nas temat jako na złożoną i otwartą sprawę. Zachęcamy szerszą publiczność do udziału poprzez interpretację¹¹¹.

Znamienny dla partycypacyjnej praktyki był zrealizowany przez tę grupę projekt *The People's Choice*¹¹². Artyści chodzili od drzwi do drzwi mieszkań na Trzynastej ulicy w Nowym Jorku, prosząc ich rezydentów o darowanie jednej „cennej rzeczy” na wystawę. W rezultacie powstała kolekcja zawierająca osobiste pamiątki, obrazy religijne, sztukę ludową oraz reprodukcje obrazów, które zostały wystawione w galerii jako swoisty „portret” ulicy.

W galerii Dia Art Foundation grupa zorganizowała projekt/wystawę pod nazwą *Democracy*. Brali w nim udział artyści o znanych nazwiskach razem z okolicznymi mieszkańcami oraz wszystkimi zainteresowanymi włączeniem się do działania i wspólnej debaty. Zadaniem, które postawili przed sobą twórcy projektu, było obnażenie konfliktu pomiędzy oficjalnym dyskursem władzy a nieoficjalnym obrazem życia codziennego. Wśród poruszanych tematów znajdowały się: życie na ulicach, epidemia AIDS¹¹³, analfabetyzm, brak forum do wypowiedzi dla grup zmarginalizowanych, w tym dla artystów funkcjonujących poza komercyjnym obiegiem sztuki. Jedną z form działań organizowanych w ramach projektu były tzw. „spotkania miejskie”, które, jak wspomina jedna z ich uczestniczek, były

godne uwagi ze względu na swoją zdolność do pomieszczenia niezgody, gniewu, stanów na pograniczu psychozy, użytecznych informacji, teoretycznego dyskursu i

¹¹¹ Group Material, *Democracy: A Project by Group Material*, [w:] *franklinfurnace.org* [dostęp: 21 maja 2011], <<http://www.franklinfurnace.org/research/projects/flow/gpmat/gpmattf.html>>.

¹¹² Znany później pod tytułem *Arroz con Mango*.

¹¹³ Temat AIDS był kontynuowany w indywidualnej twórczości jednego z członków Group Material – Felixa Gonzaleza-Torresa. W 1991 r. zrealizował on znaną, metaforyczną pracę *Untitled (Portrait of Ross In L.A.)*, którą również można by zaliczyć do wczesnych prac partycypacyjnych, aczkolwiek umiejscowionych w kontekście instytucji sztuki. Składała się z kopca kolorowych cukierków, usypanych w rogu sali galerii. Ilość cukierków była precyzyjnie określona i identyczna z wagą kochanka artysty - Rossa w czasie, gdy zaczął on chudnąć w wyniku rozwijającej się choroby (AIDS), na którą wkrótce zmarł. Istotną rolę w prawidłowym publicznym zafunkcjonowaniu tej pracy odgrywali pilnujący wystawę. Zachęcali oni publiczność do tego, by podnosiła cukierki ze stosu i zjadała je. Arjen Mulder porównuje akt spożywania cukierków do przyjmowania komunii świętej. Poprzez połykanie opłatka wierny spożywa Ciało Chrystusa: „Bierzcie i jedzcie. Oto ciało moje.” (A. Mulder, dz. cyt.).

produktywnych sieci współpracy, angażujących ludzi w każdym wieku i z różnych ścieżek życiowych¹¹⁴.

Strategia organizowania „spotkań miejskich” została również zastosowana przez artystów skupionych wokół Rosler. Wystawa/projekt przez nich zrealizowana nosiła tytuł *If You Lived Here...* Jej głównym tematem była przestrzeń miasta jako miejsce konfliktu pomiędzy władzami i różnymi grupami interesu. Nadmienić trzeba, że Reaganowska Ameryka była w owym czasie świadkiem procesów, które doświadczamy w dzisiejszej Polsce: dominacji rynku budownictwa mieszkaniowego przez zagranicznych deweloperów, dokonywania na nim spekulacji finansowych, agresywnego zawłaszczania przestrzeni publicznej centrum miasta przez biznes prywatny, procesów gentryfikacji czy nowego zjawiska *gated communities*¹¹⁵.

Trzy wystawy, które w roku 1989 zostały zorganizowane w ramach *If You Lived Here...*¹¹⁶, podejmowały próbę reprezentacji wyżej wymienionych problemów. Ich organizatorzy stawali przed pytaniem: „Jak można prezentować <<ukryte>> życie miasta, które faktycznie jest życiem większości jego mieszkańców? Jak pokazać warunki walki najemców mieszkań, bezdomnych, alternatywy do obecnie wdrażanych w życie planów rozwoju miasta?”¹¹⁷. Problemy estetyczne były tu drugorzędnej wartości. Chodziło przede wszystkim o dostarczenie „bezpośrednich dowodów”. Były nimi filmy wideo, fotografie, plakaty, pamflety, którym towarzyszyły obrazy, montaż i instalacje.

Oprócz wspomnianych „spotkań miejskich” i wystaw w ramach projektu organizowano również różnorodne działania artystów „w terenie”. Były to np.: praca z bezdomnymi w schroniskach i na ulicach, tworzenie plakatów i dzieł ulicznych, aktywność w polu polityki lokalnej i in. W wystawach udział wzięło udział stu kilkudziesięciu artystów, wśród nim

¹¹⁴ Y. Rainer, *Preface: the Work of Art in the (Imagined) Age of the Alienated Exhibition*, [w:] B. Wallis (red.), *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 12-13, s. 13.

¹¹⁵ W narracji gentryfikacji odkurzano pojęcie „granicy” (*frontier*), odwołujące się do pionierskiej przeszłości Ameryki i ciągłej czujności przed zagrażającymi „obcymi” (tu: biedotą, bezdomnymi, bezrobotnymi, imigrantami, samotnymi matkami itd.) (Rosler, dz. cyt.).

¹¹⁶ Były to: *Home Front*, luty-marzec 1989; *Homeless: The Street and Other Venues*, kwiecień 1989, *City: Visions and Revisions*, maj-czerwiec 1989.

¹¹⁷ M. Rosler, dz. cyt., s. 31.

postacie znane jak Yvonne Rainer, Allan Sekula, Dan Graham czy Krzysztof Wodiczko¹¹⁸ i szereg tych szerzej nieznanych. Kryterium ich doboru nie było miejsce w rankingu komercyjnego świata sztuki, lecz stopień zaangażowania w podnoszone problemy. Artystom towarzyszyli aktywiści i przedstawiciele lokalnych społeczności, traktowani jako pełnoprawni współtwórcy wspólnego dzieła.

Decyzja o udostępnieniu swoich sal do realizacji obu projektów – Group Material i Marthy Rosler – okazała się wielkim wyzwaniem dla Dia Art Foundation, założonej w latach 70. instytucji o konserwatywnym programie. Jej dotychczasowym celem było wspieranie indywidualnych modernistycznych artystów (dodajmy, że z reguły byli to biali artyści płci męskiej), którym fundacja oferowała bardzo wygodne studia i hojne stypendia. Jak przyznają jej dyrektorzy, Charles Wright i Garry Garrels, ten rodzaj współpracy zmusił ich do zrewidowania swojego dotychczasowego systemu wartości¹¹⁹.

Również dla artystów decyzja o organizacji wystawy w tym miejscu stanowiła rodzaj kompromisu. Rosler przyznaje, że wielokrotnie zadawano jej pytania o powody prezentacji po pierwsze w tak centralnym miejscu dla nowojorskiego establishmentu artystycznego jak SoHo, a po drugie – w przestrzeniach elitarniej Dia Art Foundation. I aczkolwiek autorka nie daje jasnej wykładni swych motywacji, to przedstawia środki, jakie podjęto, by działając w tym miejscu, jednocześnie przeddefiniować rolę przestrzeni wystawienniczej:

¹¹⁸ Krzysztof Wodiczko zaprezentował obecnie dobrze już znaną w Polsce, a wówczas znamienne dla problematyki tej wystawy pracę: prototyp *Pojazdu dla bezdomnych*. Urządzenie to miało umożliwiać przeżycie na ulicy, spełniając zarówno funkcję mieszkalną, jak i narzędzie pracy (zbieranie butelek). W tekście opublikowanym razem z Davidem Luriem pisał:

Ten pojazd nie jest ani czasowym, ani stałym rozwiązaniem problemu mieszkalnictwa, nie jest on również przeznaczony do masowej produkcji. Jego punktem wyjścia jest strategia *survivalu* miejskich nomadów – wyrzuconych na bruk – w istniejącej ekonomii. Odpowiada on na potrzeby poszczególnych grup bezdomnych, ponieważ dostarcza sprzęt do zbierania i magazynowania butelek, mogąc być jednocześnie schronieniem w nagłych wypadkach. (...) Rozpoznaje i odnosi się do roszczenia osób bezdomnych do uznania ich obywatelstwa w społeczności miejskiej zarówno jako uchodźców z procesu fizycznej transformacji miasta, jak również jako ludzi pracy. Jego forma – dizajn pojazdu – artykułuje warunki ludzkiej egzystencji na potrzeby osób, które nie doświadczają bezdomności, nawet wtedy, gdy wyżej wspomniani nie chcieliby się z nimi zapoznać. To pozwala bezdomnym być widocznymi nie jako obiekty pozbawione ludzkiego statusu, lecz raczej jako użytkownicy i operatorzy sprzętu, którego forma tłumaczy warunki ich egzystencji. (D. Lurie i K. Wodiczko, *The Homeless Vehicle Project*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 217).

¹¹⁹ G. Garrels i C. Wright, *A Note on the Series*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, red.: B. Wallis (red.), Dia Art Foundation, New York 1991, s. 9-10.

Okazało się niezbędnym spowodowanie znaczącej transformacji galerii Dia. Jej front, z piaskowanymi szybami i obramowaniami okien pomalowanymi na szaro był tak skromny, że często potencjalni widzowie, a nawet ja, przechodzili obok, nie zauważając jej. Umieściłam na drzwiach napis, namalowany wielkimi czerwonymi literami: „Wchodźcie – jesteśmy w domu”, a ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power) przykleiła plakaty na temat AIDS i bezdomności. Dla „bezdomnych” aktywista i artysta Stuart Nicholson namalował na ścianie obok drzwi napis porównujący schroniska dla bezdomnych do obozów uchodźców. Wewnątrz zlikwidowałam istniejącą pustkę, wypełniając ją.

Wielu komentatorów podkreślało transgresyjny charakter tych zatłoczonych wystaw, a kilku z nich wydawało się tęsknić za nieskazitelną jakością modernistycznego wnętrza, czuli się onieśmieleni ilością prac i czytelnością. Ale *kto* czuł się onieśmielony? Dla niektórych profesjonalistów świata sztuki projekt wydawał się prezentować otwarte odrzucenie sztuki. Chociaż większość pokazywanych prac była podpisana nazwiskiem autora, oprawiona i starannie zawieszona, a obok została umieszczona biała tabliczka z opisem, zasady organizacyjne wystawy polegały na innych kwestiach niż te tu opisane. Zasada włączania [innych, pochodzących spoza kręgu stałych bywalców galerii – przyp. A.W.] irytowała niektórych krytyków, znanych z odrzucania założeń modernizmu¹²⁰.

Niewątpliwym osiągnięciem projektów *Democracy* oraz *If You Lived Here...* było udowodnienie, iż prezentując obiekty sztuki można również pokazać cały społeczny kontekst, w którym zostały one wytworzone, co stało się później naczelną zasadą sztuki relacyjnej, zdefiniowanej przez Nicolasa Bourriaud.

¹²⁰ M. Rosler, *dz. cyt.*, s. 40.

II. Modernizm jako dobro narodowe

Modernizm objął swym zasięgiem terytorialnym obszar globalny: zarówno kraje rozwinięte, jak i rozwijające się. O ile jednak w tych pierwszych jego implementacja była świadomym krokiem elit społeczeństwa, to w drugich – krajach północnej Afryki, Ameryki Południowej, Indiach i „za żelazną kurtyną” – był on „podarunkiem”, gdzie obdarowywanych „zapomniano” zapytać o zdanie. Często styl ten był w zupełnej sprzeczności z lokalną tradycją estetyczną (patrz: *casus Königsberga/Kaliningradu*). Nawet jednak na Zachodzie, jak twierdzą Helena Mattsson i Sven-Olov Wallenstein, był on zestawem narzuconych odgórnie, zupełnie nowych form, przeznaczonych do biernego naśladownictwa¹²¹. Dlatego miał i ma wielu przeciwników, którzy obecnie, gdy modernizm stał się historią, chcą o nim jak najszybciej zapomnieć.

Inaczej przedstawia się jego recepcja w krajach skandynawskich. Tam styl mebli szwedzkiej IKEI, lampy Duńczyka Poula Henningsena i jego uczniów, moda i projekty tkanin fińskiej Marimekko są symbolem nadal aktualnej na tym terenie estetyki, ale również stylu życia: prostoty, skromności, szacunku dla przyrody i równości społecznej. Zjawisko to skłania do postawienia pytania, jak to się stało, że w krajach Północnej Europy modernizm zakorzenił się tak mocno, że stał się elementem lokalnej tożsamości. W rozdziale tym postaram się poszukać na nie odpowiedzi, posługując się kilkoma wybranymi przykładami. Chcę również ukazać, w jaki sposób modernizm, który w ciągu dwudziestego wieku stał się „narodowym stylem” krajów skandynawskich, wpłynął na kształt polityczny tego regionu, znany jako „skandynawski model *welfare state*”. Wreszcie na koniec przybliżę problemy, jakie lokalny *habitus*, silnie osadzony zarówno w idei modernizmu, jak i politycznym modelu socjaldemokratycznym, napotyka w zetknięciu z ekspansją globalizmu. W ten sposób zakres tematyczny tego rozdziału przekroczy ramy rozważań dotyczących kultury i sztuki i sięgnie do obszaru problematyki społeczno-politycznej. Jestem jednak przekonana, że przedstawione

¹²¹ H. Mattsson i S.-O. Wallenstein, *acceptera! Swedish Modernism at the Crossroads*, [w:] *Documenta Magazine No 1, 2007. Modernity?*, red. F. Asfour, M. Berrios, C. Costinas, H. Fanf i K. Sei, TASCHEN GmbH, Cologne 2007, s. 61-77.

przeze mnie informacje okażą się pomocne dla zrozumienia projektów artystycznych, o których piszę w następnych rozdziałach.

1. Wątpliwości na początek

W Rozdziale I przytaczam opinię Danto, który uzasadnia wyczerpanie się idei modernizmu argumentami z obszaru estetyki. Uważa, iż pop-art doprowadził język sztuki do sytuacji granicznej, poza którą nie można już było kontynuować modernistycznego konceptu sztuki skupionej wyłącznie na zagadnieniach lingwistycznych¹²².

Rozważając powody, dla których projekt modernistyczny został przerwany, Habermas posługuje się argumentami etycznymi. Obciąża modernizm odpowiedzialnością za rozłam, jaki w czasach nowoczesności nastąpił pomiędzy kulturą a społeczeństwem, z jego systemem politycznym i ekonomicznym. Ponadto podnosi kwestię wpływu, jaki modernizm wywierał na nowoczesność (*modernity*), rozumianą jako styl życia. Wspomina tu tradycję rozpoczętą przez Baudelaire'a, a kontynuowaną przez figurę dandysa czy flâneura. Atrakcyjność stylu życia elitarnych kontrkultur artystycznej bohemy powodowała, pisze on, iż modernizm był postrzegany przez konserwatystów jako zagrożenie dla postaw etycznych. Nawiązując do opinii amerykańskiego neokonserwatysty Daniela Bella¹²³, Danto uważa, że z tej perspektywy

Modernizm to wielki uwodziciel, który intronizuje zasadę nieograniczonej autorealizacji, postulat autentycznego doświadczenia, subiektywizm nadmiernie pobudzonej wrażliwości i tym samym wyzwala motywacje hedonistyczne, nie do pogodzenia z dyscypliną życia zawodowego i w ogóle z moralnymi podstawami celowo-racjonalnego porządku życia¹²⁴.

¹²² A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.

¹²³ D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Instytut Badania Współczesnych Problemów Kapitalizmu, Warszawa 1978.

¹²⁴ J. Habermas, *Modernizm - niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm: Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 25-46, s. 31.

Drugi powód klęski modernizmu wysuwany przez niemieckiego filozofa to fakt, iż ambitny projekt oświeceniowy promujący rozwój wiedzy, uniwersalistyczne podstawy moralności i prawa oraz sztukę rozwijającą się według własnych prawideł doprowadził w modernizmie do rozdzielenia sfer nauki, moralności i sztuki, a przede wszystkim bolesnego zerwania z tradycją.

Proponuję przyjrzenie się strategiom, które zastosowano po to, by wypromować modernizm w Skandynawii. Być może to one właśnie przesądziły o sukcesie tego projektu i spowodowały, że styl ten nie tylko nie doprowadził do zerwania więzów pomiędzy sztuką nowoczesną a tamtejszym społeczeństwem, lecz stał się w tych krajach częścią tożsamości narodowej.

2. Szwecja: od tradycji do nowoczesności

Szwedzkie lato 1930 r. zostało zapamiętane przez mieszkańców tego kraju nie tylko ze względu na wyjątkowe upały, ale przede wszystkim dzięki niezwyklej atrakcji, jaką przygotowano dla nich w stolicy. W południowej części rekreacyjnej dzielnicy Djurgården zorganizowano tzw. *Stockholm Exhibition*. Wystawa miała charakter targów, w ramach których zaprezentowano przede wszystkim zupełnie nowe rozwiązania w dziedzinie architektury domów mieszkalnych i architektury wnętrz. W miejsce dominujących w owym czasie budynków w stylu eklektycznym zaprezentowano prototypy domów o zupełnie innej estetyce: zbudowanych ze standardowych elementów, o klarownej, lekkiej konstrukcji, higienicznych i jasnych. Wyposażono je w wielkie okna, wpuszczające wiele światła do pokoi i klatek schodowych. Oprócz budynków pokazano również modele modułowych mebli i zupełnie nowe rozwiązania oświetlenia. Największą atrakcją była Paradise Cafe, umieszczona w budynku o szklanych ścianach, osadzonych w stalowej ramie, dramatycznie podświetlonym nocą. Trwająca od maja do września wystawa ściągała tłumy, w sumie zwiedziło ją cztery miliony osób¹²⁵. Naoczny świadek tego wydarzenia – „przedstawiciel ludu” – wspomina:

¹²⁵ Dla porównania: obecnie Szwecję zamieszkuje 9,4 mln osób. Źródło: Swedes, [w:] *Sweden.se. The official gateway to Sweden* [dostęp: 14 lutego 2012], <<http://www.sweden.se/eng/Home/Lifestyle/Swedes/>>.

Wiele akrów trawników rozciągających się od Diplomat City do Life Guard Dragoons było zabudowanych funkcjonalistycznymi domami i halami wystawienniczymi ze szkła i stali, wzdłuż których wytyczono nowe ulice i stworzono miejsce dla skwerów, wież, stawów, koszy na śmieci, tablic z zakazami, miejsc do odpoczynku i kontemplacji zupełnie nowego miasta. Wszystko, co mogło zasłaniać widok, zostało usunięte, wszystkie śmieci, które mogłyby przeszkadzać obserwatorowi w patrzeniu na przyszłość, zostały usunięte.[...] Flagi powiewały na wietrze. Fontanny działały. Wszystko sprawiało wrażenie, jak gdyby szło się ulicą prowadzącą ku przyszłości. Było się już w Urbs, Mieście Nowej Ludzkości¹²⁶.

Organizatorami wystawy było Miasto Sztokholm oraz *Svenska Slöjdföreningen* (Szwedzkie Stowarzyszenie Sztuki i Rzemiosła). Jej bezpośrednią inspiracją była wizyta, którą trzy lata wcześniej historyk sztuki i przewodniczący tej instytucji Gregor Paulsson złożył w eksperymentalnym stuttgardzkim osiedlu Weissenhof¹²⁷.

Wystawa Sztokholmska miała być prezentacją nowego stylu w architekturze i sztuce a także, w konsekwencji, nowego stylu życia społeczeństwa szwedzkiego. Ponadto, co szczególnie ważne, była ona nie tylko wielką manifestacją nowej estetyki, ale przede wszystkim niezwykle ważnym projektem politycznym, do realizacji którego posłużono się skomplikowanym *instrumentarium* inżynierii społecznej. Jego zastosowanie pozwoliło skutecznie wdrożyć projekt modernizmu, a jednocześnie uniknąć radykalizacji nastrojów społecznych i nie podważyć autorytetu monarchii¹²⁸.

Ryzyko, którego świadomi byli organizatorzy wystawy, związane było z tym, że autorami idei modernizmu były środowiska lewicowe. Jednocześnie czas, w którym się idee te wykluwały, to okres, w którym Szwecja podejmowała pierwsze kroki w kierunku przezwyciężenia skutków gospodarczych Wielkiego Kryzysu. Zachodziła więc uzasadniona

¹²⁶ I. Lo-Johansson. Podaję za: C. Marklund i P. Stadius, *Acceptance and Conformity: Merging Modernity with Nationalism in the Stockholm Exhibition in 1930*, „Culture Unbound” 2010 Volume 2, s. 609-634.

¹²⁷ Weissenhof zostało zbudowane w 1927 r. specjalnie na zamówienie wielkiej wystawy architektonicznej Deutscher Werkbund. Było pierwszą na świecie manifestacją nowego stylu, znanego później pod nazwą „stylu międzynarodowego” lub „funkcjonalizmu”. Projekty domów dla tego osiedla powstały w biurach projektowych najwybitniejszych architektów tamtego czasu, związanych z pracą nad nową estetyką: Miesa van der Rohe, Le Corbusiera, J.J.P. Ouda, Waltera Gropiusa, Bruno i Maxa Taut, Petera Behrensa i in. Łącznie zbudowano dwadzieścia jeden budynków mieszkalnych, w których po raz pierwszy zastosowano tak nowoczesne rozwiązania, jak płaskie dachy, wydłużone horyzontalnie okna, wnętrza oparte na planie otwartym oraz prefabrykowane elementy konstrukcyjne.

¹²⁸ C. Marklund i P. Stadius, *dz. cyt.*

obawa, iż promocja tego stylu może się stać przyczyną wzniesienia nastrojów rewolucyjnych. W opinii Carla Marklunda i Petera Stadiusa decyzja o pierwszej prezentacji modernizmu w formie muzealnej ekspozycji była świadomym krokiem, podjętym w celu „zamrożenia płynnego i potencjalnie niebezpiecznego doświadczenia nowoczesności w bardziej kontrolowanej narodowej formie”¹²⁹. Pomysł ten zaczerpnięty był z powstałej w dziewiętnastym wieku praktyki organizowania narodowych wystaw i targów, które pełniły rolę narzędzia edukacji klasy średniej oraz budowania zrozumienia historii narodowej.

W przypadku *Stockholm Exhibition* postanowiono zrealizować ten zamysł w nawiązaniu do tradycyjnej szwedzkiej architektury i dizajnu. Dodatkowym elementem mającym wytworzyć atmosferę consensusu społecznego był fakt uczestnictwa w ceremonii otwarcia wystawy koronowanych głów: zarówno króla Gustava V, jak i księcia Gustava Adolfa. Ten drugi wygłosił przychylne wystawie przemówienie, w którym zgodził się, że sztuka użytkowa powinna być zawsze dzieckiem swej epoki, niemniej nie omieszkął zaznaczyć, iż „artystyczna inspiracja powinna być głęboko zakorzeniona we własnej ziemi, w duszy własnego narodu, po to, by [sztuka – przyp. A.W.] stała się dźwięczna i mocna”¹³⁰.

Jednak wystawa ta, rozumiana jako projekt polityczny, miała nie tylko zapobiec potencjalnym niepokojom społecznym. Był to przede wszystkim wielki program pozytywny, w którym można wyróżnić dwa cele szczegółowe. Pierwszy z nich to dokonanie cywilizacyjnego skoku – przekształcenia społeczeństwa, którego tożsamość zbudowana była wokół wiejsko-parafialnego świata wartości, w nowoczesne społeczeństwo ery industrialnej. Drugi natomiast cel miał charakter pedagogiczny i był próbą promocji standardowo produkowanych przedmiotów. Starano się tego dokonać, posługując się sugestią, iż estetyka ta jest wyzwolona od przypisania do jakiegokolwiek klasy społecznej. Tym samym był to krok w kierunku budowy kolektywnego, bezklasowego społeczeństwa¹³¹.

¹²⁹ *Tamże*, s. 611.

¹³⁰ *Tamże*, s. 610.

¹³¹ *Tamże*. *Nota bene*, dwa lata przed otwarciem *Stockholm Exhibition* przewodniczący Partii Socjaldemokratycznej Per Albin Hansson zaproponował, by szwedzki model państwa określić nazwą *folkhemmet* (dom ludu), tworząc tym samym metaforę narodu jako jednej rodziny, żyjącej pod wspólnym dachem dobrobytu, społecznej równości i solidarności. Pomysłodawca wystawy, Gregor Paulsson, świadomie nawiązywał do hasła *folkhemmet*, wierząc, że wystawa pozwoli społeczeństwu zobaczyć artystów i architektów nie w kategoriach elity, lecz jako część populacji, która wspólnie buduje nową kulturę (L. Creagh, *An*

Jak już wspomniałam, zasadniczy trzon *Stockholm Exhibition* to prezentacja architektoniczna: łącznie dziesięć domów mieszkalnych i wnętrz mieszkań, skonstruowanych w skali 1:1. Jednak ambitny program pedagogiczny tej wystawy nie kończył się na przeglądzie nowego stylu architektonicznego. Towarzyszył jej umieszczony w osobnym pawilonie aneks, zatytułowany *Svea Rike* (Królestwo Szwecji), którego zadaniem było pokazanie funkcjonalizmu jako logicznego ogniwa w historii, tradycji i etniczności szwedzkiego społeczeństwa. Wprowadzający do wystawy tekst przedstawiał pokrótce historię kraju od okresu, gdy dziesięć tysięcy lat temu był terenem porośniętym tundrą, po czasy współczesne, kiedy stał się wiodącą potęgą przemysłową. Jego autor, dziennikarz Ludwig „Lubbe” Nordström, posłużył się metaforą „fabryki Szwecji”, odwołując się jawnie do języka populistycznego. Jak zauważają Marklund i Stadius, użycie tej metafory w opisie wystawy, której tytuł nawiązuje wprost do tradycji monarchicznej, jest świadomą grą z widzem/czytelnikiem. Konkludują, iż jest to zabieg, mający na celu „pokazanie, jak duma z dawnej chwały na polu walki może zostać przetworzona na wiarę w nową, nowoczesną i produktywną Szwecję”¹³².

Wystawa zawierała prezentację współczesnych statystyk, odwołujących się do obiektywnej wiedzy. Proponowane treści były raz adresowane do narodu jako zbiorowości, a kiedy indziej – do jednostki. Te ostatnie odwoływały się do stereotypu Szweda, którego osobowość wyraża się poprzez „sześć szwedzkich S”: *självständighet* (niepodległość), *skarpsynthet* (ostrość widzenia), *storsinthet* (wielkoduszość), *sparsamhet* (zapobiegliwość), *stolthet* (duma) i *ståndskänsla inför världen* (współodczuwanie świata).

Oprócz argumentacji historycznej, twórcy wystawy nie zawahali się sięgnąć również po tę z obszaru antropologii fizycznej. Ta część prezentacji została przygotowana przez Hermana Lundborga, szefa *Statens institut för rasbiologi* (Państwowego Instytutu Biologii Rasowej) – ufundowanego w 1922 r. rządowego instytutu, którego celem były badania nad eugeniką i ludzką genetyką¹³³. Lunborg przedstawił publiczności mapę Szwecji z zaznaczeniem

Introduction to acceptera, [w:] J. Liese (red.) *Modern Swedish design: three founding texts*, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 127-139.).

¹³² C. Marklund i P. Stadius, *dz. cyt.*, s. 622.

¹³³ Debaty na temat przymusowej sterylizacji osób upośledzonych umysłowo prowadzono w Szwecji od lat 20. ubiegłego wieku. W rezultacie od 1935 r. zaczęto stosować zorganizowane praktyki eugeniczne. Poddawano im niepełnosprawnych, ludzi z defektami genetycznymi, prostytutki, włóczęgów, Romów i Tatarów. Praktyka ta

dominacji zamieszkującej ją populacji „nordyckiej” (aryjskiej). Inne obecne na tej mapie rasy to: szwedzcy Walonowie, rasa wschodnio-bałtycka (Finowie) i Lapończycy.

Peter Tistedt wysuwa tezę, że pawilon był miejscem rytualnym. Poprzez wyposażenie sali ekspozycyjnej we wspomniany tekst wprowadzający a ponadto opisy, statystyki, obrazy i modele wystawa miała dokonać przemiany publiczności w nowy rodzaj członków publiczności – ludzi nowoczesnych. Analizując dyskusję prasową, która wywiązała się w związku ze *Svea Rike*, Tistedt podkreśla pojawiające się w niej opinie, iż z jednej strony wystawa w pawilonie była zachętą do wspólnego tworzenia nowoczesnej przyszłości, a z drugiej nie dawała publiczności prawa do decydowania o jej kształcie¹³⁴.

Konsekwencją *Stockholm Exhibition* była publikacja zatytułowana *acceptera!*, okrzyknięta później manifestem szwedzkiego funkcjonalizmu. Tekst ten został wydany w 1931 r. przez *Tidem* – gazetę Szwedzkiej Partii Socjaldemokratycznej. Autorzy *acceptera!* to wiodący szwedzcy architekci: Uno Åhrén, Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl i Gregor Paulsson. Można by się jednak sprzeczać, czy tekst ten należy postrzegać jako manifest modernizmu czy modernizacji, jako że autorzy co najmniej tyle samo miejsca poświęcają tej drugiej, i to nie tylko w rozumieniu modernizacji społecznej.

Argumentacja manifestu¹³⁵ rozpoczyna się od przedstawienia współczesnej Europy na dwóch różnych etapach rozwoju. A-Europa zmodernizowała się i na początku lat 30. dwudziestego wieku, kiedy tekst ten powstawał, była już obszarem nowoczesnym i uprzemysłowionym. B-Europa natomiast, do której należała Szwecja, była obszarem chłopskim, opóźnionym w rozwoju o sto pięćdziesiąt lat. W celu nadrobienia zaległości autorzy tekstu proponują ogromny zasięg reform, które miałyby obejmować wszystkie właściwe obszary życia. Postulują większe mieszkania dla robotników oraz lepsze warunki pracy, promują zasady

była stosowana do 1975 r. i dotyczyła 62 tysięcy ofiar. Źródło: M. Sutowski, *Kontrola społeczna - nadzór i represje w imię dobrobytu*, [w:] *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 163-171.

¹³⁴ P. Tistedt, *Svea Rike. Kunskap, publiker och lärande på Stockholmsutställningen 1930*, [w:] *Uppsala Universitet*, 2005 [dostęp: 15 lutego 2012], <http://www.idehist.uu.se/Petter_Tistedt-Svea_Rike.pdf>.

¹³⁵ U. Åhrén, G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson i E. Sundahl, *acceptera!*, [w:] *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*, red. J. Liese, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 140-344.

higieny i planowania rodziny, zachęcają do przejścia od produkcji rzemieślniczej do przemysłowej, przedstawiają nową wizję miast i osiedli.

Odnosząc się do zagadnień estetyki, proponują rozszerzenie pojęcia sztuki na wszystkie obiekty, posiadające formę wizualną. Przy takim utylitarnym pojmowaniu sztuki pojęcie piękna również musi ulec przeformułowaniu i wynikać z prawidłowo zaprojektowanej funkcji przedmiotu. Zdają sobie sprawę, że trudno im będzie walczyć z upodobaniem do eklektyzmu. Dlatego podejmują agitację na rzecz estetycznego zwrotu przy użyciu argumentacji z obszaru etyki, mówiąc o zawartych w formach przedmiotów i budynków „prawdzie” lub „fałszu”. W końcu wskazują na etykę swojego projektu wprost: „Nowy duch w sztuce budownictwa ma silny kręgosłup moralny”¹³⁶.

Zakończenie manifestu uwypukla aspekt wspólnej odpowiedzialności za projekt modernizacji:

Zaakceptuj rzeczywistość taką, jaka jest – tylko w ten sposób mamy perspektywę udoskonalenia jej, wzięcia w swoje ręce i dokonania zmiany, by stworzyć kulturę, która oferuje odpowiednie narzędzia do życia.

Nie potrzebujemy zużytych form wcześniejszych kultur, by utrzymać szacunek dla samych siebie. Nie możemy wycofać się na palcach ze swojej własnej epoki. [...]

Musimy połączyć wszystkie siły, które poszukują tych samych celów i wspólnie pracować, by stworzyć kulturę, jakiej potrzebujemy¹³⁷.

W opinii Heleny Mattsson i Svena-Olova Wallensteina sposób wprowadzania modernizmu w Europie miał dość bezkompromisowy charakter. Obce kulturowo formy estetyczne były narzucane odgórnie, a następnie niewolniczo kopiowane. W Szwecji proces ten miał łagodniejszy przebieg. Decydentom zależało, by „stworzono most pomiędzy przeszłością a czasem obecnym zamiast opozycji pomiędzy modernistycznym przełomem a trwałością tradycji”¹³⁸. Ponieważ w ich założeniu szwedzki modernizm miał stać się narzędziem w drodze do przeformułowywania relacji społecznych i życia codziennego, zadbano o to, by obywatele mogli się z nim zidentyfikować. Dlatego promowane nowe formy miały być

¹³⁶ *Tamże*, s. 288.

¹³⁷ *Tamże*, s. 338.

¹³⁸ H. Mattsson i S.-O. Wallenstein, *dz. cyt.*, s. 6.

„funkcjonalne, wyważone i dopasowane, by w końcu wszystkie stały się zgodne z prawdą szwedzkim [duchem – przyp. A.W.]”¹³⁹.

Pomimo tych zabiegów nowa, funkcjonalistyczna architektura napotykała na opór środowisk konserwatywnych. Określano ją jako „zimną, surową i pozbawioną ludzkich wartości”¹⁴⁰. Jednak w krótkim czasie zaczęły pojawiać się budynki wybudowane w tym stylu. Uno Åhrén, jeden z architektów - organizatorów *Sweden Exhibition*, już w 1931 r. zaprojektował osiedle w North Ängby w Bromma, Traneberg na przedmieściach Sztokholmu (1937-38) oraz Hammarbyhöjden (1938). Największe funkcjonalistyczne osiedle w tym okresie, składające się z 500 domów jednorodzinnych, powstało w latach 1933-1939 w Södra Ängby w Bromma.

3. Skandynawia: konfrontacja z maszyną

W obliczu rozwijającej się technologii i automatyzacji Hannah Arendt podejmuje rozważania nad rolą, jaką praca odgrywa w życiu jednostki. Współczesne społeczeństwo określa mianem „społeczeństwa pracowników”. Zadaje pytanie, co stanie się, gdy ludzie zostaną pozbawieni pracy:

Epoka nowożytna przyniosła teoretyczną gloryfikację pracy i zaowocowała faktycznym przekształceniem całości społeczeństwa w społeczeństwo pracujące. Spełnienie się życzenia, jak w baśniach, następuje w chwili, gdy może ono jedynie samo siebie unieważnić. Społeczeństwo pracowników ma zostać wyzwolone z okowów pracy, a nie zna już innych, wyższych i więcej znaczących czynności, w imię których warto tę wolność zdobywać. W tym społeczeństwie, które jest egalitarne, bo taki właśnie charakter nadaje wspólnocie ludzkiej praca, nie ma już żadnej klasy, żadnej arystokracji natury politycznej czy duchowej, od której przywracanie innych ludzkich zdolności mogłoby rozpocząć się na nowo. Nawet prezydenci, królowie i premierzy myślą o swych urządach w kategoriach pracy koniecznej do życia społeczeństwa (...) Mamy przed sobą

¹³⁹ *Tamże*, s. 69.

¹⁴⁰ *Overview. Stockholm Exhibition*, [w:] *Oxford Index*, 2011 [dostęp: 7 kwietnia 2013], <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100533961?rskey=OC6dKR&result=1&q=Stockholm%20Exhibition>>.

perspektywę społeczeństwa pracowników bez pracy, czyli bez jedynej aktywności, jaka im jeszcze pozostała. Z całą pewnością nie ma nic gorszego¹⁴¹.

Kraje skandynawskie, zorientowane na rozwój i innowacje, jako jedne z pierwszych na świecie doświadczyły trzeciej rewolucji przemysłowej. Gdy w latach 70. ubiegłego wieku zaczęto wprowadzać w produkcji metody oparte na automatyzacji i komputeryzacji, wzbudziło to wśród robotników takie samo poczucie zagrożenia, jak taśma montażowa wprowadzona do fabryk przez Forda w 1913 r. Podczas gdy w latach 30. hasło modernizacji przyjmowano w Skandynawii bardzo pozytywnie, łącząc je z nadzieją na poprawę jakości życia i warunków pracy, w latach 70. tę „mikroelektroniczną rewolucję” odbierano z perspektywy deterministycznej, wyrażając obawy, iż będzie ona miała negatywny wpływ na jakość życia zawodowego. W zaawansowanych technologicznie komputerach pracownicy dostrzegali konkurentów mogących ich wyprzeć z miejsc pracy. Ich dotychczasowe doświadczenia zawodowe i nabyte przez lata umiejętności stawały się bezużyteczne, gdyż okazało się, że ta sama praca w znacznie bardziej efektywny sposób może być wykonana przez automaty. Jednocześnie pracownicy nie nabyli jeszcze nowej wiedzy, potrzebnej do obsługi komputera. Perspektywa masowych zwolnień stała się bardzo realna. W ten sposób nowa technologia stała się bezpośrednią przyczyną powstania wyraźnej linii podziału pomiędzy pracodawcami i pracownikami. Wśród tych drugich oraz reprezentujących ich związków zawodowych dominował pogląd, iż komputeryzacja wyraża jedynie interesy korporacji, będąc narzędziem jeszcze większej kontroli i zwiększenia zysków. W związku z tym została ona zinterpretowana jako nowe negatywne doświadczenie, w stosunku do którego trzeba zająć stanowisko.

Zaistniałe *status quo* stało się tematem publicznej debaty. Dominowała opinia, że w tym rewolucyjnym procesie nie wolno zagubić takich specyficznych skandynawskich wartości, jak konsensus, partycypacja i demokracja¹⁴². Na tym etapie do dyskursu włączyli się badacze, którzy postawili sobie za cel – po pierwsze – demokratyzację procesów projektowania

¹⁴¹ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2010, s. 22-23.

¹⁴² P. Lundin, *Designing Democracy: The UTOPIA Project and the Role of Labour Movement in Technological Change, 1981-1986*, „CESIS. Electronic Working Paper Series” grudzień 2005 nr 52/Skolan för Arkitektur och Samhällsbyggnad [dostęp: 1 maja 2011], <<http://www.infra.kth.se/cesis/documents/WP52.pdf>>.

nowych technologii tak, by kreowane nowe narzędzia stały się przyjazne dla wykwalifikowanych pracowników, którzy mają się nimi posługiwać oraz – po drugie - stworzenie technicznych i organizacyjnych kompetencji pracowników, by wzmocnić ich pozycję przetargową¹⁴³.

Ta nowa sytuacja również na nich wymusiła nowy sposób prowadzenia badań. Powstała praktyka nazwana „badaniami aktywnymi” (*action research*), gdzie praca badawcza przebiega w aktywnej współpracy z pracownikami, których środowiska dotyczy. Nie ogranicza się jedynie do opisu obserwowanych zjawisk, ale zakłada również zmianę sytuacji. Tak więc wymaga od badacza porzucenia tradycyjnej postawy, zdystansowanej do przedmiotu naukowej eksploracji. Badania są rozciągnięte w czasie, naukowcy przenikają do badanego przez siebie środowiska i przez jakiś czas stają się jego integralną częścią. Po sformułowaniu finalnych wyników swojej pracy następuje etap sprawdzania, czy przyniosła ona oczekiwany rezultat. Wyniki badań stają się współwłasnością pracowników, którzy w nich uczestniczyli. Mają oni prawo wykorzystać je do przeformułowania swojego środowiska pracy¹⁴⁴.

W przypadku podjętej w latach 70. praktyki projekty te polegały na organizowaniu warsztatów dla lokalnych związków zawodowych. Realizowano je w tzw. „cieplarniach”, gdzie w wyizolowanych warunkach tworzono przestrzeń do eksperymentowania. Były to okazje do spotkania się projektantów komputerów i pracowników będących ich użytkownikami oraz nadzorujących te spotkania naukowców. Dla tych pierwszych była to okazja do zdobycia wiedzy o warunkach pracy użytkowników, natomiast drudzy mieli możliwość dowiedzenia się o przyszłości rozwoju technologii. Naukowcy-organizatorzy tych spotkań badali „potencjalne i aktualne konsekwencje wprowadzenia na stanowiska pracy specyficznych systemów opartych na komputerach; rozwijali cele i strategie działania dla pracowników i ich związków, które będą oni mogli stosować w stosunku do technologicznych inicjatyw pracodawców; [naukowcy – przyp. A.W.] pomagali w formułowaniu i stosowaniu

¹⁴³ F. Kensing i J. Blomberg, *Participatory Design: Issues and Concerns*, [w:] *Computer Supported Cooperative Work 7*, 2 marca 1998 [dostęp: 1 maja 2011], <<http://www.ics.uci.edu/~corps/phaseii/KensingBlomberg-PDIssuesConcerns-JCSCW.pdf>>.

¹⁴⁴ B. Rasmussen, *Action research—Scandinavian experiences*, „AI & Society” 2004, s. 21-44. Pierwsze tego typu projekty to: 1/ NJMF w Norwegii, 1974 r. (Kristen Nygaard i współpracownicy); 2/ DEMOS w Szwecji, 1976 r. (Pelle Ehn i Åke Sanberg); 3/ DUE w Danii, 1977-1982 r. (Morten Kyng i Lars Mathiassen).

regulacji prawnych dotyczących praw związków zawodowych przy wprowadzaniu systemów komputerowych”¹⁴⁵.

Jeden z najbardziej znanych projektów tego rodzaju – UTOPIA Project, prowadzony w Szwecji przez Pelle Ehna w latach 1981-1986, zajmował się badaniem technologii komputerowej i organizacji pracy w przemyśle graficznym, w którym w dobie „mikroelektronicznej rewolucji” pracę rąk ludzkich wyparło cyfrowe przetwarzanie tekstu i obrazu. Adresatem tego projektu był niezwykle intelektualny, radykalny i związany z zaawansowaną technologią Nordycki Związek Zawodowy Pracowników Graficznych, zrzeszający 120 tysięcy drukarzy, zecerów, typografów, litografów i innych specjalistów, zatrudnionych w redakcjach i drukarniach, których warunki pracy w nowej sytuacji uległy radykalnej zmianie, skutkiem czego wielu ją straciło. Ich adversarzami byli projektanci systemów komputerowych, naukowcy zajmujący się mikroelektroniką i specjaliści od wydajności pracy. Organizatorami projektu były: Szwedzkie Centrum Życia Zawodowego (*Arbetslivscentrum; ALC*), Królewski Instytut Technologii (*Kungliga Tekniska Högskolan; KTH*) i *Århus University*. Przy Szwedzkim Centrum Życia Zawodowego powołano specjalne laboratorium, w którym naukowcy i pracownicy ściśle ze sobą współdziałali. Per Lundin przytacza opinię amerykańskiego dziennikarza Roberta Howarda, który wizytował laboratorium, w którym realizowano projekt, a następnie napisał artykuł dla wydawanego przez MIT *Technology Review*. Wyraża on swoje zaskoczenie poziomem tego przedsięwzięcia i widokiem pracowników przemysłu graficznego i naukowców siedzących razem i współpracujących ze sobą, co określił jako „intrygujący eksperyment w rozwoju technologii”¹⁴⁶.

Projekt UTOPIA pokazał możliwe rozwiązania technicznych i organizacyjnych problemów, jakie powstały w drukarniach, oraz sposoby, w jakie pracownicy mogli podnosić swoje kwalifikacje, by utrzymać miejsca pracy. Jednym z najważniejszych rezultatów było opublikowanie w 1983 r. specyfikacji wymagań (*kravspecifikationer*), które pozwalały określić standardy dotyczące nowych technologii i organizacji pracy po ich wprowadzeniu, których pracownicy powinni się domagać w układach zbiorowych i negocjacjach lokalnych.

¹⁴⁵ F. Kensing i J. Blomberg, *dz. cyt.*

¹⁴⁶ Podaję za: P. Lundin, *dz. cyt.*

Przytaczając opinię niezidentyfikowanego obserwatora, Lundin pisze, że dzięki temu projektowi szwedzkim pracownikom przemysłu graficznego udało się w dużo większym stopniu utrzymać miejsca pracy niż ich kolegom w krajach anglosaskich¹⁴⁷.

Owocem omówionych wyżej inicjatyw było wykształcenie się idei *participatory design* – mówiącej o uczestnictwie użytkowników w projektowaniu i wdrażaniu nowych systemów pracy. Określono podstawowe wymagania, dotyczące partycypacji. Były nimi: (1) dostęp do odpowiedniej informacji; (2) możliwość zajmowania niezależnego stanowiska w stosunku do problemu; (3) uczestnictwo w procesie podejmowania decyzji¹⁴⁸. Ten sposób podejścia do rozwiązywania problemu dał początek tzw. Skandynawskiej Szkole Rozwoju Systemu (*Den Skandinaviska Skolan*), gdzie uczestnictwo użytkowników w procesie rozwoju systemów technologicznych było kluczowym elementem.

Participatory design jako pojęcie z obszaru stosunków produkcji pozornie wydaje się nie mieć związku z praktyką artystyczną, będącą przedmiotem tej dysertacji. W rzeczywistości jednak moje badania pokazały, że dyskurs opisanego tu zjawiska znajduje ogromny oddźwięk w sposobie działania artystów, których twórczość jest przedmiotem moich badań.

4. Dania: czy raj jest możliwy?

Pisząc o szwedzkim modelu modernizmu i modernizacji, przedstawiłam idee i praktyki, których adresatem i uczestnikiem było przede wszystkim środowisko robotnicze i kształtująca się stopniowo klasa średnia. W odniesieniu do Danii chcę się skupić na omówieniu Christianii – słynnego kopenhaskiego squatu, który jest zjawiskiem elitarnym, wyizolowanym od reszty społeczeństwa i rządzącym się własnymi prawami. Niemniej jednak fenomen ten stanowi niezwykle ważne laboratorium idei utopijnej, które promieniując stamtąd, wywiera wielki wpływ na duńską tożsamość. W czasie prowadzonych przeze mnie w Danii badań, rozmów z artystami i pracownikami świata kultury problem tego miejsca ciągle powracał jako przykład

¹⁴⁷ *Tamże.*

¹⁴⁸ F. Kensing i J. Blomberg, *dz. cyt.*

sytuacji, w której obywatele, czasami z władzą pertraktując, a czasami z nią walcząc, w końcu są w stanie zorganizować swój fragment rzeczywistości na własnych warunkach. Z perspektywy zjawiska partycypacji przykład ten wydaje mi się bardzo znaczący.

Korzenie Christianii tkwią w ideologii kontrkultury i jej tęsknoty za nieskrępowaną wolnością jednostki. Droga do powołania squatu wiedzie przez kopenhaski *Charlottenborg Udstillingsbygning*¹⁴⁹ – w owym czasie miejsce prezentacji wielu niezwykłych wystaw, odzwierciedlających aktualne postawy polityczne¹⁵⁰. To w tym budynku zorganizowano w 1970 r. wystawę *Noget for Noget* (Daj i bierz), w ramach której hippisi i przedstawiciele różnych środowisk alternatywnych prezentowali swoją sztukę oraz inne wytwarzane przez siebie produkty¹⁵¹. Z okazji tej wystawy opublikowano pismo „Hovedbladet”, w którym ukazał się artykuł na temat opustoszałych baraków dawniej należących do Marynarki Wojennej w kopenhaskiej dzielnicy Christianshavn.

Zbudowane w siedemnastym wieku fortyfikacje nigdy nie zostały użyte do działań wojennych. Dwieście lat później przebudowano je na koszary i fabrykę amunicji. Po drugiej wojnie światowej stały opustoszałe, a mimo to pozostawały własnością Ministerstwa Obrony – odgródzone murem od reszty miasta i strzeżone przez kilku wartowników. Wspomniany artykuł w „Hovedbladet” nawoływał mieszkańców duńskiej stolicy do „emigracji autobusem numer 8”¹⁵². Dla młodych ludzi nieposiadających środków na zakup bądź wynajem mieszkania, a także dla tych, którzy odrzucali mieszczański styl życia, tekst stał się bezpośrednią inspiracją do obalenia muru oddzielającego ten teren od miasta. To, co zobaczyli po drugiej stronie, to potencjalne „parki, place zabaw i letnie domki, za którymi tęsknili w swoim podobnym do slumsów otoczeniu”¹⁵³.

¹⁴⁹ Jest to przestrzeń wystawiennicza kopenhaskiej Akademii Sztuki.

¹⁵⁰ W Rozdziale III piszę o *Festival 200*, zorganizowanym tamże w 1969 r.

¹⁵¹ Były tam m.in. stoiska z żywnością makrobiotyczną.

¹⁵² *Support Christiania – Newsletter 1977*, [w:] *Spirehuset.net* [dostęp: 24 marca 2012], <<http://www.spirehuset.net/newsletter-nov-77-1>>.

¹⁵³ *Tamże*.

W ten sposób rozciągające się na przestrzeni 32 hektarów nabrzeża kanału stały się terenem squatu o bezprecedensowej skali. Na początku zamieszkało w nim około 700 osób¹⁵⁴. Spośród istniejących dziś 325 budynków 104 to dawne budynki wojskowe, a pozostałe, reprezentujące przeróżne style, zostały zbudowane przez samych mieszkańców, dających upust swojej fantazji. Na terenie Christianii funkcjonują obecnie 94 firmy¹⁵⁵: bary, pracownie, warsztaty, małe fabryczki, sklepy z pamiątkami i i second-hand z materiałami budowlanymi. Jednak dla tysięcy turystów odwiedzających codziennie to miejsce największą atrakcją jest Pusherstreet – ulica ze stoiskami sprzedawców miękkich narkotyków: haszyszu i marihuany, legalna dzięki specjalnemu statusowi squatu.

Założycielom Christianii przyświecała idea stworzenia niezależnej ekonomicznie społeczności, żyjącej z dala od konfliktów, cieszącej się psychicznym i fizycznym zdrowiem. Ogłosili swój teren Wolnym Miastem¹⁵⁶, rozumiejąc go jako przestrzeń eksterytorialną, rządzoną wedle własnych kanonów. Główne zasady, którymi kieruje się lokalna społeczność to: (1) samodzielne zarządzanie i odpowiedzialność za zamieszkiwane miejsce; (2) solidarność; (3) przyjazne współżycie z otaczającą przyrodą. Teren jest całkowicie dostępny dla zwiedzających, jednak obowiązuje tu zakaz fotografowania. Christianczycy wymagają szacunku dla swojej prywatności – podkreślają, że nie chcą być traktowani jak zwierzęta w ZOO. Wolne Miasto jest też zamknięte dla ruchu samochodowego, mieszkańcy używają wyłącznie rowerów. Restrykcyjnie przestrzegany jest zakaz prostytucji, używania i handlu twardymi narkotykami, wnoszenia broni, ale również noszenia kamizelek kuloodpornych.

Idea życia w squacie jest mocno osadzona w charakterystycznej dla kontrkultury tęsknocie za wspólnotowością. Mieszkańcy chcą w nim pozostać nie na podstawie prawa właścicieli, ale prawa użytkowników. Według jednego z mieszkańców, Ole Sola, „jak tylko rzeczy zaczynają być oceniane – ten dom jest wart tyle i tyle – wtedy jesteśmy w tym dziwnym kapitalistycznym świecie”¹⁵⁷. Dlatego panuje tam zasada, że opuszczający zbiorowość

¹⁵⁴ Dziś liczba ta waha się pomiędzy 800 a 900. Źródło: *Drømmen on Christiania*, [w:] *YouTube* (2004) [dostęp: 24marca 2012], <<http://www.youtube.com/watch?v=vuF-3IPo3b8>>.

¹⁵⁵ *Support Christiania – Newsletter 1977*, dz.cyt.

¹⁵⁶ Na bramie wiodącej do squatu widnieje napis „Christiania”, a po jej drugiej stronie, widocznej podczas opuszczania tego terenu możemy przeczytać: „Teraz wchodzicie do EU”.

¹⁵⁷ *Drømmen on Christiania*, dz. cyt.

pozostawiają dom, nie mogąc nic z niego zabrać, niezależnie od wkładu finansowego, który ponieśli w czasie jego budowy.

Zarząd Christianii ma zdecentralizowaną strukturę. Obszar squatu jest podzielony na części, których mieszkańcy decydują o swoich sprawach – jedynie te, dotyczące całej społeczności rozstrzygają na forum Zebrania Ogólnego. Ta aktywna postawa wobec spraw społecznych jest częścią lokalnej specyfiki. „Nie można mieć kolektywu, który nie decydowałby, kto w nim zamieszka. Jeżeli wprowadzają się ludzie, którzy nie chcą być jego częścią, kolektyw nie będzie funkcjonował. Kolektyw jest oparty na ludziach uczestniczących,¹⁵⁸ – komentuje jeden ze squatersów, Balder Wellejus. Mieszkająca w Christianii od 1980 r. Kirsten podkreśla społeczną rolę, jaką Wolne Miasto odgrywa przyciągając wszystkich tych, którzy nie radzą sobie z życiem w dzisiejszej rzeczywistości: „Dla wielu ludzi [...] Christiania jest ostatnią nadzieją, (...) jest symbolem (...) wolności. [Pokazuje – przyp. A.W.], że indywidualność coś znaczy – nie tylko pieniądze i władza, które znaczą tak dużo¹⁵⁹”.

Historia Christianii to trwająca od czterdziestu lat batalia o prawo społeczności do przetrwania i zachowania swojej tożsamości. Po zajęciu terenu przez squatersów na początku lat 70. Ministerstwo Obrony, będące jego właścicielem, wyraziło zgodę na squat, potraktowany jako „eksperyment społeczny”. Od samozwańczych mieszkańców zażądano opłaty w wysokości 50 koron za zużycie wody i prądu. Miało to być rozwiązanie czasowe na okres trzech lat. Potem teren miał zostać odsprzedany miastu, które chciało tu wprowadzić nowy plan zagospodarowania. Jednak członkowie społeczności nie zamierzali opuścić raz zajętego miejsca. Nastąpił trwający latami proces targów, negocjacji i spraw sądowych, mających na celu rozstrzygnięcie sporu. Wobec mieszkańców niechęcych się podporządkować decyzjom władz zaczęto wprowadzać metody nękania policyjnymi kontrolami, które w opinii rządu miały doprowadzić do „normalizacji” sytuacji. Domagali się jej zarówno konserwatywni politycy, jak i zachowawczo zorientowani mieszkańcy stolicy, dla których Christiania była siedliskiem zepsucia moralnego, narkomanii i przestępczości.

Do szczególnie ostrych walk pomiędzy squatersami i policją doszło w latach 1992-1993. Kolejne zaognienie stosunków nastąpiło po wygraniu wyborów przez partię liberalną *Venstre*

¹⁵⁸ *Christiania. Normalizing the Freetown*, [w:] *YouTube*, 2009 [dostęp: 23 marca 2012], <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=YubCY8xHhnM>>.

¹⁵⁹ *Tamże*.

w 2001 r. i stworzeniu pierwszego w Danii od osiemdziesięciu lat konserwatywnego rządu, który ogłosił, że nadszedł czas włączenia Christianii do reszty społeczeństwa. Posługując się argumentacją, iż budynki na tym terenie rozpadają się, ponieważ mieszkańcy nie mają środków na ich renowację, władze postanowiły sprywatyzować ten grunt, rozebrać część z nich, a na ich miejsce wybudować 300 nowych domów mieszkalnych. „Nazywają to normalizacją, ale co jest normalne? – pyta Ole Sol, jeden ze squatersów. – Jeżeli to jest to, co jest na zewnątrz, to nikt z nas nie chce zostać znormalizowany”¹⁶⁰.

Konserwatywny rząd Danii kierowany przez Andersa Fogh Rasmussena, a następnie przez Larsa Løkke Rasmussena, utrzymał się u władzy do kwietnia 2011 r. Był to niezwykle dramatyczny okres w dziejach Christianii, kiedy squat był nieustannie inwigilowany przez policję, a nierzadko na ulicach toczyły się walki. W 2011 r. doszło nawet do zamknięcia terenu Wolnego Miasta dla zwiedzających. Poprzez ten gest członkowie tamtejszej społeczności chcieli uświadomić zarówno mieszkańcom Kopenhagi, jak i turystom istotną rolę, jaką odgrywa on w życiu społecznym. Ostatecznie w 2011 r. doszło do porozumienia, zgodnie z którym Christianczycy będą mogli pozostać na miejscu pod warunkiem wykupienia części zajmowanego przez siebie terenu. Tym samym w ich historii kończy się okres funkcjonowania poza zobowiązaniami neoliberalnej ekonomii.

5. Finlandia: od Alvara Aalto do społeczeństwa informacyjnego

Inaczej niż w Szwecji, gdzie promocję modernizmu silnie związane z ideą „szwedzkości”, w Finlandii modernizm został przyjęty i zaadoptowany jako część ruchu międzynarodowego. Pionierem fińskiego modernizmu był Alvar Aalto. Ten fiński architekt od początku swojej kariery utrzymywał żywy kontakt ze środowiskiem międzynarodowym. Od 1926 r. był zaprzyjaźniony ze Svenem Markeliusem, jednym z późniejszych autorów *acceptera*!¹⁶¹. Znany mu był manifest modernizmu w architekturze - *Vers une architecture* (W stronę architektury), opublikowany przez Le Corbusiera w 1923 r. W 1929 r. odwiedził Frankfurt,

¹⁶⁰ *Drömmen on Christiania*, dz. cyt.

¹⁶¹ Sam Markelius odwiedził zresztą Finlandię w 1928 r., kiedy w Fińskim Stowarzyszeniu Architektów wygłosił odczyt na temat znaczenia produkcji masowej dla współczesnej formy estetycznej.

gdzie w tym czasie sformułowano i przyjęto *Existenzminimum* – zespół norm obowiązujących przy projektowaniu domów mieszkalnych dla osób o najniższych dochodach. Następnie uczestniczył w czwartej konferencji CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*), odbywającej się w Atenach w 1933 r., której owocem było sformułowanie i przyjęcie *Karty Ateńskiej*. Wiadomo również, że fiński architekt zwiedził również *Stockholm Exhibition*. Choć nie pozostawał bezkrytyczny w stosunku do sposobu, w jaki idee modernizmu stosowane były w europejskich projektach, to jego dorobek pokazuje, w jaki sposób starał się je adaptować do warunków swojego kraju.

Implementacja modernizmu w Finlandii zbiegła się w czasie z projektem tworzenia od podstaw niepodległego państwa¹⁶², co nie jest w tym przypadku bez znaczenia. Idee lewicowe cieszyły się w tym kraju dużym poparciem w ciągu całego dwudziestego wieku. Fińska Partia Pracy (*Suomen Työväenpuolue*) powstała w 1899 r., by już w 1916 r. zyskać (choć tylko na rok) większość foteli w parlamencie. Pozostający przez wiele lat u władzy rząd tzw. *Kansanrintama* (Fińskiego Frontu Popularnego), składający się z *Suomen Sosialidemokraattinen Puolue* (Partii Socjaldemokratów), wiejskiej *Suomen Keskusta* (Partii Centrowej) i *Suomen Kansan Demokraattinen Liitto* (Fińskiej Narodowej Ligi Demokratycznej), wprowadzał szerokie reformy socjalne, kierując się zasadami państwa dobrobytu¹⁶³. Zaliczały się do nich: (1) nieodpłatna publiczna edukacja wysokiej jakości trwająca od przedszkola do uniwersytetu; (2) powszechne ubezpieczenie zdrowotne (przyznawane jako prawo obywatelskie); (3) hojny system zabezpieczeń społecznych, w tym emerytury oraz zasiłki dla bezrobotnych¹⁶⁴.

Ze względu na brak miejsca w obrębie tej dysertacji muszę pominąć omówienie rozwoju tego kraju w dwudziestym wieku. Przejdę od razu do lat 90. ubiegłego wieku, kiedy to Finlandia, z kraju stosunkowo ubogiego na tle swoich skandynawskich sąsiadów, zaczęła na ich tle wyróżniać się dynamiką technologiczną i ekonomiczną, by na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku stać się jednym z najbardziej zaawansowanych technologicznie krajów świata i zająć miejsce obok USA i Singapuru. Tym samym stała się

¹⁶² Finlandia od dwunastego wieku wchodziła w skład Szwecji, a następnie Rosji. Uzyskała niepodległość dopiero w 1917 r. po upadku caratu w wyniku Rewolucji Październikowej.

¹⁶³ Rząd ten sprawował władzę w latach 1944-48, 1966-71 i 1975-82.

¹⁶⁴ Podaję za: M. Castells i P. Himanen, *Spółeczeństwo informacyjne i państwo dobrobytu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 31.

jednym z głównych graczy na rynku globalnym. Niezwykle interesujący jest sposób, w jaki ten kraj, pozostający dotychczas na marginesie Europy i światowej ekonomii, poradził sobie z zupełnie nowymi wyzwaniami.

Analizując sposób funkcjonowania społeczeństw ery globalnej, Arjun Appadurai określa go jako „komórkowy”¹⁶⁵. System ten wyróżnia się gospodarką pozostającą w rękach globalnych korporacji pozbawionych przynależności państwowej, brakiem kontroli nad przepływem finansów, zagrożeniem ze strony niemożliwej do skontrolowania międzynarodowej siatki terrorystycznej. Tworzy on warunki do kształtowania się „drapieżczej tożsamości”. Nazwą tą Appadurai określa takie tożsamości, „których społeczne tworzenie i mobilizacja wymagają zagłady innych, zbliżonych kategorii społecznych, zdefiniowanych jako zagrożenie dla samego istnienia grupy określonej jako <<my>>”¹⁶⁶.

Rozpatrując z kolei zjawisko społeczeństwa sieciowego, Manuel Castells i Pekka Himanen podkreślają ogólnoświatowy trend polegający na tym, że tego rodzaju społeczeństwo przylacza jednostki, które są dla niego wartościowe i pomnaża ich dobrobyt, natomiast wyklucza te, które są dla niego bezużyteczne, powodując ich marginalizację społeczną i ekonomiczną. Wspomniani autorzy zastanawiają się, czy w obliczu przedstawionych zjawisk wypracowane przez *welfare state* wartości, takie jak dążenie do społecznej inkluzji czy ochrona siły roboczej, są jeszcze możliwe do realizacji. Próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, w jaki sposób państwu fińskiemu, uczestniczącemu w gospodarce globalnej i społeczeństwie sieciowym, udało się połączyć formułę społeczeństwa informacyjnego z ocaleniem wartości państwa dobrobytu. W poniższej tabeli, przygotowanej na podstawie badań Castellsa i Himanena¹⁶⁷, porównuję sytuację w gospodarce krajów rozwiniętych oraz gospodarce fińskiej:

¹⁶⁵ A. Appadurai, *Strach przed mniejszościami*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

¹⁶⁶ *Tamże*, s. 65-66.

¹⁶⁷ M. Castells i P. Himanen, *dz. cyt.*

Procesy zachodzące w globalnej gospodarce informacyjnej	Procesy zachodzące w fińskiej gospodarce informacyjnej
[W USA] przejście od społeczeństwa przemysłowego do informacyjnego spowodowało wysoki poziom rozwarstwienia i wykluczenia społecznego.	Początkowo, w latach 1966-1980: spadek poziomu niesprawiedliwości i wykluczenia społecznego, następnie, w latach 1980-90: utrzymanie się tych zjawisk na stałym, niskim poziomie.
Elastyczne formy zatrudnienia (samozatrudnienie, praca okresowa i na część etatu) ograniczyły rolę związków zawodowych.	Połączenie elastycznych form zatrudnienia ze zbiorową ochroną praw pracowniczych.
Tendencja do obniżania kosztów pracy i kosztów socjalnych w celu utrzymania konkurencyjnej produktywności gospodarki.	Wzrost wydatków na cele społeczne występujący w parze ze wzrostem produktywności i, w konsekwencji, wzrostem PKB (dane z lat 1996-2000). Efektem zwrotnym zwiększonych wydatków na cele społeczne jest większy procent obywateli wykształconych, zdolnych znaleźć zatrudnienie w gospodarce informacyjnej.

Podczas gdy Castells i Himanen postrzegają społeczeństwo sieciowe raczej jako zagrożenie dla bezpieczeństwa jednostki, Appadurai opisuje organizowanie się osób w sieci jako pozytywną stronę systemu komórkowego. Funkcjonowanie w takiej formie pozwala na

prorowadzenie różnego rodzaju działań. Jest ono charakterystyczne dla działalności aktywistycznej, a tym samym jest niezależne od kontroli państwa¹⁶⁸.

W gospodarce fińskiej, opartej w ogromnym stopniu na technologiach informacyjnych, dynamiczna organizacja sieciowa odgrywa bardzo ważną rolę. Jednocześnie jednak jest to struktura organizowana przez państwo. To ono powołuje swoje agendy, których zadaniem jest rozwój sieci na wielu poziomach życia społecznego. I tak do priorytetów państwa w tej dziedzinie wpisano już w 1995 r. (sic!) m.in.: (1) podłączenie do sieci wszystkich instytucji edukacyjnych i bibliotek; (2) wykorzystanie technologii informacyjnych w edukacji (w tym eksperymentalny uniwersytet wirtualny); (3) naukę korzystania z sieci; (4) wykorzystanie technologii informacyjnych dla ludzi starszych; (5) tworzenie programów wspierających jakość życia (tzw. „klasterów dobrobytu”)¹⁶⁹. Plany te pokazują, iż sieciowość struktury społecznej w przypadku Finlandii może służyć do zapewnienia dobrobytu swoich obywateli.

6. Rysy na monolicie

Przez długi czas zamożne kraje skandynawskie pozostawały na uboczu światowej polityki, zachowując swój specyficzny, socjaldemokratyczny model. Jednak lata 1990-2010, których dotyczą moje badania, to czas, kiedy idee te stopniowo tracą tu na atrakcyjności, wypierane przez motywowane rynkiem idee neoliberalizmu. To właśnie zmiana priorytetów politycznych, a także postawa otwartości wobec napływu uchodźców i imigrantów, powodująca utratę homogeniczności społecznej, wpływają na stopniową zmianę zachowań i świadomości społecznej. Poniżej przedstawiam pokrótce wybrane zjawiska zachodzące na tym obszarze oraz ich konsekwencje.

¹⁶⁸ A. Appadurai, *dz. cyt.*

¹⁶⁹ Strategia przygotowana przez rząd premiera Esko Aho w 1995 r. Podaję za: M. Castells i P. Himanen, *dz. cyt.*

6.1. Islandia w dobie kryzysu

W pierwszych latach bieżącego wieku Islandia stała się sceną gwałtownego rozwoju przemysłu aluminiowego. Jako niezwykle energożerny znalazł on tam bardzo sprzyjające warunki do rozwoju ze względu na tanią energię, pochodzącą ze źródeł geotermalnych i elektrowni rzecznych. Dlatego działalność hut aluminium jest w tym kraju znacznie bardziej opłacalna niż gdziekolwiek indziej. Chcąc zapewnić dostateczną ilość energii potrzebną do obsługi nowej fabryki Glencore International, islandzki rząd rozpoczął w 2002 r. budowę największej w Europie tamy. Ta inwestycja, warta 3 miliardy dolarów, spowodowała niebywale wzmocnienie się islandzkiej korony. Jednocześnie będący u władzy w latach 1995-2004 rząd Partii Niepodległości (*Sjálfstæðisflokkurinn*) w koalicji z Partią Postępu (*Framsóknarflokkurinn*) zaczął wprowadzać reformy neoliberalne: uwolnił handel, obniżył podatki i sprywatyzował trzy największe banki. Te ostatnie rozpoczęły niezwykle ryzykowną grę na globalnym rynku finansowym, inwestując oszczędności swoich klientów. W rezultacie w ciągu kilku lat Islandia przekształciła się z kraju żyjącego z połowu dorszy i produkcji aluminium w mocarstwo finansowe. W ślad za ekspansją banków szły wzrosty na giełdzie akcji i na rynku nieruchomości. Na moment Islandia stała się biznesowym rajem. Ludzie w ciągu kilku tygodni mieli możliwość stać się miliarderni. W obliczu możliwości natychmiastowego wzbogacenia się zarzucono „laickie prawo poświęcenia i nagrody albo pracy i emerytury”¹⁷⁰, które do tej pory było zasadą organizującą życie społeczne.

W końcu jednak dokonywane przez banki zakupy ryzykownych aktywów za bardzo wysoką cenę skończyły się ich bankructwem. Był to rok 2008. Banki pozostały z 62 bilionami długu zagranicznego. W zaistniałej sytuacji wycofali się z kraju inwestorzy zagraniczni, co spowodowało załamanie się lokalnej waluty, która traciła 50% wartości tygodniowo. W październiku 2008 r. Wielka Brytania posunęła się do tego, że wykorzystwała nowe przepisy prawa międzynarodowego, sformułowane po 11 września 2001 r. (tzw. *Anti-Terrorism Act*), by zamrozić aktywa setek tysięcy Brytyjczyków na internetowych kontach prowadzonych przez islandzki Landsbanki. Jak pisze Luca Lombardi, decyzja rządu Gordona Browna, by potraktować Islandię zgodnie z tymi samymi zasadami co talibów, spowodowała utratę

¹⁷⁰ H. M. Helgason, *O byciu wyspą*, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112-131, s. 128.

międzynarodowego zaufania do tego państwa zarówno na płaszczyźnie politycznej, jak i ekonomicznej¹⁷¹. Nikt nie chciał pożyczać pieniędzy islandzkim bankom i bankructwo kraju wydawało się nieuniknione. W obliczu tej dramatycznej sytuacji islandzki rząd zawarł porozumienie z Wielką Brytanią i Holandią, zgodnie z którym zadłużenie islandzkich banków miało być zostać rozłożone na islandzkich podatników, z których każdy zostałby obciążony kilkunastoma tysiącami euro. Społeczeństwo islandzkie zareagowało sprzeciwem i wyległo na ulice. Jesienią 2008 r. doszło do największych demonstracji w historii tego kraju. Wzięli w nich udział robotnicy, intelektualiści i młodzież. Rząd musiał się wycofać z zawartego porozumienia i rozpoczął negocjacje z Międzynarodowym Funduszem Walutowym oraz pozostałymi krajami skandynawskimi. W rezultacie w listopadzie 2008 r. uzyskał od nich pomoc finansową. Jednocześnie rząd islandzki wystąpił z wnioskiem o przyjęcie tego kraju do Unii Europejskiej.

Jako jedyny kraj na świecie Islandia zdecydowała się rozliczyć winnych doprowadzenia do kryzysu. Gabinet nowej premier, Johanny Sigurðardóttir, wszczął śledztwo wobec sprawującego władzę w 2008 r. premiera Geira Haarde i jego trzech urzędników, oskarżając ich o niedopełnienie obowiązków. Ponadto w 2009 r. powołano międzynarodowy zespół do spraw przestępczości bankowej, którego zadaniem było zbadanie „potencjalnego działania o charakterze kryminalnym, które miało miejsce w okresie przed krachem bankowym”. W opinii Tadeusza Markiewicza Islandia stała się przykładem demokracji zdolnej odpowiedzieć na wyzwania zglobalizowanego świata. Nie obarczyła obywateli długami zaciągniętymi przez bankierów. Jako jedyna zastosowała procedury dalekiej interwencji państwowej w sektorze bankowym, sformułowała akty oskarżenia przeciwko tuzom finansjery. Jako jedyna również potrafiła trafnie osądzić własne elity polityczne i wysłuchać postulatów protestujących ludzi¹⁷².

¹⁷¹ L. Lombardi, *The case of Iceland - the illusion of an amicable default*, [w:] *Socialist Democracy*, 2 listopada 2011 [dostęp: 10 marca 2012], <<http://www.socialistdemocracy.org: http://www.socialistdemocracy.org/RecentArticles/RecentTheCaseOfIcelandTheIllusionOfAnAmicableDefault.html>>.

¹⁷² T. Markiewicz, *Cała nadzieja w Islandii*, [w:] „Nowy Obywatel” 2011 nr 4, 21 sierpnia 2011 [dostęp: 10 marca 2012], <<http://nowyobywatel.pl/2011/08/21/cala-nadzieja-w-islandii/>>.

W wyniku kryzysu zaufania do polityków Islandczycy postanowili od nowa napisać konstytucję swojego państwa¹⁷³. Co więcej, podjęli decyzję o napisaniu jej w procesie partycypacyjnym, co było pierwszym tego rodzaju precedensem na świecie¹⁷⁴. Przystępując do tworzenia grupy roboczej, poczyniono zastrzeżenie, iż mogą w niej znaleźć się wyłącznie osoby, które wcześniej nie funkcjonowały w świecie polityki. Wyłoniono około 950 osób, których zadaniem było zbieranie postulatów. Następnie spośród ochotników pochodzących z różnych środowisk wyłoniono Radę Konstytucyjną, w skład której weszło 15 mężczyzn i 10 kobiet. Ich rolą było sformułowanie z tych postulatów dokumentu prawnego. W czasie prac nad tym tekstem członkowie Rady konsultowali jego treść ze współobywatelami przez internet. Praca ta trwała od kwietnia do lipca 2011 r., kiedy gotowy dokument opublikowano w Internecie, by jeszcze raz zweryfikować jego treść w kontakcie ze społeczeństwem. Wreszcie pod koniec lipca 2011 r. projekt konstytucji trafił do parlamentu, którego członkowie postanowili poddać go pod powszechne głosowanie w czasie referendum¹⁷⁵. Przeprowadzono je w październiku 2012 r. Wzięło w nim udział ok. 50% uprawnionych, spośród których ponad 68% opowiedziało się za przyjęciem tekstu konstytucji.

6.2. Dania, Szwecja: wyzwania multikulturowości

Zamożne kraje skandynawskie mają długą i mocno ugruntowaną tradycję dzielenia się swoim dobrobytem. Jednym z priorytetów ich polityki zagranicznej jest pomoc krajom

¹⁷³ Obowiązująca w 2011 r. roku konstytucja Islandii pochodziła z 1944 r., kiedy kraj ten ogłosił swoją niepodległość od Danii.

¹⁷⁴ *Nota bene*, Islandia posiada bardzo silną tradycję demokracji bezpośredniej. Tamtejszy parlament, *Alþingi*, który powstał w 930 r., był dorocznym zgromadzeniem wszystkich wolnych mieszkańców tego kraju.

¹⁷⁵ W czasie referendum zadano wyborcom sześć pytań, związanych z treścią konstytucji: „(1) Czy chcesz, żeby propozycje Rady Konstytucyjnej stały się podstawą nowego projektu Konstytucji?; (2) Czy chcesz zobaczyć w nowej Konstytucji zapis uznający zasoby naturalne za własność narodową?; (3) Czy chcesz zobaczyć w nowej Konstytucji zapis decydujący o ustanowieniu (narodowego) kościoła w Islandii?; (4) Czy chcesz zobaczyć w nowej Konstytucji zapis zezwalający na wybór większej ilości osób do *Alþingi* [nazwa islandzkiego parlamentu – przyp. A.W.] niż obecnie?; (5) Czy chcesz zobaczyć w nowej Konstytucji zapis decydujący o równej wadze głosów oddanych we wszystkich częściach kraju?; (6) Czy chcesz zobaczyć w nowej Konstytucji zapis stwierdzający, że pewna część elektoratu może żądać poddania pewnych kwestii pod referendum?” (ZR, *Iceland Constitutional Referendum. Two Thirds Vote Yes*, [w:] *Iceland Review Online*, 20 października 2012 [dostęp: 8 kwietnia 2013], <http://www.icelandreview.com/icelandreview/daily_news/Iceland_Constitutional_Referendum_Two_Thirds_Vote_Yes_0_394567.news.aspx>).

najuboższym¹⁷⁶. Działania te są podejmowane nie tylko przez rządy, ale również przez ogromną ilość organizacji angażujących się na różnym szczeblu, jak np. norweski *Design without Borders*, organizacja, która traktuje projektowanie jako narzędzie do rozwiązywania lokalnych problemów w różnych zakątkach świata¹⁷⁷. Jednocześnie po drugiej wojnie światowej Skandynawia była obszarem, który udzielał schronienia uchodźcom z krajów uwikłanych w konflikty polityczne.

Jednak na początku drugiego milenium starzejąca się populacja rdzennych mieszkańców Skandynawii i coraz większy odsetek imigrantów¹⁷⁸ są zjawiskami, które u wielu wywołują poczucie zagrożenia własnej tożsamości i obawę przed możliwością utraty zdobytego poziomu bezpieczeństwa i dobrobytu. Obawy te legły u podstaw coraz większej popularności, jaką w tych krajach zdobywają partie nacjonalistyczne: duńska *Dansk Folkeparti* (Partia Narodu Duńskiego), która weszła do parlamentu w 2001 r., fińska *Perussuomalaiset* (Partia Prawdziwych Finów), która zajęła miejsca w parlamencie w 2007 r., i szwedzka *Sverigedemokraterna* (Partia Szwedzkich Demokratów)¹⁷⁹, która weszła do parlamentu w 2010 r. Duńscy nacjonaści w swoim tekście programowym stoją na wyraźnym stanowisku, iż:

Dania nie jest i nigdy nie była krajem imigrantów. Tak więc nie będziemy akceptować transformacji w kierunku społeczeństwa wieloetnicznego.

Dania należy do Duńczyków i jej obywatele muszą posiadać możliwość życia w bezpiecznym środowisku opartym na zasadach prawa, które rozwija się zgodnie z wytycznymi duńskiej kultury.

¹⁷⁶ W 2011 r. Szwecja zajęła pierwsze miejsce w rankingu krajów udzielających największą pomoc krajom najbardziej potrzebującym przeprowadzonym przez *Center for Development Index*. Drugie miejsce zajęła Dania, a czwarte – Norwegia (M. Penkala, *Neutralność i prawa człowieka - filozofia szwedzkiej polityki międzynarodowej*, [w:] Szwecja. Przewodnik nieturystyczny, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 127-142.

¹⁷⁷ W 2008 r. organizacja ta pomogła stworzyć projekt nowych przystanków autobusowych w Gwatemali – łatwych do identyfikacji, przystosowanych do potrzeb inwalidów i osób niewidzących.

¹⁷⁸ W styczniu 2009 r. imigranci i ich potomstwo stanowili 9,5 % duńskiego społeczeństwa – 526 tys. osób (*Population and elections*, [w:] *Denmark. The Official Website of Denmark* [dostęp: 11 marca 2012], <http://www.denmark.dk/NR/rdonlyres/1B85566F-CEED-49A8-B704-B5B3829A233E/0/stat_year_pop_ele.pdf>.

¹⁷⁹ Pod nazwą tą kryje się partia o orientacji ultraprawicowej.

Powinna istnieć możliwość przyjęcia cudzoziemców do społeczeństwa duńskiego, pod warunkiem jednak, że nie wystawi to bezpieczeństwa i demokratycznego rządu na ryzyko. W ograniczonym zakresie, zgodnie ze specjalnymi zasadami i przepisami Konstytucji, cudzoziemcy powinni mieć możliwość uzyskania duńskiego obywatelstwa¹⁸⁰.

O podobne przekonania, graniczące z islamofobią, można podejrzewać członków redakcji duńskiego dziennika *Jyllands-Posten*, którzy zaprosili karykaturzystów do udziału w konkursie na karykaturę dotyczącą islamu lub Mahometa. Redaktorzy pisma twierdzili wprawdzie, że gest ten miał stać się przyczynkiem do szerszej debaty na temat islamu i wolności słowa¹⁸¹, lecz zapewnienia te nie brzmiały przekonująco. W rezultacie 30 września 2005 r. opublikowano dwanaście zwycięskich karykatur. Najbardziej prowokująca była ta przedstawiająca Mahometa w turbanie w kształcie bomby¹⁸².

Wkrótce wiadomość o konkursie i jego rezultatach przedostała się do światowych mass-mediów. Wspomnianą karykaturę przedrukowały dzienniki w pięćdziesięciu krajach. Świat muzułmański stał się sceną protestów na ogromną skalę. Organizowano antyduńskie demonstracje i bojkot duńskich towarów. W ciągu następnych kilku miesięcy protesty ogarnęły społeczności muzułmańskie na całym świecie. Przybierały one formę podłożenia bomby pod duńską ambasadę w Pakistanie, podpalenia duńskich placówek dyplomatycznych w Syrii, Libanie i Iranie, publicznego palenia flag Danii, Holandii, Norwegii, Francji i Niemiec. W czasie zamieszek zginęło około stu osób. Anders Fogh Rasmussen, duński premier będącego w tym czasie u władzy prawicowego rządu, określił te wydarzenia jako największy kryzys tego kraju w stosunkach międzynarodowych od ukończenia drugiej wojny światowej¹⁸³.

Konflikt etniczny o podobnym podłożu miał miejsce w Szwecji. W 2007 r. tamtejszy artysta Lars Vilks wykonał serię rysunków przedstawiających psa z głową Mahometa. Gdy szereg

¹⁸⁰ *The Party program of the Danish People's Party*, [w:] *Dansk Folkeparti* [dostęp: 11 kwietnia 2013], <http://www.danskfolkeparti.dk/The_Party_Program_of_the_Danish_Peoples_Party.asp>.

¹⁸¹ *Nota bene*, trzy lata wcześniej ten sam dziennik odmówił publikacji komiksu ośmieszającego Chrystusa, tłumacząc się chęcią uniknięcia obrazy uczuć religijnych swoich czytelników.

¹⁸² Jej autorem był Kurt Westegaard.

¹⁸³ *Jyllands-Posten Muhammad cartoons controversy*, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 11 marca 2012], <http://en.wikipedia.org/wiki/Jyllands-Posten_Muhammad_cartoons_controversy>.

szwedzkich galerii odmówiło ich wystawienia z obawy przed wznieceniem napięć z muzułmańską mniejszością, ukazujący się w Örebro lokalny dziennik „Nerikes Allehanda” opublikował jeden z rysunków jako ilustrację tekstu na temat autocenzury i wolności religijnej. Został on przedrukowany przez szereg innych szwedzkich gazet i wtedy wzniecił gwałtowne protesty organizacji muzułmańskich, rządów m.in. Iranu, Pakistanu, Afganistanu, Egiptu i Jordanii, a także Organizacji Konferencji Islamskiej (OIC). Za głowę Vilksa zaoferowano 150 tysięcy dolarów. Artystę przydzielono ochronę osobistą. Dniem i nocą towarzyszy mu czterech uzbrojonych policjantów, co generuje ogromne koszty z kieszeni szwedzkiego podatnika. Pomimo to nadal powtarzają się groźby pod jego adresem, próby podpalenia domu czy ataki w czasie wystąpień publicznych¹⁸⁴.

Nieporównywalnie wysokie koszty, które obydwa kraje – Dania i Szwecja – poniosły w konsekwencji wystąpień swoich artystów, występujących z pozycji obrony wolności słowa, dobitnie świadczy o lokalnym systemie wartości, w którym wolność ceniona jest wyżej od bezpieczeństwa. Świadczy jednak również o tym, że wolność, w tym wypadku wolność wypowiedzi, traktowana jest bezwarunkowo.

6.3. Norwegia: masakra 2011

Do podobnych wniosków skłania sposób, w jaki społeczeństwo norweskie zareagowało na zamach terrorystyczny w 2011 r. Eksploatacja odkrywanych od 1969 r. złóż ropy i gazu spowodowała, że w końcu dwudziestego wieku Norwegia stała się jednym z najbogatszych krajów świata¹⁸⁵. Przyzwyczajonym do ciężkiego i skromnego życia Norwegom nagle

¹⁸⁴ 7-8 maja 2012 uczestniczyłam w konferencji *Do we really need yet another piece of public art? - Towards a new approach on art in public spaces* odbywającej się w Ölands folkhögskola na wyspie Öland. Do udziału w tej konferencji został również zaproszony Lars Vilks. Ze względu na bezpieczeństwo artysty do ostatniej chwili nie podawano do publicznej wiadomości faktu jego uczestnictwa w tym spotkaniu. W programie konferencji rozesłanym przez Internet trzy i dwa dni przed tym wydarzeniem zapowiedziany był „Professor Varg Nimis”. Dopiero w drukowanym programie, rozdawanym uczestnikom w pierwszym dniu tego spotkania widnieje prawdziwa informacja o wystąpieniu Larsa Vilksa. Przy drzwiach sali, w której odbywała się konferencja, stróżowało bez przerwy czterech policjantów w cywilu.

¹⁸⁵ Pomimo że pierwsze złoża zostały odkryte w 1969 r., to w owym czasie stosunkowo zacofana Norwegia nie posiadała niezbędnego *know how* dotyczącego technologicznych aspektów eksploatacji złóż w ekstremalnych

bogactwo, połączone z pielęgnowanymi od dziesięcioleci wartościami *welfare state*, a ponadto bliski kontakt z pięknem natury pozwoliły zbudować swoją nową tożsamość na poczuciu, że żyją w najlepszym kraju na świecie¹⁸⁶. Wydawałoby się, że udało się tam zrealizować utopię.

Jedną z najbardziej cenionych przez mieszkańców tego kraju wartością jest poczucie bezpieczeństwa społecznego i egzystencjalnego. Norwegia to kraj, którego premier jeździ po stolicy na rowerze. Norweski pisarz Jo Nesbø mówi o swojej ojczyźnie jako o

kraju, w którym lęk przed drugim człowiekiem nie zdołał się zakorzenić. [...] Kraju, który można było opuścić na trzy miesiące, podczas podróży przeżyć dwa zamachy stanu, klęskę głodu, masakrę w szkole, atak terrorystyczny, tsunami, a po powrocie do domu poczytać gazety i odkryć, że jedyną nową rzeczą są krzyżówki¹⁸⁷.

Utøya – mała wysepka na jeziorze Tyrifjorden – jest oddalona czterdzieści kilometrów od Oslo. W filmie *Bogaty kraj*¹⁸⁸ norweski premier Jens Stoltenberg mówi, że nie wyobraża sobie lata, w którym nie mógłby spędzić tam na campingu, pod namiotem, chociaż kilku dni. Od kilkadziesiąt lat, w czasie letnich wakacji, na wyspie odbywają się obozy młodzieżówki Partii Pracy. To tam właśnie 22 lipca 2011 r. Anders Behring Breivik dokonał największego, najbardziej krwawego zamachu w historii Norwegii.

32-letni terrorysta najpierw podłożył bombę w centrum Oslo. Eksplodowała ona w pobliżu budynków rządowych, gdzie mieści się biuro premiera. Następnie, przebrany za policjanta i uzbrojony w dwa karabiny, popłynął łodzią na Utøyę, gdzie otworzył ogień do biwakujących tam młodych sympatyków Partii Pracy. W sumie ofiarami dokonanej przez niego masakry było siedemdziesiąt sześć ofiar. Jak Breivik sam przyznał, miał zamiar tego dnia dokonać zamachu na premiera, wicepremier, ministra spraw zagranicznych i byłą premier Gro Harlem

warunkach północnego klimatu. Początkowo wydobywaniem zajmowały się firmy zagraniczne, dopiero w 1972 r. powołano Statoil – państwową firmę wydobywczą. Lata 1980-1999 to okres intensywnych ekspertyz i badań technologicznych nad sposobami pozyskiwania ropy i gazu na wielką skalę. Tak więc prawdziwe rezultaty ekonomiczne płynące z faktu posiadania bogatych złóż zaczęły być widoczne w końcu ubiegłego wieku.

¹⁸⁶ N. Witoszek, *Najlepszy kraj na świecie*, [w:] *Norwegia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki politycznej, Warszawa 2011, s. 12-34.

¹⁸⁷ J. Nesbø, *Mojego kraju już nie ma*, „Gazeta Wyborcza” 29.07.2011, str. 2.

¹⁸⁸ *Bogaty kraj*, reż. Aslaug Holm, 2006.

Brundtland¹⁸⁹. Ta ostatnia przebywała tego dnia na wyspie i wygłosiła przemówienie do zebranej tam młodzieży. Opuściła to miejsce kilka godzin przed masakrą.

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co było powodem desperackiego kroku Breivika, postawiło na nogi nie tylko norweskich politologów i teoretyków kultury, ale również ekspertów na całym świecie, zaalarmowanych dramatem, jaki rozegrał się w tym kraju dobrobytu. Ogromne znaczenie dla toczących się dyskusji miał fakt, iż autorem zamachu nie był, jak początkowo podejrzewano, imigrant, lecz rdzenny Norweg – przedstawiciel klasy średniej, który chciał odgrywać rolę obrońcy tradycyjnych europejskich wartości w ich skrajnie prawicowej interpretacji.

Pozostawiając na uboczu skądinąd niezwykle ciekawy problem rozwoju nastrojów ksenofobicznych w zamożnej Norwegii, chcę skupić się na sposobie, w jaki społeczeństwo tego kraju zareagowało na zamach terrorystyczny, który, *tout proportion gardée*, w tym kraju miał wymiar porównywalny z atakiem na *World Trade Center* w USA. W odpowiedzi na ten ostatni prezydent George Bush Jr., chcąc chronić bezpieczeństwo obywateli swojego kraju, zareagował ograniczeniem ich wolności osobistej na skalę niespotykaną w systemie demokratycznym. Reakcja norweskiego premiera Jensa Stoltenberga na zamach na wyspie Utøya była dokładnie odwrotna. Wyrazem tego była jego wypowiedź kilka dni po zaistniałym dramacie:

Norwegii masakra z wyspy Utøya nie zmieni. Norwegia pozostanie społeczeństwem otwartym, demokratycznym, a nawet bardziej niż przedtem tolerancyjnym, bez naiwności, ale i bez zaostrożenia środków bezpieczeństwa. Nie łagodzi się żałoby, ograniczając demokrację¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Gro Harlem Brundtland – charyzmatyczna premier Norwegii w latach 1981, 1986-1989, 1990-1996 z ramienia Partii Pracy, której jednocześnie była przewodniczącą. Jest autorką definicji norweskiej narodowej kultury i tożsamości: „To typowo norweskie być dobrym”. Brundtland jest też wielką promotorką zwiększenia roli kobiet w społeczeństwie. W latach 1983-1987 była przewodniczącą Światowej Komisji ds. Środowiska i Rozwoju przy ONZ. W 1987 r. komisja pod jej przewodnictwem opublikowała raport *Nasza wspólna przyszłość* (Our Common Future), przedstawiający nowatorską koncepcję zrównoważonego rozwoju. Raport ten był również siłą napędową norweskiego społeczeństwa. W latach 1998-2003 Brundtland była dyrektorem generalnym Światowej Organizacji Zdrowia.

¹⁹⁰ J. Stoltenberg. Podają za: L. Unger, *Norweska magia*, „Gazeta Wyborcza” 11 sierpnia 2011, s. 8.

7. Konkludując...

W krajach skandynawskich modernizm stał się niejako estetycznym znakiem rozpoznawczym tego regionu. Co więcej, na poziomie wartości głęboko spleciony z socjaldemokratyczną ideologią, przeniknął do sposobu życia mieszkających tam ludzi. Analizując jego specyfikę, Marklund i Stadius określają go jako prosty, zwykły, ludowy, pragmatyczny i praktyczny. W ten sposób różni się od modernizmu w Zachodniej Europie, który jest w opinii tych autorów metafizyczny, rewolucyjny, często przeintelektualizowany i spekulacyjny¹⁹¹.

Ci sami autorzy uważają, że modernizm miał większe znaczenie dla kultury skandynawskiej niż dla kultury innych krajów Zachodniej Europy. Argumentują, że jego pojawienie się nastąpiło w czasie, gdy Skandynawia pozostawała jeszcze w pewnej izolacji od wpływu kultury reszty kontynentu, podczas gdy kraje takie, jak Niemcy czy Francja miały już szanse zetknięcia się z różnorodnymi prądami intelektualnymi, pojawiającymi się na gruncie europejskim i nie tylko.

Pisząc o sytuacji w Szwecji, Marklund i Stadius, podkreślają znaczenie faktu, iż modernistyczna zmiana została wprowadzona tu w drodze zgody, a nie konfliktu, wsparta na lokalnej tradycji estetycznego minimalizmu wiejskiej architektury. Ponadto podkreślają oni zbieżność charakterystycznych dla modernizmu wartości ze skandynawskim etosem, opartym na luterńskiej cnocie oszczędności i bliskiej relacji człowieka z naturą. Ponadto upatrują źródła sukcesu jego implementacji w fakcie, iż modernistyczny projekt miał charakter „eksperycki”, narzucony społeczeństwu „z góry” przy na wpół oficjalnym błogosławieństwie władz państwowych. W latach 30. posiadający wiedzę naukową „ekspert” był w Szwecji autorytetem nie tylko dla dużej części społeczeństwa, mocno jeszcze osadzonej w wiejskiej kulturze parafialnej, ale również dla środowisk intelektualnych, dla których argumenty naukowe stanowiły gwarancję uniwersalnej naukowości¹⁹².

Przytoczona tu analiza dotyczy przede wszystkim sytuacji w Szwecji. Niemniej jednak ten sam socjaldemokratyczny porządek polityczny we wszystkich krajach skandynawskich spowodował, że proces implementacji modernizmu przebiegał tam podobnie i przyczynił się

¹⁹¹ C. Marklund i P. Stadius, *dz. cyt.*

¹⁹² *Tamże.*

do społecznej modernizacji oraz wykształcenia modelu *welfare state*. Innym powodem jego lokalnego sukcesu była z pewnością homogeniczna struktura tamtejszego społeczeństwa oraz wysoki poziom zaufania społeczeństwa do władzy¹⁹³.

Na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku w krajach tego regionu zaistniały dwa zupełnie nowe zjawiska. Pierwszym z nich był duży napływ imigrantów, a co za tym idzie - utrata wcześniejszej homogeniczności społeczeństwa. Drugi to coraz większy wpływ ideologii neoliberalnej, spowodowany otwieraniem się lokalnej gospodarki na działania ekonomii globalnej. Oba przyczyniły się do zmiany opisanej powyżej jednoznaczności i stały się przyczyną wielu kryzysów, charakterystycznych dla rzeczywistości globalnej. Interesujące jest jednak to, że lokalny *habitus*, prześlągnięty wartościami socjaldemokratycznymi, pozwala społeczeństwom tych krajów wypracowywać zupełnie odmienne strategie rozwiązywania problemów, niż ma to miejsce w innych częściach świata.

¹⁹³ *Tamże*, M. Castells i P. Himanen, *dz. cyt.*

III. Genealogia sztuki partycypacyjnej w Skandynawii

Opierając się na analizie tekstów dotyczących sytuacji i przemian w kulturze i sztuce oraz znaczących praktyk, jakie miały miejsce w Skandynawii w latach 60. i 70., w rozdziale tym staram się przedstawić główne wątki dyskursu związanego z tamtejszym radykalnym nurtem kulturowym, ze szczególnym uwzględnieniem tych aspektów, które ponownie zyskały aktualność w latach 90. i na początku nowego millenium. Nie pretenduję do stworzenia całościowego opisu zjawiska z perspektywy historycznej, lecz raczej próbuję stworzyć jego charakterystykę, posługując się przykładami wybranych praktyk. Wybieram te spośród nich, które zawierają elementy zapowiadające nowe zjawisko, jakim jest sztuka partycypacyjna.

1. Zmiany w polityce kulturalnej

Szybki proces modernizacji Szwecji zaowocował w konsekwencji wyludnieniem się obszarów wiejskich oraz napływem nowych mieszkańców do miast. To gwałtowne zerwanie z tradycyjnym systemem wartości mogło być jednym z powodów, dla których kulturowa amerykanizacja nastąpiła tam wcześniej niż w innych krajach Europy Zachodniej. Szwedzka historyk sztuki Folke Edwards wśród fetyszów nowego życia wymienia: „plastik, telewizję, jednorazowe opakowania, dania gotowe do spożycia, zamrażalniki, <<pigułkę>>, kody osobiste, komputery przenikające do życia zwykłych ludzi”¹⁹⁴. Ponadto wskazuje na takie nowe zjawiska, jak liberalny stosunek do spraw seksu i narkotyków, a ponadto wprowadzony w 1967 r. zwyczaj zwracania się do obcych osób per „du” (ty) w miejsce wcześniejszego „pan”, „pani” czy oficjalnych tytułów służbowych, co, jak pisze Edwards, pozwoliło

¹⁹⁴ F. Edwards, *The '60s in Sweden. Euphory and Indignation*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordisk Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 175-180.

zdemokratyzować stosunki społeczne i pozbawić je formalnego charakteru. Zachodzące przemiany wywierały głęboki wpływ na zachowania młodzieży. Te jednak również ewoluowały w ciągu wspomnianego dziesięciolecia. O ile początek lat 60. był radosnym przebudzeniem „dzieci – kwiatów”, to w ciągu kilku lat nastąpiła znaczna radykalizacja nastrojów tej samej młodzieży, wynikająca z narastającego protestu przeciwko kapitalizmowi, imperializmowi. Przejawiała się w demonstracjach, aktach demolowania ulic, przewracania ciężarówek itp. Radykalna ideologia lewicowa dała również o sobie znać w debacie na temat sztuki i polityki kulturalnej. Jedną z dominujących idei była ta dotycząca aktywnej roli, jaką w sztuce miała odgrywać publiczność¹⁹⁵. Ta jednak również ewoluowała. Jak pisze Edwards¹⁹⁶, początkowo odbiorca postrzegany był jako ten, który miał współuczestniczyć w procesie twórczym. Późniejsza koncepcja zaś zakładała, iż to widz (pochodzący z ludu) ma stać się twórcą. Wśród lewicowych radykałów pojawiły się głosy, że burżuazyjna sztuka dla elit powinna zostać zastąpiona „sztuką ludu”, tworzoną przez lud i dla ludu. Na fali tych poglądów socjaldemokratyczne władze utworzyły gęstą sieć centrów kultury, w których każdy mógł rozwijać wrodzone, a dotychczas nieujawnione talenty. Dzięki państwowym dotacjom powstawały liczne amatorskie zespoły muzyczne i teatralne, koła edukacyjne dla dorosłych, które decentralizowały dotychczasową strukturę instytucji kultury. Edwards pisze, że był to okres, kiedy „kreatywność stała się ważniejsza niż kultura, próby amatorskie przeciętnego człowieka ważniejsze niż elitarny profesjonalizm”¹⁹⁷ i, jak dalej pisze ta sama autorka, „gdy coraz więcej ludzi odważało się na autoekspresję, tworzenie sztuki przez duże „A” nie było już ważne”¹⁹⁸. W tej atmosferze również w kręgach twórczych zaczęło narastać zwątpienie w sens kontynuacji twórczości sztuki profesjonalnej, czego wyrazem był artykuł

¹⁹⁵ W 1960 r. szwedzki krytyk Ulf Linde wydał zbiór esejów zatytułowany *Spejare* (Szpieg), w którym domagał się przeformułowania relacji pomiędzy artystą, dziełem i odbiorcą. Twierdził, że interpretacja odbiorcy odgrywa rolę w kształtowaniu znaczenia dzieła: „dzieło sztuki nie jest nim zanim nie zostanie doświadczone jako takie przez odbiorcę.” [Podaję za: F. Edwards, *dz. cyt.*, s. 176.] W ten sposób publikacja Lindego o osiem lat wyprzedzała myśli zawarte w *The Death of the Author* Rolanda Barthesa.

¹⁹⁶ F. Edwards, *dz. cyt.*

¹⁹⁷ *Tamże*, s. 177.

¹⁹⁸ *Tamże*, s. 177.

lewicowego krytyka sztuki, Torstena Bergmarka, w magazynie artystycznym „Paletten” zatytułowany *Czy sztuka umiera, czy mamy ją zabić?*¹⁹⁹.

2. Pornografia w służbie kontrkultury

Dwóch młodych krytyków sztuki, których największy szwedzki dziennik *Dagens Nyheter* wysłał w 1967 r. do Londynu po informacje na temat tworzącej się tam alternatywnej kultury młodzieżowej, tak opisywał tamtejszą atmosferę:

Brak zaufania do instytucji. Brak zaufania do specjalistów. Rosnąca niechęć do przekazania jakiegokolwiek części komunikacji bezstronnym urzędnikom, neutralnym ekspertom od dystrybucji. (...) Przejąć wszystko. Komponować muzykę, pisać wiersze. Wziąć odpowiedzialność za nagrywanie, eksperymentowanie z tym, co można zrobić ze sprzętem elektronicznym. Zaprojektować własne kurtki, robić zapiski na własnych rękawach. Robić własne filmy dla telewizji. Tworzyć własny „image”. Robić wszystko samodzielnie albo zebrać się z innymi, którzy mają takie same podstawowe wartości, którzy zmierzają do tego samego celu. To nie jest romantyzm *do-it-yourself*, ale potrzeba zaangażowania, harmonii wartości, uczuć, ekspresji – by wymienić je kolejno. Odrzucić letnie lub archaiczne kanały komunikacji²⁰⁰.

Poczynione przez Leifa Nyléna i Torstena Ekboma spostrzeżenia dotyczyły przede wszystkim zjawisk mających miejsce w środowiskach związanych z muzyką rockową. W ich ojczyźnie natomiast jednym z obszarów, na których pojawiła się kontrkultura, był film. Nie tyle jednak on sam odgrywał tu kluczową rolę, co występujące w nim sceny pornograficzne. Susan Sontag twierdzi, że to Ingmar Bergman utorował szwedzkiemu filmowi drogę do pornografii, pokazując śmiałe sceny erotyczne w *Tystnaden* (Milczeniu), zrealizowanym w 1963 r.²⁰¹. W

¹⁹⁹ We wspomnieniu pośmiertnym o tym krytyku szwedzki historyk sztuki Christian Chambert pisze, iż Bergmark był zwolennikiem wizji społeczeństwa, w którym wszyscy ludzie są artystami [Podaję za: C. Chambert (1997). *Obituary notice on Torsten Bergmark*. [W:] *Konsthistorisk Tidskrift LXVI*, Hefte 2-3.]. Pogląd ten wskazywałby na przynależność Bergmarka do frakcji wyznającej poglądy o egalitaryzmie sztuki omówione powyżej.

²⁰⁰ L. Nylén i T. Ekblom, *The Aesthetic Revolution*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 24-25, s. 24.

²⁰¹ S. Sontag, *A Letter from Sweden*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books, London, Oslo 2011, s. 154-173.

momencie realizacji tego filmu Bergman był już jednak klasykiem szwedzkiej kinematografii i w żadnym wypadku nie można łączyć jego dokonań z kontrkulturą. Dopiero jego uczeń – Vilgot Sjöman – w dyptyku filmowym z 1966 r. zatytułowanym *Jag är nyfiken – gul* (Jestem ciekawa – w kolorze żółtym) i *Jag är nyfiken – blå* (Jestem ciekawa – w kolorze niebieskim) – podjął eksperyment, który dotyczył zarówno struktury filmu, jak i sposobu, w jakim były przedstawione w nim sceny intymne. Stworzył filmy polityczne, których przesłaniem miała być walka o to, by Szwecja oparła swoją politykę obronną na obronie cywilnej. W tym sensie miały mieć one charakter propagandowy. Jednak Sjöman był przeciwnikiem przedstawienia problemu politycznego wprost. Jak wspomina w swoim dzienniku, chciał zrobić film artystyczny i przedstawić całą ambiwalencję zagadnienia, którym się zajmował²⁰². Z drugiej strony szwedzki reżyser postawił sobie za cel nowy sposób pokazania na ekranie seksualności. Postanowił przedstawić zachowania dwojga ludzi w sytuacji intymnej w całej ich naturalności, stąd zdecydował się na włączenie do filmu pomijanych dotychczas scen, w których dwoje ludzi rozbiera się przed aktem miłosnym. Ponadto odrzucił konwencję filmów hollywoodzkich, która nakazuje przysłonięcie nagich ciał aktorów prześcieradłami i wyciemnienie sceny (*fade-out*) w momencie, kiedy ma dojść do stosunku. W jego filmie aktorzy są nadzy, akt miłosny pokazany jest z naturalistyczną dosłownością, obiektyw kamery nie unika zbliżeń na genitalia.

W swojej metodzie twórczej Sjöman świadomie nawiązywał do francuskiego *cinema verité*. Struktura filmów miała charakter otwarty. Nie było przygotowanego wcześniej scenariusza. Reżyser na bieżąco ustalał poszczególne sceny z aktorami, których angażował do współpracy nad treścią i realizacją filmów. Wplatał wątki autobiograficzne i bieżące wydarzenia polityczne, występował w filmie, grając samego siebie. Wykorzystał m.in. rzeczywistą scenę, w której radziecki poeta Jewgienij Jewtuszenko w czasie wizyty w Sztokholmie przemawia do szwedzkich studentów. Gdy zorientował się, że w czasie zdjęć filmowych przyjeżdża do Sztokholmu Martin Luther King, natychmiast zdecydował o włączeniu wywiadu z nim do narracji filmu. Na podobnej zasadzie włączona została rozmowa przeprowadzona przez

²⁰² V. Sjöman, *I was Curious*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma & P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway; Koenig Books, London, Oslo 2011, s. 35-46.

główną bohaterkę z charyzmatycznym politykiem socjaldemokratycznym, przyszłym premierem Szwecji, Olofem Palme²⁰³.

Główną bohaterką obu filmów, o której mowa wyżej, jest studentka-aktywistka o lewicowych poglądach, która, jak pisze Marta Kuzma, uczestnicząc w eksperymentach seksualnych, odkrywa opisaną przez Marcusego libidinalną racjonalność. Osobisty rozwój, który zawdzięcza tym doświadczeniom, pozwala jej bardziej świadomie kierować swoim życiem i na nowo postawić pytania o definicję dobra i zła²⁰⁴. Jednocześnie ta sama bohaterka pokazana jest poprzez pryzmat swojego zaangażowania politycznego. Widzimy ją w scenach, w których przeprowadza wywiady z rzeczywistymi politykami i aktywistami, m.in. ze szwedzkim ministrem przemysłu.

Filmy *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* i *Jestem ciekawa – w kolorze niebieskim* trafiły od razu do kin w Szwecji i w Danii, niepoddane żadnym ogólnym restrykcjom²⁰⁵. Mimo pewnego już oswojenia tematu seksualności nie oznacza to, że filmowy dyptyk Sjömana spotkał się w Szwecji z jednoznacznie pozytywnym odbiorem. W wywiadzie udzielonym

²⁰³ Szwedzki dziennikarz Ingemar Lönnbom twierdzi, że występujący w tym filmie Olof Palme kierował się chęcią zyskania szerszej publiczności dla swoich poglądów, a jednocześnie dostrzegał potencjał w możliwości przedstawienia ich na platformie kulturalnej. Niemniej jednak fakt jego wystąpienia w filmie zawierającym sceny pornograficzne spotkał się z ogromną krytyką. (Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z dziennikarzem w Gdańsku 7.03.2013.)

²⁰⁴ M. Kuzma, Kuzma, Marta, *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books; London, Oslo 2011, s. 11-26.

²⁰⁵ Na poważne kłopoty natrafiły natomiast te filmy w Stanach Zjednoczonych. Przy próbie wwiezienia ich kopii przez dystrybutora *Grove Press* zostały one zatrzymane przez Urząd Celny w Nowym Jorku. 20 maja 1968 r. odbyła się rozprawa nowojorskiego sądu, w czasie której debatowano, czy dorosła publiczność tego kraju nie dozna uszczerbku na moralności, oglądając powyższe filmy. Wśród wezwanych świadków byli krytycy filmowi, psycholog, socjolog, psychiatry, teolog i pastor. Rozważali oni wartość filmów z perspektywy społecznej, politycznej, artystycznej i moralnej. Ostatecznie sąd postanowił podtrzymać zakaz ich rozpowszechniania. Wydarzenie to ma jeszcze ciekawą kontynuację. W wyniku rozgłosu towarzyszącemu tej sprawie sądowej oraz zasądzonemu wyrokowi ówczesny prezydent USA, Lyndon B. Johnson, powołał specjalną komisję dla zbadania wpływu pornografii na społeczeństwo. Wyniki tej pracy, opublikowane w 1970 r. pod tytułem *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*, wykazały brak negatywnego wpływu pornografii na społeczeństwo. Wskazały na zjawisko wręcz przeciwne, mówiąc o jej pozytywnym znaczeniu dla życia klasy średniej. W efekcie odwołano zakaz nabywania przez dorosłych klientów towarów o charakterze jawnie związanym z erotyką.

Johnowi Lahremu reżyser mówi, że reakcje publiczności były zróżnicowane²⁰⁶. Niektórzy odczuwali wielką ulgę, iż oto uwolniono się od purytańskiego tabu związanego ze sferą erotyki, inni z kolei grozili śmiercią reżyserowi i odtwórczyni głównej roli – aktorce Lenie Nyman. Zresztą, pomimo że krytyka i publiczność odebrały filmy Sjömana jako pornograficzne, on sam nie zgadza się z tą oceną. W jego opinii film pornograficzny stawia sobie za cel pokazanie wyłącznie seksu, nie mówiąc nic o bohaterach, on natomiast zamierzał poprzez swoje dzieło „w artystyczny sposób poszerzyć wiedzę na temat ludzkich zachowań”²⁰⁷. Podjęte przez reżysera zabiegi mające na celu przełamanie bariery pomiędzy sztuką a życiem, jak również ich tematyka, angażująca się w aktualne wydarzenia polityczne, wpisują się w zapoczątkowaną przez historyczną awangardę, a następnie podjętą przez kontrkulturę praktykę kwestionowania istniejącego porządku i próbę budowy relacji społecznych na nowo.

Nieomal w tym samym czasie, gdy artyści podejmowali eksperymenty z obaleniem tabu dotyczącego seksualności, liberalizm obyczajowy znalazł swoje odbicie w legislacji krajów skandynawskich. Miało to miejsce szczególnie w Danii, gdzie w 1967 r. zniesiono cenzurę. W tamtejszym parlamencie padła również propozycja zezwolenia na małżeństwa pomiędzy przedstawicielami jednej płci oraz osobami spokrewnionymi. Nikogo nie dziwiło funkcjonowanie tamże tzw. „mega-rodzin”, składających się z większych, niesformalizowanych grup mężczyzn i kobiet oraz ich dzieci. Jednocześnie komercyjny rynek krajów skandynawskich zalany został przez producentów filmów pornograficznych nieaspirujących już do kina artystycznego. To samo dotyczy magazynów pornograficznych dostępnych w ulicznych kioskach czy gęstej sieci sex-shopów. Pod tym względem kraje te znajdowały się w zdecydowanej awangardzie zarówno na terenie Europy, jak i Stanów Zjednoczonych²⁰⁸. Można by więc stwierdzić, że kontrkultura niosąca na sztandarach hasła rewolucji seksualnej odniosła sukces. Tu jednak pojawia się problem.

²⁰⁶ Lahr, John, *Sex and Politics: An Interview with Vilgot Sjöman*, [w:] *Whatever Happened to sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books; London, Oslo 2011, s. 49-55.

²⁰⁷ *Tamże*, s. 53.

²⁰⁸ W swojej wnikliwej, acz ironicznej analizie społeczeństwa szwedzkiego, którą Sontag opublikowała w 1969 r. po siedmiomiesięcznym pobycie w tym kraju, rozważa ona relację pomiędzy powszechną dostępnością pornografii a problemami, jakich doświadczają Szwedzi w kontaktach społecznych i które, jak uważa, są charakterystyczne dla mieszkańców tego kraju. Wyraża opinię, iż dostępne od połowy lat 60. filmy i czasopisma

W pochodzącym z 1969 r. *An Essay on Liberation* Herbert Marcuse przedstawia tezę, iż na wczesnym etapie rozwoju naszej cywilizacji kontrola seksualności pozwoliła jej przetrwać. Ograniczanie dostępu do seksu miało wpływać na większą produktywność robotników. Rozpatrywany na płaszczyźnie moralności problem „nieprzyzwoitości” łączony był jednoznacznie z przekraczaniem granic seksualnego tabu. Gdy natomiast w rozwiniętym kapitalizmie²⁰⁹ osiągnięto nadwyżkę kapitału, można było zezwolić na wyzwolenie seksualności bez obawy o niekorzystne skutki ekonomiczne. Jednocześnie poluzowanie moralnych ograniczeń miało odwrócić uwagę od niegodziwości popełnianych przez system kapitalistyczny na arenie międzynarodowej – przemocy ekonomicznej wobec krajów o niższym etapie rozwoju oraz ekspansywnych wojen (m.in. w Wietnamie czy Angoli).

Jednak, twierdzi Marcuse, zezwolenie na wolność w sferze obyczajowej stymuluje dalsze tendencje wolnościowe młodzieży i prowadzi do rebelii politycznej, którą można było zaobserwować w 1968 r. Wkrótce potem jednak swoboda seksualna staje się sposobem życia młodego pokolenia, które, chcąc nie chcąc, żyje w systemie korporacyjnego kapitalizmu i ekonomii konsumpcji. Dostępność pornografii na każdym kroku staje się jednym z elementów wpływających na wytworzenie się „drugiej natury człowieka”, który na poziomie libidalnym w agresywny sposób zostaje uzależniony od konsumpcji. Uzależnienie od posiadania, konsumowania, handlowania i nieustannego odnawiania gadżetów nawet za cenę autodestrukcji zaczyna być „biologiczną” potrzebą i przyczynia się do stabilizacji postaw społecznych. Tym samym powoduje zwrot konserwatywny, wymuszony obawą przed utratą dostępu do osiągniętych dóbr²¹⁰.

W Skandynawii źródła rewolucji seksualnej, wcześniejszej i dużo bardziej radykalnej niż na Zachodzie, były jeszcze bardziej złożone. Oprócz czynników omówionych powyżej, można mówić również o przyczynach kulturowych i politycznych. Do tych pierwszych zaliczyć można inny niż w pozostałych krajach Europy stosunek do nagości, która jest w tym regionie

pornograficzne poprzez swą bezpośredniość i naturalistyczną formę przekazu stają się raczej „jeszcze jedną barierą odgradzającą od erotyzmu, jeszcze jednym płotem, który Szwed musi przeskoczyć, zanim będzie mógł się całkowicie odnaleźć w swoich uczuciach, swojej własnej skórze” (S. Sontag, dz. cyt., s. 164.).

²⁰⁹ Etap ten nastąpił w Szwecji w latach 60. ubiegłego wieku.

²¹⁰ H. Marcuse, *A Biological Foundation for Socialism?*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Koenig Books, Office for Contemporary Art Norway, London, Oslo 2011, s. 62-67.

traktowana z dużo większą naturalnością. Istnieje tu przyzwolenie społeczne na publiczne rozbieranie się w niektórych sytuacjach, np. w saunie, w czasie pływania czy opalania się.

Na płaszczyźnie politycznej problem seksualności był w intrygujący sposób spleciony z programem modernizacji kraju, jednym z jego zadań było bowiem dokonanie zmian w dyskursie dotyczącym tego zjawiska. Chodziło o jego przemieszczenie z obszaru religii, w którym rozpatrywany był w kategoriach grzechu, do obszaru racjonalności, w którym postrzegany był jako moralnie indyferentny. W konsekwencji tych zamierzeń w 1933 r. powstało Szwedzkie Stowarzyszenie ds. Edukacji Seksualnej (RFSU, *Riksförbundet för sexuell upplysning*), którego działalność postrzegana była jako jeden z elementów unowocześniania kraju. Według Carla Marklunda ten stan rzeczy stanowił o specyficznym obliczu szwedzkiej modernizacji w porównaniu z podobnym procesem w USA czy Europie Zachodniej. Gdy tam była ona przede wszystkim napędzana przez konsumpcjonizm i ekonomię rynkową, w Szwecji, obok ekonomii, nacisk położony był na zagadnienia polityczne i kulturalne (w tym na edukację seksualną). W rezultacie w latach 60. i 70. mieliśmy w Szwecji do czynienia z paradoksem polegającym na tym, że „wyzwolenie seksualne” było procesem ściśle nadzorowanym przez państwo i regulowanym przez specjalistów od inżynierii społecznej. Jak zauważa ten badacz

W centrum tego [...] szwedzkiego paradoksu pomiędzy wolnością a dyscypliną było twierdzenie, że obalenie tradycyjnych granic prowadziłoby do emancypacji „naturalnych” sił i pragnień. Seks jest tylko jednym z wielu naturalnych potrzeb, które są częścią ludzkiego życia, mówiło nowe przesłanie. Jako taki zmienił się z czegoś grzesznego (jeżeli nie miał miejsca w ramach heteroseksualnego małżeństwa), co prowadziło do nieładu w życiu ludzi, w coś naturalnego, co każdy potrzebuje po to, by być szczęśliwym, zdrowym i usatysfakcjonowanym członkiem społeczeństwa²¹¹.

²¹¹ C. Marklund, *Hot Love and Cold People. Sexual Liberalism as Political Escapism in Radical Sweden*, [w:] *NORDEUROPAforum*, 2009 [dostęp: 9 marca 2013], <<http://edoc.hu-berlin.de/nordeuropaforum/2009-1/marklund-carl-83/XML/#link8>>.

3. Testowanie granic muzeum

Na początku lat 50. dwudziestego wieku sztokholmskie Muzeum Narodowe (*Nationalmuseum*) zdecydowało o wydzieleniu filii poświęconej sztuce współczesnej. Idea tego rodzaju placówki była w owym czasie zupełnie nowa. Co prawda, istniały już nowojorska MOMA i paryskie *Musée National d'Art Moderne*, lecz były to jedyne przykłady. Pierwotnie zakładana funkcja *Moderna Museet*, jak nazwano tę instytucję, miała polegać na tworzeniu czasowej kolekcji sztuki współczesnej, która następnie miała być sukcesywnie przekazywana do stałych zbiorów Muzeum Narodowego. W ten sposób w kolekcji *Moderna Museet* nie planowano dzieł starszych niż 50-letnie. Jednak Pontus Hultén, historyk sztuki powołany na dyrektora tej nowej instytucji, zupełnie inaczej wyobrażał sobie jej działalność. Po pierwsze, trwał uparcie przy stanowisku, że to kolekcja stała buduje tożsamość placówki muzealnej. Po drugie, miał zamiar stworzyć (i stworzył) placówkę dynamiczną i eksperymentalną, sytuującą sztukę w samym centrum życia społecznego. Pod jego zarządem muzeum stało się nie tylko przestrzenią wystawienniczą, lecz również miejscem dla debat, przedstawień teatralnych, happeningów i wszelkich eksperymentalnych praktyk, dla których brakowało miejsca w ówczesnym Sztokholmie. Oprócz goszczenia wydarzeń kulturalnych, placówka ta była również otwarta dla wydarzeń o charakterze politycznym²¹². Taka koncepcja muzeum przeszła do historii pod nazwą Otwartego Muzeum.

Poszukując optymalnego miejsca dla realizacji planowanych założeń programowych, Hultén przymierzał się do pomysłu przeniesienia muzeum do Domu Kultury (*Kulturhuset*), którego budowę rozpoczęto w 1968 r. Ten położony przy centralnym placu Sergels Torg budynek o przeszklonych ścianach, zaprojektowany w stylu modernistycznym, pomyślany przez architekta Petera Celsinga jako rodzaj „kulturalnego salonu”, zdawał się idealnie odpowiadać potrzebom muzeum sztuki współczesnej. Jak nie bez ironii pisze szwedzka historyk sztuki Folke Edwards, według zamierzeń Hulténa „twórczości zwykłych ludzi (...) pozwolono by siać spustoszenie w dolnych kondygnacjach budynku, podczas gdy kolekcja *Moderna Museet*

²¹² W ramach zorganizowanej w 1969 r. i wyraźnie inspirowanej duchem kontrkultury wystawy o rewolucyjnym tytule *Poetry Must be Made by All! Transform the World* zorganizowano m.in. spotkanie z przedstawicielami amerykańskiej radykalnej grupy Czarne Pantery.

– kaplica współczesności – wstąpiłaby na wyższe kondygnacje²¹³. Gdy jednak przenosiny okazały się niemożliwe, muzeum pozostało w położonym nieco bardziej na uboczu budynku dawnej szkoły musztry wojskowej na wyspie Skeppsholmen²¹⁴.

Pod wpływem twórczości swego przyjaciela Jeana Tinguely’ego Hultén zainteresował się dziełami procesualnymi, kolaboracyjnymi i partycypacyjnymi. Ten kierunek jego poszukiwań wynikał również z coraz bardziej postępującego zjawiska dewaluacji pojęcia autorstwa w sztuce. Jedną z pierwszych wystaw, w których publiczność mogła aktywnie uczestniczyć, była *Mouvement in Art* (Ruch w sztuce) zorganizowana w 1961 r. W jej ramach zaprezentowano pracę Roberta Rauchenberga *Black Market* (Czarny Rynek). Była to procesualna instalacja, w której program wpisane było skierowane do publiczności zaproszenie do zabierania obiektów stanowiących jej elementy składowe i wymieniania ich na inne.

Znacznie bardziej rewolucyjny charakter miała wystawa/projekt *Hon – en katedral* (Ona – katedra) z 1966 r. Zgodnie z najnowszymi trendami i kierunkiem zainteresowań Hulténa, pomyślana od samego początku jako dzieło kolaboracyjne, była ona wynikiem wspólnej pracy Niki de Saint-Phalle, Jeana Tinguely’ego, Per Olofa Ultvedta i samego Hulténa, aktywnie uczestniczącego w początkowym procesie projektowania²¹⁵. Długa na 27 metrów rzeźba/architektura przedstawiała olbrzymkę z wydatnymi piersiami i brzuchem leżącą na plecach z nogami zgiętymi w kolanach, co sugerowało pozycję rodzącej kobiety. Wnętrze składało się z trzech pięter. Konstrukcja wspierała się na stalowych rurach podtrzymujących drucianą siatkę, na której rozpięto zaimpregnowane płótna lniane. Z zewnątrz obiekt został pomalowany w jaskrawe, kolorowe wzory, charakterystyczne dla twórczości Niki de Saint-Phalle. Wewnątrz umieszczono restaurację, akwarium ze złotymi rybkami, rzeźby kinetyczne, kino wyświetlające film z Gretą Garbo z 1922 r., bar mleczny oraz wystawę z imitacjami malarstwa klasyków modernizmu. To niezwykle prowokacyjne w formie i treści dzieło nie

²¹³ F. Edwards, *The '60s in Sweden. Euphory and Indignation*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordisk Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 175-180, s. 175.

²¹⁴ Architektura *Kulturhuset* stała się wzorem dla paryskiego *Centre Georges Pompidou*, którego założycielem i dyrektorem został Hultén w 1973 r.

²¹⁵ Początkowo w skład grupy roboczej wchodził również Martial Raysse, który jednak później wycofał się.

odstraszyło sztokholmskiej publiczności²¹⁶. Zachowane fotografie dokumentalne uwieczniają elegancko ubrane panie i panów z klasy średniej ustawionych w kolejce, by dostać się do brzucha leżącej olbrzymki poprzez wejście umieszczone w jej kroczu... W ciągu trzech miesięcy trwania wystawy zwiedziło ją ponad 70 tysięcy widzów.

Trzy lata później, w 1969 r., jeszcze bardziej kontrowersyjna wystawa miała miejsce w Kopenhadze. Została zorganizowana z okazji dwusetlecia działalności Duńskiej Królewskiej Akademii Sztuki w należącej do tej instytucji sali wystawowej *Charlottenborg Udstillingsbygning*. Wydawałoby się, że tak doniosła okoliczność stanie się przyczynkiem do ekspozycji o charakterze niezwykle oficjalnym, prezentującą sztukę tzw. *mainstreamu*. Natomiast to, co zaprezentowano publiczności, było jednym z najbardziej radykalnych wydarzeń w całej historii sztuki, obalającym wszelkie tradycyjne bariery.

Troels Andersen – historyk sztuki zaproszony, by być kuratorem rocznicowej wystawy – zorganizował ekspozycję zatytułowaną *Festival 200*, która na poziomie swojej struktury organizacyjnej miała charakter partycypacyjny. Ogłosił otwarty nabór dla artystów europejskich chcących w niej wziąć udział, w zamian oferując im bezpłatny bilet kolejowy drugiej klasy oraz miejsce dla realizacji projektu. Odpowiedzią ze strony twórców były projekty o charakterze skrajnie radykalnym. Przy wejściu do sali wystawowej znajdowała się instalacja Palle Nielsena, na którą składały się wiatróvky i tarcze strzelnicze z wizerunkami szczególnie nielubianych przez Duńczyków polityków i osób życia publicznego, m.in. ówczesnego premiera Danii i Richarda Nixona. Tenże Nielsen umieścił na wystawie maszyny do druku offsetowego oraz laboratorium fotograficzne dostępne dla publiczności zachęcanej do realizacji własnych projektów twórczych. W głębi sali wystawowej zbudowano z desek, gałęzi i liści małą chatkę, w której zamieszkała „rodzina”, składająca się z kilkorga dorosłych oraz dzieci²¹⁷ spędzających czas jedząc, pijąc, bawiąc się i rozmawiając. Co jakiś czas jeden z nagich mieszkańców chatki wdraprywał się po sznurkowej drabinie pod sufit sali wystawowej, by stamtąd filmować publiczność. Inne instalacje składały się z listów miłosnych duńskich artystów, porozkładanych na podłodze czy stołu do gry w ping-ponga. Duński artysta Paul Gernes zbudował publiczną łaźnię z sauną i prysznicem, z której korzystali nie tylko

²¹⁶ Patrz: zbieżność w czasie z dystrybucją omówionych wcześniej filmów Sjömana *Jestem ciekawa – w kolorze żółtym* i *Jestem ciekawa – w kolorze niebieskim*.

²¹⁷ Nie udało mi się ustalić autora tej realizacji.

uczestniczący w wystawie artyści, lecz również widzowie. Inny Duńczyk – Bjørn Nørgaard – zamieścił na sali wystawowej drewniane konstrukcje, które odwoływały się do scenografii ukrzyżowania czy innych narzędzi tortur. Zatytułowane *Fucking Machines* (Maszyny do pieprzenia) służyły do tego, by na nich zawiesić lub rozciągnąć ciało nagiej kobiety²¹⁸ w różnych pozycjach w ten sposób, by było ono bezpośrednio dostępne do męskiej penetracji. W czasie trwania wystawy na scenę wchodził nagi mężczyzna²¹⁹, który z unieruchomioną kobietą odbywał mechaniczny stosunek, czytając jednocześnie na głos fragment *Manifestu komunistycznego* Marksa i Engelsa mówiący o wyzysku mas pracujących przez system kapitalistyczny i burżuazję oraz o uprzedmiotawiającym podporządkowaniu robotnika maszynie²²⁰.

Nowojorski dziennikarz David Gurin swoją recenzję z festiwalu, opublikowaną w *Village Voice*, zatytułował *Bursting the Gates of Welfare Utopia* (Wysadzając bramy państwa dobrobytu)²²¹. Lars Bang Larsen z kolei rozpatruje *Festival 200* w kategoriach „estetyki społecznej” i przywołuje wypowiedź kuratora tej wystawy, który wskazuje na inspiracje ideami Williama Morrisa, Johna Ruskina i Waltera Gropiusa. Dokonując spośród nich wyboru, Andersen podkreśla te, które mówią, że sposoby zachowania zdeterminowane przez otaczające człowieka przedmioty można zmienić, dokonując ich (przedmiotów) przewartościowania estetycznego lub funkcjonalnego²²².

²¹⁸ Była to żona artysty – Lene Adler Petersen.

²¹⁹ Był to Bjørn Nørgaard.

²²⁰ Jednocześnie akcja ta była filmowana na taśmie 16 mm. Sceny te zostały później włączone do filmu Nørgaarda *The Female Christ II* (Żeński Chrystus II).

²²¹ L. B. Larsen, *Social Aesthetics*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 172-183.

²²² *Tamże*.

4. Zabawa jako narzędzie postępu

Idea komunalnych placów zabaw dla dzieci narodziła się w kręgach radykalnych działaczy kulturalnych w Danii i Szwecji w drugiej połowie lat 30. dwudziestego wieku²²³. Miała związek z gwałtownie wzrastającą populacją miast, będącą konsekwencją postępującej modernizacji i industrializacji tych krajów. Z założenia place zabaw miały stanowić *antidotum* dla zagęszczonych dzielnic robotniczych i dostarczać dzieciom miejsca dla prawidłowego rozwoju fizycznego i społecznego. Zasadą było zatrudnianie pedagogów, którzy na miejscu czuwali nad bezpieczeństwem i rozwojem podopiecznych. Specjalnie zaprojektowana architektura, stanowiąca wyposażenie placów, budowana była z materiałów odpadowych dostarczanych bezpłatnie przez zakłady przemysłowe. Program placów zabaw łączył naukę majsterkowania, gotowania, ogrodnictwa, sport i ruch na świeżym powietrzu (pływanie, wspinanie się po drzewach itp.), kontakt ze zwierzętami hodowanymi trzymanymi w specjalnie zbudowanych zagrodach, będącymi źródłem świeżego pożywienia. Jens Dreyer z kopenhaskiego placu zabaw *Red Roses*, założonego w 1974 r., opowiada:

Nasza jaskinia śliwkowa została zbudowana na drzewie przez grupę rodziców po to, by dzieci mogły zrywać śliwki. (...) Kury, całe nasze jedzenie jest organiczne. Jemy koguty i kiedy są one zabijane, dzieci są obecne (jeśli chcą). Dwie kaczki. Kwoka siedzi na jajkach aż się wylęgną małe. (...) Dzieci powinny uczyć się wspinania [po drzewach – przyp. A.W.]. Zawsze się je asekuje. Powinny umieć wspiąć się i schodzić samodzielnie. Kiedyś chłopiec wszedł na czubek drzewa za wiewiórką i nie mógł zejść. Musiałem wejść, żeby mu pomóc, a gałęzie były tam bardzo cienkie.

Martwy lis leży na mrowisku i znajdujemy jego szkielet. Wielki kamień może być stoczony za pomocą długich kijów. (...) Górka do zjeżdżania na sankach. Wszystkie dzieci uczą się jeździć na nartach i na rowerze. Uczą się bawić i eksperymentować ze zwierzętami, obserwować je, ale nie wolno im ich udusić²²⁴.

²²³ Dla porządku należy dodać, że bardzo podobne założenia legły u podstaw konceptu „ogrodów jordanowskich” autorstwa krakowskiego lekarza Henryka Jordana. Niemniej jednak polska idea powstała znacznie wcześniej, bo w końcu dziewiętnastego wieku.

²²⁴ YNKB, *Artist Palle Nielsen, Jens Dreyer, Red Roses Nursery School*, [w:] YNKB *Tema 6. Adventure Playgrounds in Copenhagen* 2003, red. YNKB; YNKB, Copenhagen 2003, s. 11-14, s. 11, 14.

Lata 1965-1975 były okresem, kiedy w całej Skandynawii, podobnie jak w innych krajach Europy, realizowany był program intensywnej budowy mieszkań robotniczych (blokowisk)²²⁵. Mieszkańcy nowych osiedli, którymi byli w dużej części przybysze z terenów wiejskich, odczuwali głęboką frustrację jakością życia, ciasnotą mieszkań, poczuciem wykorzenienia społecznego i brakiem kontaktu z naturą. Doświadczane braki powodowały, że życie dorosłych, a w ślad za nimi życie naśladowujących ich dzieci, stawało się coraz bardziej ograniczone²²⁶. Stąd, podobnie jak w latach 30., pojawiło się zapotrzebowanie na miejsca, gdzie dzieci z sąsiedztwa mogłyby się wspólnie bawić, a dorośli spotykać.

Konstatacja tego *status quo* stała się punktem wyjścia twórczości Duńczyka Palle Nielsena, pracującego jako artystyczny asystent architekta miejskiego w Gladsaxe na przedmieściach Kopenhagi. W 1967 r. zaprojektował przestrzeń pięciu tysięcy metrów kwadratowych, która składała się z placu zabaw, toru saneczkowego, miejsca na ognisko, domku dla zwierząt, urządzeń gimnastycznych, podwieszanego mostku, domku dla lalek i innych domków do zabawy. Kolejny plac zabaw został zbudowany przez Nielsena i grupę aktywistów w kopenhaskiej dzielnicy robotniczej Nørrebro w roku 1968 na fali ówczesnych i rebelianckich nastrojów. Jak pisze Larsen,

dla Nielsena i jego kolegów – aktywistów budowanie nielegalnych placów zabaw było alternatywą do takich form protestu, jak demonstracje czy squaty i zmierzało w kierunku konstruktywnej krytyki planowania urbanistycznego. Nielsen chciał <<skonfrontować specyficzne zagadnienia>> przestrzeni urbanistycznej poprzez taktykę, która zwracała się ku specyficznym przykładom niesprawiedliwości, adoptując punkt widzenia indywidualnego człowieka, który zostaje wzmocniony poprzez walkę. Innymi słowy, działanie polegało na tworzeniu pozaparlamentarnej przestrzeni otwartej na indywidualną partycypację w kolektywnie zidentyfikowanym miejscu²²⁷.

Ważnym aspektem było uczestnictwo w tym działaniu samych mieszkańców dzielnicy, których Nielsen ze współpracownikami odwiedzał w domach, przybywając z torbą świeżych

²²⁵ W Szwecji został on sformalizowany pod nazwą *Miljonprogrammet*.

²²⁶ Nielsen, Palle, *A model for a qualitative society*, [w:] *Modellen. En modell for ett kvalitativt samhälle*, Moderna Museet 1968, s. 140-152.

²²⁷ L. B. Larsen, *The Mass Utopia of Art Activism: Palle Nielsen's The Model A Model for a Qualitative Society*, [w:] *Palle Nielsen. The Model: A Model for a Qualitative Society (1968)*, red. L. Bang Larsen, M. Bartomeu i P. Nielsen, MACBA, Barcelona 2010, s. 29-111, s. 41.

bułeczek i ulotkami zapraszającymi do współpracy. Larsen zwraca uwagę na to, iż fakt budowy placu zabaw pozwolił na identyfikację potrzeby, która wcześniej w ogóle nie została w tym miejscu rozpoznana²²⁸.

W kwietniu 1969 r. Nielsen zaprojektował plac zabaw dla największego duńskiego osiedla blokowisk zainspirowanego ideami Le Corbusiera i mieszczącego się w kopenhaskiej dzielnicy Høje Gladsaxe. Inicjatywa ta, w której uczestniczyli mieszkańcy, architekci i studenci, była ich aktem niezgody na brak zapewnienia przez administrację jakiegokolwiek miejsca służącego rozrywce i spędzaniu wolnego czasu. Materiały zwieziono w ciągu kilku dni, następnie konstrukcję wzniesiono pomiędzy godziną trzecią w nocy a dwunastą w południe. Następnie mieszkańcy pełnili dyżury, pilnując, by władze jej nie rozebrały. Plac zabaw był rozciągniętą na przestrzeni 400 metrów kwadratowych, wielopoziomową konstrukcją, której poszczególne piętra połączone były drewnianymi i linowymi drabinami oraz blaszanymi zjeżdżalniąmi. Można też było bezpiecznie skakać do piaskownicy mieszczącej się na najniższym poziomie. Popularność tego miejsca spowodowała, że w końcu został on zaakceptowany przez lokalne władze i uzyskano zgodę na jego pozostawienie. Przetrwał rok, lecz gdy mieszkańcy nie podjęli aktywności mającej na celu zapewnienie mu trwania, po roku uległ likwidacji ze względu na zły stan techniczny.

W czerwcu 1968 r. Nielsen przyjechał do Sztokholmu, by wziąć udział w projekcie *Aktion Samtal*, organizowanym przez lewackie ugrupowanie FLN – Front Wyzwolenia Południowego Wietnamu. Projekt miał polegać na kilku miesiącach działań artystycznych w przestrzeni miejskiej. Na podstawie swoich doświadczeń z budowy nielegalnych placów zabaw w Kopenhadze artysta zaproponował realizację podobnej inicjatywy w *Moderna Museet*. Pomysł ten został odrzucony przez grupę jako zbyt elitarny, mogący alienować zwykłych ludzi. Jak twierdzi Larsen, aktywiści chcieli adresować swoje akcje do publiczności poza ideologią estetyki²²⁹.

Mimo tych zastrzeżeń Nielsen spotkał się z dyrektorem muzeum Pontusem Hulténem oraz kuratorem tamtejszego programu edukacyjnego Carlo Derkertem²³⁰ i uzyskał ich zgodę na

²²⁸ *Tamże*.

²²⁹ *Tamże*.

²³⁰ Carlo Derkert (1915-1994) był wybitnym muzealnikiem i pedagogiem sztuki. W latach 1958-1978 w *Moderna Museet* w Sztokholmie realizował unikalny na owe czasy program edukacyjny. Jak wspomina Mikael Adsenius,

realizację pod warunkiem, że sam podejmie się zdobycia na zamierzony projekt funduszy i zajmie się jego wykonaniem.

Instalacja, zatytułowana *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle* (Model: Model jakościowego społeczeństwa), powstała na 660 metrach kwadratowych głównej sali wystawienniczej, w której zbudowano nowe ściany, a na podłodze utworzono basen wypełniony pianką gumową, do którego można było bezpiecznie skakać z wysokości. W przestrzeni ekspozycji zamontowano urządzenia służące do wspinania się, huśtania i zjeżdżania. Dzieci mogły eksperymentować z dźwiękiem, posługując się marimbami, metalowymi rurami, beczkami po benzynie i starymi instrumentami muzycznymi. Miały do dyspozycji płyty z różnymi rodzajami muzyki, którą można było odtwarzać z adapterów, jak również narzędzia, materiały budowlane oraz farby. W tle słychać było rock, mający stymulować zabawę. Teatr Narodowy przekazał kostiumy, a sam Nielsen maski karnawałowe przedstawiające (sic!) postacie odgrywające istotną rolę w polityce lat 60.: m.in. de Gaulle’a, Mao Tse Tung’a i Lyndona B. Johnsona.

W liście do potencjalnych sponsorów projektu artysta wymienia jego następujące cele: wywołanie debaty na temat roli artysty w społeczeństwie; skierowanie uwagi publiczności na izolację jednostki i brak możliwości interakcji oraz pokazanie tkwiącej w dzieciach potrzeby samodzielnego tworzenia ram dla własnej działalności²³¹.

Modellen był projektem artystycznym, w którym idea partycypacji dała się zauważyć na wielu poziomach. Po pierwsze, została wypracowana przez Nielsena w czasie *Aktion Samtal* – trwającego wiele miesięcy projektu w przestrzeni publicznej, w którym oprócz członków FLN wzięli również udział architekci, nauczyciele, rodzice, organizacje młodzieży socjaldemokratycznej i inne grupy lewicowe, chcący przeciwstawić się budowie autostrad, zaniedbanym podwórkom i boiskom szkolnym, komercjalizacji przestrzeni miasta. Już na

„stojąc na krześle z wyciągniętą ręką i okularami na nosie, bliski upadku, legendarny pedagog sztuki Carlo Derkert wyjaśniał, dlaczego Chagall i Bella unosili się w powietrzu na obrazach i natychmiast wszystko stawało się jasne i logiczne. Wielu ludzi stało się miłośnikami sztuki w czasie oprowadzania po wystawie przez Carlo Derkerta” (M. Adsenius, *Foreword*, [w:] *Catalogue 38*, red. A. Nystrom, The National Public Art Council, Stockholm 2008, s. 7.).

²³¹ P. Nielsen, list do potencjalnych sponsorów. Podaję za: L. B. Larsen, 2010, *dz. cyt.*, s. 50.

etapie realizacji w powstawaniu projektu uczestniczyli wolontariusze – entuzjaści pomysłu artysty, którymi byli studenci politechniki, designerzy, artyści, pracownicy teatru i pisarze.²³²

Ponadto Nielsen wraz ze swoimi współpracownikami stworzyli zaledwie materialną ramę dla performansu, który nie doszedłby do skutku, gdyby nie uczestniczyły w nim dzieci, a także dorośli. Tymczasem w ciągu trzech tygodni (od 30 września do 20 października 1968 r.) wystawę odwiedziło 35 tysięcy osób, spośród których 20 tysięcy to dzieci. Wejście do muzeum było darmowe dla widzów do osiemnastego roku życia, cena biletu dla dorosłych wynosiła pięć koron. Niekiedy publiczność stała w kolejce na mrozie kilka godzin, by móc wejść do muzeum. Z tego względu również przed wejściem wybudowano plac zabaw, by zająć czas oczekujących dzieci.

Zasadniczym trzonem tej wystawy/projektu było miejsce do spontanicznej zabawy. To dzieci stanowiły większość w grupie odwiedzających. Jednakże rola towarzyszących im dorosłych została również przygotowana i starannie wyreżyserowana. Oprócz rodziców znajdowali się w tej grupie architekci, studenci, pedagodzy i psychologowie zaopatrzeni w aparaty fotograficzne i notatniki. Ich rolą była obserwacja, a więc pozornie to samo, co robi tradycyjna publiczność muzealna. W tym sensie projekt ten był rzeczywiście wystawą, jednak tym razem przedmiotem oglądu były nie obiekty sztuki, lecz bawiące się dzieci. Tak więc performans ten miał budowę szkatułkową: dorośli obserwowali zabawę dzieci, które zazwyczaj naśladują to, co zaobserwują u starszych. W zamyśle Nielsena zaobserwowane niewinne zachowania najmłodszych miały służyć wyciągnięciu wniosków na temat pożądanego kierunku postępu społecznego.

²³² Zgodnie z tendencją epoki Nielsen chciał zatrzeć autorstwo projektu i podkreślić wspólnotowość procesu pracy nad nim. Larsen podaje, że tekst wstępny do katalogu *Modellen* był podpisany przez Grupę Roboczą, co miało sugerować, że był to zespół wolontariuszy, które współpracowały z artystą przy budowie instalacji. W istocie był to tekst samego Nielsena, chcącego sprostać wymogom ideologii *Aktion Samtal*, która zajmowała krytyczne stanowisko wobec łączenia działań na rzecz społeczeństwa z artystyczną autoprezentacją (L. B. Larsen, 2010, dz. cyt.).

5. Fluxus: włączanie publiczności

Środowiska artystyczne w Skandynawii utrzymywały żywe kontakty z członkami Fluxusu. Tu również pracowali artyści zaliczający się do tego ruchu. W Danii byli to Artur Køpcke i Eric Andersen, natomiast w Szwecji Bengt af Klintberg i sztokholmski *Pistolteatern*. W 1962 r. Arthur Køpcke przy współpracy z Kołem Młodych Kompozytorów (*Det Unge Tonekunstnerselskab*) zorganizował sześć wieczorów Fluxusu w kościele św. Mikołaja w Kopenhadze. Występowali w nich Alison Knowles, Dick Higgins, Ben Patterson, Emmett Williams, George Maciunas, Wolf Vostell, Arthur Køpcke i Eric Andersen. Były one wypełnione krótszymi i dłuższymi wystąpieniami poszczególnych artystów. Do udziału w niektórych wystąpieniach zapraszano również publiczność. Pomimo że przez prasę i krytyków zostały odebrane jako niebywały skandal, w kolejnych latach występy Fluxusu były powtarzane w tym samym miejscu.

W 1963 r. koncert tej grupy został zorganizowany w klubie studenckim (*Studentenkroa*) w Oslo. Gdy w 1968 r. światowej sławy norweska łyżwiarka Sonia Henie i jej mąż Niels Onstad otworzyli prywatne centrum sztuki w podosleańskim Høvikodden (*Henie Onstad Art Centre*), które programowo nastawione było na prezentację sztuki najnowszej, wielokrotnie występowali tam artyści Fluxusu, m.in. Joseph Beuys, John Cage, Alison Knowles, Nam June Paik, Dick Higgins czy Yoko Ono.

Dzięki zaangażowaniu Valborg Nørby – właścicielki prywatnej galerii w duńskim Roskilde – w 1985 r. podjęto próbę ponownego ożywienia ducha Fluxusu, organizując w tym mieście *Festival of Fantastics*. Do udziału zaproszono Philipa Cornera, Geoffreya Hendricksa, Alison Knowles, Jacksona MacLowa, Ann Noël, Anne Tardos, Bena Vautiera, Boba Watts i Emmetta Williamsa. Jedną z kluczowych ról pełnił Duńczyk Eric Andersen. To właśnie przy jego działaniach chcę się zatrzymać ze względu na aspekt partycypacji widzów, który stanowił ich istotny element.

27 maja na centralnym placu Stændertorvet artysta ustawił ogromną formę w kształcie trumny, zbudowaną z dziesięciu tysięcy kwadratowych płyt, z których każda ważyła siedem kilo. Jednocześnie umieszczone w pobliżu znaki zachęcały publiczność do usuwania płyt z jednej strony bryły. Zgodnie z założeniem Andersena następnego dnia miały one być dodawane z innej strony „trumny”. W ten sposób „wędrowałyby” ona po mieście zgodnie z

kierunkiem wyznaczonym przez uczestników akcji: na drugą stronę placu, w kierunku katedry, w stronę fiordu lub jeszcze gdzieś indziej. Widzowie/przechodnie wykazywali jednak jeszcze większą inwencję, tworząc zupełnie nowe formy, takie jak ustawione kostki domino czy dachy pagody.

Tego samego dnia Andersen, we współpracy ze stowarzyszeniem taksówkarzy w Roskilde, zorganizował happening pt. *30 Taxis* (30 taksówek). Wzięło w nim udział 30 aut mających ze sobą i z głównym operatorem łączność radiową. Po przyjęciu zorganizowanym z okazji otwarcia *Festival of Fatastics* wychodzący goście zapraszani byli na bezpłatną, 45-minutową przejażdżkę. Cel podróży nie był im wyjawiony i zależał od pomysłu kierowcy, którego zadaniem było zabawianie pasażerów rozmową. Przez radio Andersen instruował uczestników wycieczki, jak mają się zachowywać, to jest np. zwracać głowę w prawą stronę, rozmawiać o rodzinie, wyrażać swoje poglądy polityczne, pocałować taksówkarza w policzek itp. Czasami te same instrukcje były przesyłane radiem do wszystkich pojazdów, a czasami do każdego z nich różne. Po czterdziestu pięciu minutach jazdy podróżni byli wysadzani w miejscach wybranych przez kierowców.

Z kolei 30 maja w budynku sądu w Roskilde Andersen zrealizował happening *Please, Leave* (Proszę wyjść). Sala przesłuchań została zaaranżowana w ten sposób, jak gdyby miała się tam odbyć niezwykle ważna rozprawa. Przy fotelu sędziego umieszczono monitor i odtwarzacz wideo, miejsce oskarżyciela zajęła ekipa filmowa, a sam Andersen usiadł na miejscu dla obrońcy wyposażony w toster, podgrzewany talerz, rondel, wędzonego łososia, szparagi, chleb, dobre wino i papierosy Pall Mall. Miejsce oskarżonego pozostawało puste. Gdy widzowie zakupili bilety wstępu i rozsiedli się na sali, artysta oznajmił, iż nic ciekawego się nie wydarzy i poprosił ich o wyjście. Niedowierzający mu goście wyrazili zdecydowany sprzeciw i odmówili spełnienia tego żądania. Wówczas artysta uciekł się do przekupstwa, zwracając się do każdego widza po kolei z indywidualną propozycją. Było to zaproszenie na ekstrawagancki obiad, kieliszek dobrego wina, papieros, możliwość obejrzenia fragmentu filmu pornograficznego, taniec, opowiedzenie historii, sekretu, podniesienia lub spuszczenia kurtyny itp. Ostatni z gości opuścił salę po dwóch godzinach.

W ciągu dziesięciu dni festiwalu zorganizowano dwadzieścia jeden wydarzeń artystycznych, które ściągnęły obserwatorów i dziennikarzy z całej Danii i zagranicy. Performanse, które odbywały się w wielu punktach miasta, wprowadziły do Roskilde karnawałowy nastrój. Tę atmosferę wspomina lokalna dziennikarka Birgit Brunsted:

(...) grupa ludzi skierowała się do supermarketu, gdzie ludzie uformowani w błękitnego węża przesuwali się po sklepie, oferując sobie nawzajem przejażdżki wózkami na zakupy i ogólnie stanowiąc utrapienie. Co ciekawe, klienci i sprzedawcy uznali to za najbardziej zabawne.

(...)

Na festiwalu panowała atmosfera pozbawionej wysiłku swobody, zaraźliwego humoru i nieomal niewinności. I wiele wyzwań dla tych, którzy na początku zadawali pytanie: „Czy to ma być sztuka?”. W ciągu kilku dni przestano zadawać to pytanie, zastępując je ciekawością i aktywnym uczestnictwem²³³.

Jednym z najważniejszych osiągnięć festiwalu był fakt zaangażowania weń niemal wszystkich mieszkańców miasta:

Wibrująca energia płynęła przez Roskilde w ciągu tych jasnych dni i nocy maja 1985 roku. Ludzie chwyтали chwilę i przyłączali się do wydarzeń mających miejsce w prawie wszystkich oficjalnych i półoficjalnych budynkach w Roskilde: sądzie, areszcie, kościele św. Iba (gdzie Andersen udzielał publiczności rozgrzeszenia), galerii miejskiej, Muzeum Łodzi Wikingów, Centrum Kultury, statku stojącym we fiordzie, łóżku umieszczonym na placu i w końcu na ulicach i alejach, gdzie były orkiestry dęte, śpiewające chóry, kłowni i unoszący się w powietrzu akrobaci²³⁴.

Niezwykłe pozytywny odbiór festiwalu spowodował, że w rezultacie władze miasta postanowiły powołać Muzeum Sztuki Współczesnej (*Museet for Samtidskunst*) skoncentrowane na kolekcjonowaniu i dokumentowaniu efemerycznych form sztuki. Otwarte w 1991 r., odziedziczyło obszerne archiwum Fluxusu, będące pozostałością po opisanym wydarzeniu.

²³³ B. Brunsted, *Flying with Fluxus*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive* (2008) [dostęp: 12 marca 2013], <<http://www.festivaloffantastics.com/2008/12/flying-with-fluxus/>>.

²³⁴ *Tamże*.

6. W poszukiwaniu wspólnoty

Podobnie jak w USA i krajach Europy Zachodniej, również w Skandynawii jedną z przyczyn radykalizacji nastrojów młodzieży była całkowita utrata wiary w obowiązujący model społeczeństwa, stworzony przez pokolenie rodziców skupionych w okresie powojennym na zadaniu zdobywania i zabezpieczania dóbr konsumpcyjnych. Zjawisko, które najczęściej wytykali krytycy istniejącego *status quo*, wśród nich również awangardowi artyści, to zanik więzi społecznych. Całkowicie rozbieżne oczekiwania w stosunku do relacji międzyludzkich nabierały czasem charakteru ostrego konfliktu pokoleniowego. Tak było m.in. w przypadku Kjartana Slettemarka, mieszkającego od 1959 r. w Sztokholmie norweskiego artysty, czołowej postaci skandynawskiej sceny performansu. Z powodu swego alternatywnego sposobu życia zdiagnozowano go jako *bordeliner*'a – osobę na pograniczu zdrowia i choroby psychicznej i zaproponowano pobyt w zakładzie psychiatrycznym, z czego nie skorzystał. Hibernał – przepisany mu silny lek uspokajający również spotkał się z odmową ze strony Slettemarka, który pigułki te używał jedynie w swoich realizacjach artystycznych, krytykujących represyjne społeczeństwo szwedzkie²³⁵. W efekcie artysta został pozbawiony pracy w podstawowej szkole artystycznej, a następnie usunięty z mieszkania.

Jedną z naglących potrzeb młodego pokolenia stała się próba zbudowania świata wartości na nowo, poszukania własnej utopii, której jedną z naczelnych cech byłaby wspólnotowość. Zakładane przez artystów komuny, najczęściej położone z dala od miasta, w wiejskim otoczeniu, kusiły obietnicą przekształcenia się jej mieszkańców w „szlachetnych dzikusów”. Tęsknota za pastoralną wersją życia i chęć stworzenia nowego społeczeństwa przywiodła w 1971 r. grupę duńskich artystów, w tym m.in. Bjørna Nørgaarda, Pera Kirkeby, Lene Adler Petersen, do pomysłu okupacji maleńkiej, dziewiczej wysepki Livø, położonej na północy Danii. Niestety brak wiedzy na temat rolnictwa, a także interwencja policji spowodowały, że misja ta spotkała się z niepowodzeniem. Więcej szczęścia mieli mieszkańcy komuny Drakabygget, założonej w 1960 r. w Skåne w Szwecji na farmie zakupionej przez Jørgena Nasha i Asgera Jorna. Po tym, jak Debord postanowił usunąć artystów z I Międzynarodówki

²³⁵ Jedną ze słynnych krytycznych realizacji artystycznych Slettemarka był performans *Lektioner i Konsten att Falla* (Lekcje sztuki spadania) zrealizowany w 1969 r. Idąc po linie rozpiętej między drzewami w sztokholmskim Vitaberg Park, artysta łapał równowagę, trzymając w rękach tyczkę oklejoną zdjęciami przepisanych mu leków uspokajających.

Sytuacjonistycznej, Nash i Jorn, pierwotnie członkowie tej grupy, postanowili na farmie powołać niezależną skandynawską sekcję tejże pod nazwą *Bauhaus Situationniste*. Drakabygget stała się jednak przede wszystkim miejscem produkcji eksperymentalnych filmów, tworzonych z pominięciem rynku komercyjnego.

Założona dwadzieścia lat później fińska grupa Open²³⁶ działała co prawda nie na prowincji lecz w Helsinkach, gdzie tworzyła komunę w dzielnicy Meilahti, lecz jej członkowie podejmowali wyprawy do Laponii, by tam realizować swoje działania, prezentowane później publiczności w mieście.

Nie pasowaliśmy do żadnej roli ani do społeczeństwa. Czuliśmy, że koncepcje naszej kultury na temat sztuki, rodziny, pracy i religii były niewygodnie wąskie. Organizowanie wystaw w muzeach i galeriach niespecjalnie nas pociągało. Pracowaliśmy w grupach artystycznych i żyliśmy w komunie, ale oczekiwania innych ludzi w stosunku do nas były zbyt tłamszące²³⁷.

- stwierdzają założyciele grupy Lea i Pekka Kantonen. Działania artystów, wyrażające się przede wszystkim poprzez performans, określane były przez nich samych jako „komunikacja oparta na sztuce środowiskowej (*environmental art*)”²³⁸. To właśnie odbudowana, głęboka relacja człowieka z naturą postrzegana była jako droga do prawidłowej relacji międzyludzkiej. Dla zilustrowania, w jaki sposób idea wspólnotowości wyrażała się w twórczości tej grupy, posłużę się przykładem wystawy *Open I*.

W ciągu dwóch tygodni jej trwania wewnątrz małego drewnianego domu, który Kantonenowie zajmowali, mieszkając w komunie w Meilahti, zostało udostępnione publiczności codziennie w godzinach 14.00-22.00. W jednym pokoju odbywały się performanse, w sypialni pokazywano zrealizowane w minimalistycznym stylu Andy Warhola wideo przedstawiające śpiącą parę artystów²³⁹, a kolejny pokój miał tzw. „ścianę modlitw” – istotną dla projektu ze

²³⁶ Grupa działała w dwóch etapach w latach 1984-1987. Członkami Open I było sześcioro studentów sztuki: Lea i Pekka Kantonen, Tarja Pitkänen, Iris Koistinen, Heidi Tikka i Juha Saitajoki. Do Open II dołączyli jeszcze: Katri i Jouni Pirttijärvi i Ami Hyvärinen.

²³⁷ L. P. Kantonen, *The Tent. A Book of Travels*, University of Art and Design UIAH, Helsinki 1999, s. 15.

²³⁸ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystami w ich domu w Numminen 20.10.2012 r.

²³⁹ Kantonenowie byli pionierami sztuki wideo w Finlandii.

względu na wyrazisty aspekt religijny obecny w twórczości tej grupy. Ekspozycja innych prac oraz performanse miały miejsce w otoczeniu domu. W analizie tej wystawy Helena Erkkilä wspomina o tkaninach autorstwa Heidi Tikki rozpiętych pomiędzy drzewami na sznurach do suszenia bielizny. Píše również o performansie Pekki Kantonena, który wspiąwszy się na drzewo, przywiązał się za włosy do jednej z gałęzi, podczas gdy publiczność została poproszona o obrzucanie go gnijącymi pomidorami. Z kolei performans Lei Kantonen polegał na zachowywaniu przez nią milczenia i postu przez cały dzień. Artystka całowała każdego przychodzącego gościa, a następnie ślinę z tego pocałunku mieszała z mąką i to, co powstało w efekcie, zjadała. W dniach trwania wystawy artyści byli cały czas na miejscu, dotrzymując towarzystwa przybywającym gościom, częstując ich jedzeniem oraz oferując wykonanie masażu. Erkkilä wyraża opinię, iż

wystawa *Open I* zdefiniowała publiczność na nowo. Prace artystów były uzupełniane bądź zastępowane przez relację artystów z publicznością, interakcję, komunikację tu i teraz. Indywidualne ja, oddzielone od reszty świata i od innych ludzi, zostało przełamane na różne sposoby. Poprzez otwieranie drzwi swojego domu dla obcych, poprzez oferowanie jedzenia, poprzez wykonywanie masażu shiatsu, poprzez rozmowy i spędzanie czasu z widzami grupa *Open* wyrażała etos sztuki, który manifestował się poprzez interakcję i usługiwanie²⁴⁰.

7. Pytanie o kontynuację

Podobnie jak awangarda, zjawiska opisane w tym rozdziale wykraczają daleko poza pole sztuki, ingerując w przestrzeń społeczną. Tym samym możemy mówić o ich charakterze heteronomicznym. Tym, co je od historycznej awangardy różni, to słabość teoretyczna. Nie znajdziemy tu manifestów, które ujmowałyby przedstawione działania w klarowne ramy pojęciowe. Widoczne jest raczej ukierunkowanie się opisanych artystów i działaczy kulturalnych na działanie wynikające ze sprzeciwu na zastaną rzeczywistość.

Powstaje pytanie o to, jaka jest relacja pomiędzy tymi działaniami a badaną przeze mnie działalnością artystyczną z okresu 1990-2010. Z mojego rozpoznania wynika, że o jakiejś

²⁴⁰ H. Erkkilä, *Art opens up at the borders* (ulotka), KIASMA Nykytaiteen Museo, Helsinki 2000.

wyraźnej kontynuacji inicjatyw, będących wynikiem zrywów kontrkulturowych, możemy mówić jedynie w przypadku inicjatyw zainicjowanych w latach 60. ubiegłego wieku przez państwo. Stworzona wówczas infrastruktura lokalnych centrów kulturalnych, umożliwiających rozwijanie twórczości amatorskiej, funkcjonuje z powodzeniem do dziś. Natomiast erupcję zainteresowania problemem partycypacji w sztuce i rezygnacji z hierarchicznie pojętej roli artysty, która miała miejsce w pierwszej połowie lat 90., możemy traktować raczej jako powrót do zapoczątkowanych przez kontrkulturę idei niż ich kontynuację. W okresie, który miał miejsce pomiędzy, czyli w latach 80., nastąpiło wyraźne wyciszenie radykalnych haseł, a aktywni wcześniej artyści i działacze przeszli na inne pozycje. Hultén przeniósł się w 1973 r. do Paryża by objąć tam stanowisko powstającego właśnie *Centre Georges Pompidou*. Szklany, przypominający maszynę budynek tej instytucji, zaprojektowany przez Renzo Piano, Richarda Rogersa i Gianfranco Franchiniego, wraz z otaczającym go placem tętni życiem przez cały dzień. Ruchome schody wwożą publiczność z parteru na piętra, kierując ją wprost do wystaw, które widzowie chcą zwiedzić. Ci, których prezentowane ekspozycje nie interesują, siedzą na zewnątrz, w amfiteatralnie rozplanowanej przestrzeni, i mimo wszystko mają poczucie „bycia w pobliżu sztuki”. Tym samym to właśnie w Paryżu, tylko już w innym kontekście, udało się Hulténowi zrealizować wcześniejsze marzenie o przeniesieniu *Moderna Museet* do nowoczesnego *Kulturhuset*.

Nielsen po zrealizowaniu *Modellen* zamilkł. *Moderna Museet* nie zakupiło dokumentacji tego wybitnego projektu do swojej kolekcji. W roku 2007 została ona przekazana przez artystę barcelońskiemu *Museu d'Art Contemporani* (MACBA). L. B. Larsenowi zawdzięczamy powrót debaty na temat tego projektu na gruncie szwedzkim w formie cyklu seminariów i wystaw zainicjowanych w sztokholmskim *Tensta konsthall* w marcu 2012 r. Również przypadek *Festival od Fantastics* z 1985 r. należałoby traktować w kategoriach powrotu do, a nie kontynuacji idei Fluxusu.

Bjørn Nørgaard, autor radykalnych *Maszyn do pieprzenia*, zajął się tworzeniem sztuki mieszczańskiej. Tworząc od 1974 r. monumentalne pomniki, projekty miejskich placów, a wreszcie w 1999 r. projekty tkanin przedstawiających historię Danii dla duńskiej królowej Margarethe II, Nørgaard określa siebie jako „ludowego klasycystę” (*classicist of the people*) i jako źródło swojej postawy twórczej wskazuje obecnie rzemiosło – pracę warsztatową wpisaną w kontekst społeczny. Niemniej, biorąc pod uwagę tradycyjną formę tej sztuki i jej zgodność z modernistycznym paradygmatem sztuki, nie sposób jej traktować jako

kontynuacji jego wcześniejszej drogi twórczej²⁴¹. Larsen wskazuje na paradoks, iż formułując koncept „ludowego klasycyzmu”, Nørgaard pozostaje ślepy na formy władzy, które sztuka sama sobą reprezentuje. Szczególnie sztuka tak związana z władzą, jak w przypadku tego artysty, obsypanego w ostatnich dziesięcioleciach nagrodami, medalami i oficjalnymi odznaczeniami.

Po przedstawieniu praktyk realizowanych od lat 60., w których na różnych poziomach można dostrzec zapowiedź idei partycypacji w sztuce, w dwóch kolejnych rozdziałach przedstawiam materiał badawczy w formie antologii projektów z 1990-2010, które dla większej przejrzystości podzieliłam na dwie grupy, zatytułowane *Spotkania* i *Mikroutopie*.

²⁴¹ Larsen czyni jednakże pewne zastrzeżenie. Wskazuje bowiem, że zarówno radykalne akcje artysty z przełomu lat 60. i 70., jak i gobeliny dla królowej realizowane były z pominięciem instytucji sztuki. Powstały „wewnątrz instytucji, poza instytucją sztuki” (L. B. Larsen, *The Art of the Possible. Transformation and Paradox in Bjørn Nørgaard's Signature*, [w:] *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, red. Birgitte Anderberg, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2010, s. 159-168, s. 165.). W przypadku gobelinów uwikłanie instytucjonalne było szczególne, ponieważ były one zamówione przez rodzinę królewską, a jednocześnie przeznaczone dla wnętrza duńskiego parlamentu.

IV. Skandynawia – antologia projektów: Spotkania

W rozdziale tym prezentuję sztukę partycypacyjną tworzoną przez artystów skandynawskich oraz próbuję wskazać jej miejsce w polu społecznym. Przede wszystkim stawiam sobie za zadanie pokazanie roli, jaką owe działania odgrywają w tworzeniu, a właściwie przywracaniu sfery społecznej. Po wprowadzeniu, w którym przedstawiam specyfikę sfery społecznej w krajach, którymi się zajmuję, dalsza część tego rozdziału ma formę antologii projektów artystycznych, zrealizowanych w latach 1990-2010. Omawiam te z nich, których wspólnym wyróżnikiem jest ukierunkowanie na tworzenie okazji do spotkań. Formuła antologii kontynuowana jest w Rozdziale V, który zawiera projekty, mające charakter mikroutopii. W obu rozdziałach stosuję podział według kategorii „taktyk”²⁴². Ma on na celu pokazanie, w jaki sposób aspekt partycypacji ujawnia się w działaniach poszczególnych artystów.

²⁴² Poszukując określenia dla praktyk, które włączam do antologii, postanowiłam posłużyć się terminem „taktyki”, użytym przez De Certeau przy opisywaniu przez niego „oddolnych” praktyk kulturowych. Autorzy analiz metodologii pracy artystów często posługują się terminem „strategii artystycznej”. De Certeau dokonuje rozróżnienia pomiędzy „strategią” a „taktyką”, podkreślając pochodzenie obu pojęć z terminologii wojskowej. Strategia to według niego

rachunek stosunków sił (lub manewrowanie nimi), powstający z chwilą, gdy możliwe jest wyodrębnienie podmiotu woli i władzy (takich jak przedsiębiorstwo, armia, miasto, instytucja naukowa). Strategia zakłada istnienie miejsca, które mogłoby być opisane jako *własność* (*un propre*) i stanowić podstawę do regulowania stosunków z *zewnętrznością*, w której sytuują się cele i zagrożenia (klienci lub konkurencja, wrogowie, wieś w pobliżu miasta, cele i przedmioty badań itp.). (M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 36.).

Ta stałość własnego miejsca przynosi w konsekwencji możliwość kontrolowania sytuacji, gromadzenia własnych oddziałów czy planowania kolejnych podbojów. Inaczej wygląda stosunek sił w przypadku taktyki, którą charakteryzuje brak własnego miejsca. Podmiot stosujący taktykę działa w miejscu należącym do *innego*, dlatego też musi się on dostosować do warunków zewnętrznych. Taktyka jest „ruchem <wewnątrz pola widzenia wroga> (...) i w przestrzeni przez niego kontrolowanej” (De Certeau, *dz. cyt.*, s. 37). Stąd wynika pewien szczególny sposób działania. W miejsce całościowego planu akcji pojawia się korzystanie ze „sposobności”, mobilność, „kłusowanie”, zastawianie pułapek. De Certeau nazywa taktykę „sztuką słabego”.

W polu sztuki partycypacyjnej artysta opuszcza przysługujące mu z racji jego statusu miejsca, gwarantujące mu autonomię i władzę. Rezygnuje zarówno z wyizolowanego od społeczeństwa studia, jak i z neutralnej oraz silnej mocy instytucji przestrzeni muzeum. Wychodzi w teren, narażając się na niebezpieczeństwa, które wynikają z poruszania się na obcym terytorium. Ten stan rzeczy pozwala praktyki te rozpatrywać raczej jako „taktyki” niż „strategie”.

W ramach z tytułami projektów starałam się podawać je w wersji językowej krajów pochodzenia artystów. W przypadku, gdy premiera miała miejsce zagranicą, stosowałam oryginalne tytuły pierwszego wykonania.

1. Wprowadzenie

Już od lat 60. ubiegłego wieku w analizach dotyczących współczesnego społeczeństwa i jego funkcjonowania w sferze publicznej szereg autorów²⁴³ zwraca uwagę na problem jego bierności i atomizacji. Jeśli im wierzyć, to wspomniane zjawisko ma charakter progresywny. O ile Guy Debord w 1967 r. mówi o społeczeństwie spektaklu, to w 1998 r. Bourriaud²⁴⁴ mówi o „społeczeństwie figurantów”, którzy w mediach komunikacyjnych poszukują „iluzji interaktywnej demokracji”²⁴⁵.

Z drugiej zaś strony istotne zmiany zachodzą w obszarze filozofii. Powołując się na Jacquesa Rancière’a i Slavoję Žižka, Claire Bishop zauważa, że w tzw. „epoce post-politycznej”, która nastąpiła po upadku komunizmu, daje się zaobserwować „zwrot etyczny”, widoczny poprzez ponowne zainteresowanie pismami Emmanuela Levinasa, Giorgio Agambena czy

²⁴³ Patrz: G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006; J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007; J.-L. Nancy, *The Inoperative Community*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 54-69; J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

²⁴⁴ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

²⁴⁵ Powyższy pogląd nie uwzględnia zjawiska alternatywnej, wirtualnej sfery publicznej, kreowanej w Internecie. Odgrywa ona doniosłą rolę w krajach niedemokratycznych w sytuacji, gdy życie publiczne w rzeczywistości realnej jest niemożliwe (patrz: rola Internetu w czasie tzw. Arabskiej Wiosny w 2011 r. czy w organizacji demonstracji i debat antyrządowych w Rosji, na Białorusi czy Ukrainie). Wydaje się, że w tej sytuacji jest ona zgodna z Habermasowską wersją sfery publicznej postrzeganej jako obszar sprawowania kontroli nad działaniami państwa przez prywatnych obywateli, organizujących się w publiczność (J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007). Ze względu jednak na to, iż moja dysertacja dotyczy działań/spotkań w przestrzeni realnej, w tekście tym pomijam wątek sfery publicznej funkcjonującej w przestrzeni wirtualnej.

kontynuatorów myśli Jacquesa Lacana. Dyskurs filozoficzno-polityczny połowy lat 90. koncentruje się wokół idei „społeczności etycznej” rozumianej jako bezkonfliktowe relacje społeczne. Ten klimat filozoficzny ma wpływ również na obszar estetyki, gdzie sztuka, porzuciwszy swój modernistyczny paradygmat oparty na postulatcie własnej autonomii, poszukuje nowych ról i celów²⁴⁶.

Przyjawszy, że sztuka współczesna powinna zająć się tworzeniem relacji międzyludzkich, Rancière i Bourriaud kładą szczególny nacisk na fenomen spotkania rozumiany jako projekt polityczny. Dla Rancière znaczący potencjał sztuki tkwi w jej możliwości kreowania okazji do „bycia-razem” (*être-en-commun*). Filozof ten uważa, że sytuacja taka tworzy się w chwili kontaktu widzów z dziełem o wyjątkowej sile oddziaływania²⁴⁷. Bourriaud²⁴⁸ z kolei twierdzi, że w obrębie kultury sztuka jest tą sferą, która w największym stopniu zacieśnia relacje międzyludzkie. W odróżnieniu od teatru i kina, gdzie małe grupy ludzi usytuowane są w relacji pasywnej w stosunku do ruchomego obrazu czy telewizji i literatury przeznaczonych do indywidualnego odbioru, wystawę postrzega on jako „arenę wymiany”, „przestrzeń komunikacji”²⁴⁹. Píše on, że nawet w sytuacji sztuki rozumianej tradycyjnie jako malarstwo lub obraz, spotkanie pomiędzy widzem a obrazem służy kolektywnemu wypracowaniu znaczenia. Zjawisko to intensyfikuje się w przypadku sztuki relacyjnej, którą zajmuje się Bourriaud, a także sztuki partycypacyjnej, stanowiącej przedmiot moich badań. Francuski kurator wskazuje on na takie projekty relacyjne, jak *Snow Dancing* Philippe Parreno (1995), instalację w formie baru (*Ohne Titel*, 1995) zrealizowaną przez Heimo Zoberniga, wieloletni projekt *Passtücke* Franza Westa czy rozliczne akcje Rirkrita Tiravaniji, w czasie których ten

²⁴⁶ J. Roche, *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, [w:] *doublesession.net*, luty 2006 [dostęp: 30 lipca 2012], z lokalizacji: <doublesession.net/.../files/bishopinterview.doc>.

²⁴⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

²⁴⁸ N. Bourriaud, *dz. cyt.*

²⁴⁹ Przy okazji omówionego w tym rozdziale projektu Johanny Billing *You Don't Love Me Yet* Anders Jansson zauważa, że jego najważniejszym aspektem było doprowadzenie do spotkania ludzi, którzy w innym przypadku być może nigdy by się ze sobą nie zetknęli: muzyków, może niespecjalnie zainteresowanych sztuką współczesną, i ludzi sztuki, którzy nie są być może miłośnikami muzyki pop (A. Jansson, *Johanna Billing Text by Anders Jansson, published in E-CART* www.e-cart.ro. (2004), [w:] *Make It Happen* [dostęp: 17 grudnia 2011], <<http://www.makeithappen.org/pressecart.html>>.).

wykorzystywał przestrzeń galerii do zainstalowania przenośnej kuchni, a następnie gotował i podejmował posiłkiem przychodzącą publiczność. Ich cechą wspólną była forma imprezy towarzyskiej.

Pomimo pozornej błahości realizowany przez sztukę postulat inicjowania spotkania powoduje, iż spełnia ona tym samym niezwykle doniosłe zadanie polityczne. W ten sposób w opinii Rosalyn Deutsche

krytycznie nastawione kręgi świata sztuki próbują uratować pojęcie sfery publicznej przed konserwatywną depolityzacją poprzez definiowanie przestrzeni publicznej jako areny aktywności politycznej i poprzez redefinicję sztuki publicznej jako sztuki, która kreuje przestrzeń polityczną i w niej uczestniczy²⁵⁰.

Tak rozumiana sztuka wytwarza okoliczności sprzyjające komunikacji i dialogowi, które prowadzą do ustalenia wspólnych priorytetów zgodnie z Habermasowskim konsensualnym rozumieniem sfery publicznej²⁵¹ lub, jak chce Chantall Mouffe, do wywołania sytuacji agonicznej, owocującej w mające pozytywne konsekwencje konflikty²⁵².

Wracając do kontekstu skandynawskiego, chcę zarysować, w jaki sposób wypracowana przez rządy socjaldemokratów polityka kulturalna wpływa na kształt lokalnej sfery publicznej. Zespół badaczy pod kierunkiem Petera Duelunda, duńskiego socjologa i dyrektora *Nordisk Kultur Institut* przeprowadził szerokie studium fenomenu skandynawskiego modelu kultury²⁵³, uwieńczył wydaną w 2003 r. publikacją²⁵⁴. Duelund pisze, że filozoficzne zasady polityki kulturalnej państwa dobrobytu, sformułowane w latach 30. ubiegłego stulecia,

²⁵⁰ R. Deutsche, *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2009, s. 585-646, s. 604.

²⁵¹ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

²⁵² Mouffe wyraża się krytycznie o konsensualnej wizji społeczeństwa i w zamian proponuje koncepcję społeczeństwa agonicznego, gdzie wzajemne relacje budowane są w oparciu o ścierające się konflikty (C. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.).

²⁵³ Zespół ten posługuje się terminem „nordycki” zamiast „skandynawski”. Do krajów nordyckich zaliczane są tu: Szwecja, Dania, Norwegia, Finlandia, Islandia oraz Wyspy Faroe, Grenlandia, Wyspy Ålandzkie i Laponia.

²⁵⁴ P. Duelund, *The Nordic Cultural Model. Summary*, [w:] *The Nordic Cultural Model* red. P. Duelund, Nordic Cultural Institute, Copenhagen 2003.

osadzone były na dwóch filarach. Z jednej strony były to ideały oświeceniowe, zgodnie z którymi ukształtowała się wizja państwa, w którym rola rządu polega na regulacji i mediacji, natomiast wyedukowani obywatele mają być zdolni do podjęcia odpowiedzialności zarówno za życie swoje, jak i kolektywu, a także do uczestnictwa w rozwoju demokracji. Drugim filarem było narodowo-romantyczne pojęcie kultury chłopskiej, związane z pozytywnym waloryzowaniem chłopskiego pochodzenia społeczeństwa i inspirowane myślą Johanna Gottfrieda Herdera. W konsekwencji koncept kultury skandynawskiej opiera się na postrzeganiu jej jako narodowego fenomenu, gdzie „jeden lud, jeden język i jeden naród zostają zasymilowane w zjednoczoną całość”²⁵⁵.

Myślą przewodnią polityki kulturalnej w Skandynawii była (i jest) idea powszechnej partycypacji w kulturze. W praktyce jej model funkcjonowania opierał się (i nadal się opiera) na zasadzie ustawowych uregulowań abonamentowych i biletach wstępu dotowanych przez państwo. Warunki te mają spowodować, że każdy obywatel, niezależnie od poziomu swoich dochodów, będzie miał dostęp do oferty kulturalnej. Ponadto, ze względu na geograficzną rozległość omawianych tu krajów, przywiązuje się dużą wagę do idei decentralizacji. Opracowano specjalny sposób dofinansowania życia kulturalnego na peryferiach oraz stworzono program podróżujących wystaw²⁵⁶.

Miejscem, w którym realizuje się sfera publiczna, jest przestrzeń publiczna, czyli, posługując się słowami Deutsche, „obszar naszego bycia we wspólnocie, gdzie [...] napotykamy innych i jesteśmy obdarowywani naszą zewnętrzną egzystencją”²⁵⁷. Ważną rolę odgrywają w niej instytucje kultury. Chcę się zatrzymać przy specyficznym modelu, zgodnie z którym funkcjonują one na interesującym mnie obszarze. Wspomniałam już wcześniej o sztokholmskim *Moderna Museet*, którego pierwszy dyrektor – Pontus Hultén – dążył do przełamania tradycyjnej roli placówki muzealnej, kojarzonej dotąd z gromadzeniem i udostępnianiem kolekcji, i wyjścia ku koncepcji „Muzeum Otwartego”, rozumianego jako miejsce spotkań i intensywnego życia społecznego. Wśród placówek, które były efektem polityki zainicjowanej przez rządy socjaldemokratów, warto wymienić również duńskie *Louisiana Museum of Modern Art*, powołane w 1958 r., i norweskie *Henie-Onstad*

²⁵⁵ P. Duelund. *The Nordic Cultural Model. Summary*. [W:] P. Duelund, dz. cyt., s. 490.

²⁵⁶ Piszę o nich w dalszej części tego rozdziału.

²⁵⁷ R. Deutsche, dz. cyt., s. 604.

*Kunstsenter*²⁵⁸, którego początki sięgają roku 1962. Oba zostały stworzone według tej samej koncepcji. Położone w nieznacznym oddaleniu od stolicy, posiadające niezwykle wartościowe kolekcje najwybitniejszych dzieł modernizmu, pomieszczone w budynkach zaprojektowanych według reguł nowoczesnej architektury, dodatkowo otoczone są rozległymi, starannie rozplanowanymi parkami. Ich filozofia „gry” z publicznością sprowadza się nie tylko do zaproszenia do zwiedzania ekspozycji, ale jest ofertą sposobu spędzania czasu przez całe rodziny, piknikowania, spacerowania i spotkań z innymi.

Oprócz placówek muzealnych wymienić należałoby działające na szczeblu bardziej popularnym teatry ludowe, domy kultury²⁵⁹, domy młodzieży, domy społeczne, tzw. „domy ludowe” czy tzw. „kluby sztuki”²⁶⁰. Wszystkie one powstały na gruncie tej samej ideologii i do dnia dzisiejszego cieszą się niesłabnącą popularnością, stanowiąc ważny element identyfikacji kulturowej mieszkańców omawianych tu krajów.

Dowodem znaczenia i żywotności tych instytucji w życiu społecznym była tzw. *Ungdomhuset Revolt*, która miała miejsce w Kopenhadze w marcu 2007 r. Wtedy, w reakcji na zburzenie niezwykle istotnego dla lokalnego życia publicznego budynku *Ungdomhuset* (Domu Młodzieży)²⁶¹ przy Jagtvej 69 w dzielnicy Nørrebro, młodzi mieszkańcy miasta wylegli na

²⁵⁸ Ta placówka od samego początku miała jednak charakter prywatny.

²⁵⁹ N.p. sztokholmski *Kulturhuset*.

²⁶⁰ *Sveriges Allmänna Konstförening* (Szwedzkie Stowarzyszenie Sztuki) jest organizacją skupiającą tzw. „kluby sztuki”, funkcjonujące przy różnych zakładach pracy i instytucjach. Członkami tych klubów są pracownicy, którzy prywatnie są miłośnikami sztuki. SAK zostało założone w 1832 r. i obecnie liczy 5 tysięcy członków. Każdy z nich płaci roczną składkę, która przeznaczona jest na wspieranie sztuki współczesnej w Szwecji. W zamian za to ma prawo uczestniczyć w dorocznej loterii, w której można wygrać dzieło sztuki. Ponadto członkowie klubów sztuki każdego roku otrzymują książkę o sztuce, uczestniczą w wycieczkach mających na celu zwiedzanie wystaw, wykładach, wizytach w pracowniach artystów itp. Każdego roku SAK jest organizatorem tzw. „Salonów Sztuki” – wystaw współczesnej sztuki szwedzkiej, prezentowanych w profesjonalnych instytucjach muzealnych, gdzie doboru artystów dokonują członkowie tej organizacji. Wystawy te za każdym razem cieszą się niezwykle popularnością wśród zwiedzających.

²⁶¹ Budynek, w którym mieścił się Dom Młodzieży, był miejscem kultowym dla kopenhaskiej lewicy. Zbudowany w 1897 r. przez działaczy robotniczych, służył jako miejsce demonstracji i spotkań o ogromnym znaczeniu dla ruchu robotniczego. Swoje przemówienia wygłosili tam Włodzimierz Lenin i Róża Luxemburg. W 1910 r. odbyła się tam Międzynarodowa Konferencja Kobiet, w czasie której uchwalono 8 marca jako Międzynarodowy Dzień Kobiet. W połowie dwudziestego wieku, gdy poszczególne związki zawodowe wybudowały swoje własne siedziby, budynek stracił swoje znaczenie. Na początku lat 80. został zajęty przez squattersów, którzy w 1982 r. przekonali władze miasta do utworzenia tam Domu Młodzieży. Instytucja ta organizowała niezwykle bogaty program, różnorodne wydarzenia kulturalne odbywały się tam niemal każdego dnia. Pomimo to w 2007 r.

ulice. Ich protest spotkał się z niezwykle brutalną reakcją ze strony władz²⁶². Policja użyła gazów łzawiących, wiele osób aresztowano, przestrzeń miasta była kontrolowana przez helikoptery, stosowano inwigilację rozmów telefonicznych i sms-ów. Nieugięta postawa młodzieży doprowadziła w końcu do kompromisu z władzami, które w 2008 r. oddały na potrzeby Domu Młodzieży dwa budynki w innej lokalizacji.

Aktywność państwa opiekuńczego w tworzeniu instytucji kultury i innych placówek społecznych ma jednak również swoje drugie oblicze, na które zwrócił uwagę Habermas. Omawiając sposób funkcjonowania państwa socjalnego, przywołał on następujące aspekty, charakterystyczne dla tego modelu: (1) państwo jest w nim filarem porządku społecznego; (2) obowiązkiem państwa jest wcielanie w życie zasad sprawiedliwości; (3) państwo przejmuje od jednostki odpowiedzialność za jej sytuację społeczną. W opinii tego autora tak rozumiana interwencjonistyczna administracja rządowa prowadzi w rezultacie do „refeudalizacji” sfery publicznej, która w konsekwencji staje się organem państwowym²⁶³.

Ze względu na fakt, że sztuka partycypacyjna wychodzi poza mury instytucji sztuki i realizuje się w przestrzeni urbanistycznej, to właśnie procesy zachodzące we współczesnych skandynawskich miastach są w tym kontekście szczególnie znaczące. Mające obecnie miejsce zmiany są wynikiem przekształceń w sferze politycznej, procesów globalnych i rosnącego wpływu ideologii neoliberalnej. W ich wyniku w ostatnich dziesięcioleciach nastąpiło wyraźnie przesunięcie z paradygmatu „miasta kolektywnego”, w którym większość mieszkańców zamieszkiwała osiedla blokowisk wybudowanych na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku, w stronę „miasta indywidualnego”, w którym wzorcowym modelem *habitatu* jest dom jednorodzinny lub tzw. „apartamentowiec”, stanowiący zlepek zindywidualizowanych i izolowanych od siebie mieszkań. Ponadto należałoby tu wspomnieć stopniowy rozpad homogenicznego dotąd społeczeństwa skandynawskiego. Jego przyczyną jest zarówno coraz większe rozwarstwienie ekonomiczne populacji, jak i znaczny napływ emigrantów, których status ekonomiczny jest w rażącej dysproporcji w stosunku do stopnia zamożności rdzennych mieszkańców. Wreszcie, podobnie jak w innych miastach o

władze miasta podjęły decyzję o wyburzeniu budynku, argumentując to względami ekonomicznymi – chęcią sprzedaży działki, na której stał budynek. Decyzję tę wykonano. Do chwili obecnej miejsce po budynku stoi puste, a kopenhaska lewica przyprowadza tam zagranicznych gości.

²⁶² Był to okres prawicowego rządu Andersa Fogh Rasmussena (2001-2009).

²⁶³ J. Habermas, *dz. cyt.*

gospodarce neoliberalnej, ma tu miejsce komercjalizacja przestrzeni publicznej lub zamiana jej na przestrzeń quasi-publiczną, zarządzaną przez korporacje i centra handlowe. Na koniec mamy tu do czynienia z tzw. „przemocą architektoniczną”²⁶⁴, przejawiającą się w nadmiernym podporządkowaniu przestrzeni miasta nadzorowi i regulacjom urbanistów. Ta tendencja, usprawiedliwiana dbałością o estetykę miasta, powoduje natychmiastowe wykluczanie bądź zagospodarowywanie opuszczonych działek oraz burzenie zaniedbanych, pozbawionych mieszkańców budynków. Również temu sposobowi myślenia i działania przypisałabym zdecydowanie negatywny stosunek władz do murali, które, z nielicznymi wyjątkami, są zupełnie nieobecne na murach skandynawskich miast. W rezultacie następuje wyrugowanie z przestrzeni urbanistycznej wszelkich miejsc pozostających w stanie chaosu, które potencjalnie mogłyby służyć jako miejsce nieformalnych spotkań, gdzie mieszkańcy mogliby chociaż do pewnego stopnia „umknąć” nadzorowi i kontroli władzy.

Wydaje się, że dwudziestolecie 1990-2010 było czasem, gdy w krajach skandynawskich zarysował się wyraźnie kryzys dotyczący sfery publicznej. Z jednej strony dotyczył on zjawiska, o którym mówi Habermas, czyli uświadomienia sobie przez społeczeństwo, że sprawy sfery publicznej nie należą już do niego, gdyż zostały zawłaszczone przez państwo. Z drugiej strony pojawienie się neoliberalizmu jako nowej siły politycznej z jej odmienną hierarchią wartości, stawiającej wyżej interes jednostki od dobra kolektywu, po wielu dziesięcioleciach tradycji socjaldemokratycznej wydało się trudne do zaakceptowania. Wyrazem funkcjonującej frustracji z takiego stanu rzeczy jest tekst pochodzący z czasu *Ungdomhuset Revolt*:

Niczego nie oczekujemy od reprezentacji w mediach. Nie ma znaczenia, co jest [tam] wypowiedane; [słowa] puszczane w ruch, zostają wypaczone. Dla mediów decydujące znaczenie ma, co kto mówi: byli artyści czy oportunistyczni akademicy mogą reprezentować różnorodność głosów, które powoli stają się ledwo słyszalne. My jesteśmy wielością i nasze kakofoniczne głosy nagle rozwalają to, co nazywa się sferą publiczną, ale co w rzeczywistości jest niczym więcej niż zamkniętym obiegiem, reklamami i nie mającymi związku politycznymi frazesami. Pamiętajcie: Jest nas więcej, niż mówią, i mówimy coś, czego oni nie rozumieją. Jesteśmy negatywni²⁶⁵.

²⁶⁴ Dyskurs „przemocy architektonicznej” oparty jest na rozważaniach Michela Foucault o architekturze jako narzędziu społecznego nadzoru.

²⁶⁵ J. Jakobsen, *Documents from the Ungdomhuset Revolt Copenhagen 2007. Let's Remake the World*, 2009, dostęp: 12 lipca 2012, <<http://www.ungeren.dk/historie.aspx>>, s. 44-45.

Wiele spośród omawianych przeze mnie poniżej działań artystycznych wyrasta właśnie, w mniejszym lub większym stopniu, z chęci odzyskania sfery publicznej i stworzenia jej ponownie *m i e j s c e m s p o t k a ń*.

2. Taktyki

2.1. Taktyka gościnności

W książce *Community. Seeking Safety in an Insecure World* Zygmunt Bauman przedstawia wizję „idealnego” społeczeństwa: przytulnego, wygodnego, w którym możemy czuć się zrelaksowani. Można w nim liczyć na to, iż ktoś nas wysłucha i poda pomocną dłoń w chwilach naszej słabości... W dalszej części tekstu autor rozwiewa tę iluzję, twierdząc, że w dzisiejszym zglobalizowanym świecie życie wśród społeczności sformułowanej według tego rodzaju wartości byłoby niemożliwe, a nawet niewskazane. Poczucie bezpieczeństwa? – Aby je sobie zapewnić na skalę indywidualną trzeba by całkowicie odgrodzić się od społeczności, z którą przecież chcemy współżyć. Porozumienie? – Nie istnieje w multikulturowym świecie wypełnionym mieszanką języków i tradycji²⁶⁶. Co zatem robić, by współżycie z Innym było możliwe?

Jak wspomniałam wcześniej, ostatnie dziesięciolecia przyniosły znaczny wzrost liczby imigrantów w krajach skandynawskich, które wcześniej wyróżniały się homogeniczną strukturą społeczną²⁶⁷. Ta nowa sytuacja powoduje wiele zamieszania, pytań, poszukiwania

²⁶⁶ Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

²⁶⁷ Dane dotyczące liczby imigrantów w tych krajach wynoszą odpowiednio: Dania (2009): 9,5% (źródło: *Denmark. The Official Website of Denmark* [dostęp: 3 listopada 2012], <http://www.denmark.dk/NR/rdonlyres/1B85566F-CEED-49A8-B704-B5B3829A233E/0/stat_year_pop_ele.pdf>; Szwecja (2010): 19,1% (źródło: *Swedes*, [w:] *Sweden.se. The official gateway to Sweden* [dostęp: 14 lutego 2012], <<http://www.sweden.se/eng/Home/Lifestyle/Swedes/>>; Norwegia (2012): 13,1% (źródło: *Immigration to Norway*, [w:] Wikipedia [dostęp: 21 kwietnia 2013], <en.wikipedia.org/wiki/Immigration_to_Norway>); Finlandia (2011): 2,7% (źródło: *Immigration to Finland*, [w:] Wikipedia [dostęp: 21 kwietnia 2013], <en.wikipedia.org/wiki/Immigration_to_Finland>); Islandia (2009): 7,4% (źródło: *Statistics Iceland* [dostęp: 21 kwietnia 2013], <www.statice.is/Pages/444?NewsID=3784>).

rozwiązań administracyjnych i legislacyjnych, ale również nastrojów ksenofobicznych. Te ostatnie pojawiają się przede wszystkim w odniesieniu do grupy przybyszów o korzeniach islamskich. Społeczeństwa i miasta zaczynają się dzielić. Mówienie o „starych Szwedach” i „nowych Szwedach”, „starych Duńczykach” i „nowych Duńczykach” przestaje być politycznie niepoprawne. Na porządku dziennym są opinie takie jak ta: „Dopóki uczą się języka i zachowują się jak Szwedzi, są mile widziani. Ale oni tego odmawiają. Imigracja w takim wydaniu musi się skończyć”²⁶⁸. Nawet najbardziej tolerancyjni wobec inności mieszkańcy tego regionu stają przed pytaniem: jak należy ułożyć sobie stosunki z przybyszami, by nie zatracić istoty własnej kultury?

Jacques Derrida zarysowuje trzy możliwości. Po pierwsze mówi o „zaproszeniu”. Rozumie przez nie sytuację, w której gospodarz przyjmuje gościa, oczekując, by przybysz dostosował się do jego kultury, zwyczajów, języka itp. Sytuację, w której nieproszony gość przybywa niespodziewanie, zanim gospodarz zdoła się na tę wizytę przygotować, nazywa Derrida „nawiedzeniem”. Trzecia możliwość to ta, gdy w relację pomiędzy gospodarzem a przybyszem miesza się trzeci. Jest nim zazwyczaj państwo ze swoim prawodawstwem. W tym przypadku, mówi filozof, „nawet jeśli to prawo może zagrozić etyce, to jednocześnie chroni ją przed czystą, śmiertelną dobroczynnością”²⁶⁹.

Pytanie o relację z Innym jest w ostatnim dwudziestoleciu niezwykle często podejmowane w obszarze kultury. W opinii Øystein Ustvedt temat ten pojawił się w czasach ponowoczesnych po raz pierwszy na wystawie *Magiciens de la terre* zorganizowanej w Centre Pompidou w 1989 r., inicjując dyskurs postkolonialny w obszarze sztuki współczesnej. Ekspozycja ta przyczyniła się do dekonstrukcji postrzegania sztuki spoza obszaru Europy czy Ameryki Północnej jako „prymitywnej”²⁷⁰. Wkrótce potem zaczęły pojawiać się dzieła i projekty artystów zaangażowanych, stanowiące próbę przełamania podziału na „my” i „oni”. Dużo mówiącym przykładem może być akcja zrealizowana w 2002 r. przez kopenhaską grupę SUPERFLEX. Artyści, krytykując coraz bardziej niechętną imigrantom wewnętrzną politykę Danii, umieścili na ulicach Kopenhagi, Malmö i Odense plakaty z napisem: „*Foreigners*,

²⁶⁸ Szwecja: Manowce polityki imigracyjnej, [w:] *euro islam.pl. NIE dla islamskiej Europy* 16 marca 2011 [dostęp: 21 kwietnia 2013], <<http://www.euroislam.pl/index.php/2011/03/szwecja-manowce-polityki-imigracyjnej/>>.

²⁶⁹ J. Derrida, *Gościnność nieskończona*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2004 nr 3 (9), s. 257-261, s. 261.

²⁷⁰ Ustvedt, Øystein, *Ny norsk kunst etter*, „Fagbokforlaget”, Bergen 2011.

please don't leave us alone with the Danes!” (Cudzoziemcy, nie pozostawiajcie nas samych z Duńczykami!).

Kontakt z Innym nie jest jednak łatwy, szczególnie gdy ma on charakter Derridiańskiego „nawiedzenia”. Duński artysta Morten Goll mówi o obawie przed spotkaniem: „Strach przed innym (...) może dotyczyć tego, kim się [w następstwie – przyp. A.W.] stanę? Ale nie ma innego sposobu od komunikowania się, dlatego że w izolacji twoja stała tożsamość nie ma znaczenia ani celu. To jest śmierć”²⁷¹. Współpracująca z Gollem Tone O. Nielsen mówi z kolei o swojej świadomości tego, że poznanie drugiej osoby nigdy nie jest do końca możliwe:

To jest ciągła próba włożenia twoich butów, wiedząc, że nigdy nie będę mogła tego zrobić, ale będę kontynuowała i kontynuowała z szacunkiem, ale nie z tolerancją. To jest zupełne przyznanie się do tego, że jesteś dla mnie całkowicie niepoznawalny, ale będę się starała czegoś [o tobie – przyp. AW] dowiedzieć²⁷².

Próby wypracowania skutecznych modeli gościnności stanowią siłę napędową wielu interesujących projektów partycypacyjnych. Poniżej przedstawiam wybór takich, w których artyści wypowiadają się *n i e w i m i e n i u I n n e g o*, lecz raczej stwarzają warunki do kreowania wypowiedzi *r a z e m z I n n y m*.

Lea & Pekka Kantonen

Finlandia

Teltha (Namiot), 1991-1995

O początkach kariery tej pary artystów pisałam z rozdziale III. Ich twórczość zajmuje w moich badaniach miejsce szczególne, gdyż obserwuję ją od początku lat 90. ubiegłego wieku.

²⁷¹ *Interview with Goll & Nielsen, Interview with Goll & Nielsen, Fuse Magazine 2004, [w:] Morten Goll (2004) [dostęp: 19 maja 2012], <mortengoll.org/?p=75>.*

²⁷² *Tamże.*

Wielokrotnie też miałam sposobność być kuratorką ich wystaw i performansów²⁷³. Problem partycypacji w sztuce pojawił się w ich twórczości bardzo wcześnie²⁷⁴, na wielu poziomach i ze szczególną, nieustannie pogłębianą świadomością²⁷⁵. Z tego względu można ich zaliczyć do pionierów tego rodzaju praktyki, nie tylko w skali skandynawskiej, ale również europejskiej.

Pierwszy zrealizowany przez nich projekt partycypacyjny zatytułowany był *Teltha* (Namiot). W latach 1991-1995 artyści wraz z dwójką synów i filcowym namiotem podróżowali do trzech nieznanych sobie społeczności – Saami²⁷⁶ w Laponii, Seto²⁷⁷ w Estonii i Rarámuri w Meksyku. Wyboru tych właśnie grup etnicznych dokonali na podstawie snu Lei, który był bezpośrednią inspiracją projektu. Pojawił się w nim obraz wystawy w postindustrialnym wnętrzu, na której prezentowano namiot na tle trzech fotografii, przedstawiających miejsca z różnych geograficznie i kulturowo obszarów. Fotografie nie pokazywały ludzi, a jedynie ślady ich bytności. To na ich podstawie artyści wydedukowali, jakie miejsca były przedstawione na zdjęciach i postanowili w nich przeprowadzić swój projekt. Jak pisze L. Kantonen,

w śnie namiot reprezentował archetyp domu w różnych erach, na różnych kontynentach, w różnych systemach politycznych, które zostały połączone na najbardziej prymitywnym poziomie życia – codziennym, gdzie przygotowuje się jedzenie, śpi się i zajmuje się dziećmi²⁷⁸.

²⁷³ Były to następujące wystawy i wystąpienia: 1996: *Every Moment*, Galeria Wyspa, Gdańsk; 1998: projekt *If Everything Was Possible* w ramach Warsztatów Artystycznych *Źródła*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku; 2000: *Spotkania/Encounters*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; 2000: Performance *The Mother* w ramach Festiwalu Performance Zamek Wyobraźni i w Galerii BWA, Zielona Góra; 2005: Performance *Asking for Advice*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; 2010: *Studio Entrance Hall* w ramach wystawy *Przestrzeń życiowa – przygoda niezwykła*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk; 2010: Performance *Asking for Advice*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk.

²⁷⁴ Co ciekawe, sami artyści w ogóle nie posługują się terminem „sztuki partycypacyjnej”. Swoją twórczość identyfikują z szerszą kategorią „sztuki społecznie zaangażowanej”.

²⁷⁵ Projekt *Teltha* był przedmiotem doktoratu Lei Kantonen na *Taideteollinen korkeakoulu* (Uniwersytecie Sztuki) w Helsinkach, obronionego w 2005 r. Projekt *Generational Filming*, o którym piszę później, jest obecnie przedmiotem dysertacji Pekki Kantonena na *Kuvataideakatemia* (Akademii Sztuk Pięknych) w Helsinkach.

²⁷⁶ Saami jest fińską nazwą Lapończyków.

²⁷⁷ Fińska mniejszość, zamieszkała w południowo-wschodniej Estonii.

²⁷⁸ L. i P. Kantonen, *The Tent. A Book of Travels*, University of Art and Design UIAH, Helsinki 1999, s. 182.

W czasie tego wieloletniego projektu stał się on artefaktem, którym artyści posłużyli się do eksploracji zjawiska gościnności. Ich praktyka polegała na rozbijaniu obozowiska w pobliżu wybranego domu na okres od kilku dni do kilku tygodni. Wiodąc na pozór normalne życie rodzinne, *de facto* otwierali się na spotkanie z innym sposobem życia osób, z którymi dzielili teren: na nowe obyczaje, nieznaną kuchnię, inny sposób komunikowania się i spędzania czasu. Realizacja tego procesualnego działania prowadziła poprzez wzajemne uczenie się i testowanie tolerancji w drodze przewyższania konfliktów związanych z wzajemną obcością. Projekt stawiał jednocześnie pytanie o możliwość zadomowienia się w obcej kulturze. Z perspektywy czasu L. Kantonen wspomina uczucia, jakich doznawała w czasie tamtych podróży:

„Spotkanie” otwierało szereg pytań w naszych umysłach. Główne pytanie dotyczyło stanu, który należy rozumieć poprzez powiedzenie „jak w domu”. To powiedzenie ukrywa całą niepewność związaną z dzieciństwem i atmosferą domu. Określenie „dom” dotyczy pierwotnego domu. W naszej podróży poszukiwaliśmy miejsca szczęśliwego: miejsca „gdzie indziej”, gdzie czujemy się dobrze. Miejsce to jest połączeniem domu i miejsca poza nim. To były jednocześnie dwie różne rzeczy. To szczęście opierało się na ulotności²⁷⁹.

Artyści świadomie aranżowali sytuacje odwiedzin składanych sąsiadom, stawiając samych siebie w sytuacji obcych przybyszy-intruzów. W ich opinii akt postawienia latem namiotu w pobliżu domu przyjaciół jest w Finlandii czymś naturalnym, podczas gdy goszczenie kogoś przez kilka dni pod własnym dachem uważa się za zbyt krępujące. To samo działanie miało zupełnie inny wydźwięk w trzech odwiedzanych przez nich społecznościach. Wśród Saami, przyzwyczajonych do fińskich turystów odwiedzających latem Laponię, było to czymś naturalnym. Członkowie społeczności Setu czuli się urażeni, gdy artyści zaproszeni przez nich, by zamieszkać w ich domu, odmówili, woląc pozostać we własnym namiocie. Wracając do doświadczenia gościnności zaznanej u rodziny Setu, Lea zadaje sobie pytanie: „Dlaczego mam tyle trudności z zaakceptowaniem tego?”²⁸⁰. Uzyskanie zgody, by biały człowiek zamieszkał w wiosce Indian Rarámuri, jest bardzo trudne i wymaga zgody wodza. Artyści uzyskali ją. Co więcej, dzięki rekomendacji antropologa, który przed nimi odwiedził to

²⁷⁹ *Tamże*, s. 19.

²⁸⁰ *Tamże*, s. 36.

miejsce, zaoferowano im nocleg w domu. Gospodarze byli niemile zaskoczeni, gdy ich goście wyrazili chęć pozostania w namiocie.

Niewątpliwie istotną stroną tego projektu był fakt, iż artyści wielokrotnie powracali w te same miejsca, do tych samych rodzin. Ponadto ważne były ich umiejętności językowe i możliwość komunikacji – w języku fińskim z Saami, w języku estońskim z Setu i w języku hiszpańskim z Rarámuri. Pomimo to doświadczenia artystów były ambiwalentne. W opublikowanej na temat tego projektu książce w jednym miejscu przyznają, że w zaaranżowanych przez siebie sytuacjach kontaktu z „innymi” napotykali na wiele trudności wynikających z różnic kulturowych i czuli się w różnych wypadkach „winni, urażeni, apatyczni i wolni”²⁸¹. Kiedy indziej znów deklarują:

Mogliśmy odczuwać jakiegoś rodzaju ciepło, uczucie domowości, którego nasza własna kultura rzadko oferuje obcym. Uczestnicy oraz wielu krewnych i przyjaciół tych trzech rodzin stali się naszymi przyjaciółmi i chcemy ich spotkać ponownie²⁸².

Projekt *Tel'tta* miał ograniczone ramy czasowe. Po jego zakończeniu artyści powracali „do siebie”, tj. do swego domu w wiosce oddalonej pięćdziesiąt kilometrów od Helsinek. Czy jednak pytanie o istotę „bycia u siebie”, z którym zmagali się w czasie swoich podróży, nie jest tym, które stawiają sobie wszyscy imigranci?

²⁸¹ *Tamże*, s. 152.

²⁸² *Tamże*, s. 20.

Goksøyr & Martens²⁸³

Norwegia

Hva må gjøres? (Co trzeba zrobić?), 1998

Ta para artystek współpracuje ze sobą od 1997 r. Ich projekty mają wyrazistą strukturę performansu, balansującego niekiedy na granicy przedstawienia teatralnego. Często zapraszają do udziału w nich tzw. „zwykłych ludzi”, na ogół jednak przypisując im z góry przypisane role do odegrania. Dlatego ich projekty zaliczyłabym do kategorii określonej przez Bishop jako „delegowany performance” (*delegated performance*)²⁸⁴. Tu chciałabym omówić jeden z najwcześniejszych projektów Goksøyr & Martens, który według mnie w największym stopniu zachował partycypacyjny charakter, bliski takiemu rozumieniu tego terminu, jakim posługuję się na łamach niniejszej rozprawy.

Uczestniczyło w nim kilka różnych grup odbiorców, spośród których każda zaangażowana była na innym poziomie produkcji tego wydarzenia. Byli to uchodźcy z Kosowa, ekipa telewizyjna i zwykła publiczność galeryjna. Na pozór rola każdej z tych grup wydawała się naturalna i polegała na wykonywaniu tych samych czynności co zazwyczaj. Jedynie artystki „grały” rolę dziennikarek telewizyjnych. Uchodźców poproszono o podzielenie się z ekipą telewizyjną i widzami informacjami na temat ich problemów i warunków życia, ekipę telewizyjną zaś – o rejestrację tego materiału, a publiczność – o śledzenie akcji.

W trakcie realizacji zarysował się ostry podział społeczny, jak mniemam zaplanowany, który przekładał się na sposób traktowania – relację gościnności – w stosunku do zaproszonych uczestników. Grupa uchodźców, będąca rzekomo głównym podmiotem performansu, trzymana była w zimowy wieczór na zewnątrz galerii i filmowana przez ekipę telewizyjną. W

²⁸³ Członkinie grupy: Toril Goksøyr i Camilla Martens.

²⁸⁴ C. Bishop, *Rzeczywistość reżyserowana - sztuka z udziałem prawdziwych ludzi*, „Muzeum” 2007, s. 9-12, s. 9-12.

ten sposób została określona wyraźnie jako p r z e d m i o t eksploracji artystycznej oraz m a t e r i a ł, z którego artystki „kleiły” swoje dzieło. Grupa „standardowej publiczności” potraktowana była z dużo większą gościnnością. Miała do wyboru: albo przyglądać się akcji bezpośrednio, bądź też pozostać w ciepłej galerii i, sącząc drinki, oglądać zmediowaną akcję, prezentowaną na żywo na monitorze. Dodatkowo Goksøyr & Martens postanowiły podkreślić swój uprzywilejowany status artystek, występując przed kamerami w lśniących, białych, puchowych kurtkach na tle grupy zziębniętych uchodźców, otulonych w ciemne koce.

W przypadku tej akcji mamy do czynienia ze świadomie sfabrykowaną prowokacją do pytań o role podmiotu i przedmiotu w działaniach artystycznych. Norweski krytyk Jonas Ekeberg pisze, że celem tego performansu było unaocznienie niezwykle istotnego dla sztuki relacyjnej (i sztuki partycypacyjnej – przyp. A.W.) problemu: „w jaki sposób nowi uczestnicy mogą być zaproszeni do działań artystycznych, nie będąc manipulowanymi i eksploatowanymi?”²⁸⁵. Dodam tu pytania kolejne: Czy bez rozwiązania ich problemów socjalnych, można z nich uczynić podmioty życia artystycznego? A nawet jeśli tak, to komu to służy: artystom, czy uczestnikom?

New Meaning²⁸⁶

Norwegia

Ny mening (Nowe znaczenie), 2000-

Działalność artystów tworzących grupę New Meaning, mająca wyraźnie charakter społeczno-polityczny, skoncentrowana jest na procesie dokonywania społecznej zmiany, polegającej na przełamaniu izolacji, w jakiej znajdują się mieszkający w Norwegii uchodźcy polityczni i imigranci. Kreując warunki do spotkań i współpracy pomiędzy „starymi” i „nowymi”

²⁸⁵ J. Ekeberg, Ekeberg, Jonas, *Kunsten Å Falle/Lessons of Falling*, Preus Museum, Horten 2009.

²⁸⁶ Członkowie grupy: Anne Berntsen, Ebba Moi i Gry O. Ulrichsen.

Norwegami, działają na rzecz zastąpienia funkcjonującej dychotomii „my”/„oni” przez nowy, przewartościowany sens pojęcia „my”. Świadomi braku szans na szybkie efekty swojej pracy, artyści decydują się na długotrwałe i, co ważne, stacjonarne działania procesualne, takie jak spotkania, gry, wydarzenia i warsztaty.

Ten, biorący swój tytuł od nazwy grupy projekt realizowany jest w Trondheim od 2000 r. Polega na wydawaniu wspólnie z mieszkającymi w tym mieście imigrantami pisma, które dotyczy ich problemów i stanowi publiczną platformę dla ich wypowiedzi. Na łamach *Ny mening* ukazują się dyskusje na tematy społeczne i polityczne, wiersze, opowieści o rodzimych zwyczajach imigrantów, wywiady itp.

W tym przypadku artyści nie tyle rezygnują ze swojego uprzywilejowanego statusu, ile raczej wykorzystują go, by pomóc tym, których możliwości prawidłowego funkcjonowania w sferze publicznej są ograniczone. Biorą więc na siebie rolę „ułatwacza” (*facilitator*). Ekeberg podkreśla istotny fakt, iż projekt ten został zorganizowany przez artystów nie z funduszy przeznaczonych na kulturę, a z państwowo-miejskich zasobów na finansowanie integracji osób ubiegających się o azyl polityczny.

Goll & Nielsen²⁸⁷

Dania/Szwecja

Aftenskolen (Szkoła wieczorowa), 2001

Projekt został zrealizowany w czasie, gdy z okazji budowy mostu przez Cieśninę Sund łączącego Danię ze Szwecją rządy obu krajów zaczęły promować ideę Regionu Øresund²⁸⁸ – transgraniczny teren, który obejmuje część szwedzkiej krainy Skanii, zachodnią część

²⁸⁷ Członkowie grupy: Morten Goll i Tone O. Nielsen.

²⁸⁸ Przez wiele wieków był to teren sporny, o który oba kraje toczyły walki. Do 1658 r. region ten należał w całości do Danii, następnie Skania weszła w skład Szwecji.

duńskiej wyspy Zelandii i wyspę Bornholm. W związku z tym w obu krajach przygotowano obszerny program kulturalny, mający zbliżyć do siebie dwa narody, które przez stulecia toczyły ze sobą wojny. Goll & Nielsen postanowili wykorzystać tę sytuację by zaproponować dyskusję na temat istoty narodowej tożsamości, praktyk włączania i wykluczania. W tym sensie podejmowali postawione przez Derridę pytanie o pożądany model gościnności²⁸⁹.

Zastosowana przez artystów taktyka polegała na odwołaniu się i wykorzystaniu mocno osadzonej w tradycji skandynawskiej socjaldemokracji praktyce organizowania kursów nauczania dla dorosłych. W Galerii Signal w Malmö zorganizowali trzytygodniową szkołę wieczorową. Publiczności zaproponowano uczestnictwo w piętnastu kursach dotyczących różnych aspektów duńskiej i szwedzkiej kultury oraz narodowej tożsamości. Wśród nich były m.in. warsztaty prowadzone przez antropolożkę, w czasie których analizowano ekonomiczno-polityczne motywacje budowy mostu Kopenhaga-Malmö oraz różne historyczne próby zbliżenia pomiędzy Duńczykami a Szwedami. *Kurs tańca dla mężczyzn*, w którym uczestniczyli wyłącznie mężczyźni, zarówno homo- jak i heteroseksualni, był próbą renegocjacji męskiej tożsamości. Kolejny kurs podejmował wątek funkcjonujących w obu narodach stereotypów dotyczących zwyczajów związanych z piciem alkoholu w krajach sąsiednich. Polegał na zorganizowaniu wycieczek do barów po obu stronach granicy.

Zgodnie z założeniem artystów projekt ten miał być okazją do zmierzenia się z esencjalistycznym postrzeganiem „szwedzkości” i „duńskości” oraz zwrócenia uwagi na fakt, iż obywatele o korzeniach imigranckich powinni być równoprawnymi członkami tych społeczeństw. Tym samym Goll & Nielsen włączyli się w debatę na temat relacji pomiędzy państwem a imigrantami. Ich propozycja stanowiła alternatywę wobec postawy polityków skandynawskich, którzy wyznają pogląd, iż imigranci powinni asymilować się w społeczeństwie kraju, do którego przybyli, poprzez przejście lokalnych sposobów zachowań, ubioru itp. Ten wymóg powoduje u przybyszów szereg konfliktów i tożsamościowych zaburzeń²⁹⁰. To, co sugerują artyści, stanowi również nowe rozwiązanie w stosunku do

²⁸⁹ J. Derrida, *dz. cyt.*

²⁹⁰ W katalogu wystawy *Immigration Images* zorganizowanej w Bymuseet w Århus w 2011 r. przejmującą opinię dotyczącą tej sytuacji wyraziła zamieszkała w Danii irańska artystka Faraanak Sohi: „Oni [imigranci – przyp. A.W.] stracili już tak wiele, zanim przeprowadzili się do Danii, i jeśli zmusimy ich do integrowania się za cenę ich własnych wartości i tożsamości, stracą wszystko. Wtedy będziemy mieć jakiś procent imigrantów z problemami tożsamości, co doprowadzi do problemów społecznych”. (F. Sohi, *The Way to Integration*, [w:] *Immigration Images*, red. B. Nielsen, Bymuseet, Århus 2011, s. 18.).

propozycji Derridy, albowiem postulują takie rozumienie procesu integracji, w którym „model tożsamościowy kraju-gospodarza ma się zmienić w tym samym stopniu co kultury nowych przybyszów”²⁹¹.

Odnosząc się krytycznie do swojego projektu, artyści przyznają, że kierowali się chęcią zaangażowania do niego przedstawicieli wszystkich mniejszości zamieszkujących Region Øresund, ostatecznie jednak, pomimo wielkiego wysiłku włożonego w promocję, nie udało im się przyciągnąć zbyt wielu. Na podstawie tego doświadczenia konkludują, iż nie można stosować takich samych strategii komunikacyjnych w relacji z ludźmi mającymi radykalnie różne zaplecze kulturowe. W świetle tego zdarzenia należałoby jednak postawić pytanie o realność postulatu artystów. Problem dostosowania się jednego państwa do rozlicznych kultur i tradycji przybyszów byłby procesem niezwykle złożonym, o ile nie niemożliwym.

Wooloo

Dania

New Life Copenhagen (Nowe życie Kopenhaga), 2009

Wooloo to duńska grupa artystyczna, którą w 2002 r. założyli Martin Rosengaard i Sixten Kai Nielsen. Jej działania polegają na tworzeniu kompleksowych eksperymentów społecznych, do których włączane są duże grupy nie-artystów. Sami członkowie Wooloo postrzegają swoją rolę jako pośredników, których zadaniem jest dostarczanie infrastruktury (artystycznej ramy performansu) oraz zapewnienie warunków do realizacji. W efekcie rezultat działań artystów ma charakter „rzeźby społecznej”.

Projekt zorganizowano w Kopenhadze w czasie, gdy miasto przygotowywało się do planowanej tam Konferencji Narodów Zjednoczonych w sprawie Zmian Klimatu (*United*

²⁹¹ Interview with Goll & Nielsen, dz. cyt.

Nations Climate Change Conference). Spodziewano się przyjazdu 30 tysięcy gości z całego świata, w tym rzeszy aktywistów. Wszystkie hotele w mieście zostały zarezerwowane dla oficjalnych delegatów i stało się jasne, że aktywiści w grudniowe noce pozostaną bez noclegu.

Wykorzystując cel konferencji, jakim było stworzenie propozycji świata bardziej przyjaznego naturze, artyści postanowili zaproponować wizję świata, w którym panować będą nowe relacje społeczne, oparte na ideale gościnności. Społeczność międzynarodowa ciągle jeszcze pamiętała kryzys, jaki został spowodowany przez publikację w prasie duńskiej karykatury Mahometa w 2005 r., która zaskarbiła Duńczykom opinię islamofobów²⁹². Nadarzała się więc świetna okazja, by poprawić wizerunek własnego kraju.

Artyści zorganizowali ogromną, trwającą rok, kampanię społeczną, zachęcającą mieszkańców Kopenhagi do przyjmowania gości konferencji pod swój dach. Jednocześnie założeniem tej akcji był warunek bezwarunkowej gościnności: potencjalni gospodarze nie mogli otrzymywać żadnych informacji na temat osób, którym mieli udzielić schronienia. Z pomocą wielu wolontariuszy udało się znaleźć miejsca noclegowe dla ponad trzech tysięcy aktywistów. Zarówno gospodarzom, jak i gościom rozdano książeczki z ankietami do wypełnienia. Zawierały one szereg pytań, dotyczących społecznych warunków życia obu stron. Ich celem było ułatwienie wzajemnego poznania się. Akcji społecznej towarzyszył zorganizowany przez Wooloo festiwal sztuki, w czasie którego zaproszeni artyści również odnosili się do tematu gościnności.

Projekt *New Life Copenhagen* jest modelowym przykładem „rzeźby społecznej”: ogromne grupy „zwykłych ludzi” zostały uaktywnione i sprowokowane do tworzenia i przekształcania wzajemnych relacji.

²⁹² Piszę o tym w rozdziale III.

2.2. Taktyka daru

W swojej analizie znaczenia daru wśród społeczeństw tubylczych Maurice Godelier wyróżnia jego dwa typy. Pierwszy z nich to dar nieagonistyczny, mający miejsce wtedy, gdy przedmioty wymieniane na zasadzie „dar-za-dar” są jednakowej wartości, w związku z czym obdarowujący się nawzajem partnerzy znajdują się w sytuacji równowagi. W tym wypadku dawanie i odwzajemnianie daru przyczynia się do tworzenia pozytywnej relacji społecznej, polegającej na inicjowaniu sytuacji zależności i solidarności²⁹³.

Jego drugi typ ma charakter agonistyczny, a jego przykładem jest *potlacz*²⁹⁴ badany przez Marcela Maussa. W *potlachu* dawanie i odwzajemnianie daru ma charakter rywalizacji. Dający stara się dać tak cenny podarunek, by uniemożliwić obdarowywanemu zrewanżowanie się czymś równie wartościowym i tym samym poniżyć go, zdominować i uwikłać w sytuację zależności, wynikającej z niemożliwego do spłacenia długu. Według Godeliera w tym wypadku „paradoksalnie intencją dawania jest przełamywanie, niszczenie wzajemności dla własnej korzyści”²⁹⁵. Przywołuje tu opinię Maussa, który mówi: „Ideałem byłoby wyprawienie potlachu, który by nie został odwzajemniony”²⁹⁶. Godelier zaznacza przy tym, powołując się znowu na Maussa, że pojęcie daru nie dotyczy jedynie rzeczy materialnych, lecz rozciąga się na wszystko „co można *podzielić*, a podział ten ma sens i może tworzyć u innych zobowiązania, długi”²⁹⁷.

Te związki wzajemnej zależności, zachodzące podczas wymiany darów, funkcjonują również w naszej kulturze. Hanne Miriam Larsen podkreśla wielką rolę, jaką odgrywa tu możliwość odwzajemnienia daru²⁹⁸. Píše o tym w kontekście relacji pomiędzy krajem-gospodarzem a

²⁹³ M. Godelier, *Zagadka daru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

²⁹⁴ Zwyczaj Indian Ameryki Północnej.

²⁹⁵ M. Godelier, *dz. cyt.*, s. 74.

²⁹⁶ M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, [w:] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 165-311. Podaję za: M. Godelier, *dz. cyt.*, s. 74.

²⁹⁷ M. Godelier, *dz. cyt.*, s. 127.

²⁹⁸ H. M. Larsen, *The Possibility of Hospitality - or The Second Coming of Babette*, [w:] Takkekortet. *The Written Acknowledgement*, red. Rum 46; rum46, Århus 2003, s. 14-17.

imigrantem. Posługuje się przykładem wziętym z literatury duńskiej. Tytułowa bohaterka opowiadania Karen Blixen *Uczta Babette* ucieka z Francji w czasie rewolucji. Przybywa do prowincjonalnego norweskiego miasteczka i „wynędniała, z błędnym wzrokiem ściganego zwierzęcia” puka do drzwi rodziny, którą jej polecono w poszukiwaniu pracy. Przyjęta na służbę, zyskuje zaufanie nie tylko swoich gospodyń, ale również okolicznych mieszkańców. Po czternastu latach pracy niespodziewanie wygrywa na loterii poważną kwotę pieniędzy. Wydaje całą na wyprawienie uczy dla mieszkańców miasteczka, spłacając w ten sposób dług wdzięczności za otrzymaną przed laty pomoc. W odniesieniu do treści opowiadania Blixen oraz przywołując opinię Mireille Rosello, Larsen pisze, że jeśli role gospodarza i gościa pozostają zawsze niezmiennie, to „gościnność zamienia się w jałmużnę, a gość zostaje zredukowany do pasożyta”²⁹⁹.

Artysta chcący realizować projekty ze społecznością lokalną napotyka zazwyczaj na barierę nieufności, wynikającą ze swojej podwyższonej i izolowanej pozycji, kojarzonej z relacją władzy. Ten nadzwyczajny status stanowi ogromną przeszkodę w nawiązaniu relacji partnerskich. W zestawionych poniżej projektach artyści zapraszają uczestników do interakcji, ofiarowując im dary. Dar, najczęściej niespodziewany, stanowi łącznik i zmusza do zajęcia jakiejś postawy. Tym samym stwarza sytuację społeczną.

Minna Heikinaho

Finlandia

Ilmainen aamiainen (Darmowe śniadanie), 1994

Swoje *community art projects* Minna Heikinaho zaczęła realizować w Helsinkach raptem rok po chicagowskim projekcie *Culture in Action* (1993), omawianym przez Miwon Kwon jako

²⁹⁹ *Tamże*, s. 17.

paradygmatyczny przykład nowej sztuki publicznej (*new genre public art*)³⁰⁰. Jednak w odróżnieniu od amerykańskiego projektu, organizowanego przez kuratorkę Mary Jane Jacob przy instytucjonalnym wsparciu Sculpture Chicago³⁰¹, Heikinaho działała sama i również sama finansowała swoją akcję. W 1994 r. wynajęła od miasta pomieszczenie w robotniczej dzielnicy Hakaniemi. Przez pół roku działało ono jako przestrzeń otwarta, dostępna dla wszystkich, którzy mieli ochotę wejść, napić się kawy, przekąsić coś i pogawędzić. Artystka przynosiła upieczony przez siebie chleb i ciasto oraz przywoziła warzywa od rodziców ze wsi.

Heikinaho świadomie lokowała ten projekt poza społeczną instytucją sztuki. Nie dokumentowała swoich działań. Polaroidowe zdjęcia, które wykonywała swoim gościom, wręczała im na pamiątkę. Jedyny dokument z tej akcji to film wyprodukowany przez fińską telewizję, rejestrujący jeden dzień pracy artystki. Nigdy też nie zrealizowała muzealnego pokazu *Ilmainen aamiainen*. Rezultaty takiej postawy nie dały na siebie czekać. Jak sama przyznaje, publiczność odbierała jej akcję jako typową działalność społeczną. Telewizyjna projekcja filmu o niej poskutkowała o tyle, że sąsiedzi włączyli się do pomocy, przynosząc produkty żywnościowe, a sprzedawcy na rynku oddawali towar za darmo.

W postawie artystki można dostrzec wielką otwartość na taki stan rzeczy i położenie akcentu przede wszystkim na dialog i interakcję. Komentując swoje działania Heikinaho podkreśla, że konsekwencją otwarcia się artysty na współpracę z Innym (publicznością), a tym samym zawieszenia autorytarnego charakteru autorstwa dzieła, jest dopuszczenie możliwości nieukończenia projektu lub jego zasadniczej zmiany. Inny, pełniący tu rolę współautora, jest zaskakujący, nieoczekiwany i niemożliwy do skontrolowania³⁰².

³⁰⁰ M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts, London 2004.

³⁰¹ Jest to instytucja zajmująca się zamawianiem u artystów projektów przeznaczonych do przestrzeni publicznej Chicago.

³⁰² Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojej rozmowy z artystką na Skype 04.09.2012.

artillery³⁰³

Dania

Flower Power – a Prompting (Siła kwiatów – odpowiedź), 2002

Miejszem realizacji tego kilkakrotnie powtarzanego performansu były dworce kolejowe w Århus, Odense i Kopenhadze. Artystki, zaopatrzone w kosze pełne kwiatów, rozdawały bukiety przebywającym na dworcu ludziom. Do każdego bukietu była przyklejona karteczka z napisem: „Proszę oddać ten bukiet innej osobie przed wyjściem z dworca”.

Ta pozornie prosta akcja, nawiązująca do banalnego i niewinnego zwyczaju wręczania bukietów kwiatów, niesła tu dużo poważniejsze konsekwencje. Wciągnięte do akcji osoby stawiała wobec szeregu pytań. Po pierwsze: czy poddać się presji narzuconego przez artystki zadania, czy też je odrzucić, chroniąc swoją wolność i samotność (integralność)? Po drugie: czy w ogóle oddać bukiet, czy też zachować go dla siebie? Po trzecie: czy i jak przezwyciężyć swoją samotność, dokonać przekroczenia (*selfovercoming*) i zbliżyć się do obcego, ofiarowując mu kwiaty? A ponadto: według jakich kryteriów dokonać wyboru tej osoby?

³⁰³ Członkinie grupy: Trine Rytter Andersen, Tina Lyng, Grete Aagaard.

SUPERFLEX³⁰⁴

Dania

Free Shop (Darmowy sklep), 2003-2010

Cechą charakterystyczną tej istniejącej od 1992 r. grupy twórczej jest działanie na podobieństwo firmy biznesowej. Artyści stosunkowo wcześniej stworzyli swoją stronę internetową, firmują swoje projekty własnym logo, produkują gadżety reklamujące ich projekty. Sam ich sposób pracy przypomina organizację działalności ludzi biznesu. SUPERFLEX odbywa wiele spotkań roboczych z potencjalnymi użytkownikami swoich projektów traktowanymi jako „klienci” oraz z podwykonawcami. Spotkania te są fotografowane, a zdjęcia umieszczane na stronie internetowej grupy jako jej portfolio. Tego rodzaju działania artystyczne Andreas Spiegl nazywa „projektami markowymi” (*brand-name projects*) i pisze o nich, że „nie tylko dostarczają okazji do partycypacji, ale same uczestniczą w zaletach i wadach, które wypływają z tej symbiozy [sztuki i biznesu – przyp. A.W.]”³⁰⁵. Dodaje, że w przypadku tych działań „wymogi zwykłego, codziennego życia mogą iść tak daleko, że pytanie o obecny w nich wkład artystyczny wydaje się albo mieć drugorzędne znaczenie, albo też przy zakładanej funkcji w ogóle nie być stosownym”³⁰⁶. *Nota bene*, właśnie za „wkład grupy w owocne poszerzenie domeny sztuki, która weszła w interakcję ze światem korporacyjnym i strukturami społecznymi”³⁰⁷ w 1997 r. SUPERFLEX otrzymał doroczną nagrodę krytyków duńskich.

³⁰⁴ Członkowie grupy: Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger, Rasmus Nielsen.

³⁰⁵ A. Spiegl, *Participation as Fragment of Functionalism*, [w:] *Tools Book*, red. B. Steiner, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2003, s. 147-153, s. 151.

³⁰⁶ *Tamże*, s. 151.

³⁰⁷ J. Dalmose, *Przykłady politycznie i społecznie zaangażowanych współczesnych praktyk artystycznych w Danii*, „Mare Articum. The Baltic Art Magazine” 2002 nr 2 [11].

Free Shop organizowany był w różnych miastach: w Bremie i w Tokio (2003), w polskim i czeskim Cieszynie (2004), w Kopenhadze (2006), w norweskim Haugesund (2008), w Helsinkach (2010). Za każdym razem odbywa się w supermarketach. Artyści włączają do realizacji projektu sprzedawców. W umówionym dniu niektórzy spośród kupujących po podejściu z zakupami do kasy dowiadują się, że nie muszą za nie zapłacić. Do tego momentu są oni całkowicie nieświadomi swego uczestnictwa w performansie, ponieważ w sklepie nie ma na ten temat żadnych informacji.

M. Godelier porównuje współczesne społeczeństwo, którego gospodarka opiera się na wymianie pieniędzy na towary, do tych społeczeństw pierwotnych, w których funkcjonuje system dawania i odwzajemniania darów agonistycznych. W obu przypadkach wymieniane dary-na-dary bądź pieniądze-na-towary wprowadzane są w ruch, który wymyka się spod kontroli i nie można go już zatrzymać. W ten sposób powstaje sytuacja, gdzie porwani wirem ludzie „nie są już podmiotami, ale stają się przedmiotami, podporządkowanymi, zdominowanymi przez wir dóbr uruchomiony przez nich samych”³⁰⁸. W przypadku *Free Shop*, poprzez nagłe zatrzymanie wiru bezinteresownej wymiany i zastąpienie jej przez jednorazowy akt bezinteresownego daru, dochodzi do chwilowego zatrzymania wspomnianego przez Godeliera procesu. Na moment aktorzy, biorący udział w codziennym procesie wymiany, stają się na powrót podmiotami, a relacja sprzedawca-kupujący staje się relacją czysto ludzką.

³⁰⁸ M. Godelier, *dz. cyt.*, s. 88.

Baktruppen³⁰⁹

Norwegia

The Tourist (Turysta), 2004

Baktruppen to ciesząca się międzynarodową renomą norweska grupa performerów, która działała w Bergen w latach 1986-2011. Artyści w swojej twórczości poszukiwali relacji pomiędzy estetyką a sferą społeczną. Podkreślali znaczenie komunikacji z publicznością oraz kwestionowali pojęcia takie jak „profesjonalizm” czy „dyletantyzm”.

W ramach międzynarodowego projektu *Kunstneriske Forstyrrelser – Kunst i Nordland* (Artystyczne interwencje – sztuka w Nordland)³¹⁰ grupa zrealizowała projekt w położonej na Lofotach rybackiej wiosce Stamsund. Jego punktem wyjścia było pytanie o role, które przypadają w udziale artystom i publiczności: „kto jest obcy dla kogo i kto na kogo patrzy w pracach *site-specific*?”³¹¹.

Była to praca procesualna. Na jej inicjalnym etapie grupa Baktruppen, występując jako biuro badające opinię publiczną, zorganizowała wśród mieszkańców wioski ankietę, w której zadano im pytanie o to, jak się żyje w Stamsund. Zachętą do udziału w niej było losowanie wśród uczestników. Zwycięzcy obiecano wycieczkę do wybranego miejsca o ciepłym klimacie. Drugi etap polegał na wykonaniu dwumetrowej drewnianej rzeźby przedstawiającej stereotypowego „*white man in Africa*”: antropologa w stroju towarzyszącym mu w czasie zamorskich badań – charakterystycznym kaszkiecie, krótkich spodenkach i skórzanych

³⁰⁹ Członkowie grupy: Øyvind Berg, Ingvild Holm, Per Henrik Svalastog, Bo Krister Wallström i Worm Winther.

³¹⁰ Projekt został zrealizowany w latach 2003-2005 przez niezależnego kuratora Pera Gunnara Eeg-Tverbakka we współpracy z regionalnymi władzami hrabstwa Nordland w Norwegii. Zostali do niego zaproszeni międzynarodowi artyści, których zadaniem była realizacja prac *site-specific* w małych miejscowościach leżących na zachodnim wybrzeżu kraju.

³¹¹ C. Eeg, *Baktruppen Believes the Earth is Round*, tekst niepublikowany, 2004, s. 1.

butach. Swą estetyką rzeźba nawiązywała do pamiątek sprzedawanych na afrykańskich bazarach. Miała ona stanowić „dar” dla mieszkańców Stamsund.

Zasadniczą częścią projektu było jednak głosowanie, zorganizowane przez artystów wśród mieszkańców wioski, w którym mieli się oni wypowiedzieć, czy chcą zatrzymać rzeźbę na swoim terenie. Upředzeni o przeznaczonym dla nich darze i o głosowaniu mieszkańcy spodziewali się, iż zostanie im zaproponowana typowa dla skandynawskiej sztuki publicznej abstrakcyjna rzeźba w obcej im, modernistycznej stylistyce estetycznej³¹². Dlatego z początku byli nastawieni sceptycznie. Gdy jednak z przytransportowanej na miejsce rzeźby usunięto zasłonę, całkowicie zmienili zdanie. Przytłaczająca większość (95%) zagłosowała za pozostawieniem rzeźby we wsi. Jak pisze Camilla Eeg, pełniąca w tym projekcie rolę doradcy do spraw komunikacji,

prawdopodobnie byli oni po prostu oczarowani tym mężczyzną, który nie pretendował ani do wielkiej sztuki, ani nie niósł przesłania, które mogłoby być trudne do zrozumienia. Nie jest on nikim więcej niż przedstawia sobą na pierwszy rzut oka i nie jest specjalnie przystojny. Prawdopodobnie to lokalne poczucie humoru oraz autoironia przekonały ich do zaakceptowania tego dziwaka u siebie³¹³.

Reakcja mieszkańców całkowicie zaskoczyła artystów. Przygotowani na odrzucenie przez nich „daru” przygotowali zawczasu scenariusz, który zakładał zatopienie rzeźby. Do tego celu wynajęto dźwig, który czekał już przy nabrzeżu. Wynajęto też nurków, którzy mieli pod wodą nakręcić film, rejestrujący akt zatopienia rzeźby. To właśnie ten film miał być właściwym „dziełem” zrealizowanym przez Baktruppen.

W czasie gdy artyści naradzali się w swoim samochodzie, wśród mieszkańców Stamsund zaczęło narastać podejrzenie, iż zostali zmanipulowani, wybory zostaną sfalszowane, a rzeźba – zatopiona wbrew ich woli. Nadciągał poważny konflikt. Zaczęto okładać pięściami samochód artystów. Kilka osób przykuło się do rzeźby łańcuchem. Nieprzygotowani na taki

³¹² Począwszy od lat 70. do lat 90. ubiegłego stulecia w tym samym regionie zorganizowano projekt *Artscape Nordland*, polegający na rozmieszczeniu w leżących w tym hrabstwie miejscowościach kolekcji rzeźb przeznaczonych do przestrzeni publicznej. Oprócz realizacji socjaldemokratycznej idei, że każda gmina powinna mieć dostęp do sztuki, w zamierzeniu organizatorów celem projektu było zainicjowanie dialogu pomiędzy sztuką a unikalną w tej części Norwegii naturą. Wywołał on jednak burzliwą debatę. W opinii mieszkańców abstrakcyjne, modernistyczne rzeźby jawiły się jako twory obce i niezwiązane z otoczeniem.

³¹³ C. Eeg, *dz. cyt.*, s. 4.

bieg wydarzeń członkowie Baktruppen postanowili poddać się biegowi wydarzeń i ogłosili, że rzeźba pozostanie w wiosce. Wspólnie podjęto decyzję o umieszczeniu jej przed lokalnym hotelem i nadaniu jej tytułu *Turysta*. Jak zapewnia mnie kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk, rzeźba nadal tam stoi, a mieszkańcy każdego roku konserwują ją, powlekając warstwą oleju³¹⁴.

Astrid Göranson

Szwecja

Galjon (Galion), 2004-2008

Głównymi środkami wypowiedzi Astrid Göranson są malarstwo, rysunek, wideo i film animowany. Ten dość nietypowy dla jej twórczości projekt powstał na zamówienie komunalnej spółdzielni mieszkaniowej w dzielnicy Fridhem w mieście Kalshamn (Szwecja)³¹⁵. Artystka zainspirowała się galionami – rzeźbionymi w drewnie i polichromowanymi figurami, umieszczanymi na dziobach żaglowych okrętów wojennych (galeonów). Ich zadaniem było chronić marynarzy przed niebezpieczeństwem i strachem. Jednocześnie miały one wyrażać duszę okrętu. Göranson postanowiła wyłonić w drodze konkursu osobę, której rzeźbiarski portret stałby się symbolem mieszkańców okolicy. Pracę rozpoczęła zimą 2004 roku od ogłoszenia konkursu na modela. Prosiła o przybycie pełnoletnich mieszkańców osiedla. Każdy z nich miał przynieść ze sobą przedmiot, który miał dla nich szczególne znaczenie. Nagrodą w konkursie było zwolnienie z miesięcznej opłaty za mieszkanie.

³¹⁴ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z Perem Gunnarem Eeg-Tverbakkiem w Oslo Kunsthall 28.06.2012.

³¹⁵ Zlecenie to było realizowane w ramach programu prowadzonego przez *Statens Konstråd* (Państwowej Rady Sztuki Publicznej). O działalności tej instytucji piszę w rozdziale VI.

Wśród osób, które zgłosiły swoje uczestnictwo, było wielu imigrantów, którzy stanowili znaczny procent mieszkańców osiedla. Wszyscy kandydaci uczestniczyli w sesji fotograficznej. Fotografie zostały następnie opublikowane na plakatach i na stronie internetowej. Mieszkańcy głosowali na osobę, której portret miał być wyrzeźbiony. Ogłoszenie wyników konkursu odbyło się w lokalnej pizzerii. Wybrano młodego mężczyznę, który jako małe dziecko zamieszkał z rodzicami w Szwecji. Portrety fotograficzne pozostałych uczestników konkursu zostały oprawione i powieszone na klatkach schodowych domów w Fridhem.

Göranson wykonała gipsowy model, przedstawiający mężczyznę w wychylonej pozie galiona, trzymającego w ręce białego gołębia. Został on następnie przewieziony do pracowni rzeźbiarza Ulfa Celéna, który na jego podstawie wyrzeźbił ponadnaturalnej wielkości postać z drewna dębowego. Polichromowana figura została ustawiona na placu pomiędzy blokami we Fridhem. Jej odsłonięciu, które nastąpiło latem 2008 roku, towarzyszył festiwal, w którym udział wzięli okoliczni mieszkańcy.

Projekt ten stanowi modelowy przykład działania artystycznego, które przyczynia się do tożsamościowego wzmocnienia (*empowerment*) społeczności lokalnej. W tym wypadku proces ten miał miejsce na wielu poziomach: (1) mieszkańcy banalnego osiedla bloków, zamieszkałego w dużej części przez rodziny imigrantów, zostali obdarowani unikalną rzeźbą, która odtąd będzie wyróżniać ich miejsce zamieszkania; (2) rzeźba przedstawiała jednego z nich; (3) wszyscy mieli wpływ na wybór modelu; (4) wybrana osoba została sportretowana w formie galiona – rzeźby o magicznym charakterze, strzegącej życia żeglarzy; (5) i wreszcie: wszyscy uczestniczyli w montażu rzeźby, a moment jej odsłonięcia miał charakter wspólnego święta.

Åsa Ståhl & Kristina Lindström

Szwecja

[glasrörd] (Szkłane wzruszenie), 2005

Projekt ten został zrealizowany w Smålandii – regionie Szwecji zwanym Królestwem Kryształu z powodu sięgającej osiemnastego wieku lokalnej tradycji produkcji szkła ozdobnego. Nawiązuje bezpośrednio do niezwykle popularnego szwedzkiego zwyczaju obdarowywania się drobnymi wyrobami ze szkła dekoracyjnego. Jego punktem wyjścia były warsztaty, do których artystki zaprosiły siedmiu uczniów z gimnazjum zawodowego w Orrefors³¹⁶, szkolącego przyszłych hutników-dmuchaczy szkła oraz ich nauczycielkę. Poprosiły ich o opowiedzenie historii posiadanych szklanych podarunków: od kogo je dostali; gdzie je przechowują; w jaki sposób je używają. Zadały też uczestnikom pytanie, czy chcieliby swoje podarunki na coś wymienić i jeśli tak, to na co. Następnie zebrane obiekty wraz z historiami na ich temat zostały umieszczone w Muzeum Szkła w Våxjö, zawinięte w papier ozdobny, w jaki pakuje się prezenty. Widz, dotykając zawinięte w papier obiekty, uruchamiał odtwarzanie nagrania z historią danego przedmiotu. Jednocześnie na stronie internetowej muzeum uruchomiono licytację *on-line*. Publiczność mogła licytować obiekty z wystawy, oferując w zamian coś innego. W dniu zakończenia wystawy ich pierwotni właściciele mogli zdecydować, czy zgadzają się na zamianę³¹⁷.

³¹⁶ Orrefors jest miejscowością w Smålandii, gdzie tradycja produkcji szkła artystycznego sięga 1898 r. i skąd pochodzą najbardziej znane i cenione wyroby tego rodzaju.

³¹⁷ Jedną z propozycji, która zresztą została zaakceptowana przez właściciela obiektu, dotyczyła udzielenia korepetycji.

Marianne Heier

Norwegia

Waldgänger (Leśny czas), 2008

Postawę Marianne Heier cechuje krytycyzm wobec artystów, którzy uzurpują sobie prawo do wypowiadania się w imieniu społeczności lokalnych. W jej opinii problemem sztuki relacyjnej jest spekulowanie przez artystów na temat zastanych problemów, a następnie szukanie potwierdzenia swojej opinii poprzez realizowane projekty. Jak przyznaje, sama nie czuje się uprawniona do mówienia o sprawach, z którymi borykają się inni. Zamiast tego wybiera mówienie o swoim własnym doświadczeniu³¹⁸.

Powyższe stwierdzenie stanowi klucz do zrozumienia metody pracy artystki, którą nazywam „partycypacją odwrotną”. W jej ramach to nie ona próbuje zachęcić innych do współdziałania z nią, ale sama włącza się w działania innych. Heier zatrudnia się jako pracownik w zakładach pracy, w których chce realizować swój projekt. Wykonując swoje pracownicze obowiązki, prowadzi jednocześnie badania. Jak mówi, chodzi jej nie tyle o obserwacje innych, ale przede wszystkim o analizowanie siebie w danej sytuacji³¹⁹. Podkreśla przy tym medytacyjny charakter wykonywanych codziennie tych samych zajęć, doprowadzających ją do stanu znudzenia. W tym pierwszym etapie projektu stara się odnaleźć swoją rolę. Jak twierdzi, jej praca artystyczna, wykonywana równolegle do pracy „zwykłej”, wynikającej z zatrudnienia, polega na koncentracji, obecności i nabywaniu kompetencji³²⁰. W tym czasie stara się przyglądać się „ukrytym logikom, które są ukryte w danych sytuacjach”³²¹. Drugi etap tych projektów polega na skonceptualizowaniu i sfinansowaniu „daru” dla zakładu pracy, w

³¹⁸ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni 6.06.2012.

³¹⁹ *Tamże*.

³²⁰ Metoda ta przypomina działania brytyjskiej grupy Artists Placement Group (APG), działającej w latach 1966-1985.

³²¹ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni 6.06.2012.

którym jest zatrudniona. Ma on być próbą wyjścia naprzeciw problemom, z którymi artystka zetknęła się w czasie wykonywania swoich obowiązków pracowniczych.

Projekt *Waldgänger* został zrealizowany przez Heier w czasie, gdy podjęła ona pracę w urzędzie podatkowym w Hammerfest³²². Jak sama przyznaje³²³, podeszła do tego zajęcia z dużą dozą uprzedzeń, uważając je za skrajnie nudne i wyjąławiające. Po pewnym czasie jednak musiała zmienić zdanie, ponieważ spostrzegła, że w miejscu tym panuje bardzo zdrowa i pozytywna atmosfera.

Spędziwszy w urzędzie pewien okres czasu artystka zauważyła pewien charakterystyczny zwyczaj pracowników: każdego dnia dwukrotnie, o określonych porach zbierali się oni, by pogawędzić o sprawach prywatnych. Miejszem tych spotkań było nijakie szklane pomieszczenie, stojące pośrodku sali – *open office*, gdzie pracowali. Co istotne, czas tych spotkań nie był czasem przerwy przewidzianym w regulaminie pracy. Stanowił on pewnego rodzaju prywatny „wyłom” pracowników w ich zrutynizowanym życiu zawodowym. Artystka postanowiła ofiarować pracownikom tej instytucji „dar” w postaci nowego pomieszczenia do spotkań, w którym czuliby się oni bardziej „u siebie”.

Hammerfest, które w czasie II wojny światowej służyło Niemcom za ważną bazę wojskową, zostało przez nich u schyłku wojny całkowicie zniszczone. Po wojnie miasto zostało zabudowane nieciekawą, zunifikowaną architekturą. W weekendy mieszkańcy chronią się przed tą urbanistyczną monotonią w swoich położonych w lesie letnich domkach. Ich styl architektoniczny jest niezwykle urozmaicony. Przy budowie dacz mieszkańcy miasta dają upust swojej tęsknocie za oryginalnością. „To tu żyjemy” – mówi do Heier jeden z jej kolegów – pracowników urzędu podatkowego³²⁴.

W ramach swojego daru dla pracowników urzędu artystka postanowiła zastąpić pozbawione cech indywidualnych szklane pomieszczenie służące za miejsce nieformalnych spotkań na inne, które swoją estetyką odwoływałoby się do wspomnianych letnich domków. Dlatego w centralnym miejscu sali urzędu wybudowała tradycyjną drewnianą chatę, której ściany

³²² Hammerfest, położone za kręgiem polarnym, jest najbardziej na północ wysuniętym miastem Norwegii, jak również najbardziej na północ położonym miastem świata.

³²³ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni 6.06.2012.

³²⁴ *Tamże*.

pomalowała czerwoną farbą konserwującą. W swojej estetyce jawi się ona skrajną sprzecznością w stosunku do całkowicie pozbawionego śladów indywidualności biurowego otoczenia.

Partycypacyjny charakter powyższego projektu polega na złożeniu partnerowi (tu: zakładowi pracy) daru – nieoczekiwanego i niezwykle znaczącego. Jego siłą jest fakt, iż stanowi on dzieło sztuki, tak więc jego charakter jest z jednej strony „obcy” dla środowiska, któremu został ofiarowany, a jednocześnie uprzywilejowany. Fakt otrzymania daru wytwarza próżnię po stronie obdarowanego. Zachodzi tu więc typowe zjawisko *potlachu*, o którym mówi Marcel Mauss. Obdarowany, zdominowany znaczącym darem, postawiony jest w sytuacji przymusu odpowiedzi. Odpowiedź, którą w tym wypadku jest zgoda dyrekcji na nietypowe miejsce spotkań pracowników, zostaje tu ofiarowanym przez artystkę podarunkiem wymuszona.

2.3. Taktyka „miejskiego dryfowania”

Jedną z podstawowych praktyk, podejmowanych przez sytuacjonistów w celu odtworzenia wspólnotowego charakteru miasta, było „dryfowanie” (*dérive*). Polegało na ich grupowych wędrówkach po mieście, całkowicie pozbawionych celu, sterowanych jedynie irracjonalną „siłą przyciągania” poszczególnych miejsc. Rezultatem tych wycieczek bywały mapy, rysunki, notatki dotyczące miejsc zupełnie nieistotnych z punktu widzenia ich konsumerystycznej użyteczności. W praktykach tego rodzaju sytuacjoniści upatrywali remedium na monotonię i przewidywalność, którym podporządkowane jest codzienne życie pracowników w kapitalistycznym społeczeństwie.

Podobnie De Certeau, który w swych badaniach nad współczesnym miastem poświęca szczególną uwagę „oddolnemu” potencjałowi twórczemu jednostek, duże znaczenie przypisuje wędrowaniu po mieście. Rozpatruje kroki jako praktykę znaczącą, „mowę” zdolną do przywrócenia racjonalnie i autorytarnie zarządzanemu miastu-miejscu, w którym każdy z elementów zorganizowany jest według tymczasowego porządku, charakteru „przestrzeni” z właściwym dla niej ruchem, ciągłym przepływem elementów w czasie. To właśnie ruch, uważa De Certeau, wnosi nowe jakości – niezrozumiałość i dwuznaczność – do bezdusznego,

geometrycznego planu miasta, stworzonego przez architektów i urbanistów. Wytwarzają się one w „rezultacie spotkań i kolejnych sposobności, które ciągle ją [przestrzeń – przyp. A.W.] przemieniają i czynią z niej znak innego, tego, kto odkrywa, przemierza i wykorzystuje jej trasy”³²⁵.

Źródłem tych wędrownych procesów jest towarzyszące mieszkańcom miasta poczucie pozbawienia miejsca, które może być „kompensowane przez relacje i nakładanie się owych migracji tworzących tkankę miejską oraz umieszczane pod znakiem tego, co ostatecznie powinno być miejscem, a jest tylko nazwą: Miasto”³²⁶. W tym sensie wędrówki przyczyniają się do ustanawiania na nowo tożsamości zamieszkiwanej przestrzeni. Dzięki nim pustka wytworzona przez „funkcjonalistyczny totalitaryzm” przestrzennej organizacji miasta wypełnia się indywidualnymi treściami, w stosunku do których każdy może odnaleźć indywidualne punkty odniesienia.

Zarówno „dryfowanie” Deborda, jak i wędrówki De Certeau, określane przez niego jako „sztuki działania”, sytuowane są przez tych autorów poza polem sztuki. To, co je łączy z projektami artystycznymi, które omawiam poniżej to cel, jakim jest praktyczne wytwarzanie przestrzeni miejskiej.

³²⁵ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 102.

³²⁶ *Tamże*, s. 104.

Kvinder på Værtshus³²⁷

Dania

Herstories Tour (Wycieczka śladami jej historii), 2000

Działania tej grupy koncentrują się wokół zagadnień feminizmu: polityki *gender*, języka, a przede wszystkim problemu braku śladu obecności kobiet w przestrzeni publicznej. Posłużąwszy się statkiem wycieczkowym wożącym turystów po kanałach Kopenhagi jako platformą do nawiązania komunikacji, artystki zaprosiły publiczność do podjęcia próby ponownego, kreatywnego odczytania swojego miasta. Tym samym zrealizowały działanie, któremu de Certeau przypisuje wymiar lingwistyczny. Porównując miejską wędrówkę do mowy, autor ten określa ją jako „mowę błędzących kroków”. Podkreśla tym samym znaczenie „chodzenia” w ustanowieniu podmiotowej relacji mieszkańców/konsumentów z miastem³²⁸. W tym przypadku „mowa” ma na celu skonstruowanie alternatywnej historii Kopenhagi i włączenie w nią problematyki *gender*.

Trop zaproponowany przez członkinie Kvinder på Værtshus zmierzał w innym kierunku niż ten, w którym wiodła oficjalnie funkcjonująca, patriarchalnie pojęta historia miasta. Artystki wskazały na ślady wybranych kobiet, które zamieszkiwały Kopenhagę w czasie ostatnich dwustu lat. Przyjęte kryterium wyboru dotyczyło tych spośród nich, których „historie życiowe i osiągnięcia wyznaczały trajektorię opresji związanej z płcią i/lub których działania pokazały, że społeczeństwo można zmienić oraz że domaganie się swoich praw ma sens”³²⁹. W tej grupie znalazły się osoby znane i nieznane, m.in. pisarki, artystki, aktorki i rewolucjonistki. Jedną z nich była Marie Nielsen (1875-1951) – liderka komunistyczna, należąca do grupy założycieli *Socialistisk Arbejderparti* (Socjalistycznej Partii Robotniczej)

³²⁷ W projekcie wzięła udział tylko część grupy: Andrea Creutz, Kirstine Roepstorff, Åsa Sonjasdotter, Lisa Strömbeck.

³²⁸ M. de Certeau, *dz. cyt.*

³²⁹ E-mail Andrei Creutz do Agnieszki Wołodźko z dn. 22.04.2013.

oraz *Danmarks Kommunistiske Parti* (Duńskiej Partii Komunistycznej). Z grona tej drugiej była następnie trzykrotnie usuwana, m.in. za poparcie prawa do aborcji.

Dodatkowym problemem, który artystki poddawały pod publiczną dyskusję w czasie *Herstories Tour*, była kwestia funkcjonowania i przestrzennej organizacji współczesnego neoliberalnego miasta i sposobu, w jaki wpisane są w ten system role społeczne związane z podziałem na płeć.

Nis Rømer & Pia Röncke

Dania

Gåafstand (Dystans pieszej przechadzki), 2006-

Projekt ten ma formę klubu osób odbywających spacer po mieście, zainteresowanych jego infrastrukturą, planowaniem i rozwojem. W tym sensie należałoby w nim widzieć kontynuację doświadczeń psychogeograficznych sytuacionistów, nawiązania do postulatu Deborda, nawołującego do „ekologicznej analizy czystego lub relacyjnego charakteru szczelin w urbanistycznej siatce, roli mikroklimatów, odległych sąsiedztw bez związku z ich granicami administracyjnymi”³³⁰. Wędrówki organizowane są nieregularnie, wówczas gdy grupa wyrazi nimi zainteresowanie. Uczestnictwo w nich ma charakter otwarty. Wykonywane przez uczestników proste rejestracje tekstualne i obrazowe prowadzą do stworzenia nowych map odwiedzanych miejsc, a tym samym powodują, że efektem tych subiektywnych wędrówek staje się wytwarzanie wiedzy.

³³⁰ G. Debord, *Theory of the Dérive*, [w:] *Bureau of Public Secrets* (1958) [dostęp: 24 kwietnia 2013], <<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>>.

W większości wypadków spacerzy mają na celu obserwację przestrzeni urbanistycznej. Artyści stawiają przed uczestnikami projektu pytania:

Co wydarza się w mieście w przeciągu czasu i jakich zmian można doświadczyć? Czy są takie miejsca, które pozostają niezmiennie, podczas gdy wszystko dookoła ulega przekształceniu i w jaki sposób nowa dynamika jest w mieście wytwarzana? Jak ścieżki poprzez miasto tworzą nowe i inne spojrzenie na to, co jest i w jaki sposób możemy mieć udział w tworzeniu miasta poprzez poruszanie się w nim na nowych zasadach?³³¹

Niekiedy jednakże spacerzy organizowane w ramach *Gåafstand* skupione są wokół bardziej specyficznych zagadnień, takich jak np. wpływ legislacji antyterrorystycznej na przestrzeganie prawa człowieka w mieście. Wówczas przewodnikiem grupy jest prawnik. Kiedy indziej wędrujący podążają tropem problemu kontroli i inwigilacji obywateli. Wtedy towarzyszy im wicedyrektor Instytutu Praw Człowieka. Gdy wreszcie tematem spaceru staje się tradycja ogródków działkowych, jeden z działaczy tego środowiska dzieli się z uczestnikami projektu swoimi doświadczeniami i daje wgląd w unikalną specyfikę terenów miejskich ogrodów.

2.4. Taktyka platformy

Podobnie jak w przypadku praktyk opisanych powyżej, również projekty, które zaszeregowałam do „taktyki platformy”, mają często na celu społeczne wytwarzanie przestrzeni. Tworząc kategorię tej taktyki, raz jeszcze chcę powrócić do rozważań de Certeau na temat relacji pomiędzy jednostką a przestrzenią miejską. Autor ten dokonuje istotnego rozróżnienia pomiędzy „miejscem” a „przestrzenią”. Za pomocą tego pierwszego pojęcia określa tymczasowy porządek elementów, z których każdy ma przypisane sobie miejsce.

³³¹ P. Rönicke i N. Rømer, Nis, *Gåafstand*, [w:] *Terms of Belonging. A residency, exhibition and forum addressing the future of being together* [dostęp: 24 kwietnia 2013], <<http://www.termsofbelonging.org/pia-ronicke-nis-romer/>>.

Przestrzeń natomiast tworzona jest przez poruszające się w czasie ciała. W ten sposób, w odróżnieniu od nieruchomego miejsca, przestrzeń jest kategorią historyczną. De Certeau mówi o przestrzeni jako o „praktykowanym miejscu”. Stworzone przez urbanistów i architektów „miasto-pojęcie” dąży do wyparcia ze swojego terytorium wszelkich treści semantycznych. Jako forma idealna ma pozostać anonimowe. W ten sposób jednak jego mieszkalny charakter zostaje unieważniony³³². Działania, które przedstawiam poniżej, polegają na codziennych praktykach i wytwarzaniu legend na temat miejsc dotychczas pozbawionych czytelnej tożsamości. To właśnie takim aktywnościom przypisuje wspomniany autor moc przywrócenia podmiotowości w relacji pomiędzy miastem a jego mieszkańcami³³³.

Analizując relacje społeczne, które powstają w procesie tworzenia tzw. „nowej sztuki publicznej”, Kwon mówi o powstających przy tej okazji „wynalezionych czasowych społecznościach”, konstituujących się na czas realizacji wspólnego obiektu. Relacje między uczestnikami tworzą się wokół wykonywanej wspólnie pracy (*labour*). Zazwyczaj, gdy projekt dobiega końca, więzi te ulegają rozpadowi³³⁴.

Wychodzące naprzeciw tym wyzwaniom działania, realizowane zgodnie z „tastyką platformy”, mają pełnić rolę fizycznej lub organizacyjnej ramy, która umożliwi spotkania publiczności i wspólną realizację różnorodnych działań. W przypadku, gdy owa rama jest fizycznym artefaktem, mamy do czynienia z połączeniem dizajnu i performansu, przy czym najpierw dochodzi do stworzenia fizycznego obiektu (dizajnu), który następnie zostaje wypełniony partycypacyjną aktywnością (performansem).

³³² M. de. Certeau, *dz. cyt.*

³³³ *Tamże.*

³³⁴ M. Kwon, *dz. cyt.*

Ólafur Gíslason

Islandia

Share and Exchange (Dziel i wymieniaj), 1997-1998

W eseju *Artysta jako etnograf* Hal Foster wyraża swój dystans wobec ponowoczesnych artystów, podejmujących metodologię etnografów i tak jak oni występujących w imieniu społeczności, z którymi pracują. Niemniej jednak autor ten dostrzega pozytywny potencjał w tego rodzaju działaniach, w ramach których artysta udziela głosu zmarginalizowanym grupom, dla których jest to okazja, by zostać publicznie wysłuchanymi³³⁵. W wielu swoich projektach Ólafur Gíslason podejmuje tego rodzaju wyzwanie.

Opisując specyfikę pracy twórczej tego artysty, Isabel Schulz zauważa, iż Gíslason „zachęca publiczność, która angażuje się do uczestnictwa w jego projektach, do działania jako artyści i podejmowania estetycznych decyzji w codziennych sytuacjach, w ten sposób podnosząc pytanie o możliwości, jakie sztuka daje społeczeństwu jako całości”³³⁶. Ta praktyka znajduje niezwykle wyrazistą formę w projekcie *Share and Exchange*. W ramach tej jednej z swoich najwcześniejszych realizacji artysta zwrócił się do różnych zakładów pracy w Reykjavíku, prosząc je o „wypożyczenie” jednego z pracowników na czas trzech dni. W ten sposób skompletował grupę, składającą się z pięciu mężczyzn i jednej kobiety. Były to osoby zatrudnione w cukierni, mleczarni, fabryce napojów, fabryce kartonów, fermie rybnej oraz fabryce nawozów. Zostali oni poproszeni przez Gíslasona, by w okresie trwania projektu,

³³⁵ H. Foster, *Artist as Ethnographer?*, [w:] H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 302-309.

³³⁶ I. Schulz, *The opportunities that Art affords - Olafur Gislason's social practices*, [w:] Ólafur Gíslason, 2002 [dostęp: 25 listopada 2012], <<http://www.olafurgislason.de/en/texte/index.html>>.

zamiast wykonywać swoje standardowe obowiązki, spędzali osiem godzin dziennie na poszukiwaniu formy dla swoich artystycznych idei. W rezultacie tego procesu pracownik mleczarni wyrzeźbił z pomocą artysty popiersie Josepha Beuysa z piaskowca. Pracownik fabryki napojów zaproponował usprawnienia techniczne procesu produkcyjnego w swoim zakładzie pracy. Sprzedawca nawozów zrobił szkice do pomnika ludzi pracy. Robotnik fabryki kartonów wykonał tekturowe pudełka i sfotografował swoich kolegów i brygadzystów, nałożywszy im je na głowy. Pracownica fermy rybnej stworzyła projekty malowideł ściennych. Wszystkie prace zostały zaprezentowane publiczności w 1998 r. w Galerii I8 w Reykjavíku.

Projekt *Share and Exchange* był podjętą przez Gíslasona próbą wcielenia w życie idei Beuysa, dotyczącej kreatywnego potencjału drzemącego w każdym człowieku. Uaktywnienie twórczych pierwiastków, twierdził Beuys, umożliwi ludziom przełamanie społecznej izolacji i uaktywni ich działalność, mającą na celu przeformułowanie politycznego *status quo*³³⁷ (Beuys, 1987). Podobnie islandzki artysta motywował się chęcią wyrwania robotników z monotonii ich codziennej pracy i spowodowania, by w nowy, świeży sposób przyjrzeni się rzeczywistości.

SUPERFLEX

Dania

Superchannel (Superkanał), 1999

W maju 1999 r. grupa została zaproszona do zrealizowania wystawy w kopenhaskiej galerii Artspace 1%. Jednak zamiast ekspozycji własnych prac artyści zaproponowali zorganizowanie w przestrzeni ekspozycyjnej studia lokalnej telewizji internetowej. W oknie

³³⁷ J. Beuys, *Każdy artystą*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 268-273.

galerii zamieszczono jej wstępny harmonogram, zapraszając publiczność do ingerowania w jego zawartość. Chętni mogli zgłaszać się i realizować własne programy. Ta pierwsza edycja *Superchannel* przyciągnęła przede wszystkim DJ-ów oraz inne osoby zainteresowane nadawaniem muzyki, artystów, antropologów i psychologów.

Podobnie jak w przypadku innych projektów autorstwa SUPERFLEX, również ten miał swoje kolejne odsłony w innych kontekstach geograficznych i społecznych. W marcu 2000 r. został zrealizowany pod nazwą *Superchannel/Coronation Court* w Liverpoolu, w ramach wystawy zorganizowanej przez tamtejszą *Blue Coat Gallery*. W tym wypadku możliwość realizacji własnego programu telewizyjnego stanowiła wyzwanie adresowane do mieszkańców jednego z bloków mieszkalnych.

Tzw. *Coronation Court* to najstarszy blok mieszkalny w Liverpoolu, mieszczący się na przedmieściach miasta. W 2000 r. planowano jego modernizację, na czas której mieszkańcy mieli się wyprowadzić do lokali zastępczych³³⁸. Głównym problemem mieszkańców budynku była obawa przed rozpadem ich społeczności. W tym czasie nie wszyscy mieszkańcy bloku mieli dostęp do Internetu. Udział w *Superchannel* umożliwił im spotkanie się on-line z lokalnymi politykami i urbanistami w celu dzielenia się swoimi obawami, zasięgania informacji na temat swojego osiedla i zgłaszania własnych postulatów. Tak więc pomysł zorganizowania działań uczestników sięgał do idei demokracji bezpośredniej. Dawał uczestnikom poważne narzędzie, które pomagało im w przeformułowaniu swojego statusu wobec władz. Z biernych, zmarginalizowanych petentów, o których losie zapadają odgórnie podejmowane decyzje, mieli okazję stać się podmiotami dyskusji i współuczestniczyć w konstruowaniu planów na temat swojej przyszłości.

³³⁸ Przy realizacji tego projektu artyści współpracowali z *Liverpool Housing Action Trust*, który był administratorem *Coronation Court*.

FOS (Thomas Poulsen)

Dania

Oslo – One Social Layer for Differences (Oslo – jedna warstwa społeczna dla różnic), 1999

Będąc z wykształcenia rzeźbiarzem, FOS wypowiada się poprzez performans, rzeźbę, dizajn, architekturę, projektowanie mody itp. Jego projekty często przybierają formę fizycznych platform do społecznej interakcji. Tak było również w przypadku projektu *Oslo*, zrealizowanego w 1999 r. na Israels Plads w centrum Kopenhagi³³⁹. Był to rodzaj drewnianego pawilonu o wymiarach 12x12x2,5 m, który w zamierzeniu artysty miał służyć jako przestrzeń publiczna. Według Lene Crone Jensen, FOS „ustanowił ramę, która na chwilę zdefiniowała terytorium dla widzów projektu”³⁴⁰. W ciągu jednego miesiąca miejsce to wypełnione było programem, który częściowo przygotowany został przez FOS-a pełniącego rolę kuratora. Współtworzony przez osoby pochodzące z różnych środowisk i reprezentujące różne postawy, zawierał m.in. kursy flamenco, dyskusje nad przyszłością nowo budowanego osiedla, warsztaty budowania klatek dla ptaków, koncerty itp. Część programu pozostawała otwarta dla spontanicznych wystąpień.

W przypadku *Oslo* mamy więc do czynienia z oboma środkami wyrazu, które występują w sztuce partycypacyjnej: dizajnem i performansem. Artysta bardzo świadomie podchodzi do tej kombinacji formalnej. O procesie, który inicjuje, mówi

Często zaczynam od niczego. Potem ustanawiam platformę – która przyciąga ludzi, którzy wtedy kontynuują tworząc scenariusz. Scenariusz przemienia się w doświadczenie, a doświadczenie krystalizuje się w pracę, projekt³⁴¹.

³³⁹ Kolejne wersje tego projektu powstały w: Køge w Danii w 2009 r., w kopenhaskim porcie w 2010 r. i w czasie 54 Biennale w Wenecji w 2011 r.

³⁴⁰ L. C. Jensen, *Leisure Club Mogadishi & PSLO/Copenhagen*, „nu: The Nordic Art Review” 2000 vol.II nr 2, s. 87.

³⁴¹ P. Albrethsen, *Interview*, [w:] *FOS*, red. P. Albrethsen, A&R Press/Turner, Mexico 2007, s. 127-140, s. 136.

Dizajn jest tu niezmiernie ważnym elementem gry.

Platforma zawsze zawiera elementy dizajnu – krzesło, lampę, stół. To są komponenty dizajnu, które następnie wyodrębniam z kontekstu, by je użyć jako obiekty designerskie na ich własnych zasadach. Ale w rzeczywistości to prawdziwa geneza dizajnu jest tutaj interesująca, która sama w sobie jest argumentem do stworzenia następnego stołu i następnej lampy. Ponieważ obiekt nie funkcjonuje jedynie w kontekście społecznym – on jest przezeń stworzony³⁴².

Niemniej jednak, zgodnie z koncepcją FOS-a, celem nie jest samo stworzenie obiektu. Jego potencjał tkwi w inicjowaniu sytuacji. W ten sposób w projektach tego artysty toczy się nieustanna gra pomiędzy przestrzenią a społecznością. Przestrzeń uzyskuje nowe znaczenia dzięki interakcji z publicznością i odwrotnie: publiczność kształtowana jest przez przestrzeń. Cecilie Høgsbro Østergaard porównuje projekty FOS-a do *Storm P. machine*³⁴³, której działanie polega na łańcuchu akcji uruchomionych jako sprzężenie zwrotne, będące efektem akcji początkowej. To nie produkcja czegokolwiek, a transformacja jest celem *Storm P. machine*. FOS tworzy swoje skomplikowane procesualne projekty, koncentrując się przede wszystkim na obserwacji nowych znaczeń, które powstają w czasie ich trwania: „sytuacje, obiekty, symbole, ludzie są recyklingowane znowu i znowu, nieustannie generując nowe znaczenia, nawet jak są one odzwierciedlone w nowych sytuacjach, obiektach, symbolach i ludziach³⁴⁴”.

Artysta mówi o strukturze społecznej jako o wzorze (*pattern*). Podejmowanym przez siebie akcjom, które określa jako „dizajn społeczny” (*Social Design*), przypisuje rolę przeformułowania tego wzoru w drodze sprzężenia zwrotnego, powstałego na skutek komunikacji pomiędzy obiektami, ludźmi i środowiskiem. Innymi słowy, osadza on swoje projekty na przekonaniu, iż procesy zachodzące w społeczeństwie nie działają wedle zasady przyczynowo-skutkowej, lecz mają charakter cyrkularnych sekwencji przyczynowych

³⁴² *Tamże*, s. 136.

³⁴³ Nazwa *Storm P. machine* pochodzi od nazwiska duńskiego rysownika komiksów Roberta Storma Petersena (1882-1949), który na swoich rysunkach przedstawiał tego rodzaju absurdałne urządzenia.

³⁴⁴ C. Høgsbro Østergaard, (*Cleaning Up Is Easy*, [w:] *FOS*, red. P. Albrethsen, A&R Press/Turner, Mexico 2007, s. 53-59, s. 54.

(*circular causal sequences*). Jednak, jak podkreśla Høgsbro Østergaard, artysta w swoich działaniach nie kontroluje tych procesów, a jedynie uwalnia je³⁴⁵.

CUDI – Center for Urban Culture, Dialog and Information³⁴⁶

Dania

Mobile Tea House (Mobilna herbaciarnia), 2001-2002

Miejszem realizacji projektu było Vollmose – dzielnica Odense, położona na przedmieściu tego miasta. Zbudowana na początku lat 70. ubiegłego wieku, charakteryzuje się typową dla tamtego okresu zabudową, składającą się z modernistycznych bloków, stanowiących w owym czasie o nowoczesnym obliczu miasta. Podobnie jak w całej Skandynawii, w latach 90. nastąpił odpływ rdzennych mieszkańców z tego rodzaju dzielnic, które następnie, z racji obowiązujących tam niskich czynszów, zostały zasiedlone przez imigrantów. W przypadku Vollmose ich odsetek wynosi 65%³⁴⁷. Fakt zamieszkiwania tam staje się automatycznie źródłem stygmatyzacji społecznej³⁴⁸.

Osiedliwszy się w tej dzielnicy³⁴⁹ w 2000 r., członkowie CUDI postanowili działać na rzecz zmiany istniejących tam norm i struktur. Chcieli doprowadzić do osiągnięcia lepszej

³⁴⁵ *Tamże*.

³⁴⁶ Członkowie grupy: Lise Skou i Lasse Lau.

³⁴⁷ Źródło: *Vollsmose*, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 14 kwietnia 2012], <<http://en.wikipedia.org/wiki/Vollsmose>>.

³⁴⁸ W 2010 r. Vollsmose, mające już wcześniej opinię dzielnicy bardzo niebezpiecznej, stało się areną gwałtownych ataków mieszkańców pochodzenia somalijskiego i palestyńskiego na rdzennych Duńczyków (*Odense: Danes persecuted in Vollsmose*, [w:] *Islam in Europe*, 8 października 2010 [dostęp: 14 kwietnia 2012], <<http://islamineurope.blogspot.com/2010/10/odense-danes-persecuted-in-vollsmose.html>>.).

³⁴⁹ Dla właściwego zrozumienia tego projektu ważna jest świadomość faktu, iż Lise Skou i Lasse Lau zamieszkali w Vollmose celowo, chcąc swoją działalnością przeciwstawić się panującej w prasie negatywnej opinii o dzielnicach blokowskich.

rozpoznawalności kulturalnej lokalnej społeczności, a przez to zmiany obrazu dzielnicy w opinii publicznej. Zauważyli, iż w okolicy brakuje przestrzeni do spotkań i interakcji społecznych. W wyniku dyskusji z mieszkańcami Vollmose narodził się pomysł zbudowania mobilnej herbaciarni, która mogłaby służyć jako platforma do wyżej wspomnianych celów. Jej nomadyczny charakter miał umożliwić przełamanie barier oddzielających postrzeganą jako getto dzielnicę od reszty Odense. Idea herbaciarni opierała się na zasadzie otwartości i aktywnego uczestnictwa członków społeczności. Każdy z jej czasowych użytkowników mógł zmieniać jej zewnętrzny i wewnętrzny wystrój w zależności od swoich potrzeb i gustów.

W 2002 r. członkowie CUDI we współpracy z grupą kobiet współpracujących z nimi przy organizacji *Mobilnej herbaciarni* postanowili zaprezentować ten projekt na przedmieściach innych europejskich miast, borykających się z podobnymi jak Vollmose problemami. W ten sposób powędrował on do włoskiego osiedla *Barriera de Milan* w Turynie, francuskiego blokowiska *Le Busserine* w Marsylii i niemieckiego *Gropiusstadt* pod Berlinem. W prowadzonych na marginesie projektu badaniach artyści poświęcali szczególną uwagę wpływowi konwencjonalnych warunków na środowisko społeczne: „warunków, które niekoniecznie są widoczne w życiu codziennym, ale które istnieją jako kody przestrzenne i są różnie postrzegane w zależności od zaplecza kulturalnego, społecznego, religijnego i fizycznego”³⁵⁰. Doświadczenie spotkania z mieszkańcami różnorodnych osiedli pozwoliło członkom CUDI zebrać materiały, które następnie stały się podstawą do utworzenia w herbaciarni biblioteki dokumentów na temat społecznych, politycznych i kulturalnych warunków życia w mieście.

³⁵⁰ L. Skou, *Mobile Tea House - Travel through Suburbs of Europe*, [w:] Lise Skou [dostęp: 14 kwietnia 2012], <http://www.liseskou.net/tea_house_travel.html>.

Johanna Billing

Szwecja

You Don't Love Me Yet (Jeszcze mnie nie kochasz), 2002-

Kluczowym elementem działań inicjowanych przez tę artystkę jest kooperacja i partycypacja. Wieloletni projekt *You Don't Love Me Yet* został po raz pierwszy zorganizowany w Galerii Index w Sztokholmie. Artystka zaprosiła około dwudziestu nastolatków i amatorskie zespoły, by każdy z nich zaśpiewał popularny szlagier z lat 80. amerykańskiego piosenkarza Roky'ego Ericksona. Rok później Billing zebrała tych samych uczestników w sztokholmskim studio nagraniowym Atlantis, gdzie zrealizowano zarówno nagranie płyty, jak i filmu ze wspólnego zaśpiewania przez grupę utworu *You Don't Love Me Yet*. Kolejnym etapem tego wielokrotnie powtarzanego projektu jest *tournée*, w które wyrusza on, zapraszany przez następne galerie. Artystka nie bierze w nim udziału osobiście. Prawa autorskie do tego projektu należą do sztokholmskiej Galerii Index, gdzie odbyła się jego premiera. Artystka ogranicza więc swoją rolę do stworzenia „prototypowego modelu” projektu/sytuacji społecznej, co do której zrzuca się później autorstwa. Możliwość tworzenia jego kolejnych kopii jest praktycznie nieograniczona. Za każdym razem na miejscu organizatorzy zbierają lokalną grupę uczestników i organizują koncert, w ramach którego śpiewają oni utwór Ericksona. Po występie następuje pokaz filmu Billing, zarejestrowanego w czasie koncertu w studio Atlantis.

Anders Jansson, który w chwili premierowej realizacji *You Don't Love Me Yet* był pracownikiem Galerii Index, tak mówi o tym projekcie:

To co uważam za najbardziej interesujące (...), to spotkania i relacje, które rozwinęły się poprzez ten projekt. Tam byli muzycy, którzy nigdy specjalnie nie zbliżają się do sztuki współczesnej i ludzie, którzy naprawdę nigdy nie mieli kontaktu ze współczesną sceną muzyczną, a teraz musieli razem pracować³⁵¹.

I później dodaje:

³⁵¹ A. Jansson, *Johanna Billing*, [w:] *Make It Happen*, 2004, dostęp: 12 lipca 2012, <<http://www.makeithappen.org/pressecart.html>>.

On stworzył nowe sposoby patrzenia na sztukę, nowe sposoby słuchania muzyki, nowe sposoby mówienia o takich rzeczach. Tak dzieje się wtedy, kiedy twoje własne wrażenia spotykają wrażenia innych ludzi i mówisz o tym, że sztuka może wyrastać poza mury galerii i stać się potrzebą w „rzeczywistym życiu” społeczeństwa³⁵².

Malin Arnell & Niclas Hansson

Szwecja

Project Present (Projekt obecny), 2003-2006

Project Present został zrealizowany przez Malin Arnell we współpracy z Niclasem Hanssonem. Artyści ci zostali zaproszeni do wzięcia udziału w trzyletnim projekcie *QUB*, który odbywał się w Okręgowej Klinice Psychiatrycznej dla Dzieci i Dorosłych w Sztokholmie w latach 2003-2006. Pomysłodawczynią i kuratorką *QUB* była Ann Magnusson, która kierowała się chęcią poszukiwania nowych możliwości rozwiązywania lokalnych konfliktów poprzez zaangażowanie artystów do pracy na rzecz szpitala. Punktem wyjścia do działań artystycznych miał być concept „sztuki relacyjnej”.

Malin Arnell, jako była pacjentka szpitala psychiatrycznego, oparła swoją praktykę na własnych doświadczeniach z okresu leczenia. Wychodziła z założenia, iż choroba psychiczna istnieje w relacjach międzyludzkich raczej niż we wnętrzu człowieka. Duet Arnell/Hansson, w odróżnieniu od reszty artystów biorących udział w *QUB*, postanowił ominąć pokusę wykorzystania uczestnictwa w tym projekcie dla swojej artystycznej autoekspresji. Postrzegał swoją rolę jako konsultantów i podjął próbę zmiany specyficznej przestrzeni mentalnej funkcjonującej w tego rodzaju placówkach oraz stworzenia specyficznej „przestrzeni pomiędzy”, lokującej się na styku kontaktów pomiędzy pacjentami, personelem i artystami. Chodziło również o poszukiwanie relacji pomiędzy wewnętrznym światem kliniki oraz światem zewnętrznym i zbadanie, w jaki sposób owe związki wpływają na definiowanie pojęć

³⁵² *Tamże.*

„zdrowia” i „choroby”. Działania artystów skupiały się na inicjowaniu dyskusji na temat wartości oraz organizowaniu raz na pół roku seminariów dla personelu szpitala.

Arnell uważa, iż ten projekt zakończył się porażką i nieporozumieniem pomiędzy nią i Hanssonem a kuratorką, oczekującą od artystów postaw bardziej skoncentrowanych na tworzeniu „dzieła”³⁵³. Niemniej jednak, jeszcze w czasie jego trwania w 2004 r., Arnell/Hanson podjęli się zorganizowania wystawy, której rolą miało być zaprezentowanie wyników warsztatów realizowanych w klinice, m.in. z personelem Oddziału Rodzinnego. Jednak wystawa nie odbyła się w planowanej formie. Arnell zorganizowała ją w Galerii ETC w Sztokholmie, nadając jej tytuł *Vad kan vi bidra med? - en utställning om det omöjliga i att inte påverka (Inställt p.g.a. vanmakt)* [Co możemy zrobić, aby wnieść swój wkład? – Wystawa o niemożliwości nieposiadania wpływu (Odwołana z powodu bezsilności)]. Składała się z instalacji z kręgu krzeseł z zawieszonymi żółtymi i niebieskimi ręcznikami oraz performance Arnell, który odbywał się w czasie trzech tygodni trwania prezentacji. Artystka siedziała przy stole, mając po jednej stronie swoją kartę leczenia z okresu pobytu w szpitalu psychiatrycznym, a po drugiej dziennik, który w tamtym okresie prowadziła. Przepisywała treść dziennika na laptopie, a obraz zapisków był wyświetlany na ekranie.

Johanna Gustafsson Fürst

Szwecja

Trondheimgatan 26, 2008-2009

Twórczość Johanny Gustafsson Fürst wyraża się w dwóch obszarach działania: tworzeniu w przestrzeni publicznej rzeźb, które mają charakter politycznych komunikatów lub krytycznych komentarzy oraz realizacji *community art projects*. W wypadku

³⁵³ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką 23 listopada 2011 r.

Trondheimgatan 26 było to działanie adresowane do młodzieży zamieszkującej sztokholmską dzielnicę Kista. By przedstawić jego wymowę i znaczenie, muszę poświęcić nieco miejsca zaprezentowaniu problematyki tej dzielnicy, gdyż jej społeczny kontekst jest konstytutywnym elementem tego projektu.

Kista to dzielnica Sztokholmu położona w północno-zachodniej części miasta. Przez obszar ten przebiega linia metra, która przecina go na dwie części. Zachodnia stanowi przestrzeń rezydencyjną (osiedle Husby) i jest zabudowana modernistycznymi blokami z lat 70. ubiegłego stulecia, których dzisiejszymi mieszkańcami są w większości imigranci. Część wschodnia natomiast nazywana jest „szwedzką Silicon Valley” i stanowi siedzibę szeregu instytucji związanych z zaawansowanymi technologiami cyfrowymi: *Royal Institute of Technology*, *Stockholm University*, filii Ericssona, szwedzkiej gałęzi IBM, *Interactive Institute* i in. Szacuje się, że liczba osób zatrudnionych w tych instytucjach waha się pomiędzy dwadzieścia pięć a trzydzieści pięć tysięcy osób³⁵⁴. Trudno o przykład bardziej skontrastowanego sąsiedztwa „starych” i „nowych” Szwedów. W związku z tym, że dzielnica stała się miejscem pracy tak dużej grupy ludzi, planowany jest jej intensywny rozwój. W najbliższych latach planowane są nowe osiedla mieszkaniowe, m.in. dwa 110-metrowe wieżowce. Na miejscu ma zamieszkać około dwadzieścia tysięcy osób.

Cultural Infrastructure Kista to długofalowy projekt gentryfikacyjny, którego celem jest przekształcenie przestrzeni publicznej, zbudowanie odpowiedniego, „kulturalnego” środowiska społecznego w dzielnicy, w którym czuliby się dobrze pracownicy osadzonych tam firm, zajmujących się wysoką technologią. Został on stworzony przez władze prywatnych firm biznesowych i deweloperskich, współpracujących z władzami miasta. Sami twórcy tego projektu tak określają swoją misję:

Cultural Infrastructure Kista jest projektem, który zmierza do rozwinięcia bogatej warstwy kulturalnej w Kista i jej okolicy, służąc jako katalizator i środek do ożywienia współczesnego miasta poprzez sztukę. CIK jest pomyślany jako punkt ogniskujący dla produkcji oraz zachęcania do tworzenia projektów kulturalnych, które będą stymulowały ludzi, którzy tu żyją i pracują, oraz będzie tworzył to miejsce bardziej żywym i przyciągającym³⁵⁵.

³⁵⁴ Husby, Stockholm, [w:] Wikipedia [dostęp: 10 grudnia 2011], <http://en.wikipedia.org/wiki/Husby,_Stockholm>.

³⁵⁵ *Cultural Infrastructure Kista Forum*, [w:] *Cultural Infrastructure Kista*, 6 maja 2008, dostęp: 9 grudnia 2011, <<http://www.cu-in-kista.com/forum/>>.

Operatorzy CIK, skupieni w *Interactive Institute*, nie kryją, że działają na rzecz komercyjnych klientów, tworząc projekty zarówno wewnątrz jak i poza Instytutem. W tym celu starają się nawiązywać współpracę z rządem, władzami miasta i podmiotami prywatnymi³⁵⁶. CIK realizuje swoje cele poprzez szereg działań. Jednym z nich jest „Teatr i odpowiedzialność społeczna”, w ramach którego współdziałają *Kista Teater*, Uniwersytet Sztokholmski i *Lansteatern Örebro*. Tu właśnie pojawiło się pole do działania Gustafsson Fürst, która była jedną z założycielek *Kista Teater*. Jej projekt miał przybliżyć widowni sztukę teatralną *Down on Earth*, której tematem były doświadczenia młodych ludzi, koncentrujące się wokół problemów samotności, przyjaźni, wiary, władzy i poczucia jej braku. Zadanie, które postawiła przed sobą artystka, polegało na „zbadaniu, w jaki sposób można użyć zarówno sztuki jak i kultury dla sformułowania samego siebie, dokonując tego w publicznym dyskursie i przestrzeni³⁵⁷”. W praktyce jej działanie polegało na zorganizowaniu i prowadzeniu warsztatów dla uczniów siódmej klasy lokalnej szkoły, w której większość uczniów pochodziła z rodzin imigranckich. Zaprosiła do współpracy nauczycielkę sztuki oraz pięcioro innych artystów³⁵⁸. Tytuł projektu – *Trondheimgatan 26* – pochodzi od adresu mieszkania na osiedlu Husby, w budynku przeznaczonym do rozbiórki. Artystka wynajęła je od *Svenska Bostäder* (Spółka Mieszkaniowa), by stworzyć miejsce do spotkań i wspólnej realizacji projektów. Była to „przestrzeń wolności”, gdzie dzieci realizowały na ścianach swoje własne murale i rysunki, będące komentarzami do scenariusza sztuki. Jeden z nich stał się podstawą do scenografii wystawianej sztuki, a inny z kolei został wykorzystany w plakacie. W tym samym miejscu zaproszeni przez Gustafsson Fürst artyści tworzyli i przedstawiali swoje prace *site specific*. To sama przestrzeń przy *Trondheimgatan 26* wraz mającymi tam miejsce spotkaniami i działaniami jest traktowana przez Gustafsson Fürst jako „wystawa”. Przywołując słowa Beuysa o „nieprzewidywanych rezultatach, które pojawiają się, gdy ludzie

³⁵⁶ Oficjalnymi partnerami CIK są: Grupa Biznesu, Zarząd Grupy Właścicieli Nieruchomości, Fundacja Electrum oraz Miasto Sztokholm.

³⁵⁷ *Trondheimgatan_26. Ett Konstverk i Husby*. Ulotka wydana z okazji projektu, 2009.

³⁵⁸ Byli to: Steven Cuzner, Virlani Hallberg, Jenny Palén, Allan Stein, Liv Strand.

spotykają się, rozmawiają i inspirują nawzajem”³⁵⁹, artystka traktuje ten projekt jako „rzeźbę społeczną”.

YNKB³⁶⁰

Dania

& Parfyme³⁶¹

Dania/Norwegia/USA

& Majdi Hadid

Palestyna

Peoples Museum (Muzeum ludzi), 2008-2009

Peoples Museum to typowy projekt partycypacyjny, aranżowany przez przybywających z zewnątrz artystów i skierowany do zmarginalizowanej społeczności – w tym wypadku do mieszkańców małego miasteczka BirZeit, położonego na palestyńskich Terenach Okupowanych, dwadzieścia kilometrów od Ramallah. Powstało ono z rozbudowy wioski o antycznej historii, wywodzącej się z czasów Bizancjum. Aż do teraz zamieszkiwane jest przez większość chrześcijańską, zgodnie żyjącą z muzułmańską mniejszością. Nie przystaje więc do lokalnego stereotypu społeczeństwa, w którym tradycja muzułmańska ściera się z żydowską. Starożytna wioska, z której miasto wzięło swoje korzenie, jest obecnie nieomal całkowicie opuszczona. Życie dzisiejszych mieszkańców przeniosło się do bardziej nowoczesnych

³⁵⁹ J. Beuys. Podają za: *Trondheimgatan_26. Ett Konstverk i Husby*, dz.cyt.

³⁶⁰ Aktualni członkowie YNKB: Thomas Østergaard, Kirsten Dufour, „Stoffer” Michael Christensen, Anders Hvam Waagø, Tine Tvergaard, Joen Vedel, Finn Thybo Andersen, Eva La Cour i Ninna Poulsen.

³⁶¹ Członkowie Parfyme: Laurids Sonne, Ebbe Dam Meinild, Pelle Brage i Douglas Paulson.

dzielnic. Z tego powodu narodziła się lokalna inicjatywa otoczenia wioski opieką konserwatorską. W tę inicjatywę wpisali się duńscy artyści – członkowie dwóch ugrupowań YNKB i Parfyme, którzy nawiązali współpracę z organizacjami działającymi na miejscu: Palestyńską Międzynarodową Akademią Sztuki, Szkołą Łacińską, parafią rzymsko-katolicką oraz organizacją Al-Rozana. Zaproponowali powołanie w jednym z zabytkowych budynków muzeum, prezentującego lokalną historię, życie i emocje. Proces tworzenia tej instytucji miał być wynikiem inicjatyw samych mieszkańców. Chcąc uniknąć pokusy narzucania uczestnikom gotowych rozwiązań, artyści postanowili zaangażować się w długi proces. Rozpoczął się on prezentacją mieszkańcom idei muzeum. Nastąpiła ona w czasie miejscowego festiwalu letniego w 2008 roku, który w ciągu tygodnia odwiedziło dwadzieścia tysięcy osób. Przyjęta przez artystów metoda pracy polegała na budowaniu kartonowej makiety miasteczka, w ramach której odtworzono poszczególne domy, uzupełniane zdjęciami ich właścicieli. Ten proces przyciągnął uwagę mieszkańców i spowodował, że zaczęli odwiedzać miejsce pracy artystów i opowiadać osobiste historie.

Kolejny etap polegał na przeprowadzeniu remontu i adaptacji przeznaczonego na ten cel budynku oraz gromadzeniu artefaktów, które miały być tam prezentowane. Były to zarówno pamiątki osobiste, przedmioty codziennego użytku, obiekty kultu, fotografie, mapy, rysunki, a także dokumentacja zgromadzona przez artystów: rozmowy i nagrania zarejestrowane w czasie ich spotkań z mieszkańcami. Wreszcie w październiku 2009 *Peoples Museum* zostało otwarte. Umieszczone na stronie internetowej YNKB zdjęcia pokazują mieszkańców tłumnie uczestniczących w tej uroczystości, przemówienia lokalnych działaczy, występy artystyczne i wspólną biesiadę. Kirsten Dufour twierdzi, że po wyjeździe artystów muzeum istnieje nadal, natomiast wśród lokalnej społeczności zabrakło energii do kontynuowania pracy nad zbieraniem pamiątek³⁶².

2.5. Taktyka zbierania/wymiany historii

Jak wspomniałam wcześniej, w niektórych przypadkach artystyczne projekty partycypacyjne nie różnią się znacznie od tych, realizowanych przez pracowników socjalnych, społeczników-

³⁶² Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w biurze YNKB 28.01.2012.

wolontariuszy i aktywistów. To tylko fakt, iż zostały one podjęte przez artystów, twierdzi Larsen, pozwala je rozważać w polu sztuki³⁶³. We wspomnianym już eseju *Artist as Ethnographer* Foster porównuje ponowoczesne praktyki artystyczne, polegające na pracy artysty ze społecznością lokalną bądź na jej rzecz z pracą etnografa. Pisze o zjawisku wymiany dyskursów pomiędzy antropologią a sztuką. Podając przykład fascynacji surrealizmem Jamesa Clifforda twierdzi, iż początkowo mieliśmy do czynienia z zapatrzeniem się antropologów na artystów jako tych, którzy stanowią „archetyp formalnej refleksyjności, wrażliwości na różnicę, [i jako] otwarci na przypadek są samoświadomymi czytelnikami kultury rozumianej jako tekst”³⁶⁴. Natomiast obecnie, w epoce ponowoczesnej, pisze Foster, mamy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym. – To artyści chętnie stroją się w piórka antropologa, porzucając instytucję wystawienniczą i podejmując pracę „w terenie”. Jako przykład takiego rodzaju działania podaje on wspomniany wcześniej chicagowski projekt *Culture in Action* (1993). Foster pozostaje krytyczny wobec tego rodzaju postaw, zarzucając artystom przyjmowanie „ideologicznego patronatu” nad społecznościami, z którymi/na rzecz których pracują i kwestionuje ich prawo do wypowiedzania się w imieniu innych. Jednak mówi przychylnie o tego rodzaju działaniach artystycznych, które prowadzą do ujawnienia przemilczanych, zatajonych, zatuszowanych historii, do których dostęp ma niewielu.

W swoim podręczniku prowadzenia wywiadów Steinar Kvale poucza antropologów, iż „celem (...) wywiadu jest uzyskanie opisów świata życia badanych, uwzględniających interpretację znaczenia opisywanych zjawisk”³⁶⁵. Dalej autor ten wymienia różnego rodzaju zjawiska, które „pojawiają się” przy okazji prowadzenia wywiadów. Pisze on m.in. o zmianie, która może nastąpić u badanego, gdy w czasie rozmowy ujawnią mu się pewne mechanizmy własnego postępowania, których wcześniej sobie nie uświadamiał. Kvale zwraca również uwagę na interakcję, która, chcąc nie chcąc, wytwarza się pomiędzy badającym a badanym. Oba podmioty wzajemnie na siebie oddziałują i, pozostając w związku, wspólnie wytwarzają wiedzę. Ta wiedza, podkreśla autor, jest wytworem wyłącznie tej indywidualnej relacji, gdyż „kontakt z innym respondentem może prowadzić do wytworzenia innej interakcji

³⁶³ L. Bang Larsen, *Social Aesthetics*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 172-183.

³⁶⁴ H. Foster, *dz.cyt.*, s. 304.

³⁶⁵ S. Kvale, *Prowadzenie wywiadów*, przeł. A. Dziuban, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s.42.

i odmiennego rodzaju wiedzy”³⁶⁶. W końcu Kvale podejmuje wątek związany z niezwykle doświadczeniem, jakim dla badanego może być akt rozmowy z antropologiem. Píše on, iż spotkanie z nim może być dla badanego niezwykle silnym przeżyciem. Prawdopodobnie sytuacja, w której druga osoba – przez godzinę lub dłużej – okazuje zainteresowanie naszym doświadczeniem i poglądami na dany temat, jest na nie wrażliwa i stara się je jak najlepiej zrozumieć, nie jest zbyt często spotykana w życiu codziennym³⁶⁷.

Reasumując: podobne działania artystów i antropologów różnią się w tym wypadku tylko dalekosiężnym celem. Dla antropologa jest nim poszerzenie pewnego obszaru wiedzy, a więc wywiad jest dla niego jedynie *ś r o d k i e m* do tego celu prowadzącym. Dla artysty natomiast w niektórych przypadkach wywiad, traktowany jako rozmowa towarzysząca spotkaniu z Innym, jest celem samym w sobie. Kiedy indziej dostarcza on materiału do skonstruowania dzieła lub też ma pomóc w doprowadzeniu do społecznej zmiany. Tak więc niekiedy zewnętrznie podobne działania realizowane są w różnych polach: polu nauki (antropolog) i polu sztuki (artysta).

Ponieważ moje badania dotyczą działań artystycznych realizowanych na gruncie krajów skandynawskich, chcę tu jeszcze uwypuklić zjawisko wielowiekowej tradycji zbierania/wymiany historii w skandynawskiej kulturze. Powstanie literackiej (pisanej) formy sagi, która rozwinęła się przede wszystkim na terenie Islandii, poprzedzał około dwustuletni okres przekazywania jej w formie oralnej opowieści³⁶⁸. Przeglądając wydanie sag islandzkich przetłumaczonych na język polski, natknęłam się na interesujący opis metodologii pisarskiej autorów tych wczesnych form literackich:

Tworząc wersję literacką, autor sagi przenosił współczesne mu realia obyczajowe czy kulturowe w epokę, którą opisywał, zmyślał lub „upiększał” dialogi, bywał stronniczy i nie unikał dydaktyzmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że jego głównym celem było przekazanie i upamiętnianie prawdziwej historii – był przede wszystkim dziejopisem, na drugim dopiero miejscu literatem. Uważał się za historyka i pracował jak historyk: zbierał informacje od wiarygodnych świadków, opowieści ustne łączące się z tematem jego sagi, inne spisane wcześniej jej wersje, wiersze skaldów, wiadomości z innych sag i dzieł historycznych. Kompilował je, przerabiał, czasem upiększał i zmieniał, starając się jednak o zachowanie logicznego ciągu wydarzeń, o umieszczenie w

³⁶⁶ *Tamże*, s. 46.

³⁶⁷ *Tamże*, s. 46.

³⁶⁸ Na przykład pogańska poezja skaldów przekazywana była wyłącznie w formie oralnej.

opowieści tego wszystkiego, co uważał za pewne, potwierdzone fakty. Jak wszyscy historycy swojej epoki polegał na autorytecie swoich poprzedników, zbierając raczej wszelkie dostępne informacje, niż prowadząc ich krytyczną analizę³⁶⁹.

Podobnie fiński epos – *Kalevala* – powstał w wyniku zgromadzenia przez badacza Eliasa Lönnrota (1802-1884) przekazywanych ustnie pieśni. Taka metoda pracy brzmi niezwykle współcześnie. Z łatwością można odnaleźć tu wiele elementów stosowanych obecnie w procesie realizacji projektów partycypacyjnych wykorzystujących zebrane historie. Wydaje się więc uprawnione twierdzenie, że w tym zwróceniu się skandynawskich artystów ku historiom oralnym można zauważyć ich chęć odwołania się do samej esencji lokalnej kultury³⁷⁰.

Lea & Pekka Kantonen

Finlandia

Videokuvan sukupolvittelu, (Filmowanie pokoleniowe), 1990-

Głównym tworzywem wykorzystywanym przez tych dwoje artystów w kreowaniu tej pracy jest ich własne życie. W końcu lat 80. ubiegłego stulecia porzucili oni stolicę, by przenieść się na wieś i tam realizować długoletni zamysł, jakim miało być połączenie życia ze sztuką. Lea w ten sposób przedstawia swoje motywacje:

Gdy dzieci były małe, zaczęliśmy budować dom. Zdałam sobie sprawę, że stałam się jednocześnie gospodynią, matką, żoną, budowniczym domu, artystką, nauczycielką, itd. Chciałam, aby właśnie to doświadczenie stało się centrum mojej działalności. Chciałam nad tym pracować, nad poczuciem winy, że mam tylko dwadzieścia cztery

³⁶⁹ A. Waśko, *Wprowadzenie*, [w:] *Saga o Grenlandczykach. Saga o Eryku Rudym. Wikingowie w Grenlandii i w Ameryce*, red. A. Waśko, Kraków: Księgarnia Akademicka 2006, s. 4-16, s. 8-9.

³⁷⁰ Podobna metodologia jest szeroko wykorzystywana przez artystów pochodzących z innych regionów. Moim celem jest tu jedynie poszukanie źródeł działań analizowanych tu artystów, które, jak się wydaje, są różne od inspiracji twórców pochodzących spoza Skandynawii, co pozwala na spojrzenie na finalne rezultaty podobnych działań z różnych perspektyw.

godziny do pełnienia tych wszystkich ról równocześnie; dwadzieścia cztery godziny na bycie dobrą matką, żoną, dziennikarką, kimkolwiek. W takich momentach trzeba wybierać, kim się chce być najbardziej, jaka rola jest najważniejsza. (...) Chciałam identyfikować się ze zmiennością tych ról, koniecznością nieustannego przekształcania się z matki w żonę, z żony w artystkę, itd. Miałam i mam uczucie, że w wielości tych ról nie tkwiła i nie tkwi żadna sprzeczność. Oczywiście każda rola kradnie czas drugiej i do pewnego stopnia są one sprzeczne³⁷¹...

Pomysł tego projektu polega więc na tym, że w pewnym momencie artyści podjęli decyzję, by swoje życie traktować jako performans, w którym własne poczynania będą mogli poddawać autoanalizie. Pekka przyjął na siebie rolę kronikarza życia rodzinnego. Każdego dnia włącza kamerę wideo i rejestruje wybrany fragment ich życia. W ten sposób dom traktowany jest jako scena, a wszyscy członkowie rodziny, a także zaprzyjaźnieni goście odwiedzający ten dom, stają się uczestnikami performansu. Dzieci w miarę dorastania również stają się coraz bardziej świadome faktu, że są aktorami na scenie.

Podobnie jak w innych projektach realizowanych przez tę parę artystów, także w tym pojawia się tendencja do zacierania granic pomiędzy sztuką a życiem. Pekka tak komentuje to zjawisko:

(...) Zbliżyliśmy się do granicy, gdzie ludzie zaczynają się wahać, czy to jest sztuka, czy już nie. Nawet my sami nie oceniamy tego jednoznacznie. Są prace, co do których nie mamy wątpliwości, że przynależą do obszaru sztuki, lecz są takie, które i od nas wymagają własnej refleksji, własnego osądu – co jest sztuką, a co nią nie jest...³⁷²

Mamy tu do czynienia z trwającym przez cały okres realizacji projektu zjawiskiem podwójności światów, w których permanentnie funkcjonują artyści. Lea j e s t kobietą – żoną, matką i gospodynią wiejskiego gospodarstwa, przy czym ta ostatnia rola jest przez nią pojęta w dość esencjalistyczny sposób, a także artystką, łączącą obowiązki domowe z pracą twórczą. Równolegle jednak o d g r y w a ona wszystkie wymienione wyżej role. Mówi o tym:

³⁷¹ M. Lisiewicz, *Poszukując równowagi. Wywiad z Leą i Pekką Kantonenami*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 236-248, s. 239.

³⁷² *Tamże*, s. 237.

Jestem bardzo świadoma tego, że to, co pojawia się na wideo, nie jest już moim prywatnym życiem. To my wybieramy pewne fragmenty z naszej prywatności i czynimy je publicznymi. My wyznaczamy granice sfery prywatnej i publicznej³⁷³.

Rejestrowane od 1990 r. nagrania składają się obecnie na około tysiąc trzysta godzin materiału filmowego, na którym został zarejestrowany w sposób niezwykle bezpośredni proces rozwoju i dorastania dzieci, codzienne czynności, rodzinne konflikty, zmagania się z przeciwnościami losu itp. Ostateczny, zmontowany film zawiera dosłowne, naturalistyczne rejestracje rzeczywistości, które są poprzęplatane zredagowanymi, teoretycznymi komentarzami, wygłaszanymi przez Leę lub zza kamery – przez Pekkę. Taki sposób pracy z materiałem filmowym wynika z inspiracji artystów dorobkiem francuskiego filmowca i antropologa Jeana Roucha³⁷⁴.

Zarejestrowany i zmontowany przez artystów dziennik wideo prezentowany jest przez nich publiczności w czasie performansów zatytułowanych *Prośba o radę*, stanowiących kolejny etap *Generational Filming*. Pierwsza taka akcja odbyła się w 2005 r. w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku. Pokazując widzom wybrane fragmenty spośród ogromnego zbioru materiału, artyści skupili się na tych wątkach, które dotyczyły sytuacji konfliktowych w ich życiu rodzinnym, prosząc obserwatorów o komentarz i radę, jak powinni byli w danych sytuacjach postąpić. To spotkanie i dyskusja z publicznością również została zarejestrowana

³⁷³ *Tamże*, s. 242.

³⁷⁴ Jean Rouch (1917-2004) – francuski reżyser i antropolog, uważany za jednego z twórców *cinéma vérité*. Styl ten opiera się na metodzie filmowania „z wolnej ręki”, wykorzystuje długie sekwencje niemontowanych, naturalistycznych scen. Do tego materiału reżyser dodaje również fragmenty fikcyjne, ustawienia dokamerowe. Pojawia się również w filmie osobiście, by wprowadzać elementy improwizacji i prowokacji. Kompozycja filmu pozbawiona jest wyraźnej osi dramaturgicznej. Przekaz dotyczy zazwyczaj codziennego życia z jego powtarzalnością motywów i częstymi elementami nudy.

Najbardziej znanymi jego filmami zrealizowanymi w tym stylu są *Jaguar* (1957-1967), *Moi, un noir* (1958) i *Chronique d'un été*. Ten ostatni, zrealizowany we współpracy z Edgarem Morin, stanowi socjologiczne studium Paryża. Jego tematem jest codzienne życie grupy paryskiej młodzieży, której członkowie pochodzą z różnych warstw społecznych i mają różne zaplecza kulturowe. Akcja rozgrywa się w stolicy Francji w 1960 r., w czasie, gdy w Algierii toczy się wojna o niepodległość. Zakończenie filmu ukazuje sytuację spotkania, na które Rouch zaprosił osoby grające głównych bohaterów po to, by się ich poradzić, jak powinni wyglądać jego ostatnie sceny. Finalne ujęcie przedstawia Roucha i Morina spacerujących po korytarzu paryskiego *Musée de l'Homme* i dyskutujących na temat filmu.

na wideo przez Pekkę. Podczas kolejnego performansu *Prośba o radę*, realizowanego w innym miejscu, to właśnie wideo, prezentujące dyskusję nad wydarzeniami z dziennika wideo, które artyści nazywają kolejną generacją, zostało zaprezentowane widzom zaproszonym do skomentowania go. Również to spotkanie zostało sfilmowane (jako kolejna generacja) i zaprezentowane natępniej grupie publiczności. Ten proces był powtarzany wielokrotnie w czasie spotkań odbywających się w środowiskach galeryjnych, akademickich, a także nieformalnych. W roku 2010 r. łańcuch komentarzy do kolejnych komentarzy, pochodzący z różnych miejsc na świecie, ponownie powrócił do Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, by zostać skonfrontowany z publicznością.

W *Generational Filming* zjawisko partycypacji w tworzeniu dzieła zachodzi na wielu poziomach. Najpierw uczestnikami artystycznego projektu realizowanego przez rodziców stają się dzieci artystów, a także odwiedzający ich dom goście. Następnie publiczność komentująca poszczególne „generacje” pracy zostaje wciągnięta do jej współtworzenia. Na tym jednak ten skomplikowany proces się nie kończy, ponieważ uczestnicy performansów *Prośba o radę* pełnią rolę podwójną. Wtedy, gdy uczestniczą w dyskusji komentującej prezentowany materiał wideo, pełnią rolę p o d m i o t ó w zdarzenia. Niemniej w tym samym czasie Pekka nagrywa spotkanie na wideo i gdy artyści zaprezentują je publiczności w czasie kolejnego spotkania, uczestnicy poprzedniego stanowić będą p r z e d m i o t artystycznego projektu, element performansu, temat, o którym się dyskutuje.

Lea & Pekka Kantonen

Finlandia

Neljä nurkkaa (Cztery kąty), 1996-2000

Projekt ten oparty był na analizie przestrzennej tradycyjnego jednoizbowego domu społeczności Setu³⁷⁵. W przeszłości aranżacja izby w tej kulturze oparta była na porządku

³⁷⁵ Fińska mniejszość etniczna zamieszkująca południowo-wschodnią Estonię.

czterech kątów, z których każdy miał przypisaną funkcję: kąt pieca, kąt, w którym się je, kąt do spania i kąt sakralny. W obecnych czasach, gdy duże pomieszczenia zostały podzielone, a „izby” stały się „pokojami”, te pierwotne funkcje uległy zapomnieniu.

Artyści zorganizowali warsztaty z dwoma grupami dzieci: grupą Setu w szkole podstawowej w Obinita w Estonii oraz grupą fińskich dzieci pochodzących z wioski Sääksjärvi, gdzie sami mieszkają. Ich celem była refleksja nad współczesną formą przestrzenną *habitatu*. Obie grupy uczestników gromadziły historie swoich domów i dokumentowały codzienne życie za pomocą nagrań, rysunków i fotografii. Prowadziły również korespondencję, w której wymieniały się zebranymi materiałami. Każdy uczestnik miał swojego partnera, z którym pozostawał w kontakcie. Powstała w ten sposób kolekcja dostarcza informacji na temat otoczenia i przedmiotów codziennego użytku osób mieszkających na wsi w tych dwóch społecznościach. Po czterech latach dzieci z obu grup spotkały się z okazji wystawy rezultatów tego warsztatu w Sääksjärvi w 2000 r.

Zastanawiając się, jaką rolę pełnili w tym projekcie jako artyści, Lea i Pekka Kantonen redukują ją skromnie do funkcji „tłumaczy” korespondencji pomiędzy dziećmi³⁷⁶.

Ólafur Gíslason

Islandia

Pure Anxiety (Czysty lęk), 2000

Motywacja, która kierowała artystą przy realizacji tej pracy, była chęć podjęcia próby przełamania całkowitej izolacji społecznej, w jakiej znajdują się osoby cierpiące na zaburzenia emocjonalne i stworzenia im narzędzi do ekspresji swoich problemów. *Pure*

³⁷⁶ L. i P. Kantonen, *Translation Tours*, [w:] *Lea and Pekka Kantonen* [dostęp: 27 kwietnia 2013], <http://www.kantonenart.com/kantaset_web_eng/kantonen_eng/tulkkausmatkat/index.html>.

Anxiety został zrealizowany w Bergen w Norwegii w ramach grupowego projektu *Allmenningen*, którego uczestnicy zostali poproszeni o potraktowanie całego miasta jako potencjalnego miejsca działań artystycznych. Gíslason wybrał ośrodek dziennego pobytu dla osób cierpiących na depresję i stany lękowe. Ściany połowy sali spotkań pacjentów pomalował na kolor czarny, zachęcając ich jednocześnie by pisali na ścianach teksty wyrażające przeżywane przez nich emocje. Napisy były jednocześnie widoczne przez szybę od zewnątrz dla przygodnych przechodniów, których zapraszano do wejścia do środka i porozmawiania z pacjentami na temat ich problemów.

Åsa Ståhl & Kristina Lindström

Szwecja

[visklek], 2004

Wyszkolenie obu artystek pochodzi spoza obszaru sztuki wizualnej. Åsa Ståhl studiowała dziennikarstwo, a Kristina Lindström – dizajn interaktywny. Zanim przystąpiły do realizacji omówionych tu projektów, Kristina Lindström pracowała w szwedzkiej telewizji, a Åsa Ståhl w szwedzkim radio. Obie odczuwały zmęczenie odczytywaniem informacji w formie spreparowanego monologu i tęsknotę za bardziej intymnym kontaktem z odbiorcą³⁷⁷.

Co charakterystyczne, mimo że realizacje Ståhl i Lindström mają charakter performatywny, to artystki komentują swoje projekty na gruncie dizajnu partycypacyjnego, a nie sztuki partycypacyjnej. Organizowane przez siebie projekty traktują jako analizę ICT (*Information and Communication Technology*), skupiając się przede wszystkim na telefonie jako medium konwersacji. Podejmują próbę alternatywnego spojrzenia na tę technologię, zauważając, iż „nie jest dziś (...) czymś niezwykłym, że dizajn ma implikacje dla innych użytkowników niż

³⁷⁷ K. Lindström, Kristina; Å. Stahl i P. Brunskog, *Collaboratively telling everyday life – whispering, walking, touching, stitching and Whiting*, 31 stycznia 2007, dostęp: 15 września 2012, <http://www.misplay.se/texts/ordlekar_webb.pdf>.

ci przewidziani i sięga ponad zamierzony kontekst użytkowy”³⁷⁸. Analiza projektów realizowanych przez te artystki pozwala dostrzec ich konsekwentną metodę testowania znaczeń niesionych przez nowoczesną technologię komunikacyjną w kontekście (nie tylko) szwedzkiej tradycji: (1) [*visklek*]: telefon stacjonarny + gra w „głuchy telefon”; (2) [*ljudstråk*]: walkman + lokalna tradycja *Sagobygden* (oralnych opowieści); (3) [*glasrörd*]: interaktywnie uruchamiany sprzęt odtwarzający dźwięk + tradycja obdarowywania się wyrobami szkła artystycznego; (4) *Trådar - en mobil syjunta*: telefon komórkowy + tradycja *syjunta*³⁷⁹.

Inspirowany grą w „głuchy telefon”³⁸⁰ projekt [*visklek*] analizował sposób, w jaki historia powtarzana przez kolejne osoby zmienia swoją treść. Jednocześnie miał być platformą do spotkań obcych sobie ludzi i wymiany pomiędzy nimi historii oralnych. Na początku procesu pracy nad projektem artystki zorganizowały warsztaty dla młodzieży i poprosiły uczestników o przygotowanie pocztówki z ilustracją z ich życia oraz zapisanym przesłaniem. Następnie wybrały kilka tekstów, a ich autorom poleciły ich przeczytanie, dokonując jednocześnie rejestracji dźwiękowej. Nagrania zostały zamieszczone zamiast tekstu wygłaszanego przez „automatyczną sekretarkę” pewnego ustalonego numeru telefonu. Informacje o nim zostały ogłoszone na rozlepionych w mieście plakatach. Dzwoniący pod ten numer telefonu, po wysłuchaniu historii, byli proszeni o powtórzenie jej, co również było nagrane na automatyczną sekretarkę. Kolejny dzwoniący był proszony o powtórzenie tej, przedłużonej już wersji, która ponownie była zarejestrowana. W ten sposób powstawał łańcuch coraz bardziej zniekształconych wersji początkowej historii, czasami na końcu zupełnie od niej różnych.

³⁷⁸ K. Lindström i Å. Ståhl, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010, s. 121.

³⁷⁹ Tradycja ta polega na zbieraniu się wiejskich kobiet w prywatnych domach i wspólnym szyciu. Piszę o niej szerzej w dalszej części dysertacji.

³⁸⁰ W obszarze anglojęzycznym gra ta jest znana pod nazwą „*Chinese whispers*”.

Tallervo Kalleinen & Oliver Kochta Kalleinen

Finlandia/Niemcy

Valituskuoro (Chór narzekań), 2005-

Projekty tej niezwykle aktywnej fińsko-niemieckiej pary³⁸¹ często polegają na włączaniu publiczności do wspólnego uczestnictwa w performansach, grach czy w tworzeniu filmów. Artyści koncentrują się w nich na problemach indywidualnych osób i ich relacjach z otoczeniem. U podstaw *Valituskuoro* leżała chęć wykorzystania energii, którą ludzie marnują narzekając i przetworzenia jej w działanie pozytywne. Etymologia tytułu pochodzi od fińskiego słowa *valituskuoro*, które określa zbiorowe narzekania, a dosłownie znaczy „chór narzekań”. Stąd narodził się pomysł, by zbierać od mieszkańców miast krótkie teksty ze sformułowanymi ich powodami do niezadowolenia i upubliczniać je w formie wspólnie śpiewanej pieśni. Po pierwszym wykonaniu performansu, które miało miejsce w Birmingham w 2005 r., artyści zaczęli otrzymywać zaproszenia do zorganizowania go w nowych lokalizacjach. Z czasem ogromna ilość nadchodzących zaproszeń uniemożliwiła im osobiste zaangażowanie w realizację kolejnych edycji. Nadali więc scenariuszowi performansu charakter *copy left*. Odtąd każda kolejna grupa społeczności może skorzystać z tego pomysłu i samodzielnie zorganizować własny *Chór Narzekań*³⁸². Warunkiem jest zarejestrowanie się na stronie internetowej projektu <http://www.complaintschoir.org>, gdzie znajduje się mapa jego kolejnych odsłon, ich opisy, a przede wszystkim instrukcje, jak należy go przygotować.

Chór Narzekań jest przykładem na to, w jaki sposób projekt partycypacyjny, mający charakter powtarzalny i przeznaczony do realizacji przez różne grupy odbiorców, zmienia swoją wymowę w zależności od kontekstu politycznego miejsca, w którym się odbywa. W krajach Zachodu ma charakter ironiczno-estetyczny. W czasie performansu w Columbus w amerykańskim stanie Ohio w 2010 r., w wykonywanej przez chór pieśni pojawiały się takie

³⁸¹ Oliver Kochta Kalleinen jest mieszkającym w Finlandii Niemcem.

³⁸² W Polsce *Chóry Narzekań* organizowane są we Wrocławiu i w Gdańsku.

treści, jak: „dlaczego ludzie zostawiają w lodówce puste kartony na mleko?” lub „nie lubię brokułów”³⁸³. Swoją niewinny charakter performans ten tracił w czasie wykonania w krajach niedemokratycznych, takich jak Rosja, Brazylia czy Egipt, gdzie nabierał nowych, politycznych znaczeń i stał się doskonałym narzędziem do krytyki władzy. W Egipcie w 2010 r. narzekano m.in. na ograniczanie praw obywatelskich, biurokrację i nadużycie władzy przez urzędników państwowych. W Singapurze w 2007 r. władze w ostatniej chwili postawiły organizatorom performansu warunek, iż mogą w nim uczestniczyć tylko obywatele tego kraju. Ponieważ w przygotowaniach brał udział również uczestnik z Malezji oraz artyści – Tallervo Kalleinen i Oliver Kochta Kalleinen – nie zgodzono się na ten wymóg i akcja została odwołana.

W zależności od kontekstu politycznego różną wymowę miała również motywacja uczestników do wzięcia udziału w projekcie. Lektura wpisów dotyczących jego poszczególnych odsłon (*Complaints Choirs Worldwide*) prowadzi do wniosku, iż w krajach Zachodu jest to przede wszystkim chęć spotkania z innymi i wspólnotowej twórczości. Uczestnicy *Chóru Narzekań* w Kairze wyznają, iż udział w nim pozwolił im na chwilowe oderwanie się od otaczających problemów: „W Kairze jest wiele represji, zamiast więc się tym przejmować, lepiej przyłączyć się do *Chóru Narzekań*”³⁸⁴. Yvonne Volkart, kuratorka Verein Shedhalle w Zurychu, gdzie artyści prezentowali swoje prace w 2012 r., określa społeczną rolę tego projektu jako „budowanie społeczności” (*community building*), gdzie powołana społeczność ma charakter tymczasowy, na okres trwania współpracy przy realizacji wspólnego dzieła³⁸⁵.

³⁸³ J. Sheban, *Song to measure our discontent*, [w:] *The Columbus Dispatch*, 17 kwietnia 2010, dostęp: 16 września 2012, <http://www.dispatch.com/content/stories/life_and_entertainment/2010/04/17/song-to-measure-our-discontent.html>.

³⁸⁴ Y. Salam, *Complaints Choirs Worldwide* [dostęp: 16 września 2012], <<http://www.complaintschoir.org/choirs.html>>.

³⁸⁵ Y. Volkart, *Forms of participation: Tellervo Kalleinen/ Oliver Kochta-Kalleinen, JOKAklubi and YKON*, [w:] *Shedhalle*, 2 kwietnia 2012, dostęp: 9 listopada 2012, <<http://www.shedhalle.ch/en/exhibitions/forms-participation-tellervo-kalleinen-oliver-kochta-kalleinen-jokaklubi-and-ykon>>.

Tallervo Kalleinen & Oliver Kochta Kalleinen

Finlandia/Niemcy

I Love My Job (Kocham moją pracę), 2008-2010

Podobnie jak w *Chórze Narzekań*, punktem wyjścia tego projektu była chęć sprowokowania uczestników do publicznego wyrażenia długo tłumionych frustracji i przeformułowania ich w dzieło o charakterze estetycznym. Metodologia pracy artystów polegała w tym wypadku na dystrybucji publicznego zaproszenia do udziału w projekcie. Z racji tego, iż projekt ten realizowany był kolejno w Göteborgu (2007-2008), Berlinie (2008) oraz Helsinkach i Uusimaa (2009-2010), było ono adresowane do pracowników (odpowiednio) szwedzkich, niemieckich i fińskich przedsiębiorstw, którzy przeżywali koszmary związane z warunkami pracy: czuli się mobbingowani przez szefów bądź współpracowników, zestresowani przez klientów bądź urzędników, z którymi mieli do czynienia. Osoby, które zgłosiły swoje uczestnictwo, poproszono o dostarczenie tekstów opisujących ich przeżycia związane ze wspomnianym tematem. Ich struktura miała składać się z 2 części: (1) dokładnego opisu frustrujących sytuacji; (2) fikcyjnego zakończenia, w którym uczestnik wypowiada słowa, jakich nigdy nie odważyłby się powiedzieć w realnej sytuacji. Artyści gwarantowali wszystkim anonimowość. Na podstawie dostarczonych opowieści przygotowali scenariusze krótkich, kilkuminutowych filmów, których zawartość i forma konsultowana była z autorami tekstów. Sceny zostały zagrane przez profesjonalnych aktorów. Uczestnicy, w zależności od swoich chęci i czasu, mogli wziąć udział w próbach zdjęciowych oraz również występować w filmach.

Treści filmów dotyczyły m.in. konfliktu pomiędzy szefem kuchni a właścicielką restauracji, mobbingowania urzędniczki przez jej koleżanki z biura, konfliktu pomiędzy robotnikiem a nadzorującym jego pracę inżynierem, toksycznej relacji pomiędzy opiekunką osoby starszej a jej podopieczną. Volkart podkreśla, że nie są to filmy w tradycyjnym rozumieniu tego środka wyrazu. Definiuje je jako „estetycznie odzwierciedlony końcowy produkt świadome przedłużanego, kolektywnego i partycypacyjnego procesu z różnymi ludźmi, którzy poczuli

się zaproszeni dzięki konkretnemu tematowi i gotowi są zaangażować się [w ten projekt]”³⁸⁶. Rola artystów polega tu na byciu „gospodarzami i moderatorami, którzy inicjują dyskusję i podsumowują ją”³⁸⁷.

Libia Castro & Ólafur Ólafsson

Hiszpania/Islandia

Everybody Is Doing What They Can

(Każdy robi, co może), 2008

Ta współpracująca ze sobą od 1997 r. para artystów często podejmuje działania razem ze społecznością lokalną. Mają one miejsce w różnych częściach świata. Chcąc mieć dobry wgląd w problemy reprezentatywne dla grup zmarginalizowanych w danym środowisku, spędzają dłuższe okresy czasu, współpracując z lokalnymi aktywistami, imigrantami, robotnikami tymczasowymi, koncentrując się na aranżowaniu spotkań i inicjowaniu dialogu. W przypadku tego projektu, odbywającego się w rodzinnym mieście Ólafssona – Reykjavíku – lokalne problemy nie były artystom całkiem obce. Kierowali się oni raczej chęcią oddania głosu innym i stworzenia im warunków do publicznej autoreprezentacji.

Co dość nietypowe dla projektu partycypacyjnego, ten odbywał się na terenie instytucji sztuki. Jednak artyści przeformułowali jej rolę. Jak komentuje Hafthór Yngvason – dyrektor *Hafnarhús* (Muzeum Sztuki w Reykjavíku) – „dołożyli oni starań, by uczynić granice przestrzeni wystawienniczej na tyle porowatymi, by mogły one ulec wpływowi zewnętrznej rzeczywistości”³⁸⁸. Tak więc w czasie działań Castro i Ólafssona muzeum nie było miejscem prezentacji gotowych dzieł, ale terenem ciągle zmieniającej się akcji. Wnętrze zostało przez

³⁸⁶ *Tamże*.

³⁸⁷ *Tamże*.

³⁸⁸ H. Yngvason, *Everybody is doing what they can – Reykjavík Art Museum – 18.09 – 02.11-2008*, [w:] *libia-olafur.com*, 2008 [dostęp: 29 kwietnia 2013], <<http://libia-olafur.com/?m=200809>>.

nich przekształcone na „studio telewizyjne”, w którym kręcono „próby” występów przed kamerą z zaproszonymi gośćmi. Tworząc uczestnikom okazję do publicznego wystąpienia, Castro i Ólafsson traktowali ich jako „mówiące modele” (*speaking models*), „rzeczywistych aktorów” (*actors in reality*)³⁸⁹, czyli, używając potocznego określenia, „naturszczyków” interesujących o tyle, że ich wypowiedzi mogły się złożyć na „polowy portret” (*field portrait*) społeczności³⁹⁰. Artyści zadbali też o to, by akcja nie odbywała się jedynie w siedzibie instytucji sztuki, lecz by objęła swym zasięgiem rzeczywistość. Dlatego zorganizowali projekcję realizowanych nagrań na murach miasta, w różnych lokalizacjach.

Grete Aagaard & Tanja Nulleman

Dania

Flere sider af same sag (Więcej niż jedna strona historii), 2008-2009

Grete Aagaard i Tanja Nulleman mają na swoim koncie szereg projektów, których celem jest udzielenie głosu tym, którzy są na co dzień marginalizowani: kobietom i członkom mniejszości narodowych. Ich działania polegają na poszukiwaniu właściwej formy estetycznej, dzięki której tłumione treści można by zakomunikować publicznie.

Gellerup to położone w Århus typowe osiedle z wielkiej płyty, zbudowane na początku lat 70. ubiegłego stulecia. Już pod koniec tej samej dekady jego mieszkańcy zaczęli przeprowadzać się do bardziej prestiżowych domów szeregowych i jednorodzinnych. W ich miejsce osiedlali się imigranci, początkowo z Turcji, potem z Somalii i innych krajów. Obecnie Gellerup liczy dziesięć tysięcy mieszkańców, wśród których połowę stanowią młodzi ludzie w większości nie posiadający wykształcenia. Tam właśnie został zorganizowany

³⁸⁹ *Tamże.*

³⁹⁰ *Tamże.*

projekt *Flere sider af same sag*. Polegał na zainstalowaniu na budynku publicznym Globus1, służącym do spotkań mieszkańców dzielnicy, cyfrowego wyświetlacza tekstu, za pomocą którego publikowano lokalny dziennik. Działanie miało charakter kolaboracyjny: wszyscy zainteresowani mogli publikować tam krótkie teksty, wiersze, komentarze czy ogłoszenia o wydarzeniach w dzielnicy. W ciągu dwóch lat prowadzenia tego projektu artystki organizowały dla mieszkańców Gellerup warsztaty kreatywnego pisania, w czasie których m.in. poeci uczyli, w jaki sposób negatywne wiadomości pojawiające się w mass mediach można w intrygujący sposób przetwarzać w krótkie poetyckie sentencje.

Gdy w kwietniu 2012 r. wraz z Grete Aagaard odwiedziłam Globus 1, wyświetlacz z aktualnymi lokalnymi ogłoszeniami ciągle jeszcze działał, jednak odkąd zarządzanie nim zostało przekazane w ręce lokalnych działaczy, treść ogłoszeń ograniczyła się do informacji o lokalnym programie tego miejsca.

Lars Cuzner

Norwegia

Recurring Individual Conversations (Powtarzając indywidualne konwersacje),

2010-2011

By zaprosić do udziału w swojej akcji, Lars Cuzner rozesłał zaproszenia drogą elektroniczną. Odpowiedziało na nie sześć osób: trzech artystów, dwóch kuratorów i jeden psycholog. Podpisali oni umowę z artystą, w której zobowiązali się do odbywania cotygodniowych godzinnych spotkań twarzą w twarz z artystą w przeciągu roku. Cuzner ze swojej strony obiecał zachowanie całkowitej tajemnicy co do treści rozmów i nierobienie żadnej dokumentacji.

Spotkania odbywały się w przestrzeni galerii należącej do *Unge Kunstneres Samfund* (Stowarzyszenie Młodych Artystów) w Oslo. Na potrzeby projektu została ona całkowicie

przebudowana. Trzy metry nad poziomem podłogi stworzono małe sześcienne pomieszczenie, oddzielone od przestrzeni ekspozycyjnej przeszkloną ścianą. To w nim odbywały się cotygodniowe sesje. Publiczność była za każdym razem zapraszana w roli obserwatorów jedynie niemego performansu, ponieważ nie mogła słyszeć rozmów pomiędzy Cuznerem a uczestnikami konwersacji.

2.6. Taktyka ekozoficzna

Osleański badacz Boel Christensen-Scheel pisze, iż w wyniku rosnącej świadomości ekologicznej na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku zaczęły powstawać grupy składające się zarówno z instytucji sztuki, jak i z artystów, których zorientowane na ekologię praktyki stanowią kombinację etyki, nauki i zmysłowości. Uczestnikami ich działań są z jednej strony połączone więzami towarzyskimi grona przyjaciół, a z drugiej aktywiści i specjaliści z różnych dziedzin. Najczęściej podejmowane praktyki mają na celu zbadanie i uzdrowienie relacji pomiędzy ludźmi/konsumentami a naturą, będącą przedmiotem tej konsumpcji. Jak przypuszcza Christensen-Scheel, powodem tych zainteresowań jest to, iż „w miejskim życiu jesteśmy zdystansowani od niemal całej materii i fizycznych procesów produkcji tego co konsumujemy”³⁹¹.

Tego rodzaju ruchy nie są w kulturze niczym nowym. Należałoby na nie spojrzeć jako na jeden z przejawów ponownej aktualności idei kontrkultury. Niemniej nawet w latach 60. ubiegłego wieku hasło powrotu do natury obarczone było kilkusetletnią tradycją, by wymienić tu osiemnastowieczne idee Jana Jakuba Rousseau, dziewiętnastowieczne – Henry’ego Davida Thoreau czy niemieckie ruchy *Der Wandervogel* oraz *Lebensreform* na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku. We wszystkich tych przypadkach mowa jest o kulturze i cywilizacji jako czynnikach wpływających destrukcyjnie na człowieka, podczas gdy postrzegana z perspektywy etycznej natura ma pełnić rolę uzdrowicielską.

³⁹¹ B. Christensen-Scheel, *The Ethic-Aesthetic Way of Wonders*, [w:] *slowdaysoslo* (2011) [dostęp 13 lipca 2012], <<http://slowdaysoslo.files.wordpress.com/2011/08/art-and-ecology-2.pdf>>, s. 10.

Jeśli szukać powodów, dla których postulat ten znowu zyskuje popularność w coraz szerszych kręgach społecznych, to oprócz frustracji z powodu sekularyzacji i komercjalizacji kultury na przełomie starego i nowego millenium, można wskazać również na przesyt mediami elektronicznymi i światem wirtualnym, który owocuje tęsknotą za rzeczywistym światem zmysłowym i fizycznym kontaktem z nim. Można tu mówić również o reakcji obronnej przeciwko spektakularnej funkcjonalności współczesnych miast, której konsekwencją są coraz liczniejsze ruchy ekologów czy miejskich aktywistów. Bardzo widoczne jest m.in. zjawisko „ogrodnictwa miejskiego” (*urban gardening*), zyskujące ostatnio ogromną popularność. Moje badania dotyczą działań inspirowanych powyższymi ideami, realizowanych w polu sztuki. Ich inicjatorom chodzi o to, by reaktywować relacyjne procesy pomiędzy ludźmi i naturą i przywrócić im ich fizyczny, zmysłowy charakter. Wspomniany wyżej norweski badacz stwierdza, iż w tym wypadku sztuka staje się „opartymi na praktyce badaniami (*practice-based research*) lub opartą na badaniach praktyką (*research-based practice*)”³⁹². Tego rodzaju działania artystyczne realizowane są na całym świecie, niemniej jednak, przedstawiając projekty zrealizowane w Skandynawii, chciałabym wskazać na pewien trop, który być może pozwoli doszukać się pewnych lokalnych uwarunkowań podejmowanych przez artystów praktyk.

Rozważając cechy charakterystyczne i uwarunkowania współczesnej sztuki szwedzkiej, Ingela Lind zwraca uwagę na skandynawską percepcję natury, jak również wynikającą z niej ideę naturalności, które w tym regionie mają wyraźny wymiar etyczny. W jej opinii

(...) dla większości ludzi Północy natura jest na wierzchołku hierarchii, jest [ona – przyp. A.W.] immanentnie dobra, a wszystko, co nas od niej oddziela, jest złe. Gdzie indziej jest odwrotnie: natura jest czymś przerażającym; czymś, co należy ujarzmić kulturą³⁹³.

Biorąc pod uwagę, iż tereny krajów skandynawskich są słabo zaludnione, a za to w dużym stopniu porośnięte lasami, można powiedzieć, iż *habitus* skandynawski został ukształtowany przez partnerską, pozbawioną lęku relację z naturą, której jednym z przejawów

³⁹² *Tamże*, s. 2.

³⁹³ D. Birnbaum, C. Chambert, P. Cornell, I. Lind i G. Sandqvist, *Szwedzkie przykłady. Rozmowa o sztuce współczesnej*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 72-99, s. 76.

jest *ågå på tur* - dłuższy (np. weekendowy) pobyt na łonie natury, spędzony na wędrowaniu³⁹⁴.

Duża część projektów, których taktykę klasyfikuję jako „ekozoficzną”, koncentruje swoje działania wokół zjawiska ogrodów działkowych bądź też tzw. „miejskiego rolnictwa” (*urban agriculture*). Tu można by wskazać na niezwykle silną w Skandynawii tradycję ruchu działkowców, która sięga przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Motywacją do jej zainicjowania była chęć zapewnienia mieszkającym w mieście robotnikom, o często wiejskich korzeniach, substytutu własnego domu z ogródkiem. Uprawa działki miała też zapewnić dodatkowy przychód domowemu gospodarstwu. W niektórych typach ogrodów działkowych, cieszących się odpowiednio dostosowaną infrastrukturą, wolno było użytkownikom zostawać na noc. W tym wypadku do podstawowej funkcji ogródków dochodziły nowe: dostarczenie strawy duchowej i rekreacji³⁹⁵. Obecnie w Skandynawii przeżywają one drugą falę popularności. Co prawda przestały być dodatkowym źródłem zdobywania pożywienia i wypoczynku dla robotników, natomiast praca i spędzanie w nich czasu stały się atrakcyjne dla klasy średniej, która zaczęła zajmować działki porzucone przez poprzednich właścicieli. Ponadto ich nowymi użytkownikami stają się również imigranci³⁹⁶.

³⁹⁴ Wyrażenie norweskie.

³⁹⁵ T. Jensen, *The Case for Allotment Gardens*, osoba przeprowadzająca wywiad: L. G. Staurland, [w:] *News from the Field/Noticias Do Campo*, red. I. Book i C. Hedén (red.), Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2004, s. 29.

³⁹⁶ Norweska socjolożka Siri Haavie, prowadząca badania na temat ogrodów działkowych w Oslo, podkreśla ich społeczną rolę w obecnych czasach, gdy sposób spędzania wolnego czasu coraz bardziej komercjalizuje się i ogranicza do odwiedzania galerii handlowych czy dbania o kondycję fizyczną w studiach odnowy biologicznej. Haavie przestrzega, iż ze względu na fakt pozostawiania ogrodów działkowych na uboczu współczesnych zainteresowań i trendów rynkowych, łatwo jest przeoczyć ich wartość społeczną. Badaczka podkreśla takie istotne aspekty związane z uprawą ogrodów działkowych, jak: (1) tworzenie własnych, indywidualnych krajobrazów miejskich, będących wyrazem indywidualności i kreatywności użytkowników; (2) odrębność estetyczną tych krajobrazów od reszty miejskiej przestrzeni rekreacyjnej zaprojektowanej przez architektów zgodnie z aktualnymi trendami i wymogami użyteczności; (3) wytwarzanie więzi użytkowników z uprawianym przez nich kawałkiem ziemi; (4) tworzenie indywidualnej przestrzeni, która może zapewnić zarówno potrzebę odosobnienia, jak i stanowić miejsce spotkań towarzyskich; (5) zapewnienie ucieczki od miejskiego hałasu i zgiełku. Haavie pisze o „stemplu na własności publicznej”, który stawiają działkowcy. Wreszcie, dodaje badaczka, w porównaniu z ogrodami działkowymi żadna inna przestrzeń rekreacyjna Oslo nie zapewnia takiego zróżnicowania wieku, profesji i zaplecza kulturowego użytkowników (S. Haavie, *Allotment Gardening in an Affluent Society*, [w:] *News from the Field/Noticias Do Campo*, red. I. Book i C. Hedén, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2004, s. 27-28.).

Geir Tore Holm & Søs Jørgensen

Norwegia

&

Rikrit Tiravanija & Kamin Lertchaiprasert

Tajlandia

Sørfinnset school / the nord land (Szkoła w Sørfinnset/Nordland),

2004-

Inspiracją tego projektu był zorganizowany w Tajlandii przez Rikrita Tiravaniję i Kamina Lertchaipraseta *The Land*³⁹⁷. Miejszem, w którym działa *Sørfinnset school / the nord land*, jest mała lapońska wioska w Norwegii, zamieszkała przez siedemdziesiąt osób. Działając w porozumieniu z lokalnymi władzami, artyści przejęli budynek opuszczonej szkoły, w którym rozpoczęli realizację programu społeczno-kulturalnego, tworzonego dla oraz wraz z miejscową społecznością. Jest on skoncentrowany przede wszystkim na promocji lokalnej kultury i natury. W Sørfinnset zorganizowano kawiarnię i mobilne kino, odbywają się wystawy, koncerty i wykłady specjalistów różnych specjalności, artyści wraz z mieszkańcami uczestniczą w polowaniach na foki, z kolei myśliwi uczą wykorzystywania mięsa i skór tych zwierząt. Warzy się tam piwo oraz uprawia ziemniaki. Spotkania połączone są ze wspólnym biesiadowaniem i prezentacją tajskiej kuchni.

Podobnie jak projekt tajski, również *Sørfinnset school / the nord land* zakłada testowanie różnorodnych form *habitatów*. Stopniowo powstaje tu kolonia budynków, których formy zaczerpnięte są z różnych tradycji kulturowych. Z pomocą miejscowego rzemieślnika wybudowano *goathi* – lapoński dom kryty darnią. Grupa dziesięciu tajskich studentów wzniosła dom tajski, który przystosowano do norweskiego klimatu. Powstała też ziemianka do przechowywania kartofli. *Szkoła w Sørfinnset* stała się również miejscem rezydencji

³⁹⁷ Projekt *The Land* zainicjowany został w Tajlandii w 1998 r. przez Rikrita Tiravaniję i Kamina Lertchaipraseta. Artyści wykupili grunt rolniczy, na którym z powodu powodzi uprawa ryżu przestała być opłacalna. Przekształcili ten teren w miejsce poświęcone alternatywnemu rolnictwu i ogrodnictwu, eksperymentom dotyczącym alternatywnych modeli *habitatów*, medytacji i prezentacji sztuki.

artystycznych. Dzięki temu, że przebywa tam wielu artystów zagranicznych, mieszkańcy wsi mają okazję oswoić się z innością. Zasadą tych pobytów rezydencyjnych jest jednak nie tyle realizacja własnych, autonomicznych projektów, lecz raczej działanie na rzecz wspólnoty.

Z punktu widzenia partycypacyjnego charakteru tego projektu najważniejszym jego aspektem są procesy, jakie zachodzą pomiędzy wszystkimi uczestnikami tych wydarzeń. Z jednej strony mamy tu założenia organizatorów, jakie legły u podstaw organizacji tego projektu. Per Gunnar Eeg-Tverbakk, kurator projektu *Artistic Interruptions*, w ramach którego *Sørfinnset school / the nord land* został zainicjowany, wylicza pozytywne aspekty tego rodzaju działań. W jego opinii oferują one „partycypację oraz wkład kulturalny; wiążą się one z autentycznym wymiarem ekonomicznym, który zwiększa świadczenia kulturalne i, co nie mniej ważne, dostarcza bardzo pożądanej promocji tym tzw. nie-miejscom”³⁹⁸. Widoczne w tej wypowiedzi jest położenie akcentu na działanie dla społeczności lokalnej. Wydaje się, że również sami artyści od początku kierowali się takim celem. Analizujący ten projekt Boel Christensen-Scheel pisze, że inicjując ten projekt artyści dążyli do „wniesienia swojego wkładu poprzez coś, co nazywają <<kulturalną usługą>> do lokalnego otoczenia – w tym sensie, że oferują lokalnej społeczności wiedzę kulturalną, napęd i energię w celu zrobienia czegoś, co jest cenne zarówno dla lokalnej społeczności, jak i dla nich”³⁹⁹. Wydaje się jednak, że w miarę rozwoju tego projektu sytuacja zaczęła ulegać zmianie. Coraz bardziej istotna staje się rola mieszkańców wioski. Polega ona na instruowaniu i przekazywaniu swoich kompetencji dotyczących lokalnej kultury i sposobów relacji z naturą przyjeżdżającym „gościom z miasta” – artystom.

Christensen-Scheel podkreśla, że „relacja zawsze wskazuje na pewną strukturę władzy, ale ekologia pokazuje, jak struktury władzy są również zależne od siebie i między sobą – wskazując na zależności działające między stronami w *obie strony* i w ten sposób umacniające <slabsze> strony poprzez podkreślanie ich <<relacyjnej mocy>>”⁴⁰⁰. W *Sørfinnset* ma miejsce odwrócenie relacji władzy pomiędzy artystami a odbiorcami/lokalną społecznością. Szala władzy przechyla się tu na stronę „tubylców”: to oni wiedzą, jak

³⁹⁸ P. G. Eeg-Tverbakk, *Artistic Interruption - Art in Nordland*, tekst niepublikowany, 2003.

³⁹⁹ B. Christensen-Scheel, *dz. cyt.*, s. 13.

⁴⁰⁰ *Tamże*, s. 4.

polować na fokę lub na łosia, mają wiedzę na temat budowy lapońskiego *goathi* czy sposobów wykorzystania ziół. Artysci są tymi, którzy się od nich uczą.

YNKB (Ydre Nørrebro Culture Bureau)

Dania

Byens Ukrudt (Miejskie chwasty), 2008-2009

Wśród ogromu projektów realizowanych przez kopenhaską grupę YNKB jest wiele takich, których celem jest odkrywanie miasta na nowo, poszukiwanie w nim przestrzeni, które wymykają się normatywnej kontroli i planowaniu. Ich cechą charakterystyczną jest szczególne upodobanie do miejsc peryferyjnych, zarośniętych, opuszczonych, chaotycznych, zdefiniowanych przez swój „bezkształt”. Projekt *Byens Ukrudt* był zaproszeniem publiczności do udziału we wspólnych wędrowkach po obrzeżach Kopenhagi, połączonych ze zbieraniem dziko rosnących roślin. W charakterystycznej dla kultury miejskiej niechęci do chwastów członkowie grupy YNKB dostrzegają „faszystowską obawę” przed ich „różnorodnością, pięknem i możliwościami”⁴⁰¹. Akcja miała na celu przeformułowanie postrzegania roli dzikich roślin w mieście. U podstaw działań artystów znajdowało się założenie, iż dokonane przemianowanie („chwasty” → „ziola”) powoduje zmianę semantyczną: nadanie dziko rosnącym w mieście roślinom dystynkcji pozytywnej. Te same rośliny, dotychczas postrzegane jako niepożądani „intruzi”, „zaśmiecający” estetykę miejskiej przestrzeni, są tu waloryzowane jako ważne źródło pożywienia, witamin i składników mineralnych.

Rolę przewodnika spacerów wziął na siebie współpracujący z YNKB biolog Nils Grøngaard, który informował uczestników o właściwościach poszczególnych roślin i ich zastosowaniu do przyrządzania potraw. Każda z wędrowek zakończona była wspólnym gotowaniem i spożywaniem dań, przygotowanych przy wykorzystaniu zebranych ziół i owoców.

⁴⁰¹ YNKB, *Weeds*, [w:] Ydre Nørrebro Culture Bureau, 2009, dostęp: 20 czerwca 2012, <<http://www.ynkb.dk/eng/WEEDS.shtml>>.

publik.dk⁴⁰²

Dania

Public Picnic (Publiczny piknik), 2007

Podobny charakter miała akcja *Public Picnic*, kilkakrotnie organizowana przez duńską grupę publik.dk. W tym wypadku akcja polegała na eksplorowaniu zasobów porzuconych działek w kopenhaskiej dzielnicy Nørrebro. W obliczu niedostatku przestrzeni publicznej w centrum miasta artyści i uczestnicy projektu sprawdzali możliwości korzystania z tego rodzaju terenu jako alternatywnej przestrzeni publicznej. W ich rozumieniu ten „miejski ogród” miał stać się miejscem dla wyrażania krytycznych opinii, kontrkultury i życia towarzyskiego. Tym samym miał spełniać rolę sfery publicznej w ujęciu Habermasowskim. Jednocześnie miał tworzyć okazję do bezpośredniego, fizycznego kontaktu z naturą. Otoczenie – zarośnięty ogród ze zdziczałymi krzewami i drzewami owocowymi – skłaniało do wspólnego spędzania czasu w sposób typowy dla życia wiejskiego: zbierania nasion i owoców, porządkowania terenu i konstruowania wyposażenia ogrodu ze znalezionych desek, sadzenia kwiatów i przypraw czy wspólnego koncertowania na instrumentach własnej produkcji.

2.7. Taktyka *syjunta*

Syjunta to szwedzka tradycja „kół szyjących”, polegająca na spotkaniach kobiet w prywatnych domach, w czasie których uczestniczki zajmowały się ręcznymi robótkami. Artystka Kerstin Jakobsson przywołuje wspomnienie tej tradycji ze swojego dzieciństwa:

Moja matka i większość kobiet z sąsiedztwa należało do tych klubów. W sezonie zimowym spotykały się co jakiś czas w czyimś domu by pracować nad dekoracyjnymi tkaninami przeznaczonymi na doroczną klubową aukcję. Pamiętam te popołudnia wypełnione kobiecymi rozmowami i naprawdę dobrymi ciasteczkami. Czasami było również ciasto z dżemem domowej roboty albo bitą śmietaną. Kawa i pogaduszki

⁴⁰² Członkami grupy są dwie kuratorki: Johanne Løgstrup i Katarina Stenbeck oraz artysta Nis Rømer.

mogły być dobrym powodem do spotkań, ale oficjalnie te popołudnia były nastawione na produkcję. Kobiety głównie zajmowały się haftem i naprawdę robiły mnóstwo rzeczy. Były to makatki na telewizor, [obrusy – przyp. A.W.] na stół jadalny, [kapy – przyp. A.W.] na sofę, duże poduszki i małe serwetki na stół. Projekty były nowoczesne zarówno pod względem koloru jak i wzoru i miały rozświetlać każdą porę roku. Krokusy i żonkile były na Wielkanoc, krasnale i gałązki świerkowe na Boże Narodzenie oraz obfitość kwiatów na lato. Każda mała makatka to wiele godzin wyszywania⁴⁰³.

Zjawisko *syjunta* skłania do dychotomicznych ocen i interpretacji. Jakobsson mówi, iż dla wielu hafty powstałe w czasie tych wspólnych godzin pracy to po prostu „wytwory kobiet, które nie miały nic lepszego do roboty”⁴⁰⁴. Ta sama praktyka jednak zupełnie inaczej postrzegana jest z krytycznej perspektywy feministycznej. W książce *Handen och Anden. De textila studiecirkelnas hemligheter* (Ręka i duch. Tajemnice tekstylnych kółek edukacyjnych)⁴⁰⁵ Louise Waldén proponuje, by te spotkania analizować jako kobiece kółka samokształceniowe⁴⁰⁶. Jednocześnie wskazuje ona, iż dla kobiet, których codzienne relacje ograniczały się do kręgu rodziny, spotkania w ramach *syjunta* – organizowane w kobiecym gronie, z dala od męskiej dominacji – stanowiły okazję do dzielenia się własnymi problemami i w konsekwencji uczestniczki doświadczały wzmocnienia⁴⁰⁷. Argumentacji na rzecz takiej interpretacji dostarcza etymologia słowa *syjunta*, które ma strategiczny wydźwięk. Składa się z dwóch członów: *sy* w języku szwedzkim oznacza „szyć” oraz *junta*, co, podobnie jak w

⁴⁰³ K. Jakobsson, *Runaway Explorers. The art project with a deadly twist*, [w:] *Runawayexplorers.net* [dostęp: 25 września 2012], <www.runawayexplorers.net>.

⁴⁰⁴ *Tamże*.

⁴⁰⁵ L. Waldén, *Handen och Anden. De textila studiecirkelnas hemligheter*, Carlssons Bokförlag, Stockholm 1994.

⁴⁰⁶ Ruch *studiecirkelnas* pojawił się w Szwecji na początku dwudziestego wieku i związany był z szybko postępującym procesem modernizacji kraju. Jego uczestnikami byli robotnicy i chłopci, którzy poprzez podnoszenie poziomu swojej wiedzy i świadomości mogli wzmacniać swoje polityczne znaczenie. Ruch ten miał charakter masowy. W 1970 r. działało ok. 300 000 kółek samokształceniowych, dofinansowywanych z funduszy państwowych (*Study circles*, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 10 czerwca 2013], <http://en.wikipedia.org/wiki/Study_circle>).

⁴⁰⁷ Na ten aspekt wskazują wszystkie omówienia zjawiska *syjunta*, nawet te, które pojawiają się w kontekście współczesnych nawiązań do tej tradycji w postaci kobiecych aktywności, organizowanych za pomocą Internetu: „Nie spotyka się tylko po to, by zajmować się sztuką i rzemiosłem, ale najważniejszą częścią [tych spotkań] są relacje społeczne i otrzymanie pomocy” (*Welsome to syjunta, your New arts and crafts friend in Internet!*, [w:] *Syjunta* [dostęp: 10 czerwca 2012], <<http://syjunta.se/lokal/index.php/home?noRedirect=true>>).

języku polskim, oznacza „władze ustanawiane po obaleniu rządu przez spiski wojskowe”⁴⁰⁸. Idąc tropem etymologicznym, Waldén sugeruje świadomie buntowniczy charakter tych spotkań, w czasie których kobiety miały szansę na konstruowanie własnych, tymczasowych relacji społecznych. Kobiety, upewnione w swojej podmiotowości, po powrocie do domów mogły wymagać zmian w zachowaniach swoich mężów. Na taką rolę *syjunta* powołują się artystki, które nawiązują do tej tradycji (Malin Arnell, Åsa Ståhl i Kristina Lindström). Te dwie ostatnie przywołują sformułowane przez Waldén określenie tego fenomenu jako „forum, na którym kobiety same były w stanie ustalić program i dyskutować o sprawach, które im wydawały się ważne”⁴⁰⁹.

Malin Arnell

Szwecja

Community Spirit in a Large Forest or Why Can I Never Stop Crying – a Sewing Circle in Progress (Duch wspólnoty w wielkim lesie lub Dlaczego nigdy nie mogę przestać krzyczeć – Koło Szyjących w progresie), 2001

Artystka przyznaje, iż projekt ten inspirowany był badaniami nad rzemiosłem prowadzonymi przez Louise Waldén, która poszukiwała różnic pomiędzy wiedzą tworzoną za pomocą języka (męską) a tą tworzoną za pomocą rąk (kobiecą). Arnell w ciągu czterech tygodni trwania projektu zapraszała członkinie lokalnych „kół szyjących” na werandę letniego domu, położonego na smålandzkiej prowincji⁴¹⁰. Tam, przy kawie i cieście, uczestniczki haftowały na paskach płótna napis „Czuję się potrzebna” oraz swoje imię. W czasie tych spotkań starsze kobiety dyskutowały o swojej roli w społeczeństwie.

⁴⁰⁸ J. Tokarski, (red.), *Słownik wyrazów obcych PWN*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, s. 326.

⁴⁰⁹ K.Lindström i Å. Ståhl, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010, s. 123.

⁴¹⁰ Smålandia - region Szwecji, położony na południu kraju.

Performans ten miał miejsce w ramach większego projektu, zorganizowanego przez Arnell i grupę jej przyjaciół w smålandzkim lesie latem 2001 r. Dlatego, oprócz uczestniczek akcji – zaproszonych przez artystkę starszych kobiet, mieszkających w okolicy – miała ona także tzw. „normalną publiczność”, która przychodziła obserwować ten performans w czasie jego trwania. Było to około tysiąca osób, niektórzy z widzów przyłączali się do haftujących kobiet. W ten sposób decydowali o swojej metamorfozie z członka publiczności w uczestnika projektu.

Åsa Ståhl & Kristina Lindström

Szwecja

Trådar - en mobil syjunta (Nici – mobilne koła szyjących), 2006-

Punktem wyjścia dla tego projektu była próba kontrastowego zestawienia dwóch sposobów komunikacji: (1) szybkiej i mobilnej, z wykorzystaniem telefonu komórkowego oraz (2) wolnej, stacjonarnej i fizycznej z wykorzystaniem haftowanego tekstu. Dodatkowo u źródeł projektu pojawiła się refleksja nad sms-ami jako bardzo współczesną formą listu, którego jednak nie można zachować na dłużej.

Metoda realizacji tego kontynuowanego do dziś projektu polega na organizowaniu spotkań kobiet, które wybierają znaczące dla nich wiadomości tekstowe i haftują je na resztkach tkanin. Są to materiały przyniesione przez uczestniczki, takie jak stare ścierki, fartuchy bądź T-shirty albo tkaniny dostarczone przez artystki. Uczestniczki spotkań haftują ręcznie lub przy użyciu elektronicznych maszyn do haftu połączonych kablem z telefonem komórkowym, z którego transmitowana jest treść sms-a. Użycie w projekcie maszyn elektronicznych jest często wyzwaniem dla uczestniczek spotkań, niemających wcześniej doświadczenia z tego typu techniką. Artystki są tego świadome, mówiąc, że „technologia nie jest niewinna”⁴¹¹ i podkreślając rolę, jaką odgrywa ona w przeorganizowaniu sposobu życia.

⁴¹¹ K. Lindström i Å. Ståhl, *Working Patches*, „Studies in Material Thinking” 2012 Volume 7, 1-17, s. 8.

Ståhl i Lindström w znacznym stopniu rezygnują z samodzielnej realizacji projektu. Przekazują rolę gospodarza spotkań w poszczególnych miejscowościach lokalnym działaczom i działaczkom kulturalnym, którym przekazują instrukcje dotyczące spraw organizacyjnych. Celem działania nie jest produkcja estetycznych obiektów – pokrytych haftem kawałków tkanin – lecz przede wszystkim doprowadzanie do spotkań kobiet, które czasami wcześniej nie miały ze sobą kontaktu, budowanie tymczasowych społeczności, dla których wspólna praca staje się okazją do rozmów i dzielenia się doświadczeniem życiowym. Punktem wyjścia tak zainicjowanej komunikacji są zarówno treści sms-ów haftowanych przez uczestniczki, jak również historie przynoszonych przez nie materiałów. Fragmenty tych rozmów też są później haftowane i porządkowane (przez artystki) według następujących dychotomii: (1) prywatne/publiczne; (2) cyfrowe/fizyczne; (3) szybkie/wolne; (4) trwające długo/ulotne; (5) ręczne/maszynowe. Również obrus z szarego płótna, którym przykryty jest stół, dookoła którego siedzą wyszywające kobiety, jest miejscem, gdzie mogą pojawić się różne haftowane wypowiedzi/znaki w zupełnie już dowolnym porządku.

Gotowe prace są przez uczestniczki spotkań fotografowane i umieszczane na stronie projektu: <http://www.mobilsyjunta.se/>. W jednym przypadku artystki zdecydowały o usunięciu zdjęcia haftu ze strony. Była to praca wykonana w kolorach szwedzkiej flagi (niebieski napis na żółtym tle) o treści: „*Bevara Sverige Svenskt*” (Utrzymać Szwecję szwedzką). Jest to nazwa szwedzkiej organizacji, która odwołuje się do ruchów nacjonalistycznych z lat 80. i 90. ubiegłego stulecia oraz opowiada się za ograniczeniem liczby imigrantów w tym kraju poprzez zaostrzenie przepisów imigracyjnych oraz repatriację tych osób, które już w Szwecji mieszkają. Artystki uznały, że tego rodzaju wartości są sprzeczne z demokratycznym duchem projektu. Niemniej jednak Ståhl i Lindström przyznają, że nie była to łatwa decyzja, ponieważ w pewnym sensie była sprzeczna z celem projektu, którym jest „umożliwienie dzielenia się różnorodnymi i sprzecznymi historiami i wartościami bez potrzeby osiągnięcia konsensusu”⁴¹².

Kawałki materiału z haftami wykonanymi przez uczestniczki *syjunta* są gromadzone przez artystki i zszywane w formie *patchworku*. Taka forma pracy z tekstem umożliwia stworzenie

⁴¹² *Tamże*, s. 8.

nowego rodzaju struktury tekstu, który nie jest już tradycyjną narracją z charakterystycznym dla niej porządkiem czasowym i przyczynowo-skutkowym. Zamiast linearnej kontynuacji wątku mamy tu do czynienia z wziętą z praktyki krawieckiej metodą cięcia i zszywania różnych fragmentów, zgodnie indywidualną i jednorazowo ustaloną logiką.

Co charakterystyczne, mimo że realizacje Ståhl i Lindström mają charakter performatywny, to artystki komentują swoje projekty na gruncie dizajnu partycypacyjnego, a nie sztuki partycypacyjnej. Organizowane przez siebie projekty traktują jako analizę ICT (*Information nad Communication Technology*), skupiając się przede wszystkim na telefonie komórkowym jako medium konwersacji. Podejmują próbę alternatywnego spojrzenia na tę technologię, zauważając iż „nie jest dziś (...) czymś niezwykłym, że dizajn ma implikacje dla innych użytkowników niż ci przewidziani i sięga ponad zamierzony kontekst użytkowy”⁴¹³.

Od 2010 r. projekt ten, przekazany przez artystki, jest kontynuowany przez *Riksställningar*⁴¹⁴. W formie wystawy wędruje do małych miejscowości, gdzie zazwyczaj jest prezentowany w wiejskich centrach społecznych, a widzowie (kobiety) są zapraszane do jej uzupełniania – haftowania wybranego sms-a z własnej kolekcji w czasie spotkania szyjących, organizowanego przy okazji wystawy.

Lise Bjørne Linnert

Norwegia

Desconocida Unknown Ukjent (Nieznana), 2006-

Projekt ten, który sama artystka określa jako „feministyczny haft polityczny”⁴¹⁵, ma charakter przedłużonego w czasie performansu partycypacyjnego, który polega na społecznym

⁴¹³ K. Lindström i Å. Ståhl, 2010, *dz.cyt.*, s. 121.

⁴¹⁴ *Riksställningar* to szwedzki program podróżujących wystaw. Piszę o nim w Rozdziale VI.

⁴¹⁵ L. B. Linnert, *Projects/Desconocida - Unknown – Ukjent*, [w:] *Lise Bjørne Linnert* [dostęp: 28 września 2012], <www.lisebjorne.com>.

tworzeniu pomnika (*memorial*). Mimo że artystka, jak twierdzi, nie zna tekstów Waldén, to jej praktyka jest kontynuacją świadomego, politycznego aspektu *syjunta*⁴¹⁶, o którym pisze szwedzka badaczka. Linnert podkreśla bowiem, iż swoją twórczością chce się włączyć do polityki z pozycji intymnej⁴¹⁷.

Idea tego projektu narodziła się, gdy w końcu 2005 r. artystka została zaproszona przez *Station Museum of Contemporary Art* w Houston (Teksas) do udziału w wystawie poświęconej problemowi przemocy wobec kobiet w mieście Ciudad Juárez na granicy pomiędzy Meksykiem a Stanami Zjednoczonymi. W ciągu ostatnich piętnastu lat około osiemset kobiet zostało tam brutalnie zamordowanych, a setki innych porwano. Artystka mieszkała w Houston w latach 1997-2003 i temat ten był jej znany ze słyszenia i z relacji mass-mediów. Postanowiła zrealizować akcję, która włączyłaby publiczność instytucji sztuki w dyskusję na temat tego problemu i doprowadziła do zajęcia wobec niego aktywnej postawy.

Desconocida Unknown Ukjent polega na organizowaniu warsztatów, w czasie których uczestnicy proszeni są, by na kawałkach bawełnianych tasiemek dostarczonych przez artystkę wyhaftowali imię i nazwisko jednej z zamordowanych ofiar oraz słowo „nieznana” we własnym języku i alfabecie. Początkowe warsztaty artystka organizowała samodzielnie, natomiast obecnie projekt kontynuowany jest przez społeczności, które się do niej zwracają i którym przekazuje ona materiały do realizacji oraz instrukcję. Dalsza część projektu przebiega według zasady *do-it-yourself* (DIY). Do listopada 2011 r. w 290 warsztatach zorganizowanych w ramach tego projektu wzięło udział 3900 osób. Ich rezultaty – wyhaftowane skrawki tasiemek – prezentowane są w przestrzeni galeryjnej, zestawione na ścianie w porządku odzwierciedlającym hymn Meksyku i Stanów Zjednoczonych zapisany alfabetem Morse’a, gdzie jednej kropce odpowiada jeden odcinek tasiemki. Dodatkowo w czasie otwarć wystaw, na których prezentowany jest *Desconocida Unknown Ukjent*, ma

⁴¹⁶ Tradycja *syjunta* jest żywa również w Norwegii, gdzie funkcjonuje pod nazwą *sy-klubb* albo *sy-junta*. Zwyczaj tego rodzaju spotkań pojawił się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, kiedy kobiety zbierały się, by szyć pościele i bandaże na wypadek wojny ze Szwecją (do której *nota bene* nie doszło). Zwyczaj ten jest kontynuowany, ale już w zupełnie pokojowych celach.

⁴¹⁷ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni w Oslo 29.06.2012.

miejsce performans wykonywany przez Linnert i Runę Rebne⁴¹⁸. Składa się on z dwóch elementów: dźwięku – rytmicznego krzyku, przerywanego chwilami ciszy oraz ruchu scenicznego i tańca.

Bezpośrednia konfrontacja artystki z rzeczywistością w Ciudad Juárez, która miała miejsce w czasie podróży w 2007 r., uświadomiła jej, iż prezentacja lokalnej sytuacji jedynie z perspektywy maltretowanych tam kobiet zafałszuje prawdę o życiu w tym miejscu. Jak sama przyznaje „pomimo zaniedbań rządu to, co zobaczyłam i doświadczyłam w ciągu tych kilku dni (...), to nie była represjonowana społeczność. To była walcząca społeczność, która poprzez dbałość, miłość i zachętę próbowała zmienić społeczeństwo od środka”⁴¹⁹. To doświadczenie skłoniło Linnert do decyzji o uzupełnieniu pierwotnej koncepcji projektu o element dodatkowy – film. Prezentuje on wysiłki podejmowane przez lokalnych działaczy skupionych w organizacji *Nuestras Hijas de Regreso a Casa* (Powrót naszych córek do domu), dla których punktem wyjścia jest wiara w podstawowe standardy społeczne, takie jak powszechne prawo do edukacji, równości szans, sprawiedliwości i godności. Próbują oni prowadzić aktywność na rzecz pozytywnej zmiany wśród miejscowej społeczności. Ten film również jest włączany do wystawy w przypadku prezentacji projektu *Desconocida Unknown Ukjent*.

Opisany sposób upamiętnienia przez Linnert ofiar przemocy w meksykańskim mieście określić należałoby jako nowy rodzaj pomnika, tworzony według zasad nowej generacji sztuki *site specific*, opisanych przez Kwon. Autorka ta podkreśla znaczący fenomen pracy własnej, którą uczestnicy projektów partycypacyjnych wnoszą do wspólnie realizowanego dzieła:

Własny wkład pracy (*labor*) wydaje się zapewniać uczestnikom poczucie identyfikacji z „pracą” (*the work*) lub co najmniej poczucie jej własności, w ten sposób społeczność widzi siebie w „pracy” (*the work*) nie poprzez ikoniczną czy mimetyczną

⁴¹⁸ Dla wyjaśnienia chcę dodać, iż w odróżnieniu od warsztatowego charakteru spotkań poświęconych wspólnemu haftowaniu, które są zasadniczym elementem *Desconocida Unknown Ukjent*, a które również określam mianem działań performatywnych, performans na otwarciu wystawy ma charakter klasyczny.

⁴¹⁹ L. B. Linnert, *Threading Voices*, [w:] Lise Bjørne Linnert, 20 czerwca 2012, dostęp: 29 września 2012, <www.lisebjorne.com>.

identyfikację, ale poprzez rozpoznanie własnej pracy (*labor*) w kreacji, w powstawaniu „pracy” (*the work*)⁴²⁰.

W przypadku projektu, o którym mowa, to właśnie pełna skupienia wspólna praca nad haftem ma przyczynić się do przeżycia problemu, na który artystka chce zwrócić uwagę uczestników.

2.8. Taktyka zabawy

Autorzy, którzy podejmują analizę społecznej roli zabawy, zwracają uwagę na kilka aspektów. Roger Caillois podkreśla towarzyszący jej element improwizacji i uciechy (*paidia*) oraz bezinteresownego wysiłku (*ludus*). Wskazuje na stan zawieszenia, w jakim realizuje się zabawa, oraz na odwrócenie reguł i nakazów funkcjonujących w rzeczywistości. Wymienia tu zezwolenie na „przemożną u człowieka potrzebę marnotrawienia właściwej mu wiedzy, pilności, sprawności, inteligencji, nie mówiąc już o opanowaniu odporności na ból, zmęczenie, strach czy upojenie”⁴²¹. Specyficzne warunki, występujące w czasie zabawy, pomagają uczestnikowi na chwilowe oderwanie się od codziennych trosk, „wyłączenie się z życia powszedniego”⁴²². Natomiast Barbara A. Babcock, w swoich rozważaniach o znaczeniu błazeństwa i komedii, podkreśla ich znaczenie polityczne. W odniesieniu do komedii mówi ona o „duchowej terapii szokowej, która przełamuje krępujące nas schematy racjonalnego myślenia oraz zniekształca, reformuje i przeformułowuje zastany i utrwalony porządek rzeczy”⁴²³. Ponadto, według Babcock, komedia może stworzyć żartobliwą ramę dla spekulacji „na temat tego, co było, co jest lub co może się zdarzyć”⁴²⁴. Wreszcie może ona skłaniać do podważania istniejącego *status quo* i uświadamiać „istnienie porządku rzeczywistości innego niż ten, w który bezrefleksyjnie uwierzyliśmy, ufając doświadczeniu zmysłów i innym

⁴²⁰ M. Kwon, *dz. cyt.*, s. 96

⁴²¹ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. M. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 38.

⁴²² *Tamże*, s. 18.

⁴²³ B. A. Babcock, „*Poukładaj mnie w nieprządek*”: *fragmenty i refleksje na temat rytualnego błazeństwa*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2009, s. 163.

⁴²⁴ *Tamże*, s. 163.

ludziom”⁴²⁵. Na ten rewolucyjny potencjał wskazuje również Caillois, który definiuje rewolucję jako zmianę zasad gry. Dostrzeżenie tego potencjału, zawartego w zabawie było punktem wyjścia dla zrealizowanego w 1968 roku pionierskiego partycypacyjnego projektu *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle* autorstwa duńskiego artysty Palle Nielsena. Przybrał on formę zbudowanego w przestrzeni galeryjnej placu zabaw, lecz w zamyśle artysty był testem nowego modelu społecznego⁴²⁶.

Precyzując, co rozumie przez sztukę relacyjną, Nicolas Bourriaud pisze o czasie spędzonym we wspólnocie. Jednocześnie pisze o inspiracji artystów estetyką imprez towarzyskich, tworzących przestrzenie wspólnotowości, określa je jako „tygle, gdzie powstają nowe modele heterogenicznego społeczeństwa”⁴²⁷. Do społecznej roli zabawy nawiązuje również Caillois. Zauważa on, iż co prawda istnieją zabawy indywidualne, niemniej jednak

osiągają [one] pełnię dopiero w chwili, gdy budzą jakiś oddźwięk i współdziałanie. [...] W istocie większość gier i zabaw składa się niejako z pytania i odpowiedzi, wezwania i riposty, prowokacji i reakcji na nią, z uczestniczenia w zapale i napięciu. Potrzebna jest obecność innej osoby, jej uwaga i życzliwość⁴²⁸.

Tak więc warunki społeczne, które muszą tu zostać spełnione, są jednocześnie zbieżne z tymi, które powinny zaistnieć przy realizacji partycypacyjnego performansu. Fakt ten został dostrzeżony i wykorzystany przez artystów, których działania omawiam poniżej.

Projektom zrealizowanym z zastosowaniem taktyk omówionych przeze mnie wcześniej przyświecała najczęściej pojęta bardzo serio idea zmiany społecznego *status quo*. W przeciwieństwie do nich te, które zawarłam w tej części Rozdziału IV, zbudowane są wokół przekonania, iż najważniejszym aspektem spotkania różnych ludzi powinna być wspólna zabawa. Fińska artystka Tellervo Kalleinen, realizatorka wielu działań o takim charakterze, wyraża opinię, iż krąg odbiorców zainteresowanych uczestnictwem w projekcie

⁴²⁵ *Tamże*, s. 163.

⁴²⁶ O projekcie Palle Nielsena piszę w Rozdziale III.

⁴²⁷ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012, s. 61-62.

⁴²⁸ R. Caillois, *dz. cyt.*, s. 45.

artystycznym, mającym charakter aktywizmu społecznego, zawężony jest do osób zainteresowanych bezpośrednim uczestnictwem w polityce, a więc samych aktywistów. Natomiast uczestnikami performansów zorganizowanych wokół zasady zabawy jest bardzo szeroka grupa publiczności, która może być zupełnie niezainteresowana rozważaniem kwestii politycznych⁴²⁹. To jednak nie wyklucza faktu, iż wspólna dobra zabawa (*having fun together*) może prowadzić do polepszenia stosunków społecznych. Jednak podkreślić należy, iż stworzona na czas zabawy społeczność ma charakter jednoznacznie temporalny i ulega całkowitemu rozpadowi po jej zakończeniu.

Edible Finns⁴³⁰

Finlandia

Performanse bez tytułów, 1991-2006

Tematem wiodącym performansów organizowanych przez tę grupę jest czynność jedzenia, przy czym jest ona przedstawiana z perspektywy nadmiaru, przesady i przekroczenia. Początkowo artyści organizowali swoje akcje w formie przedłużonych sesji obsesyjnego jedzenia w restauracjach, czemu mogła się przyglądać publiczność. Element partycypacji pojawił się właściwie przez przypadek w czasie performansu w Kuopio (2000). Pomysł tej akcji oparty był na dwóch zjawiskach, z których znane jest to fińskie miasto: (1) wysokiego poziomu chirurgii mózgu w tamtejszej klinice uniwersyteckiej; (2) lokalnej specjalności kulinarnej, czyli okrągłego ciemnego chleba, wypełnionego mięsem i rybą (*kalakukko*). Przebrani za chirurgów artyści symulowali operację mózgu osoby ukrytej pod stołem, której tylko głowa wystawała nad jego blatem. „Mózgiem” było *kalakukko*, które artyści krajali i faserowali różnokolorowymi cukierkami oraz sokiem pomidorowym. Po performansie nie zachęcana przez nikogo publiczność podeszła do stołu i zaczęła zjadać pozostałe po akcji resztki chleba i cukierki. W czasie późniejszej analizy artyści doszli do wniosku, iż być może to właśnie zdarzenie było najbardziej znaczącym elementem ich akcji. Postanowili więc, by

⁴²⁹ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej domu 22.10.2012.

⁴³⁰ Członkowie grupy: Jan-Erik Andersson, Kari Juutilainen, Pertti Toikkannen.

strukturę przyszłych wystąpień uzupełniać o ten element uczestnictwa publiczności we wspólnym jedzeniu.

W Berlinie (2001) Andersson i Toikkanen siedzieli przy stole, pod którego blatem przyczepiono trzy telefony komórkowe. Gdy te dzwoniły, artyści symulowali odbieranie rozmów przez leżące na stole telefony zrobione z marcepanu i czekolady, które stopniowo zjadali, dzieląc się z publicznością. Performans w Jämsä w Finlandii (2002) miał być komentarzem do odbywających się w tym czasie mistrzostw piłki nożnej i zorganizowany został na boisku. W różnych jego punktach umieszczono przekrojone na pół melony. Widzów podzielono na dwie grupy i urządzono zawody jak najszybszego jedzenia tych owoców prosto z ziemi. Wydrążone skórki wrzucano do kosza od koszykówki.

Kopia jednej z rzeźb Henry Moore'a, wykonana przez performerów w Leeds z ciemnego chleba przypominającego piaskowiec, została zaprezentowana publiczności na przyjęciu odbywającym się z okazji 10-lecia Instytutu imienia tego rzeźbiarza (2003). Widzów częstowano fragmentami „rzeźby”, odwołując się do opinii o „witalnym” charakterze dzieł Moore'a. Z kolei w czasie otwarcia wystawy prezentującej sztukę inspirowaną postacią narodowego fińskiego kompozytora Jeana Sibeliusa (Jarvenpää Art Museum, 2004) performerzy symulowali grę jednego z najbardziej znanych dzieł tego twórcy – *Finlandii* – na klawiaturze wykonanej z białej czekolady i czarnych cukierków z likworu. Po „wykonaniu utworu” fragmenty klawiatury rozdawane były publiczności do zjedzenia. Natomiast w słynącej z produkcji makaronu Raumie (2006) leżący na czarnym katafalku jeden z członków grupy – Perti Toikkanen – został pokryty dwunastoma kilogramami makaronu i sosem Bolognese, którymi następnie poczęstowano widzów.

Właśnie ten fakt częstego pokrywania swoich ciał jedzeniem przez członków grupy Edible Finns, a następnie zapraszanie publiczności do spożywania jedzenia bezpośrednio z nich podsuwa Tuomasowi Nevalinna interpretację tych akcji jako rytualnego, „otwartego” kanibalizmu, kiedy „fundamentalna prohibicja może być przekroczona pod kontrolą”⁴³¹. Ta

⁴³¹ T. Nevalinna, *Food as Sacrifice*, [w:] *Edible Finns*, FRAME - Finnish Fund for Art Exchange, Helsinki 2003, s. 1-2, s. 1.

niezwykle poważna interpretacja performansów Edible Finns licuje z zewnętrzną powagą ich wystąpień, często podkreślaną zredukowaną mimiką artystów oraz czarnymi garniturami, często wykorzystywanymi w roli kostiumów. Niemniej jednak wydaje się, że zasadniczą cechą tych wystąpień artystycznych jest ich podskórny czarny humor.

Mirka Raito

Finlandia

Limbo-Queen (Królowa Limbo), 2002

Był to solowy performans, który artystka przedstawiała w czasie performerskiej trasy *Artists on the Road* w 2002 r., kiedy sześcioro artystów z Danii, Finlandii i Szwajcarii podróżowało po Europie autobusem i występowało w miejscach przystanków. W czasie tych wystąpień artystka pojawiała się w roli dziwacznej, prowokacyjnej królowej, ubranej w kolorową spódnicę i błyszczącą bluzkę. Raito tak pisze o tworzonej przez siebie postaci:

Limbo Queen to wiele rzeczy. Ona próbuje oddać wszystko, co wydarza się po drodze. To rodzaj performatywnego dziennika. Ona mówi o ludziach, zdarzeniach i sytuacjach z drogi i komentuje je. Trudno powiedzieć, czy Limbo Queen jest dzieckiem, czy dorosłym. Jest dziecinna, uczciwa i trochę szalona, ale działa jak osoba dorosła. Limbo Queen chce grać i flirtować, i prowokować, bez ponoszenia zbyt wielkiej odpowiedzialności i bez dopuszczania kogokolwiek zbyt blisko siebie. Ona obawia się rzeczywistości, ale nie boi się grać⁴³².

Wystąpienia Limbo Queen polegały na śpiewie, opowiadaniu i tańcu. Wyśpiewywane lub opowiadane przez artystkę historie były prawdziwe bądź fałszywe i dotyczyły codziennego życia lub zdarzeń z dzieciństwa. Zmieniały się na każdym następnym przystanku. Raito wciągała do akcji publiczność, wyznaczając różnym osobom rozmaite role lub karząc im trzymać różne rekwizyty. Na koniec odbywał się zawsze konkurs tańca *limbo*.

Pochodzi on z Trynidadu i związany jest z tradycją pogrzebową. Odchylony do tyłu tancerz przesuwają się pod zawieszoną poziomo tyczką. Nie wolno mu jej dotknąć ciałem ani też

⁴³² E-mail Mirki Raito do Agnieszki Wołodźko z dn. 25.10.2012.

rękami ziemi. Przy każdym kolejnym przejściu poziom tyczki jest obniżany. Jeżeli tancerz przesuwą się pod tyczką z łatwością, oznacza to, że dusza również bez problemu przedostała się do zaświatów. Obecnie *limbo* zmienił swoją funkcję społeczną. Ze względu na widowiskowy charakter jest aranżowany dla zagranicznych turystów w karaibskich kurortach w celu przełamania lodów pomiędzy przybyszami i gospodarzami. Podobną rolę odgrywał on w wyżej omówionym performansie, którego, jak podkreśla Raito, najważniejszym aspektem było spotkanie⁴³³.

JOKAklubi⁴³⁴

Finlandia

Off Art Talent Show, 2009-

Ten grupowy performans za każdym razem odbywa się w innym miejscu. Przygotowaniom do niego towarzyszy ogłoszone zaproszenie do współuczestnictwa w nim. Choć jest ono adresowane do lokalnych performerów, nikt nie definiuje, kim oni są. Jest to więc sytuacja otwarta dla wszystkich, którzy danego wieczoru zechcą przyjść i wystąpić na scenie. Również w czasie performansu widzowie mogą się do niego przyłączać.

Projekt ten jest parodią telewizyjnych *show* typu *Idol* lub *Mam talent*. Podobnie jak tam, tu również zasiada jury. W jego skład wchodzi: szaman (Mirka Raito), interpretator (Niina Lehtonen Braun) i moderator (Tellervo Kalleinen). W opinii Yvonne Volkart artystki „doprowadzają do granic absurdu dominującą w czasie pokazów talentów formę współzawodnictwa, a jednocześnie tworzą odmienny typ percepcji, gdzie problemem jest nie wybór najlepszej [osoby – przyp. A.W.], ale dzielenie się i obdarowywanie w obrębie grupy”⁴³⁵. W przeciwieństwie jednak do pełnej napięcia i stresu morderczej rywalizacji, która

⁴³³ *Tamże*.

⁴³⁴ Członkinie grupy: Mirka Raito, Niina Lehtonen Braun, Tellervo Kalleinen.

⁴³⁵ Y. Volkart, *dz. cyt.*, s. 3.

ma miejsce przed telewizyjnymi kamerami, *OFF ART talent show* jest celebracją różnorodności i odbywa się pod hasłem: „Wszyscy jesteście piękni!”.

V. Skandynawia – antologia projektów: Mikroutopie

Podczas gdy zebrane w rozdziale IV projekty stanowiły różnorodne propozycje prowadzące do stworzenia okazji do spotkań, to działania i realizacje artystyczne, które zamieszczam w rozdziale V, łączy przede wszystkim ich ukierunkowanie na cel, jakim jest próba sformułowania lepszej wizji świata. Niemniej niejednokrotnie podział na „spotkania” i „mikroutopie” może okazać się płynny. Zastrzegam więc z góry, iż projekt stworzenia radykalnej formuły społecznej niekiedy również prowadzi poprzez spotkanie.

Ze względu na rodzaj adresatów wśród poniższych projektów można wyróżnić takie, które są działaniami na rzecz: (1) własnej lub obcej, ale zidentyfikowanej społeczności; (2) anonimowego indywidualnego uczestnika.

1. Wprowadzenie

Wydawać by się mogło, iż temat utopii, tak aktualny w czasie studenckiego zrywu w końcu lat 60. ubiegłego wieku, obecnie – w „epoce postpolitycznej”, która nastąpiła po upadku komunizmu – powinien stracić swą aktualność. Obserwacja europejskiej sceny artystycznej, a szczególnie wydarzeń mających miejsce w początkowych kilkunastu latach nowego millenium, pozwala zauważyć, iż zainteresowanie tym tematem wcale nie przeminęło lub nawet przeżywa swój powrót, podjęty przez pokolenie synów i córek buntowników spod znaku kontrkultury. Pragnę poświęcić nieco miejsca praktykom koncentrującym się wokół tego tematu ze względu na ich znaczenie dla dyskursu sztuki partycypacyjnej.

Zacząć należy od *Utopia Station* – wielkiej wystawy/projektu, zrealizowanej w 2003 r. w ramach 50. Biennale w Wenecji przez zespół kuratorów: Molly Nesbit, Hansa-Ulricha Obrista i Rirkrita Tiravaniję. Poprzedzono ją szeregiem seminariów zorganizowanych w różnych częściach świata, traktowanych jako platforma dla cyrkulacji idei koncentrujących się wokół centralnego tematu utopii. Uczestniczyli w nich m.in. Jacques Rancière, Lawrence Weiner, Martha Rosler, Jonas Mekas, Allan Sekula, Liam Gillick i inni. W przestrzeni wystawienniczej, wokół zgromadzonych tam obiektów, plakatów, obrazów i projekcji

filmowych autorstwa stu pięćdziesięciu artystów, ustawiono ławki i stoły zachęcające widzów do „zatrzymania się, kontemplacji, słuchania i patrzenia, odpoczynku i odświeżenia się, rozmowy i wymiany”⁴³⁶. Program wydarzeń *Stacji* nie został przez jej autorów ostatecznie zdefiniowany na wstępie. Założyli oni, iż rozmaite wydarzenia będą do niego dodawane w trakcie trwania Biennale. W swoim komentarzu do wystawy jej kuratorzy, podążając tropem dyskusji toczonej w 1964 r. przez Theodora Adorno i Ernesta Blocha, przyłączają się do ich opinii o niemożliwości jednoznacznego obrazu utopii. Wyrażają pogląd, iż można ją jedynie traktować jako kategorię bardzo ogólną – wyspę dobrego porządku społecznego lub ogólny stan permanentnego poszukiwania „szczęścia, wolności i raju”⁴³⁷. Można, jak czynią to Nesbit, Obrist i Tiravanija, zgodzić się z Bertoltem Brechtem, że w odniesieniu do wizji ziemskiego raju „czegoś brakuje”⁴³⁸. Koncept *Stacji* pokazuje, że jej autorzy zdecydowali się na kolektywne poszukiwanie potencjalnego kształtu utopii.

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) wyróżnia się konsekwencją praktyk skupionych wokół tego tematu. Świadczy o tym fakt włączenia do tamtejszej kolekcji całości dokumentacji zrealizowanego w 1968 r. w Sztokholmie niezwykle dla dyskursu utopii projektu Palle Nielsena *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle*⁴³⁹ oraz wydania poświęconej mu książki⁴⁴⁰. W 2012 r. to samo muzeum powróciło do tematu wystawą *Utopia Is Possible*, zorganizowaną przy okazji siódmego kongresu *International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)*. Jak podają organizatorzy, ekspozycja ta nawiązywała do atmosfery kongresu z 1971 r. i była próbą „odtworzenia (...) idei, które są nadal aktualne: zrównoważonego rozwoju, uczestnictwa, solidarności, nowych relacji pomiędzy przemysłem i społeczeństwem oraz wyzwającej potęgi sztuki”⁴⁴¹.

⁴³⁶ M. Nesbitt, H.-U. Obrist i R. Tiravanija, *What is a Station?//2003*, [w:] *Participation. Documents on Contemporary Art.*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge 2006, s. 184-186, s. 186.

⁴³⁷ *Tamże*, s. 185.

⁴³⁸ *Tamże*, s. 184.

⁴³⁹ Była to donacja artysty dla MACBA. O samym projekcie piszę w rozdziale III.

⁴⁴⁰ L. B. Larsen (red.), *The Model: A Model for a Qualitative Society (1968)*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona 2009.

⁴⁴¹ *Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Utopia is Possible*, [w:] *e-flux* [dostęp: 1 sierpnia 2012], <<http://www.e-flux.com/announcements/utopia-is-possible/>>.

Ze względu na silne naznaczenie dyskursu utopii ideologią komunistyczną, w Polsce jego recepcja z oczywistych względów dokonuje się przez pryzmat traumatycznych doświadczeń politycznych okresu powojennego. Niemniej jednak również w naszym kraju obserwuje się wyraźne ożywienie refleksji dotyczącej tego tematu i pojawiające się próby ponownego zanalizowania go w nowym kontekście politycznym. Dyskurs ten uobecnia się przede wszystkim w tematyce wystaw i projektach dotyczących tematu architektury modernistycznej, traktowanej jako materialny wymiar prób realizacji utopii w ramach systemu komunistycznego. W 2005 r. zespół kuratorów w składzie: Jacek Friedrich, Wojciech Szymański, Ewa Barylewska-Szymańska, Agnieszka Wołodźko zrealizował w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia wystawę/projekt badawczy *Niechciane dziedzictwo* poświęconą próbie obrony utopijnych wartości zawartych w modernistycznej architekturze na przykładzie Gdańska i Sopotu. Ten sam temat został w 2007 r. podjęty przez kuratorów Ewę Gorządek i Stacha Szablowskiego, którzy w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski zorganizowali wystawę *Betonowe dziedzictwo. Od Corbusiera do blockersów*. W 2010 r. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zainicjowało cykl wykładów Pawła Mościckiego *Archiwum i utopia XX wieku* poświęcony „przemysłowi pojęcia utopii, zastanowieniu się, czy na pewno utraciło ono zupełnie swoją siłę i znaczenie”⁴⁴². W 2012 r. Miejska Galeria Sztuki – Ośrodek Propagandy Sztuki w Łodzi zorganizował wystawę *Dekonstrukcja utopii*, na której zaprezentowano prace m.in. Katarzyny Kobro, Władysława Strzebińskiego, Dominika Lejmana, Wojciecha Łazarczyka, Stanisława Fijałkowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Wilhelma Sasnała, Ryszarda Hungera i Andrzeja Łobodzińskiego.

Szczególną aktualność tematu utopii zauważa się jednak na terenie Skandynawii, gdzie w ciągu ostatnich lat można było zaobserwować szereg niezwykle ważkich projektów i wystaw poświęconych temu zagadnieniu. W latach 2008-2009 *Office for Contemporary Art Norway* w Oslo zorganizowało ogromny projekt badawczy *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?* (kurator: Marta Kuzma), dotyczący międzynarodowej recepcji Skandynawii w latach 50., 60. i 70. ubiegłego wieku jako utopijnego regionu, w którym królował socjalizm i swoboda seksualna. Jego celem było zbadanie historycznych korzeni seksualnej reformy zamierzonej jako polityczna inicjatywa w odniesieniu do analizy tego zjawiska dokonanej przez Herberta Marcusego w *Erosie i Cywilizacji* oraz chęć sprowokowania dyskusji na

⁴⁴² *Archiwum i utopia XX wieku*, [w:] Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2010, dostęp: 29 kwietnia 2013, <http://www.artmuseum.pl/wydarzenie.php?id=Archiwum_i_utopia_w_XX_wieku>.

plaszczyźnie teoretycznej i artystycznej. Na projekt składała się wystawa prezentująca prace niemal czterdziestu zagranicznych artystów i filmowców, książki, czasopisma pornograficzne i dokumentacja skandynawskich alternatywnych grup artystycznych z tego okresu. Ponadto zorganizowano obszerny program wydarzeń publicznych i wydano ponad pięćsetstronicową publikację.

W latach 2008-2011 w duńskim *Arken Museum of Modern Art* w Ishøj przeprowadzono trzyletni *Utopia Project*. W jego ramach zorganizowano trzy wystawy indywidualne⁴⁴³, w których artyści dążyli do wyrażenia idei utopii na poziomie abstrakcyjnego estetycznego symbolu (Katharina Grosse i Olafur Eliasson) lub za pomocą niemal dosłownego cytatu z komunistycznej rzeczywistości (Qin Anxiong)⁴⁴⁴. Projekt badawczy, w ramach którego zorganizowano dyskusje, wykłady specjalistów z różnych dziedzin nauki, sztuki, teorii społeczeństwa i architektury a także międzynarodową konferencję *Utopia Revisited* eksplorował możliwy potencjał, jaki idea utopii może zaoferować muzeum sztuki.

Wreszcie w 2012 r. nowa dyrektorka sztokholmskiego Tensta Konsthall – Maria Lind – zorganizowała tamże seminarium *The Model and the City*, mające na celu ponowne odczytanie projektu Palle Nielsena *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle*.

Przytoczone przykłady realizowanych projektów wskazują na to, że idea utopii jako Wielka Uwodzicielka znów krąży na horyzoncie umysłów ludzi kultury. Jednak bolesna świadomość porażki, jaką poniosła podjęta w dwudziestym wieku próba jej realizacji, przestrzega przed marzeniami o dokonywaniu kolejnych utopijnych rewolucji na skalę masową. Zarówno teoretycy, jak i sami artyści wyraźnie dystansują się od tej idei rozumianej jako totalna zmiana narzucona społeczeństwu na mocy czyjegóż autorytetu. – Przeciwnie, szereg autorów nawołuje do przemodelowania świata na małą skalę. Bourriaud wskazuje na rolę sztuki w realizowaniu mikroutopii w życiu codziennym. Mówi, że wydaje się ważniejsze „odnalezienie możliwych relacji z naszymi sąsiadami w chwili obecnej niż walka o

⁴⁴³ Kuratorem tych wystaw była Marie Laurberg.

⁴⁴⁴ Projekt Qin Anxionga *Staring into Amnesia* polegał na przeniesieniu do przestrzeni muzeum autentycznego wagonu chińskiego pociągu z lat 60. ubiegłego wieku. W jego wnętrzu widzowie mogli słyszeć różnorodne dźwięki z chińskiej przeszłości tamtego okresu (patriotyczne pieśni przemieszane z muzyką jazzową i tybetańskimi śpiewami), podczas gdy w oknach wagonu zamontowano projekcje filmów dokumentalnych z okresu Rewolucji Kulturalnej.

szczęśliwe jutra”⁴⁴⁵. „Obecnie utopia” – pisze dalej ten autor – „jest przeżywana na codziennym, subiektywnym gruncie, w rzeczywistym czasie i celowych fragmentarycznych eksperymentach (...). Podobnie sztuka nie dąży do reprezentacji utopii; raczej próbuje konstruować konkretne przestrzenie”⁴⁴⁶. Również Rancière stawia przed sztuką postautonomiczną zadanie tworzenia „mikrosytuacji”, które, „niezbyt oddalone od sytuacji z życia codziennego, (...) prezentowane w sposób raczej ironiczny i ludyczny niż krytyczny i oskarżycielski, mają tworzyć lub odtwarzać więzi międzyludzkie, pobudzać nowe modele konfrontacji i partycypacji”⁴⁴⁷. Mark Beasley natomiast pisze, że misją sztuki zaangażowanej politycznie nie jest zbawianie świata, lecz raczej zaoferowanie alternatywnych modeli życiowych dla indywidualnych odbiorców – „do-it-yourself utopia on the small scale”⁴⁴⁸.

Przedstawione poniżej projekty artystyczne niosą propozycje zmian w życiu społecznym z pozycji raczej pragmatycznej aniżeli lewicowo-rewolucyjnej. Jest ona zgodna z postulatem Richarda Rorty’ego, który twierdzi, że w obszarze relacji społecznych – dążeniu do sprawiedliwego społeczeństwa, rozwiązywaniu dylematów moralnych itd. – należy odejść od szukania rozwiązań zgodnych z kategoriami metafizycznymi czy epistemologicznymi. „Pewna określona praktyka społeczna – pisze on – wymaga zablokowania dróg dociekań, powstrzymania regresu interpretacji, po to, aby coś osiągnąć”⁴⁴⁹. W poniżej opisanych projektach mamy więc do czynienia jedynie z zasugerowanymi przez artystów rozwiązaniami. Ich partycypacyjny charakter jest warunkowy: zależy od tego, czy rozwiązania te zostaną podjęte i zrealizowane przez odbiorców/uczestników. Jeśli tak, to mamy szansę na dokonanie się zmiany w obrębie tego obszaru, którego dotyczył projekt artystyczny. Niemniej jednak pamiętać musimy, że zmiana ta dokonuje się na skalę indywidualnego życia uczestnika, biorącego udział w zaproponowanej przez artystę grze. Dopiero suma wielokrotnych uczestnictw mogłaby przeważyć szalę społecznej transformacji.

⁴⁴⁵ N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon 2002, s. 45.

⁴⁴⁶ *Tamże*, s. 45-46.

⁴⁴⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 22-23.

⁴⁴⁸ M. Beasley, *democracy! socially engaged art practice* (katalog wystawy), Royal College of Art London, London 2000, s. 12.

⁴⁴⁹ R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu*, Wydawnictwo IFiS, Warszawa 1998, s. 41.

Ze względu na rodzaj adresatów możemy wśród poniższych projektów wyróżnić takie, które są działaniami: (1) na rzecz własnej lub obcej, ale zidentyfikowanej społeczności; (2) na rzecz anonimowego indywidualnego uczestnika.

2. Taktyki

2.1. Taktyka tworzenia państwowości

Oliver Kochta-Kalleinen definiuje mikropaństwa jako „dobrowolne, czasowe wycofanie się z istniejącego społeczeństwa po to, by zbudować alternatywny model społeczeństwa na skalę mikro”⁴⁵⁰. W tym wypadku mowa o mikropaństwach powołanych do życia w obszarze sztuki, która jako jedyna daje możliwość zaatakowania istniejącego *status quo*, nie narażając się na ryzyko bycia zaatakowaną⁴⁵¹. Nie wyklucza to faktu, że podobne byty polityczne konstruowane są również bez żadnego związku z polem sztuki⁴⁵².

Te, o których tu mowa, są fikcyjnymi światami, funkcjonującymi jedynie w umysłach swoich twórców oraz tych, którzy uwierzywszy w ich sens, postanawiają się do nich przyłączyć. W ten sposób konstruowane są kolektywy skupione wokół wspólnej idei, lecz zazwyczaj luźno ze sobą związane, często ukonstytuowane jedynie w Internecie. Ich członkowie/obywatele często nie mają ze sobą kontaktu w świecie realnym. Powstawanie tych *quasi* politycznych bytów ma formę procesualną i składa się z takich etapów jak: (1) wydzielenie fragmentu realnego bądź wirtualnego terytorium; (2) stworzenie klucza, według którego werbowani są obywatele; (3) stworzenie zasad, zgodnie z którymi jednostki te zarządzane będą w sposób odbiegający od tego, który znamy z otaczającej nas rzeczywistości⁴⁵³. Zasady te tworzone są

⁴⁵⁰ Kochta-Kalleinen, O., *Micronations - from Utopian Communities to Space Settlements*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 38-49, s. 38.

⁴⁵¹ L. Vilks (red.), *Transcript of Round Table Talks at Finlandia Hall 29.8.2003*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 133-151.

⁴⁵² S. Kelly, *Lobby*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 152.

⁴⁵³ S. Kelly, *dz. cyt.*

Przykładem takiego mikro-państwa funkcjonującego poza polem sztuki jest Suwerenny Zakon Szpitalników św. Jana z Jerozolimy, z Rodos i z Malty, którego głową jest Jego Najdostojniejsza Wysokość, Książę i Wielki Mistrz. Wygnane w 1798 r. przez Napoleona z Malty, nie ma obecnie żadnego terytorium, ale jest suwerennym

w oparciu o takie wartości, jak: maksymalna niezależność⁴⁵⁴, indywidualizm w miejsce hierarchiczności i autorytarności, zabawa zamiast wrogości oraz brak wymogu terytorium jako warunku funkcjonowania⁴⁵⁵.

John Peter Nilsson proponuje spojrzenie na mikropaństwa jako na mity wyprodukowane w polu sztuki. Powołując się na Rolanda Barthesa, autor ten mówi, iż mity są językiem, „który wyraża społeczne i kulturowe pojęcia w taki sposób, jakby były one z natury prawdziwe”⁴⁵⁶. Tak więc, konkluduje Nilsson w swoim komentarzu do projektu *Elgaland-Vargaland*, tego rodzaju działania są „zarówno dekonstrukcją ludzkich potrzeb społecznego porządku i zachowania struktur, interpretacją fundamentu ludzkości, jak i wizją stworzenia pewnego rodzaju <kieszonkowego> oporu mentalnego – załączka prawdziwego świata. Jest to fikcyjna rzeczywistość, która kieruje naszą uwagę nie na to, co niemożliwe, ale na to, co możliwe”⁴⁵⁷.

Leif Elggren & Carl Michael von Hausswolff

Szwecja

The Kingdoms of Elgaland and Vargaland (KREV) (Królestwo Elgaland i Vargaland), 1992-

Leif Elggren i Carl Michael von Hausswolff uważają, iż upadek komunizmu wraz z promowaną przez marksizm ideą egalitaryzmu wniósł do życia społecznego wiele niepokoju i wywołał chęć poszukiwania nowych idei, wokół których można by zorganizować życie

podmiotem prawa międzynarodowego i utrzymuje stosunki dyplomatyczne z ponad stu państwami. Ma także stałego obserwatora w ONZ.

⁴⁵⁴ O. Kochta-Kalleinen, *dz. cyt.*

⁴⁵⁵ M. Hannula, *Nightmares Fallen from the Tree*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 19-21.

⁴⁵⁶ J. P. Nilsson, *Nowa rzeczywistość. Instalacje, akcje i poszukiwania szwedzkiej sztuki lat 90*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 140-152, s. 143.

⁴⁵⁷ *Tamże*, s. 143.

społeczne. W tej sytuacji postanowili oni wskrzesić ideę królestwa, aczkolwiek w nieco zmodyfikowanej wersji.

Elgaland-Vargaland jest państwem istniejącym jedynie w sferze idei, całkowicie podporządkowanym zasadzie egalitaryzmu. Każdy może zostać jego obywatelem i otrzymać paszport. Artyści przewidują możliwe dwa scenariusze, zgodnie z którymi ich projekt może objąć wszystkich mieszkańców globu. Pierwszy z nich to skierowana do wszystkich krajów propozycja podzielenia się na coraz mniejsze jednostki po to, by w końcu najmniejszą komórką strukturalną stał się pojedynczy człowiek. W ten sposób każdy stałby się nie tylko królem swojego życia, lecz ponadto, ze względu na to, że konstytucja KREV zakłada granice z wszystkimi krajami świata, ta monarchia pomyślana jako projekt weszłaby w relację z każdym mieszkańcem Ziemi. Druga propozycja, skierowana do rządów innych państw, zakłada z kolei proces łączenia się krajów w coraz większe jednostki aż do całkowitego zlania się w jeden wspólny organizm polityczny.

Elggren i von Hausvolff nie ustają w próbach nawiązywania oficjalnych kontaktów z rzeczywistym światem politycznym. W 1994 r. zwrócili się do Organizacji Narodów Zjednoczonych o przyznanie Królestwu członkostwa w tej organizacji. Z kolei w czasie wojny w Zatoce Perskiej, kierując się chęcią odświeżenia idei monarchii i „wstrzyknięcia nowego życia w stare królewskie dynastie”⁴⁵⁸, artyści zaprojektowali akcję zatytułowaną *Royal Insemination* (Królewska inseminacja). Zaprosili do jednej z londyńskich galerii koronowane księżniczki Szwecji oraz królową brytyjską, by na miejscu zaproponować im „wolny i dziki seks”⁴⁵⁹ na wielkim łożu wstawionym do przestrzeni ekspozycyjnej.

⁴⁵⁸ KREV, *Royal Fertilization*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 68.

⁴⁵⁹ M. Hannula, *dz. cyt.*, s. 20.

Lars Vilks

Szwecja

Ladonia, 1996-

Od 1980 r. Lars Vilks działał na terenie rezerwatu przyrody Kullaberg w południowo-zachodniej Szwecji, traktując go jako poligon swoich działań twórczych. Budował tam wielkoskalową rzeźbę *Nimis*, używając drewna wyrzuconego na brzeg przez morze. Były to wzniesione z pali wieże, połączone drewnianymi mostkami i chodnikami. Oskarżony przez władze o działanie na szkodę rezerwatu przyrody, artysta dostał nakaz demontażu swojego dzieła. Nie chcąc się mu podporządkować, sprzedał rzeźbę Beuysowi. Gdy nieznani sprawcy spalili ją, artysta rozpoczął odbudowę i ponownie został skazany za „wybudowanie przeszkody dla przechodniów”. Również kolejne rzeźby tworzone przez tego artystę powodowały konflikt z władzami. Tak było z konstruowaną z kamieni *Arx* (1991-1998), którą artysta interpretował jako „książkę”, powołując się na prawo każdego obywatela do pisania książek oraz w wypadku *Omfalos* (1999) – rzeźby z kamieni i betonu o wysokości 1,6 m⁴⁶⁰.

W konsekwencji wieloletniej walki z władzami i lokalną biurokracją, którą Vilks toczył, broniąc swojego prawa do wolności twórczej, w 1996 r. artysta ogłosił należący do rezerwatu Kullaberg teren o powierzchni jednego kilometra kwadratowego niepodległym państwem Ladonia. Jego obywatelstwo można uzyskać zgłaszając swoją wolę za pomocą Internetu, a po uiszczeniu trzydziestu dolarów można dodatkowo otrzymać tytuł szlachecki. Chętnych nie brakuje. W 2012 r. Ladonia miała już ponad szesnaście tysięcy symbolicznych „obywateli”. Projekt wzbudza też ogromne zainteresowanie turystów. Mimo braku jakiegokolwiek promocji każdego roku odwiedza to miejsce około czterdzieści tysięcy osób.

Podstawową wartością, wokół której zbudowany jest idea tego mikropaństwa, to „bezgraniczna wolność”⁴⁶¹. Właśnie ta wolnościowa retoryka została wystawiona na poważną

⁴⁶⁰ Rzeźba została usunięta w 2001 r.

⁴⁶¹ L. Vilks, *About Ladonia. The true story about the fight for immortality, independence and freedom*, [w:] *Ladonia* [dostęp: 29 października 2012], <<http://www.ladonia.net/docs/about.html>>.

próbę w 2001 r., kiedy około cztery tysiące Pakistańczyków przesłało swoje aplikacje z prośbą o paszport lub wizę Laponii. W tym wypadku aplikujący pojęli projekt Vilksa dosłownie i zamierzali przybyć do tego mikropaństwa, prawdopodobnie traktując to jako okazję do dalszego tranzytu do Szwecji bądź innych krajów Unii Europejskiej. Odmowa spełnienia tych prośb poskutkowała lawiną korespondencji, a także zainteresowaniem międzynarodowych mediów, takich jak telewizja BBC i CNN. W konsekwencji z grupy potencjalnych obywateli Laponii zostali wykluczeni Pakistańczycy i Nigeryjczycy.

N55⁴⁶²

Dania

LAND (ZIEMIA), 2001-

Grupa powstała w 1996 r. Jej nazwa pochodzi od kopenhaskiego adresu Nørre Farimagsgade 55, gdzie artyści mieszkali, pracowali i wystawiali, zgodnie z rozumieniem własnej formacji jako „platformy dla osób, które chcą razem pracować, dzielić miejsce do życia, ekonomię i środki produkcji”⁴⁶³. Ich twórczość, traktowana jako „część codziennego życia”⁴⁶⁴, opiera się na radykalnych ideach, kwestionujących podstawowe zasady życia społecznego, m.in. prawo do własności ziemskiej, sposób organizacji pracy, formy zamieszkiwania itp. W zamian artyści oferują projekty-propozycje, które mają prowadzić do budowy świata wolnego od konsumpcjonizmu, w którym respektowane będą prawa człowieka, zapanuje dbałość o środowisko, a dobra dzielone będą sprawiedliwie pomiędzy członków społeczeństwa. Sformułowane przez N55 propozycje partycypacji dotyczą *de facto* nie tyle uczestnictwa w pewnych poszczególnych przedsięwzięciach artystycznych, lecz w zupełnie nowej formie życia.

⁴⁶² Początkowo członkami grupy byli: Ion Sørvin, Ingvil Aarbakke, Rikke Luther, Cecilia Wendt. Obecnie należą do niej: Ion Sørvin, Anne Romme, Till Wolfer.

⁴⁶³ N55, *Manual for N55*, [w:] N55 [dostęp: 20 listopada 2012], <<http://www.n55.dk/MANUALS/Manuals.html>>.

⁴⁶⁴ *Tamże*.

Aczkolwiek założenia te brzmią rewolucyjnie, to działania i projekty grupy nie mają na celu doprowadzenie do natychmiastowej światowej rewolucji, ani też narzucenia komukolwiek nowych zasad życia. Są one jedynie skierowaną do jednostek propozycją, będącą pochodną pragmatycznego przekonania artystów, iż zmianę można osiągnąć w drodze przekonywania poszczególnych ludzi do przeformułowania własnego stylu życia i stopniowego powiększania grupy przekonanych.

Oczywiście nasza praktyka jest krytyczna, i, być może, w konsekwencji ludzie, którzy rozumieją, co robimy, zechcą coś zmienić w swoim życiu. Ale to się nazywa komunikacja. To nie jest narzucanie czegoś. Jeżeli ktoś zmienia swoje życie, bo zrozumiał logiczne związki, to dobrze. Ale nie można innych zmuszać, by to zrozumieli⁴⁶⁵.

Informacje o projektach-propozycjach N55 publikowane są na stronie internetowej grupy w zamieszczonym tam *Podręczniku* (Manual). Mają one charakter *open source*, tak więc każdy może z nich skorzystać i zastosować we własnym życiu wedle zasady DIY (*do-it-yourself*).

U podstaw projektu *LAND* leży przekonanie jego twórców, iż prawo do użytkowania ziemi jest jednym z podstawowych praw obywatelskich, dlatego nikt nie może wprowadzać żadnych ograniczeń do tej zasady. Członkowie N55 kwestionują prawo kogokolwiek do nabywania własności ziemskiej. *LAND* jest próbą symbolicznego zmanifestowania tej idei. Artyści wychodzą z pragmatycznego założenia, że nie mogą się ludzi co do swojego wpływu na prawodawstwo poszczególnych krajów ani na procesy decyzyjne dotyczące swobodnego przepływu obywateli i zniesienia barier dla imigrantów. Projekt swój adresują do osób będących w posiadaniu jakiejś własności ziemskiej, którzy są skłonni udostępnić ją innym.

LAND ma charakter utopijnego dizajnu, gdzie zaprojektowany artefakt ma za zadanie wyzwolić proces społeczny. Obiekt ma formę geometrycznej struktury, będącej kombinacją ażurowych piramid, zbudowanych ze stalowych listew z umieszczonym wewnątrz plastikowym pojemnikiem, w którym znajduje się podręcznik projektu *LAND*. Ta symboliczna forma umieszczana jest w różnych częściach globu przez osoby przystępujące do

⁴⁶⁵ B. Bloom, *Who is Land For? N55 interviewed by Brett Bloom*, [w:] *N55 Book*, red. N55, N55, Copenhagen 2003, s. 359-363, s. 362.

projektu, które proszone są przez artystów o przesłanie im położenia geograficznego oraz fotografii miejsc, w których obiekt zostaje zainstalowany. Informacje te są następnie umieszczane na stronie internetowej N55.

2.2. Taktyka tworzenia narzędzi

Gdy na początku nowego millenium stało się jasne zarówno na poziomie globalnym, jak i indywidualnym, że budowanie systemu ekonomicznego w oparciu o zaciągane bez żadnych granic kredyty jest dalej niemożliwe i świat ogarnął kryzys ekonomiczny, zaczęły robić karierę takie hasła, jak „samowystarczalność” i „solidarność społeczna”. W związku z tym jednak pojawił się problem, w jaki sposób społeczeństwo, przyzwyczajone do stałej konsumpcji przemysłowo produkowanych wyrobów, zaspokajających wszystkie dziedziny życia, ma sobie poradzić w sytuacji nagle ograniczonych środków finansowych. W ten sposób powstało zapotrzebowanie społeczne na kształcenie umiejętności rzemieślniczych i manualnych (ruch *craftism-u*) czy przekształcanie obsadzonych eleganckimi tujami przydomowych ogródków oraz miejskich skwerów w zagony marchewki (*urban gardening*).

Zjawiska, o których tu wspominam, uobecniły się w ciągu ostatnich kilku lat. Natomiast projekty artystyczne dotyczące tego obszaru zagadnień, były inicjowane przez artystów począwszy już od lat 90. ubiegłego stulecia, gdy widmo światowego kryzysu ekonomicznego było jeszcze odległe. Tak więc motywacja do ich tworzenia wpływała raczej z postaw etyczno-ideowych twórców, o których piszę, aniżeli z bezpośredniej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Z tego powodu należałoby więc działania te postrzegać jako rzeczywistą awangardę w pierwotnym znaczeniu tego pojęcia, a więc jako „straż przednią”, wyglądającą potencjalnych zagrożeń i uprzedzającą rozwój wypadków.

Taktyka tworzenia narzędzi jest szczególnie obecna w twórczości dwóch kopenhaskich grup – N55 i SUPERFLEX, które wypowiadają się za pomocą języka dizajnu. Ich sposób działania to tworzenie oferty gotowych produktów/rozwiązań problemów, oferowanych w postaci zamieszczanych na stronach internetowych „instrukcji obsługi”, przez N55 nazywanych *Manuals* (Podręczniki), a przez SUPERFLEX – *Tools* (Narzędzia). Zawarte w nich rozwiązania są próbą wyjścia naprzeciw różnorodnym potrzebom, wynikającym z

codziennego życia. Podsuwają one proste, leżące w zasięgu ręki pomysły, w jaki sposób, dysponując niewielkimi środkami ekonomicznymi i starając się żyć w zgodzie ze środowiskiem naturalnym, można przetrwać we współczesnym świecie. Doris Berger pisze, iż w tym przypadku artyści stają się producentami narzędzi, ale to od potencjalnych użytkowników i podjęcia przez nich zaproszenia do interakcji zależy, czy artyście uda się przeskoczyć mur oddzielający sztukę od rzeczywistości⁴⁶⁶. O tej samej sytuacji pisze Charles Esche, porównując artystów do inżynierów/konstruktorów, którzy po stworzeniu projektu wycofują się na drugą linię i z dala przyglądają się, w jaki sposób ich dzieło znajdzie zastosowanie⁴⁶⁷.

SUPERFLEX dociera ze swoimi projektami bezpośrednio do wybranych społeczności lokalnych, nawiązuje na miejscu współpracę z miejscowymi liderami, przekazuje *know how* i nadzoruje realizację projektu, a dokumentację tego procesu prezentuje w czasie wystaw galeryjnych. N55 natomiast umieszcza swoje projekty w Internecie wraz ze szczegółowym wyjaśnieniem, co do sposobu ich realizacji, prosząc jedynie potencjalnych użytkowników o zarejestrowanie na tejże stronie faktu skorzystania z projektu.

SUPERFLEX

Dania

***Supergas/Biogas*, 1996-**

Był to pierwszy projekt grupy SUPERFLEX, który zdobył międzynarodowe uznanie. Jego celem było opracowanie urządzenia do produkcji alternatywnej energii, przeznaczonego dla

⁴⁶⁶ D. Berger, *Superflex's tools*, [w:] *Superflex Tools*. Köln: Verlag Der Büchhandlung Walther König [dostępny w wersji elektronicznej: Superflex Texts, 2003, dostęp: 16 listopada 2012, <http://superflex.net/texts/superflexs_tools>].

⁴⁶⁷ C. Esche, *TOOLS and Manifestos*, [w:] *Superflex Tools*. Köln: Verlag Der Büchhandlung Walther König [dostępny w wersji elektronicznej: Superflex Texts, 2003, dostęp: 17 listopada 2011, <http://superflex.net/texts/tools_and_manifestos>].

ubogich gospodarstw w krajach Trzeciego Świata. Miało ono być na tyle proste, by nawet niewykształcone osoby poradziły sobie z jego obsługą. Współpracując z inżynierem Janem Mallanem, artyści stworzyli system produkujący energię pochodzącą z procesu fermentacji odchodów zwierzęcych i ludzkich oraz resztek roślinnych. Składa się on z dwukomorowego systemu hydraulicznych zaworów, dwóch zbiorników na wodę, umieszczonych pod ziemią rur, gazometru i kolektora kondensacji.

Podobnie jak w przypadku innych projektów społecznych tej grupy, jego powodzenie zależy od współpracy z przedstawicielami środowisk, do których są adresowane. Zaangażowanie to dotyczy nie tylko poświęconego czasu i dobrej woli, ale również nakładów pieniężnych. W tym przypadku artyści nawiązali współpracę z afrykańskimi partnerami z firmy SURUDE. Åsa Nacking podkreśla, że lokalni biznesmeni wzięli udział w projekcie nie dlatego, że są miłośnikami sztuki, lecz ponieważ widzieli realną potrzebę jego implementacji w miejscu, w którym żyją. Na podobnych zasadach współpracują z artystami duńscy partnerzy, inżynierowie i inwestorzy, którzy w ich działaniach dostrzegają potencjał dla swojego przyszłego biznesu⁴⁶⁸. Do tej pory *Supergas/Biogas* został wprowadzony do użytku w różnych lokalizacjach w Mozambiku, Tanzanii i Kambodży⁴⁶⁹.

N55

Dania

Manuals for... (Podręczniki do...), 1996-

Jak wspomniałam wyżej, miejscem dystrybucji projektów/instrukcji N55 jest strona internetowa tej grupy: www.n55.dk. Dzięki niej platforma, jaką tworzą członkowie tej grupy, może poszerzać swój zasięg i włączać nowych uczestników, zainteresowanych zastosowaniem we własnym życiu podsuwanych przez artystów wzorów. Każda instrukcja

⁴⁶⁸ Å. Nacking, *All Humans Are Potential Entrepreneurs - on Superflex's Artistic Strategy*, [w:] *Three Public Projects. Mike Bode, Superflex, Elin Wikström*, red. T. Gunér i P. Ernvist, Blekinge Museum, Karlskrona 1999, s. 34-40.

⁴⁶⁹ W Kambodży cena urządzenia wyprodukowanego z lokalnych materiałów wynosiła trzydzieści dolarów.

przybiera formę *Podręcznika*, w którym zawarty jest dokładny opis proponowanego rozwiązania, rysunki pokazujące etapy montażu oraz spis elementów niezbędnych do realizacji projektu.

Przykładowe *Podręczniki* to:

- ***Manual for SMALL TRUCK*** (Podręcznik do małej ciężarówki) pokazuje, w jaki sposób można samemu skonstruować pojazd składający się z kilku pochodzących z recydingu stalowych pojemników, zaopatrzonych w podwozie z kołami, silnik i system sterowania. Przy optymalnej prędkości dziesięciu kilometrów na godzinę może on przewozić ładunek do trzystu kilogramów. Jego dalsze adaptacje mogą przetransformować go w mobilną kuchnię, kurnik lub sklepik warzywny.

- ***Manual for SOIL FACTORY*** (Podręcznik do fabryki ziemi) zawiera instrukcję, jak zbudować domowe urządzenie do kompostowania. Wykorzystując aktywność około tysiąca dżdżownic, które są w stanie dziennie przerobić ćwierć kilo odpadków, *Soil Factory* ma być rozwiązaniem problemu organicznych odpadków produkowanych przez trzy- lub czteroosobowe gospodarstwo domowe.

- ***Manual for SMALL FISHFARM*** (Podręcznik do małej fermy rybnej) pozwala na stworzenie warunków do hodowli ryb, które staną się źródłem białka dla niewielkiego gospodarstwa domowego. Jedynym warunkiem zewnętrznym pozwalającym na hodowlę ryb na własny użytek jest dostęp do jakiegokolwiek naturalnego zbiornika wodnego.

Eero Yli-Vakkuri

Finlandia

Ore.e, 2007-

Dekadę później niż SUPERFLEX i N55 rozpoczął działalność fiński artysta Eero Yli-Vakkuri. Motywacją jego akcji jest próba poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „Co

pozostanie z naszej napędzanej technologią kultury w epoce postindustrialnej? »⁴⁷⁰. Kierując się marzeniem o świecie, w którym używane powszechnie przedmioty będą wykonywane ręcznie, a przedmioty powstałe w masowej produkcji stosowane będą jedynie w wyjątkowych okazjach, w 2007 r. założył nieformalną firmę Ore.e, będącą *de facto* projektem artystycznym. Podstawowym celem Ore.e jest świadczenie usług rzemieślnikom i artystom, którzy „chcą mieć bardziej osobisty stosunek do używanych przez siebie materiałów”⁴⁷¹. Początkowo skupił się na pracy związanej z metalem. Współpracując z kowalem Jesse Sipolą, prowadził warsztaty kowalstwa dla mieszkańców Helsinek. Wyjechał do Beninu, by pozyskać miedź, potrzebną dla grafików posługujących się techniką miedziorytu. Jak przyznaje Yli-Vakkuri, podejmowane przez niego działania skończyły się porażką. Twierdzi on, iż dzisiejsze społeczeństwo jest zbyt rozleniwione dostępnością masowo produkowanych przedmiotów, by podejmować trud wykonywania czegokolwiek własnoręcznie⁴⁷². Dlatego obecnie skupił się na prostszych zadaniach: apelu do dizajnerów, by w roku 2012 powstrzymali się od projektowania nowych krzeseł. Celem tej akcji jest chęć sprowokowania ludzi do naprawiania zepsutych sprzętów zamiast kupowania nowych. Chcąc również zachęcić innych do podejmowania działań manualnych choćby na skalę mikro, artysta zajął się produkcją i upowszechnianiem wosku do stylizacji wąsów.

2.3. Taktyka alternatywnych habitatów

Członkowie N55 mają wyraziście sprecyzowaną wizję świata, w którym chcieliby żyć. Ich poglądy dotyczą również etyki związanej ze sposobem organizowania przestrzeni mieszkalnej. W opinii artystów budownictwo mieszkaniowe prowokuje i stwarza sytuację sprzyjającą do koncentracji władzy, spotyka się tu bowiem szereg interesów – przede wszystkim architektów i producentów. Rząd natomiast sprzyja kreowaniu popytu na luksusowe apartamenty, ponieważ ich potencjalni nabywcy muszą więcej pracować, a

⁴⁷⁰ E. Yli-Vakkuri, *Ore.e. Craft, Metals and Ore Refining with a Twist!* [dostęp: 18 listopada 2012], <<http://www.oree.storijapan.net/more.html>>.

⁴⁷¹ *Tamże*.

⁴⁷² Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystą w Kaapeli w Helsinkach 21.10.2012.

pracownicy są łatwiejsi do kontrolowania niż ci, którzy indywidualnie zagospodarowują swój czas⁴⁷³.

Broniąc indywidualnej wolności jednostki, N55 próbuje wpływać na zmianę zachowań ludzkich i przeformułować panujący system wartości. W tym wypadku wskazuje konkretne wzorce skromnych i niezwykle tanich rozwiązań w zakresie samodzielnego skonstruowania własnej przestrzeni mieszkalnej. Są one zredukowane do zaspokajania podstawowych funkcji życiowych i pozbawione jakiejkolwiek nadwyżki.

W opinii Petera Kelly'ego to radykalne myślenie członków grupy o habitacie ugruntowane jest w polityce urbanistycznej samej Kopenhagi – miasta o klarownej przestrzeni publicznej, dobrze oznakowanym, pokrytym gęstą siecią ścieżek rowerowych⁴⁷⁴. Jest to również tradycja Christianii – „Wolnego Miasta” założonego w roku 1971 na terenie dawnych koszar, które po dziś dzień stanowi enklawę hipisów i outsiderów. Minimalistyczna formuła życia, zaproponowana przez N55, brzmi jak echo idei amerykańskiego transcendentalisty Henry'ego Davida Thoreau, równie zaciekle bronącego swojego prawa do swobodnego dysponowania czasem, dla którego gotów był poświęcić wiele wygod i udogodnień stworzonych przez cywilizację. W latach 1845-1847 przeprowadził na samym sobie swoisty eksperyment, w ramach którego zamieszkał w lesie we własnoręcznie zbudowanej drewnianej chacie oraz zredukował swoje potrzeby życiowe do najbardziej podstawowych. Prowadząc rozważania z perspektywy tego doświadczenia, ostrze swojej krytyki kierował przeciwko ludzkości, marnotrawiącej swoje siły i środki tylko po to, by otaczając się w życiu codziennym zbyteczną nadwyżką dóbr, zaspokoić swoją próżność. Niewolnicza praca, którą musi wykonać człowiek dążący do tego celu, nie jest tego warta. Filozof tak przedstawia swój stosunek do dóbr materialnych:

Moje umeblowanie – częściowo sam jestem jego twórcą, a reszta nie kosztowała centa (...) – składało się z łóżka, stołu, biurka, trzech krzeseł, lustra wielkości trzech cali, pary szczypiec i wilka, czajnika, rondla, patelni, warząchw, miski, dwóch noży i widelców, trzech talerzy, jednej filiżanki, jednej łyżki, dzbanka na naftę, dzbanka na

⁴⁷³ Bloom i N55, *Brett Bloom and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55, N55 Copenhagen 2003, s. 287-310.

⁴⁷⁴ P. Kelly, *The Challenging Lifestyle of N55's Ion Sørvin*, [w:] *Blueprint Magazine*, 3 sierpnia 2009, dostęp: 1 lutego 2012, <<http://www.blueprintmagazine.co.uk/index.php/architecture/the-challenging-lifestyle-of-n55s-ion-s%C3%B8rvin/>>.

melasę i lampy polakierowanej czarną japońską farbą. (...) Meble! Cóż, dzięki Bogu mogę siedzieć i stać bez pomocy składu meblowego. (...) Powiedzcie mi, po co się przeprowadzamy, jeśli nie po to, aby się pozbyć mebli (...), a w końcu zejść z tego świata i wkroczyć w tamten z nowym umeblowaniem, stare zaś pozostawić na podpałkę? To zupełnie tak samo, jakby wszystkie te manatki przypięto człowiekowi do paska i nie mógłby wędrować (...), nie ciągnąc ich za sobą – nie ciągnąc zastawionej na siebie pułapki. Taki z niego szczwany lis, że ogon przytrzasnęły mu siidła⁴⁷⁵.

Thoreau po dwóch latach porzucił swoją samotnię nad jeziorem Walden i powrócił do życia w społeczeństwie. Jego opisane później w książce doświadczenie ma wymiar symboliczny. Podobnie należałoby rozpatrywać ascetyczne rozwiązania podsuwane przez N55, niemniej jednak stanowią one niezwykle cenny wkład do dyskusji o tym, jakie warunki powinna pełnić przestrzeń życiowa, byśmy czuli się w niej szczęśliwi.

N55

Dania

MICRO DWELLINGS (MIKRO-MIESZKANIA), 2005

Jest to system mobilnego i modułowego habitatu niepowiązanego konstrukcyjnie z działką, który można przenosić z miejsca na miejsce oraz umieszczać na lądzie, na wodzie, jak również pod wodą. Każdy moduł wykonany jest ze stali i ma formę ośmiościanu ze ściętymi wierzchołkami. Poszczególne elementy można ze sobą łączyć w nieskończoną ilość kombinacji. Wszystkie funkcje, które powinno spełniać mieszkanie, zaspokajane są w sposób ekologiczny, np. czerpana z zewnątrz woda oczyszczana jest przez specjalne gatunki roślin, odchody z toalety są kompostowane itp.

⁴⁷⁵ H. D. Thoreau, *Walden czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, s. 84.

N55

Dania

WALKING HOUSE (SPACERUJĄCY DOM), 2008

Projekt ten powstał z inspiracji ideą *Walking City* (Spacerującego miasta) autorstwa brytyjskiej grupy Archigram (1964) oraz estetyką wozów cygańskich. *WALKING HOUSE* ma formę graniastosłupa sześciokątnego, osadzonego poziomo na sześciu nogach napędzanych silnikiem, które umożliwiają mu poruszanie się z maksymalną prędkością sześćdziesięciu metrów na godzinę. Bryła wykonana jest ze stali, na jej szczycie znajdują się panele słoneczne i niewielki wiatrak, które dostarczają mieszkańcom energię. Wewnątrz pomieszczenia zamontowany jest piecyk opalany drewnem. Przy dłuższych postojach w jednym miejscu możliwe jest montowanie dodatkowych modułów, mieszczących szklarnie dostarczające mieszkańcom warzyw. *Habitat* ten może funkcjonować jako mieszkanie maksymalnie dla czterech osób, które chcą prowadzić nomadyczny tryb życia. N55 proponuje, by *Spacerujące domy* łączyły się w grupy, tworząc *Spacerujące wioski*.

N55

Dania

URBAN FREE HABITAT SYSTEM

(MIEJSKI SYSTEM WOLNEGO HABITATU), 2008

Ten projekt z kolei nie jest propozycją alternatywnego pomieszczenia mieszkalnego, lecz raczej przestrzeni do spędzania wolnego czasu, która może być instalowana przez zainteresowane nią społeczności i użytkowana przez jej członków jako miejsce spotkań, przystań dla podróżników, kawiarnia albo kuchnia społeczna. Ma formę sferyczną, skonstruowaną z metalowych elementów, które tworzą konstrukcję będącą wynikiem

fascynacji artystów formą „geodezyjnych kopuł” Buckminstera Fullera, tworzonych przez tego wynalazcę w latach 40. ubiegłego stulecia. Wewnątrz sfery zawieszone są hamaki, doniczki z roślinami, przyrządy do gotowania oraz lampa. Kolistą formą pozwala na łatwe przemieszczanie tego *habitatu* poprzez toczenie go po powierzchni ziemi.

2.4. Taktyka demokracji bezpośredniej

Skandynawski model socjaldemokracji opierał się na założeniu, że państwo jest odpowiedzialne za bezpieczeństwo socjalne obywateli i ich odpowiednio wysoki poziom życia, obywatele zaś powinni zaufać elitom i nie przeszkadzać im w sprawowaniu władzy⁴⁷⁶. O ile w państwie zorganizowanym wokół wartości *welfare state* udawało się utrzymać taki rodzaj relacji pomiędzy państwem a obywatelami, to początki odchodzenia od powyższego modelu przyniosły refleksję o kryzysie demokracji przedstawicielskiej. W rezultacie zaowocowało to kryzysem zaufania do wybieranych w czasie elekcji polityków i żądań zwiększenia wpływu zwykłych obywateli na decyzje polityczne podejmowane na wszystkich szczeblach. Gdy stało się jasne, iż w celu uniknięcia konfliktu władza powinna zgodzić się na ten postulat, zaczęto tworzyć programy mające na celu włączenie społeczeństwa w procesy decyzyjne. Okazało się jednak, iż jest to proces niezwykle trudny. Nie wiadomo jak sprawić, by głos wszystkich grup społecznych był w tym samym stopniu uwzględniany przy podejmowaniu konkretnych rozwiązań ani też jak przezwyciężyć zniechęcenie dużej grupy społeczeństwa i jego brak wiary w posiadanie potencjalnego realnego wpływu na działania polityczne. Niemniej jednak hasło partycypacji społecznej stało się już obecnie fragmentem naszej rzeczywistości politycznej i, zapoczątkowane w praktykach podejmowanych w krajach Ameryki Południowej, zatacza coraz szersze kręgi i realizowane jest również w praktykach krajów europejskich. Zaznaczyć przy tym należy, iż tworzone programy nie tyle mają na celu doprowadzenie do zbiorowego konsensusu, który w przypadku konfliktu interesów poszczególnych grup może być trudny lub wręcz niemożliwy do osiągnięcia. Henry Tam zauważa, iż programy mające na celu zwiększenie społecznej partycypacji mają raczej „sprzyjać rozwojowi poczucia sensu działań zbiorowych i z pewnością przyczyniają się do

⁴⁷⁶ Patrz: szwedzki koncept państwa jako Domu Ludu (*Folkhemmet*).

zwiększenia skuteczności rozwiązywania problemów, które w wielu przypadkach stają się przyczyną konfliktów”⁴⁷⁷.

W organizację ruchów partycypacyjnych angażują się zazwyczaj miejscy aktywiści, organizacje pozarządowe, a niekiedy inicjatywa w tej sprawie pochodzi od polityków, którzy również potrafią dostrzec w nich pewne korzyści. W przypadku prezentowanych poniżej projektów to artyści są inicjatorami podobnych przedsięwzięć. Jak można się zorientować, te propozycje mają charakter skrajny i utopijny. Poprzez świadome przerysowanie przyjętych założeń, działania te mają one raczej wzbudzić debatę, uświadomić możliwości, jakie daje demokracja bezpośrednia, aniżeli doprowadzić do realnych politycznych następstw.

Ólafur Gíslason

Islandia

Direct Redesign (Bezpośrednie przeprojektowanie), 1998

Przedmiotem tej akcji było zbadanie, jakich zmian w przestrzeni Göteborga chcieliby dokonać mieszkańcy tego miasta. Gíslason zaprosił ośmiu z nich do przedstawienia swoich sugestii dotyczących jego głównego placu Gustav Adolfs Torg. Jednocześnie artysta zbudował w mieście niewielki drewniany kiosk, obsługiwany przez studentów Akademii Sztuk Pięknych, który służył jako miejsce informacji o projekcie. Tu pozostali mieszkańcy mogli zapoznać się z propozycjami wysuwanymi przez głównych uczestników, komentować je, dyskutować, które powinny być zrealizowane, i zgłaszać własne pomysły.

Direct Redesign miał również wymiar realny: Gíslason nawiązał kontakt z władzami miasta, którym przedstawił rozwiązania zaproponowane przez mieszkańców. W rezultacie niektóre z nich zostały zrealizowane. Był wśród nich postulat stworzenia w lokalnym parku miejsca do

⁴⁷⁷ H. Tam, *Szkoła liderów*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej* red. J. Erbel & P. Stachura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 75-96.s. 92.

publicznych wystąpień, na wzór funkcjonującego w londyńskim *Hyde Parku*. Na skutek inicjatywy innego z uczestników dokonano również zmiany sposobu oświetlenia rzeźb na dachu jednego z zabytkowych budynków. Ponadto, na wniosek mieszkańca domu położonego w sąsiedztwie lokalnego kościoła, zdenerwowanego monotonnym dźwiękiem kościelnych dzwonów, przez trzy kolejne miesiące grały one melodię jednej z popularnych szwedzkich piosenek dziecięcych.

SUPERFLEX

Dania

Karlskrona2, 1998 -1999

Sednem tego projektu była gra mająca miejsce na pograniczu dwóch światów: realnego i wirtualnego. W *Second Life* artyści stworzyli kopię Karlskrony⁴⁷⁸. Aktualni mieszkańcy miasta mieli możliwość tworzenia swoich awatarów, które z kolei pełniły rolę jego alternatywnych obywateli: mogły spotykać się, zarządzać i decydować o zachodzących w nim zmianach. Obraz wirtualnej Karlskrony widoczny był na ogromnym ekranie, umieszczonym na centralnym placu miasta. Przestrzeń przed ekranem była fizycznym miejscem, w którym mieszkańcy mogli się zbierać i dyskutować rozbieżności pomiędzy miastem rzeczywistym i wirtualnym. Warunkiem, mającym zmotywować uczestników do większej odpowiedzialności za proponowane decyzje, była ich (uczestników) obecność w mieście w sensie fizycznym. Tym samym możliwość decydowania o zmianach w nim ograniczona została do wspólnoty jego mieszkańców. Intencją artystów było stworzenie miejsca o poszerzonej strefie wolności. Tu nie musieli oni przestrzegać obowiązujących w rzeczywistości zasad prawnych, ekonomicznych czy społecznych. W ten sposób stworzono eksperymentalne pole, umożliwiające poszukiwanie odpowiedzi na pytania: do jakiego stopnia można pozwolić na spełnienie indywidualnych i zbiorowych fantazji? Na ile wirtualna Karlskrona stanie się

⁴⁷⁸ Karlskrona jest niewielkim miastem, położonym na południu Szwecji.

odbiciem tej realnej? Jakie nowe możliwości przyniesie mieszkańcom wirtualna „strefa wolności”?

Organizacja tego projektu była mocno osadzona w lokalnych instytucjach. Powodem podjęcia decyzji o jego realizacji w tym właśnie mieście był fakt obecności tam jednej z najlepszych szwedzkich uczelni, szkolącej specjalistów nowych mediów⁴⁷⁹ oraz biur zarządu firmy Eriksson. Prezentacja *Karlskrona2* odbyła się w ramach projektu *Three public Project*, mającego miejsce w okresie od września 1998 r. do maja 1999 r. Jego organizatorami byli: *Blekinge Museum* w Karlskronie i *Statens Konstråd* (Państwowa Rada Sztuki Publicznej).

Z dostępnych mi informacji wynika, że projekt ten, na owe czasy niezwykle nowatorski z technologicznego punktu widzenia, napotkał na pewne ograniczenia wynikające z faktu, iż dostęp do Internetu nie był jeszcze wtedy sprawą powszechną. Niemniej jednak na jego korzyść odnotować należy, iż lokalnie został on potraktowany z dużą powagą. Bourriaud zwraca uwagę na jego niezwykle potencjał, ze względu na to, iż pozornie będąc grą, stanowił jednocześnie realne narzędzie służące tworzeniu demokracji. O jego operatywności świadczy fakt natychmiastowego przekazu opinii wyrażanych przez uczestników i ich publicznego ujawniania⁴⁸⁰.

YKON⁴⁸¹

Finlandia

YKON Game (Gra YKON), 2009-

World Game (Światowa gra) została stworzona przez Buckminstera Fullera w 1961 r. jako logistyczne narzędzie, pozwalające na kompleksowe rozwiązywanie przewidywanych problemów świata. Zgodnie z intencją amerykańskiego myśliciela miała być ona

⁴⁷⁹ *Blekinge Tekniska Högskola (BTH)*.

⁴⁸⁰ N. Bourriaud, *dz. cyt.*

⁴⁸¹ YKON jest stowarzyszeniem artystycznym, któremu przewodniczą Tellervo Kalleinen (Finlandia) i Oliver Kochta-Kalleinen (Niemcy/Finlandia).

wykorzystywana masowo, a wygenerowane dzięki niej nowe koncepcje dotyczące życia społecznego miały za pomocą wolnej prasy docierać do polityków i stymulować ich do wcielania pozytywnych idei w życie. Hasłem, z którym Fuller zwracał się do potencjalnych graczy, brzmiało: „Spraw, by świat zadziałał, dla 100% ludzkości, w najkrótszym możliwym czasie, bez szkody dla środowiska lub kogokolwiek”⁴⁸².

Zasada gry polegała na grupowym działaniu uczestników, którzy opracowywali rozwiązywanie problemów świata na skalę globalną w pewnym określonym przedziale czasowym. Daną rundę wygrywała ta grupa, która na koniec potrafiła zademonstrować konkretne rozwiązanie. W kolejnym etapie wszystkie grupy zajmowały się ulepszaniem zaproponowanego rozwiązania. W latach 60. ubiegłego stulecia, a więc przed nastaniem epoki Internetu, zasadniczym ograniczeniem dla jej powodzenia był brak bezpośredniego i natychmiastowego dostępu graczy do bazy danych na temat różnorodnych zjawisk zachodzących w świecie.

Członkowie stowarzyszenia artystycznego YKON postanowili kontynuować stworzoną przez Fullera grę, tym razem już z wykorzystaniem danych dostarczanych przez Internet. Miejszem jej organizacji są za każdym razem lokalizacje zaproponowane przez zapraszające instytucje kultury, biennale czy festiwale. Uczestnicy werbowani są poprzez ogłoszenia prasowe, plakaty i ulotki. Gra trwa zawsze tę samą ilość czasu: sześć godzin. Na początku graczom wyświetlane jest wideo z różnymi informacjami dotyczącymi współczesnego świata. W pewnym momencie projekcja urywa się, a uczestnicy dowiadują się, iż świata zatrzymał się w miejscu:

Wszystko się zatrzymało. Nic nie działa tak jak zwykle. Każdy musi zastanowić się nad tym, w jaki sposób powinny się potoczyć sprawy. W tym zamrożonym świecie ty i twoi towarzysze gry możecie wymyśleć taki świat, jaki zechcecie. Jak przekonasz innych do pójścia za twoimi zmianami? A jakie są konsekwencje?⁴⁸³

⁴⁸² E. Bruenner, *The Globe as Platform: Buckminster Fuller's 'World Game'*, [w:] *The gamification corporation*, 30 czerwca 2011, dostęp: 15 listopada 2012, <<http://www.gamification.co/2011/06/30/the-globe-as-platform-buckminster-fuller%E2%80%99s-%E2%80%98world-game%E2%80%99/>>.

⁴⁸³ YKON GAME, [w:] YKON [dostęp: 14 listopada 2012], <http://www.ykon.org/ykon/ykongame/ykon_Game_package_v2.pdf>.

Z taką treścią zwracają się organizatorzy do graczy, którym rozdają pigułki, które mają im dostarczyć supersiłę. Następnie uczestnicy pracują nad zidentyfikowaniem różnych obszarów problemowych i poszukiwaniem rozwiązań, które w końcu gry są prezentowane publicznie.

2.5. Taktyka nieformalnych ekonomii

Załamanie się rynków finansowych w pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku wyzwoliło kryzys zaufania obywateli zarówno do polityki finansowej, uprawianej przez rządy ich państw, jak również do działalności samych banków. Ten sam kryzys wiarygodności dotknął globalne instytucje, odpowiedzialne za decyzje finansowe podejmowane na skalę międzynarodową. Odtąd szczytom światowych organizacji, jak Międzynarodowy Fundusz Walutowy, Światowe Forum Ekonomiczne, G8, towarzyszą ogromne i gwałtowne manifestacje ich przeciwników. Panika wywołana lawinowo rozwijającym się kryzysem popchnęła rządy państw w kierunku podejmowania prób uzdrowienia systemów finansowych i walutowych. Jednak, jak twierdzi Kolya Abramsky, takie działania nie mają sensu, o ile nie ulegną zmianie relacje pomiędzy produkcją, wymianą i sposobem życia ludzi. Tak więc, sugeruje, widoczny efekt przynieść może jedynie sprzężenie reform ekonomicznych z tymi przeprowadzonymi w obszarze etyki społecznej⁴⁸⁴.

W środowiskach oponentów istniejącego *status quo* pojawia się postulat przejęcia przez społeczeństwo w sposób kolektywny, partycypacyjny i demokratyczny kontroli nad zarządzaniem nieruchomościami, zasobami naturalnymi, przemysłem, transportem, komunikacją, edukacją i innymi obszarami dotychczasowej działalności państwa. Problem polega jednak na tym, iż po tylu latach podporządkowania zarządzania postulatowi rynkowemu nikt nie wie, na jakich ideach powinien się wesprzeć nowy porządek i w jaki sposób miałby zostać wprowadzony. Abramsky wskazuje na tworzące się oddolnie i oparte na zasadzie sieci

⁴⁸⁴ K. Abramsky, *Holding Your Nose While Sneezing Is a Risky Game: The Need to Confront the Crisis Through the Construction of New Relations Between Production, Exchange and Livelihood*, [w:] A. Creutz i L. Skou, *SWOP Projects*, Andrea Creutz, Lise Skou, Copenhagen 2010, s. 42-46.

ugrupowania aktywistów (*People's Global Action, The World Social Forum, Via Campesina, Indymedia*), które koncentrują się na umacnianiu społecznej komunikacji i budowie struktur opartych na zasadzie autonomii, różnorodności i braku hierarchii⁴⁸⁵.

W zaistniałej sytuacji powszechny sceptycyzm ogarnął również stosunek obywateli do systemu pieniężnego, czego symbolicznym wyrazem był obraz roztańczonego kilkunastotysięcznego tłumu, który w listopadzie 2011 r. obrzucał ustępującego z rządu Silvio Berlusconi monetaami na znak potępienia dla okresu jego rządów przeżartych korupcją i przedkładania własnego interesu nad interes kraju⁴⁸⁶. W tej sytuacji pojawiają się pomysły tworzenia własnych, lokalnych systemów ekonomicznych. Duńska badaczka ekonomii kooperatywnych Helle Kibsgaard pisze, iż takie lokalne waluty mają oparcie w zaufaniu społecznym, podczas gdy ta funkcjonująca oficjalnie opiera się na wierze obywateli w jej wartość. Te nowe propozycje postulują stworzenie takiego systemu pieniężnego, który nie byłby oparty na konieczności kreowania zysku. Z badań Kibsgaard wynika, że w krajach Trzeciego Świata motywacją dla takich działań jest chęć zapobieżenia marginalizacji ekonomicznej ludzi, którzy nie dysponują dostatecznymi dochodami. W krajach zamożnych natomiast podobne akcje wynikają z chęci przezwyciężenia poczucia społecznego wyobcowania i budowy zaufania w najbliższym środowisku. Mające podobne cele projekty artystyczne, które omawiam poniżej, należy odczytywać jako próby tworzenia pilotażowych rozwiązań, które na początek testowane są w otwartym na wszelkie eksperymenty polu sztuki⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ *Tamże*.

⁴⁸⁶ T. Bielecki, *Addio Berlusconi*, „Gazeta Wyborcza”, 14.11.11.

⁴⁸⁷ A. Creutz i L. Skou, *Andrea Creutz and Lise Skou in interview with Helle Kibsgaard*, [w:] *SWOP Projects*, red. A. Creutz i L. Skou; Andrea Creutz and Lise Skou, Copenhagen 2010, s. 36-41.

Thorvaldur Thorsteinsson

Islandia

Reisen Sie gratis nach Island (Darmowa podróż do Islandii), 1997-2000

Analizując twórczość tego islandzkiego artysty, krytyk Mika Hannula zauważa, że jest ona podporządkowana sloganowi „Uszczęśliw mnie. Zaskocz mnie”⁴⁸⁸. Hasło to, całkiem serio wprowadzane w życie w projektach Thorsteinssona, przynosi efekt krzepiący. Artysta, pisze Hannula, „wierzy, że naprawdę coś znaczymy i że zasadniczo za wszystkimi działaniami kryje się dobra energia. (...) Że staramy dać z siebie wszystko”⁴⁸⁹. Zgodnie z tą filozofią powstał projekt *Reisen Sie gratis nach Island* zrealizowany w *Badischer Kunstverein* w Karlsruhe. Artysta wykonał instalację, która miała być żartem ze sposobu, w jaki agencje turystyczne reklamują jego kraj jako wymarzony cel podróży. Miała ona formę standardowego kiosku informacyjnego z plakatami, broszurami i filmami informującymi o urokach Islandii. Nie chcąc się jednak zatrzymywać jedynie na poziomie żartu, Thorsteinsson dodał do swojego projektu jeszcze jeden wymiar. Dla widzów odwiedzających wystawę zorganizował konkurs, którego nagrodą była ośmiodniowa podróż do tego północnego kraju dla dwóch osób. W ten sposób odbywająca turystyczną eskapadę zwycięska para brała jednocześnie udział w zaplanowanych przez artystę performansie. To jednak wyłącznie od niej zależało, jaką wypełni się on treścią. W tym wypadku zasadą, na jakiej opierała się ekonomia tego projektu, nie była chęć osiągnięcia zysku, lecz obustronna satysfakcja z dokonanej transakcji.

⁴⁸⁸ M. Hannula, *Telling Stories. (Lies, Lies, Lies)*, „nu: The Nordic Art Review” 2000, s. 50-54, s. 52.

⁴⁸⁹ *Tamże*, s. 53.

N55

Dania

SHOP (SKLEP), 2002-

Członkowie grupy N55 przeciwstawiają się komodyfikacji zarówno pracy, jak i sztuki. Dlatego w miejsce „sztuki-towaru na sprzedaż” proponują „sztukę-sytuację społeczną”, argumentując, że tej drugiej nie da się traktować w kategorii towaru.

Projekt *SHOP* ma formę instrukcji typu DIY (*do-it-yourself*). Co prawda jego pierwsza edycja została zrealizowana przez samych członków tego duńskiego kolektywu artystycznego, co miało miejsce w Centrum Sztuki Współczesnej w Glasgow w 2002 r. Niemniej jednak zanim doszło do tej pierwszej publicznej prezentacji, projekt ten, tak jak wszystkie inne autorstwa tej grupy, został opublikowany w formie *Manual* (Podręcznika) na stronie internetowej N55.

Każdy może zorganizować swój *SKLEP*. Potencjalny użytkownik określa, w jakim miejscu i w jakim czasie projekt będzie działał oraz jaki rodzaj przedmiotów będzie w nim dostępny. Następnie zaprasza innych do współudziału w tym przedsięwzięciu. Partycypacja może przebiegać na dwóch poziomach. Można przynosić do *SKLEPU* przedmioty, które mają tam być wykorzystane. Stają się one w ten sposób „towarami”, które *SKLEP* oferuje. Nie można ich jednak nabywać w drodze wymiany za pieniądze. Wszystkie przedmioty w *SKLEPIE* zostają oznaczone odpowiednimi kolorami, które wskazują na to, w jaki sposób można się nimi posłużyć na miejscu, wypożyczyć, zamienić czy nawet ewentualnie zabrać. Tak więc ten drugi sposób partycypacji w projekcie to wejście w interakcję z oferowanymi „towarami”.

Akcja zrealizowana w Glasgow zaowocowała następującymi refleksjami artystów:

Mieliśmy bardzo miłe doświadczenia z dziećmi, ponieważ wydaje się, że dzieci nie mają motywu zysku. One naprawdę uwielbiały wymianę barterową, lecz nie dążyły do zysku. Szczególnie podobało im się to, że mogły wymieniać rzeczy – widywaliśmy zabawkę, która zniknęła, a potem powracała z powrotem. Lubiły mieć ciągle nowe rzeczy. To było interesujące, ale oczywiście z dorosłymi było inaczej – jeden na dwudziestu był dupkiem – ale większość ludzi respektowała sytuację *SKLEPU*, kiedy

wymieniano rzeczy. W rzeczywistości większość z nich przyniosła więcej rzeczy niż wzięła i to jest sposób, w jaki wyrażali uznanie dla tej sytuacji⁴⁹⁰.

Powyższa wypowiedź podkreśla nacisk położony przez artystów na zasadę, iż w projekcie tym należy wykluczyć nie tylko obrót pieniędzmi, ale również nastawienie na zysk. Stąd reguły projektu zezwalają na wymianę rzeczy, których wartość pieniężna jest różna (np. ołówek na płytę DVD).

„Sąsiedzki” charakter *SKLEPU* opiera się na „etyce małej grupy”⁴⁹¹. Artyści twierdzą, że w obrębie małej grupy społecznej problemy można rozwiązywać w drodze komunikacji. To samo dotyczy podejmowania decyzji o wspólnym działaniu. W przypadku dużej grupy bezpośrednia komunikacja musi zostać zastąpiona głosowaniem i wprowadzeniem zasad prawnych.

Andrea Creutz & Lisa Skou

Szwecja, Dania

SWOP Projects (Projekty wymiany), 2003-2007

Ten długofalowy projekt artystyczno-badawczy miał na celu stworzenie multidyscyplinarnej platformy do dyskusji nad problemami ekonomicznymi i środowiskowymi współczesnego świata. Zainteresowania artystek koncentrowały się wokół zagadnienia roli pieniędzy w kreowaniu stosunków międzyludzkich. Zanim jednak przystąpiły do pracy nad konkretnymi projektami artystycznymi poświęconymi temu tematowi, skupiły się na gruntownym przebadaniu teoretycznym wspomnianego problemu. W latach 2003-2007 w swojej bazie na Frederiksberg w Kopenhadze Creutz i Skou organizowały projekty artystyczne, spotkania artystów, ekonomistów i aktywistów, prowadziły badania nad działalnością podobnie

⁴⁹⁰ N55 i R. G. Nesbitt, *Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 275-285, s. 283.

⁴⁹¹ *Tamże*, s. 276.

zorientowanych grup w różnych miejscach świata, realizowały wywiady oraz gromadziły archiwum zgromadzonych materiałów. Poszukiwania artystek rozpoczęły się od sformułowania opisu relacji własnego społeczeństwa do funkcjonującej sytuacji ekonomicznej. W tym celu posłużyły się metodą wywiadu. Jego wyjściowe pytania brzmiały:

Jak nasze poglądy i wiara w pieniądze wpływają na sposób, w jaki ze sobą współżyjemy? Jak możemy wpłynąć na społeczeństwo za pomocą zasad ekonomicznych, nie tworząc podziałów pomiędzy jednostkami i pomiędzy regionami? Jak działają komplementarne waluty i z jakich wyrastają potrzeby? Czy powodują lepszą jakość życia i wzrost zaufania między ludźmi? Jakie są alternatywy wobec transakcji pieniężnych i jakie są ich zalety i wady? Czy mogą one odpowiedzieć na niezaspokojone potrzeby za pomocą osiągalnych środków?

Kierując te pytania do publiczności, artystki prosiły każdą z osób o zastąpienie dwóch z przedstawionych pytań własnymi i zwrócenie się z kwestionariuszami do kolejnych uczestników. Wszystkie uzyskane odpowiedzi zostały opublikowane na stronie internetowej projektu, a także rozesłane do osób biorących udział w badaniu.

Wśród światowych organizacji, z którymi artystki nawiązały kontakt, znajdowały się m.in. *MAHLA ADARSHA SEWA KENDRA (MASK)* – działająca w Katmandu organizacja zajmująca się udzielaniem lokalnym kobietom mikropożyczek na rozpoczęcie własnej działalności gospodarczej czy holenderska organizacja *Network of Social Trade Organization (STRO)*, która, posługując się alternatywnym systemem walutowym LETS⁴⁹², stymuluje taki rodzaj lokalnej mikroprzedsiębiorczości, który będzie miał wpływ na uruchomienie łańcucha działań ekonomicznych w danym regionie, zanim zyski ostatecznie trafią w ręce zamożnych.

Jednym z szeregu projektów artystycznych zrealizowanych przez Creutz i Skou w ramach SWOP był *Hidden Flow Exchange Project* (Projekt ukryty strumień wymiany), zrealizowany w 2005 r. w Oslo w ramach grupowej wystawy *Capital (it fails us now)* w galerii *Unge Kunstneres Samfund (UKS)*. Był on próbą zastosowania w praktyce nieformalnej waluty, nazwanej *Hidden Flow Currency* (Waluta ukrytego przepływu). Podstawą do wyliczenia jej wartości było pojęcie, tzw. „plecaka ekologicznego” (*ecological rucksack*), opracowane przez *Wuppertal Institute for Climate, Environment and Energy*. Dotyczy ono tzw.

⁴⁹² System LETS powstał w Kanadzie i rozpowszechnił się na całym świecie.

„materialnej intensywności” (*material intensity*) towarów, na którą składają się: ilość materiału potrzebna do jego wyprodukowania, paliwo zużyte do produkcji i dostarczenia towaru na rynek zbytu oraz inne koszty transportu. W czasie trwania projektu publiczność przynosiła do galerii sprzęty i urządzenia, których chciała się pozbyć. Za wyliczoną według nowej waluty wartość przyniesionych obiektów zwiedzający mógł nabyć w zorganizowanym w galerii sklepiku oferowane tam katalogi, książki oraz magazyny.

VI. Jeżeli... Analiza modalności skandynawskiej sztuki partycypacyjnej

W rozdziale IV i V przedstawiam przykłady zrealizowanych w Skandynawii projektów partycypacyjnych. Porządkuję je według sposobu funkcjonowania i działania w życiu społecznym. W rozdziale VI zajmuję się natomiast przedstawieniem ich w obszarze sztuki. Posługuję się przy tym stworzonym przez Pierre'a Bourdieu pojęciem „pola sztuki”.

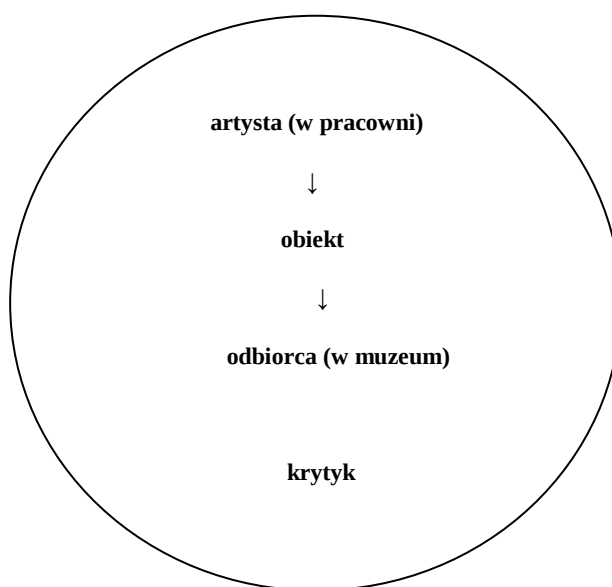
Omawiając nowy rodzaj sztuki publicznej (*new genre public art*), Kwon wskazuje na zjawisko przełamywania przez artystów ograniczeń, które wynikają z formuły sztuki aktualnej w paradygmacie modernistycznym. Powołując się na Lacy, Kwon mówi, iż dzisiejsi artyści lokują swoje działania w takich sferach, jak feminizm, działalność społeczna i polityczna, etniczność itd.⁴⁹³. Zarówno więc w przypadku nowej sztuki publicznej jak i sztuki partycypacyjnej, będącej jednym z przejawów tej pierwszej, mamy do czynienia z poszerzeniem pola sztuki i wchłonięciem przezeń obszarów wcześniej estetyce obcych. Przyjmując tezę Kwon, pragnę dokonać analizy tych zmian. Rozpatruję sytuację wszystkich aktorów obecnych w jego nowej, poszerzonej wersji, a więc: (1) artyści, (2) odbiorcy (widza), (3) obiektu (dzieła), (4) przestrzeni produkcji (pracowni artysty), (5) przestrzeni prezentacji (muzeum) oraz (6) krytyka.

Kwon pisze, że artysta tworzący nową sztukę publiczną porzuca swoją pracownię, by działać bezpośrednio wśród ludzi z ich rzeczywistymi problemami. Nie jest mu też potrzebne muzeum, gdyż swoje realizacje pokazuje wprost w przestrzeni miejskiej. Niejednokrotnie, zamiast tworzenia obiektu, zajmuje się on realizacją pewnego p r o c e s u⁴⁹⁴. Podobnie sztuka conceptualna nie potrzebowała już spełnienia w formie obiektu, zadowolając się prezentacją samej idei. Można więc powiedzieć, że poszczególne modyfikacje aktorów w polu sztuki miały już i mają miejsce w przypadku innych praktyk artystycznych. Chcę jednak udowodnić, iż dopiero w przypadku sztuki partycypacyjnej dochodzi do zasadniczej zmiany,

⁴⁹³ M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts, London 2004.

⁴⁹⁴ *Tamże*.

wyrażającej się w m o b i l n o ś c i aktorów w obrębie pola sztuki. Najbardziej radykalną innowacją jest przemieszczenie się pozycji artysty w stosunku do odbiorcy. Niemniej jednak kluczowy w tej sytuacji jest fakt zmiany miejsc w s z y t k i c h obecnych tam podmiotów. Sytuację tę przedstawiam schematycznie na dwóch poniższych rysunkach, by następnie przedyskutować ją szczegółowo w dalszej części wywodu, w oparciu o projekty omówione w dwóch poprzednich rozdziałach.



Rys. 3. Pole sztuki w paradygmacie modernistycznym.



Rys. 4. Pole sztuki w paradygmacie sztuki partycypacyjnej.

1. Jeżeli artysta przestaje być autorem...

Z punktu widzenia modalności sztuki partycypacyjnej najważniejszy jest zupełnie nowy sposób funkcjonowania artysty. Pragnę spojrzeć na zmianę, jaka w tej kwestii zaszła z perspektywy zdefiniowanych przez Bourdieu „praktyk sensownych”. Terminem tym określił tego rodzaju działania jednostki w określonym polu, w przypadku których znane są jej (jednostce) reguły gry i gdzie można przewidzieć, co nastąpi w konsekwencji podejmowanych przez nią czynów⁴⁹⁵. W polu sztuki partycypacyjnej reguły gry, obowiązujące artystę, zostały zburzone i trzeba je sformułować na nowo. Te dotychczasowe sformułowane zostały zgodnie z Kantowskim pojmowaniem sztuki. Model ten zakładał, że mamy do czynienia z obdarzonym przyrodzonym talentem artystą-geniuszem, dodatkowo wyposażonym w nabyte w drodze edukacji umiejętności warsztatowe. Tworzy on w izolacji od społeczeństwa autonomiczne dzieła o przesłaniu uniwersalnym, które następnie prezentuje w „świątyni sztuki” odpowiednio przygotowanej do ich odbioru publiczności. Tak wyglądała modalność sztuki modernistycznej. W sytuacji poszerzonego pola sztuki, gdy nie operuje ona jedynie na terenie instytucji wystawienniczych, ale wkracza w przestrzeń dotychczas całkowicie jej obce, artysta świadomie porzuca swój dotychczasowy status, zmienia sposób, w jaki do tej pory tworzył, oraz zrywa ze swoją ustaloną i uprzywilejowaną rolą społeczną, występując odtąd w rolach zupełnie nowych.

1.1. Kwestia autorstwa

Ziarno wątpliwości w kwestii doktrynalnie pojętego autorstwa dzieła, połączonego na stałe z figurą autora/artysty, zostało posiane już w latach 60. ubiegłego stulecia. W 1959 r. Umberto Eco rozpoczął pracę nad teorią „dzieła otwartego”. Zauważył wówczas pojawienie się utworów o tego rodzaju strukturze w obszarze muzyki, literatury i malarstwa. Tłumaczył to zjawisko współczesnymi odkryciami w dziedzinach matematyki, biologii, fizyki, psychologii i logiki oraz nowymi horyzontami, które te odkrycia otworzyły. Twierdził, iż trwale

⁴⁹⁵ P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

podważyły one funkcjonującą od czasów oświecenia wiarę w skończony ład kosmosu i zwróciły uwagę na takie cechy, jak nieład, przypadek, dwuznaczność czy wieloznaczność. Pomimo tego, iż stanowią one odwrotność wartości, na których wspierał się ład poprzedniego okresu, Eco zachęca do prób poszukiwania twórczych, pozytywnych aspektów nowo zaistniałej sytuacji. Porównuje ją do rewolucji, której „nadaje się ład, powołując komitety rewolucyjne, aby opracowały nowe formy politycznego działania i stosunków społecznych, uwzględniające pojawienie się nowych wartości”⁴⁹⁶. Właśnie w dziele otwartym doszukuje się włoski badacz owego nowego ładu objawionego na niwie sztuki. Tego rodzaju dzieło, twierdzi Eco, występuje wówczas, gdy po stronie odbiorcy leży nie tylko nieskończona liczba możliwych jego interpretacji, co nie jest przecież niczym nowym, ale także potencjał twórczej ingerencji w strukturę dzieła. Współczesny autor „zdaje się powierzać [dzieło – przyp. A.W.] odbiorcy niby części jakiegoś mechanizmu, nie troszcząc się jakby o ich dalszy los”⁴⁹⁷.

Eco mówi o takim zjawisku m.in. w przypadku utworów muzycznych Luciano Berio czy Karlheinz Stockhausena, które charakteryzują się formą „niedokończoną”. W tym wypadku po stronie wykonawcy zachodzi możliwość podejmowania samodzielnych decyzji co do sposobu wykonania utworu, daleko ingerujących w jego strukturę. Mogą one dotyczyć m.in. kolejności jego części, wartości poszczególnych nut, możliwości synchronizacji poszczególnych fragmentów itp. Na łamach literatury włoski badacz zajmuje się szczególnie przypadkiem twórczości Jamesa Joyce’a i jego powieści *Finnegans Wake*, gdzie, jak pisze, „każde zdarzenie, każde słowo książki można połączyć z dowolnym wydarzeniem czy słowem, a semantyczna interpretacja znaczenia każdego pojęcia ma wpływ na odczytanie wszystkich pozostałych”⁴⁹⁸. Z kolei w malarstwie zwraca uwagę przede wszystkim na specyficzną technikę *action painting*, a zwłaszcza sposób, w jaki swoje obrazy tworzył Jackson Pollock. Tu, jak pisze, forma traktowana jest jako „pole możliwości”, a artysta kieruje się „intencją pokazania nie jakiegoś *unicum*, lecz wielu wniosków”⁴⁹⁹. Cechy dzieła otwartego dopatrywał się Eco nawet w dizajnie i charakterystycznych dla lat 60. ubiegłego

⁴⁹⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008, s. 34.

⁴⁹⁷ *Tamże*, s. 71.

⁴⁹⁸ *Tamże*, s. 80.

⁴⁹⁹ *Tamże*, s. 217.

stulecia modularnych mebli, składających się z segmentów, które użytkownik mógł wykorzystywać w różnych kombinacjach w zależności od swoich potrzeb.

Z kolei Roland Barthes w swoim słynnym eseju o śmierci autora z 1968 r. zwraca naszą uwagę na fakt, iż postać tegoż tak bardzo wyemancypowała się w epokach, w których sposób myślenia podporządkowany został *ratio*, tj. w angielskim empiryzmie, francuskim racjonalizmie i reformacji, iż stała się niemal jedynym medium, poprzez które krytycy dokonywali odczytania dzieła. Obecnie jednak powoli zaczyna tracić na znaczeniu. Barthes twierdzi, że do takiego stanu rzeczy przyczynili się m.in. tacy pisarze, jak Mallarmé podkreślający, iż tym, kto w powieści mówi, jest nie autor, lecz język, oraz Proust, zacierający granice pomiędzy autorem a bohaterem. Tak więc podczas gdy w przeszłości autor uważany był za „ojca” swego tekstu, obecnie „rodzi się” on wraz ze swoim utworem, a literacka wypowiedź ma charakter performatywny i dotyczy teraźniejszości. I tak, twierdzi Barthes, w sposób symboliczny „ręka zostaje odcięta od głosu”, a tym samym język zyskuje prymat nad osobą autora⁵⁰⁰.

Wreszcie chciałabym przywołać opinię Waltera Benjamina, który, wypowiadając się na temat autora, podnosi problem kompetencji potrzebnych do tego, by zabierać głos na temat teraźniejszości. Wskazuje na przykład Rosji Radzieckiej, gdzie masy robotnicze stały się współtwórcami prasy codziennej, ponieważ tylko one posiadały dostateczną wiedzę, potrzebną do opisanie procesów związanych z produkcją. Pod wpływem Brechta Benjamin postuluje włączenie się intelektualistów w proces produkcji – tworzenia technicznych innowacji w miejsce prób oddawania subtelności indywidualnych przeżyć⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ R. Barthes, *The Death of the Author*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 41-45.

⁵⁰¹ Tu zaznaczyć należy, iż Benjamin w swoim radykalizmie posuwa się dalej niż Brecht. Umberto Eco przywołuje słowa Brechta, w których ów stwierdza, iż piękno lasu nadal warte jest estetycznego namysłu, lecz niestety ustąpić musi miejsca ważniejszym kwestiom politycznym:

Cóż to za czasy są, gdy
Pogawędka o drzewach jest prawie zbrodnią,
Gdyż w sobie zawiera milczenie o jakże wielu przestępstwach!⁵⁰¹

(Fragment wiersza *Dla potomnych* w przekładzie Stanisława Jerzego Leca.)

Jak komentuje ten fragment Eco: „[Brecht – przyp. A.W.] dostosowuje się (...) do sytuacji historycznej, dokonując wyboru. Nie neguje wartości – odsuwa ją na bok”. Podają za: U. Eco, *dz. cyt.*, s. 39.

Życie jest silniejsze niż sztuka, mówi Benjamin. „Krwawy odcisk palców mordercy na stronie jakiejś książki mówi więcej niż tekst”⁵⁰². Natomiast nie należy ulegać pokusie przedstawiania w sztuce jakiegoś problemu wprost. Fotografia pokazująca nędzę czyni ją jedynie przedmiotem konsumpcji. Zadaniem artysty jako wytwórcy, traktowanego na równi z tymi, którzy działają w polu produkcji przemysłowej, jest:

po pierwsze – wskazać drogę innym wytwórcom, po drugie – przekazać im usprawniony aparat. A aparat ten jest tym lepszy, im więcej konsumentów pozyska do produkcji, krótko mówiąc – gdy z czytelników lub widzów potrafi zrobić współpracowników⁵⁰³.

Tendencje do przełamywania elitarnego charakteru sztuki i hierarchicznej dystynkcji pomiędzy artystą i publicznością, które pojawiły się w latach 60. ubiegłego wieku na fali młodzieżowej rewolty, również zaowocowały dziełami, w których artysta częściowo zrzekał się autorstwa na rzecz odbiorców. Ktoś, kto zobaczyłby dokumentację fotograficzną *Modellen* Palle Nielsena (→ R. III.4.) bez dzieci bawiących się w zbudowanej przez artystę przestrzeni, mógłby odczytać tę pracę jako skończone, autonomiczne dzieło o cechach *environment*. Taka interpretacja nie miałaby jednak nic wspólnego z jego istotą. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, że projekt ten nie tylko nie przeszedłby do historii, ale w ogóle nie uzyskałby pełnego kształtu, gdyby rodzice nie przyprowadzili do *Moderna Museet* swoich dzieci, które poprzez działanie – skakanie, zjeżdżanie, robienie hałasu za pomocą przygotowanych dla nich instrumentów muzycznych, malowanie, przebieranie się w kostiumy teatralne – dopełniły dzieła zaledwie rozpoczętego przez artystę. Nielsen zaś świadomie ograniczył swoją rolę do bycia inicjatorem akcji, następnie zaś wycofał się do tylnego szeregu, by proces kreacji pozostawić dzieciom. Gdyby więc, podkreślam raz jeszcze, do żywiołowej zabawy dzieci w przygotowanej dla nich przestrzeni nie doszło, pracę artysty można by porównać do pustej ramy, w którą nie oprawiono żadnego obrazu. Pod tym względem *Modellen* jest dziełem rewolucyjnym, które o dziesiątki lat wyprzedziło myślenie o sztuce, które na szerszą skalę pojawiło się w latach 90.

Rozpatrując realizacje późniejsze, podobny komentarz można zastosować np. do pracy Norweżki Marianne Heier *Waldgänger* (→ R. IV.2.2.), zrealizowanej czterdzieści lat po

⁵⁰² W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. S. Pieczara, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

⁵⁰³ *Tamże*, s. 60.

Nielsenie. Widz, nieznający idei tej pracy i mający do czynienia wyłącznie z dokumentacją tego projektu prezentowaną przez artystkę w postaci wielkoformatowych fotografii, może zobaczyć na niej dość zaskakującą sytuację z tradycyjną chatką z drewnianych pali wybudowaną pośrodku bezosobowego pomieszczenia biurowego. Tenże widz może więc wysnuć wniosek, iż ma do czynienia z nieco dziwaczną pracą *site-specific*, jakich wiele realizowanych jest w Skandynawii w ramach współpracy artystów z rządowymi agencjami prowadzącymi tego rodzaju program. W ten sposób nie byłaby ona niczym więcej jak rodzajem „ozdoby” nudnego miejsca pracy. Jednak zamierzenie Heier było zupełnie inne. Po pierwsze, zrealizowana przez nią architektura/obiekt zawdzięcza swoją formę estetyczną rozmowom, które artystka odbywała z pracownikami biura – izby celnej – będąc zatrudniona tam przez okres dwóch miesięcy i poczynionym przez nią na miejscu obserwacjom. Tak więc estetyka obiektu – drewniana chatka – powiela formę rekreacyjnych domków położonych w lesie, do których pracownicy izby wyjeżdżają w weekendy i gdzie spędzają letnie wakacje. Jak wynikało z przeprowadzonych przez artystkę badań, to tam właśnie jej koledzy i koleżanki z pracy czują się najlepiej. Dlatego Heier zdecydowała, by taki właśnie, kojarzący się z relaksem na łonie natury charakter nadać pomieszczeniu, w którym pracownicy zbierają się w czasie przerwy w pracy, by wypić kawę i porozmawiać o sprawach prywatnych. W tym więc przypadku dzielone autorstwo tej pracy zostało zrealizowane na dwóch poziomach: (1) forma estetyczna dzieła pojawiła się w wyniku opowieści pracowników; (2) jego zamierzona funkcja – miejsce nieformalnych spotkań w czasie przerwy w pracy – dochodzi do skutku zupełnie poza udziałem artystki, która nie ma wpływu na sposób, w jaki jest (obecnie) realizowana.

Bishop zwraca uwagę na fakt, iż tego rodzaju otwarcie procesu na kolaborację, a w rezultacie na to, co nieprzewidywalne, ma swoje konsekwencje. Podczas gdy poprzednio artysta był jednocześnie aktorem i reżyserem, mógł więc całkowicie kontrolować przebieg zamierzonej akcji, obecnie, tworząc scenariusz zamierzonego działania, zakreśla on jedynie ramę dla wydarzenia, nad którym później do pewnego stopnia traci kontrolę. Często dochodzi do wydłużenia się czasu pomiędzy pomysłem/początkiem performance a osiągnięciem ostatecznego efektu (o ile w ogóle uda się go z góry przewidzieć – przyp. A.W.). W tej

właśnie nieprzewidywalności brytyjska badaczka dopatruje się artystycznego i politycznego potencjału tej nowej formy sztuki⁵⁰⁴.

Niejednokrotnie konsekwencje są zaskoczeniem dla artysty. Chcąc jednak być w zgodzie z przyjętymi regułami nowego paradygmatu, musi na nie przystać. Chcę tu przywołać projekt *Turysta* norweskiej grupy Baktruppen (→ R. IV.2.2.). Artyści założyli *à priori*, że społeczność lokalna, traktowana jako współautor zdarzenia, zagłosuje przeciw zaproponowanej rzeźbie i w konsekwencji dzieło będzie musiało być zatopione. W tym celu na nabrzeżu zawczasu zamontowano dźwig oraz zaproszono ekipę filmową, mającą zdokumentować akcję. Ku zaskoczeniu członków Baktruppen rzeźba spodobała się mieszkańcom wioski i wyrazili oni swój zdecydowany sprzeciw wobec zamiarów jej zniszczenia. Ta decyzja zupełnie zbiła z tropu artystów, ponieważ zgodnie z ich zamierzeniami to dopiero planowany film miał być prawdziwym „dziełem”, które pozostanie jako rezultat akcji, a nie dość niedbale wykonana drewniana figura turysty. Jak przyznaje kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk, zgoda na wynik głosowania była dla artystów bardzo trudną decyzją⁵⁰⁵.

Norweżka Ane Hjort Guttu podnosi problem sporu dotyczącego zawartości semantycznej lub formy dzieła, który może pojawić się w trakcie tego rodzaju współpracy. Projekt *Nature/Exhibition* (2009) był przez nią realizowany razem z sześciolatnym synem Einarem Guttu Ekebergiem i miał doprowadzić do wspólnej wystawy. Artystka przyznaje się do porażki poniesionej przy okazji tego działania, które doprowadziło do szeregu konfliktów. Mówi, że poddała się, ponieważ chciała uniknąć przemocy, która często ma miejsce przy realizacji projektów partycypacyjnych, gdy artysta manipuluje uczestnikami w celu osiągnięcia zamierzonych przez siebie rezultatów⁵⁰⁶.

Finka Minna Haikinano zwraca z kolei uwagę na fakt, iż rezultatem otwarcia się artysty na współpracę z innymi jest często fakt nieukończenia zainicjowanego zamierzenia. Zdarza się,

⁵⁰⁴ C. Bishop, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] C. Bishop, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2007, s. 10-17.

⁵⁰⁵ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z Perem Gunnarem Eeg-Tverbakkiem w Oslo Kunsthall 28.06.2012.

⁵⁰⁶ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w Oslo Kunsthall 26.06.2012.

iż po interwencji uczestników jego zawartość semantyczna ewoluuje do tego stopnia, iż pierwotny kształt musi zostać zupełnie przepracowany, a czasami jest niemożliwy do ukończenia w planowanej formie. Haikinano upatruje podobieństwo tej sytuacji do natury podejmowanych przez ludzi codziennych działań, które również często pozostają nieukończone⁵⁰⁷.

1.2. Nowe role artysty

Poszerzone pole sztuki, sytuacja znalezienia się poza pracownią, we współpracy z Innym stawia artystę wobec konieczności zupełnie odmiennego sposobu działania niż dotychczas. Jak zauważa Hannula, zachodząca tu relacja ma charakter płynny i kształtuje się w procesie. Jest ona obciążona ryzykiem, ponieważ zależy od relacji zwrotnej drugiej osoby, stąd ma ona charakter „daj-i-weź” lub „pchaj-i-ciągnij”. Omawiając to zjawisko, fiński teoretyk zwraca uwagę na jego aspekt etyczny i podkreśla opozycję pomiędzy sytuacją, która pojmowana jest jako niekończący się proces, w który trzeba się zaangażować na dłużej, by w nim uczestniczyć, a relacją pojętą instrumentalnie, w której Inny traktowany jest jako „produkt pozbawiony jakichkolwiek więzów, który można wybrać i zdjąć z półki”⁵⁰⁸.

W nowym paradygmacie artysta jest raczej „usługodawcą” niż „twórcą”⁵⁰⁹. W konsekwencji jego rola jest dużo skromniejsza niż poprzednio. Zejście z piedestału jest nieuniknione. Co więcej, nieuniknione jest również wycofanie się do tylnego szeregu po to, by onieśmiałą, nieposiadającą odpowiednich kwalifikacji i umiejętności publiczność zachęcić do zajęcia aktywnej postawy i przynajmniej częściowego przejęcia od artysty procesu kreacji. W sytuacji gdy artysta, w miejsce producenta obiektów estetycznych, staje się świadomym aktorem na scenie politycznej, powinien on, twierdzi Kwon, przyjąć w stosunku do

⁵⁰⁷ M. Heikinano, *Research plan*, tekst niepublikowany, 2011.

⁵⁰⁸ M. Hannula, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practices of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012, s. 48.

⁵⁰⁹ Patrz: C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso London, New York 2012; M. J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, [w:] *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, red. S. Lacy (red.), Bay Press, Seattle, Washington 1989, s. 49-59; M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts, London 2004.

publiczności rolę „cichego” menadżera/reżysera, przed którym będą stały zupełnie nowe zadania⁵¹⁰. Mogą to być na przykład: negocjowanie, koordynowanie, budowanie kompromisu, badanie środowiska lokalnego, promocja, organizacja, przeprowadzanie wywiadów⁵¹¹, a ponadto: przekraczanie różnych dyscyplin, znajdowanie odpowiednich miejsc dla akcji, tworzenie symboli czytelnych dla niewykształconej publiczności⁵¹² itp. W związku z powyższym zmieniają się zupełnie oczekiwania co do kompetencji artysty. Zamiast umiejętnościami warsztatowymi i wrażliwością estetyczną, których nabywał on w drodze długiego procesu edukacji i późniejszej praktyki pracownianej, powinien obecnie wykazywać się „uspołecznieniem”, umiejętnością integracji i współpracy, elastycznością i zdolnością dotarcia do różnych rodzajów publiczności⁵¹³.

Kester⁵¹⁴ i Hannula⁵¹⁵ wskazują na rolę słuchania jako warunek wstępny tego rodzaju artystycznych praktyk. Nie jest to zadanie łatwe, bo, jak zauważa Hannula, słuchanie jest nudne i pochłania dużo czasu. Słuchając, należy „pozwolić ich wersji wpłynąć na twoją wersję, a nie po prostu użyć ich wersji do wsparcia twojej poprzedniej interpretacji miejsca i sytuacji”⁵¹⁶. Fiński teoretyk mówi o „etyce słuchania”, zapożyczając ten termin od brytyjskiego socjologa Lesa Backa, który zwraca uwagę na trzy aspekty, uobecniające się w tej etyce: (1) konieczność zawieszenia swoich wcześniejszych postaw i uprzedzeń; (2) krytyczna postawa wobec tego, co się mówi i czego się słucha; (3) otwarcie się na dialog zarówno z przyjaciółmi, jak i z wrogami. Etyka słuchania stawia bardzo wysokie wymagania przed tym, kto się chce w nią zaangażować. Wymaga

sytuacji spotkania zarówno ze sobą samym, jak i z drugim – co zawsze ma miejsce nie w próżni neutralnej przestrzeni, ale w bardzo wymagającym, lepkiem i kleistym miejscu, które, miejmy nadzieję, nie tylko rani, lecz także leczy. W tej etyce, ponieważ

⁵¹⁰ M. Kwon, *dz. cyt.*

⁵¹¹ C. Bishop, *dz. cyt.*

⁵¹² S. Lacy, *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*, [w:] *Mapping the Terrain: New Genre Public Art.*, red. S. Lacy, Bay Press, Seattle, Washington 1989.

⁵¹³ C. Bishop, *dz. cyt.*

⁵¹⁴ G. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

⁵¹⁵ M. Hannula, *dz. cyt.*

⁵¹⁶ *Tamże*, *dz. cyt.*, s. 50.

dotyczy ona umożliwienia i przeprowadzenia spotkań, nie masz żadnych gwarancji sukcesu lub tego, że nie zostaniesz zraniony. Stoisz wobec wyborów, które są nowe i dziwne, propozycji i opcji, z którymi jest ci trudno. To jest proces, wewnątrz którego to, co prywatne, i to, co postrzegane jako publiczne, wchodzi w relacje, gdzie strony wpływają na siebie nawzajem⁵¹⁷.

Wielu autorów zwraca uwagę na nową, hybrydyczną rolę artysty w tej zmienionej sytuacji. Rancière mówi na przykład o polimorficznej, wewnętrznie zróżnicowanej postaci bojownika-studenta-profesora-artysty-kuratora⁵¹⁸. Mouffe mówi o „artywiście”, którego rola upodabnia się do tej podejmowanej przez aktywistę politycznego i który tworzy korektę *yes-man*’a – potulnego obywatela, który swoje oczekiwania ogranicza do możliwości zaspokojenia apetytu konsumpcyjnego. Artysta świadomie wykorzystuje znane sobie narzędzia – formy estetyczne – po to, by walczyć z dominującą hegemonią władzy⁵¹⁹. Jego tożsamość musi stale ewoluować i adaptować się do zastanego kontekstu, w którym dane mu jest pracować. Kompetencje nabyte w jednym projekcie mogą się okazać zupełnie niewystarczające przy realizacji kolejnego. Sytuacja jest płynna, a autorytet artysty nieustannie zagrożony ryzykiem porażki.

Poniżej opisuję kilka wybranych ról, w których występuje artysta, o którym mowa. Nie jest to lista wyczerpująca, a ponadto zaznaczyć należy, iż niekiedy w ramach jednego projektu występuje on w więcej niż jednej roli.

Określenie „f a c y l i t a t o r” brzmi niedobrze po polsku, ale trudno znaleźć w naszym języku inne słowo, które oddawałoby znaczenie tego pojęcia. Pochodzi ono od angielskiego *facilitate*, co znaczy ułatwiać. W tym przypadku artysta świadomie wykorzystuje swoją uprzywilejowaną w hierarchii społecznej pozycję, by ułatwić społeczności, z którą pracuje, realizację pewnych celów, które byłyby zbyt trudne do przeprowadzenia dla społeczności działającej samodzielnie. Zazwyczaj więc artysta, korzystając ze swojego „parasola

⁵¹⁷ Tamże, s. 50.

⁵¹⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

⁵¹⁹ C. Mouffe, *Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciw hegemonii*, wystąpienie podczas konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu nowego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

ochronnego”, realizuje działania społecznie użyteczne, które nawet po zakończeniu przez niego pracy w niektórych przypadkach nadal pełnią swoją funkcję⁵²⁰. Taka strategia ułatwia również zdobycie środków na finansowanie zamierzonego zadania. Czasami tam, gdzie brakuje środków na realizację „celów społecznych”, udaje się je przeprowadzić, gdy artysta podobne zadanie zaproponuje sponsorom, formułując je jako „projekt artystyczny”, i w ten sposób pozyska grant na „wsparcie swojej twórczości”. Tak więc używa on swojego autorytetu, by występować w roli Janosika, wymuszającego bardziej sprawiedliwy podział środków ekonomicznych.

Angażując się w redakcję pisma tworzonego przez imigrantów, artyści z grupy New Meaning pomagają uczestnikom projektu przełamać barierę kulturową i społeczną, oddzielającą ich od rdzennych mieszkańców Trondheim (→ R. IV.2.1.). Uczestnicy zyskują poczucie, iż mają coś ważnego do zakomunikowania, tworzy się też krąg osób, które mogą się dowiedzieć o problemach, z którymi borykają się imigranci w Norwegii. Ponadto pochodzący z różnych grup narodowościowych redaktorzy pisma tworzą społeczność, która, dzięki nabytym doświadczeniom i kompetencjom, ma szansę przetrwać po zakończeniu projektu. Z kolei artyści tworzący duńskie grupy YNKB i Parfyme wykorzystują swoje *know how* w dziedzinie organizacji i prowadzenia instytucji kultury po to, by pomóc mieszkańcom palestyńskiego miasteczka zorganizować muzeum, w którym przechowywać będą pamiątki związane z ich historią i tożsamością (→ R. IV.2.4.). W projekcie *I Love My Job* Tallervo Kalleinen i Oliver Kochta Kalleinen tworzą estetyczną ramę, która ośmiela osoby cierpiące z powodu złych relacji w swoim zakładzie pracy do wyrażenia swoich frustracji i spojrzenia na nie z dystansu (→ R. IV.2.5.).

Przyjmując rolę *n e g o c j a t o r a* artysta wkracza w istniejącą sytuację konfliktu, którą mu zakomunikowano bądź którą rozpoznał w czasie przeprowadzonej obserwacji terenowej. Używając swojej wyobraźni, tworzy we współpracy z uczestnikami konfliktu procesualną

⁵²⁰ W 2000 r. w czasie konferencji poświęconej sztuce zaangażowanej w Hong Kongu po raz pierwszy usłyszałam o projektach realizowanych przez austriacką grupę WochenKlausur. Zapytałam wówczas liderkę grupy – Pascal Jeanée – o powód, dla którego artyści nazywają swoje działania „sztuką”, a nie po prostu „projektami społecznymi”. Jej odpowiedź zaskoczyła mnie swoim pragmatyzmem. Zgodnie z argumentacją Jeanée, te same działania, które, realizowane pod hasłem „pomocy społecznej”, nie wzbudziłyby niczyjego zainteresowania, prezentowane jako „sztuka” mogą liczyć na przyciągnięcie uwagi mass-mediów, a w ślad za nimi zainteresowanie władz oraz sponsorów.

sytuację, która, dzięki użyciu języka sztuki, pozwala przedstawić problem w odmiennej, zaskakującej formie, unikając stosowania argumentacji polityki bezpośredniej.

Mając za sobą doświadczenie długiego pobytu w szpitalu, Szwedka Malin Arnell w *Project Present* (→ R.2.4.) podejmuje próbę doprowadzenia do lepszej komunikacji pomiędzy pacjentami i personelem szpitala psychiatrycznego oraz zachęcenia ich do poszukiwania połączeń pomiędzy hermetycznym światem placówki leczniczej a światem zewnętrznym. Natomiast we wspomnianym wcześniej w tym rozdziale projekcie *Waldgänger* (→ R. IV.2.2.) Marianne Heier negocjuje z dyrekcją izby skarbowej bardziej odpowiednią formę pomieszczenia socjalnego dla pracowników.

Przystępując do współdziałania ze społecznością, artysta pojawia się jako twórca wstępnego scenariusza, który często ma formę bardzo ogólnej ramy, którą prezentuje potencjalnym współpracownikom. To oni wypełniają ją swoją kreatywnością. Niemniej jednak zadaniem artysty jest bycie o r g a n i z a t o r e m zdarzenia. Projekt *New Life Copenhagen* (→ R. IV.2.1.), zorganizowany przez Wooloo w Kopenhadze w 2009 r. w czasie szczytu klimatycznego, wymaga ogromnych zdolności logistycznych, potrzebnych do przekonania mieszkańców tego miasta, by użyczyli dachu nad głową tysiącom wolontariuszy zmierzających w owych dniach do stolicy Danii. W tym przypadku praca artystów niewiele różni się od tej wykonywanej przez pracowników biur podróży czy urzędników departamentu promocji miasta.

Przy realizacji niektórych projektów, jak np. *You Don't Love Me Yet* Johanny Billing (→ R. IV.2.4.); *Complaints Choir* Tallervo Kalleinen i Olivera Kochty Kalleinena (→ R. IV.2.5.); *Desconocida Unknown Ukjent* Lise Bjørne Linnert (→ R. IV.2.7.); *Trådar - en mobil syjunta* Åsy Ståhl i Kristiny Lindström (→ R. IV.2.7.) formuła organizacyjna i estetyczna projektu spotyka się z tak pozytywnym przyjęciem ze strony uczestników, iż pojawia się zapotrzebowanie na kontynuację projektu w innych miejscach. Wówczas, jeżeli artysta nie jest w stanie podążać za swoim dziełem, przekazuje przyszłym użytkownikom *know how* na temat jego organizacji i pozwala na klonowanie projektu na zasadzie *DIY*. W takich sytuacjach zazwyczaj kolejni użytkownicy proszeni są o przesłanie do artysty informacji o każdym kolejnym miejscu i czasie wykonania dzieła, a informacja ta jest następnie umieszczana na stronie internetowej projektu. W przypadku projektów grupy N55 są one z góry przeznaczone do samodzielnej realizacji przez użytkowników.

Kiedy indziej znowu artysta przyjmuje rolę e d u k a t o r a. Wówczas jego zadanie polega na mobilizacji uczestników do udziału we wspólnym zdarzeniu/działaniu, którego celem jest przekazanie pewnej wiedzy, systemu wartości czy nauczania pewnych umiejętności. Taką wiarę w edukację jako drogę, poprzez którą można odmienić świat, wyraża lider duńskiej N55 – Ion Sørvin⁵²¹. Artyści – członkowie tej grupy – tworzą i przedstawiają potencjalnym odbiorcom projekty użytkowych obiektów bądź rozwiązań podstawowych funkcji życiowych, które są możliwe do skopiowania i zastosowania na własny użytek (→ R. V.2.2). Wynikają one z wyznawanego przez nich systemu wartości. Jest to wizja świata, w którym władza nie może być skoncentrowana w rękach niewielkiej grupy, funkcjonuje równy dostęp do ziemi i do wiedzy, działania człowieka podporządkowane są wymogom ekologii, politycy nigdy nie powinni kierować się względami religijnymi bądź ideologicznymi, bowiem owe nie zawsze respektują prawa człowieka. Jednak, jak podkreślają na swojej stronie internetowej artyści, nie traktują oni swoich przekonań jako ideologii. Przedstawiają jedynie ogólne zarysy tego, w jaki sposób społeczeństwo powinno funkcjonować, a nie precyzyjne wytyczne, jak ten stan osiągnąć⁵²². Tak więc propozycje nie są narzucane odbiorcom (jak miało to miejsce w strukturach totalitarnych), a jedynie proponowane. Kwestia chęci i motywacji do ich podjęcia jest, według Sørvina, przede wszystkim kwestią odpowiedniej edukacji.

Podobny pomysł na edukowanie odbiorców leży u podstaw takich projektów, jak *Supergas/Biogas SUPERFLEX-u* (→ R. V.2.2) czy *Ore.e* Eero Yli-Vakkuri (→ R. V.2.2). W nieco bardziej złożonej formie występuje w zamyśle twórców projektu *Sørfinnset school / the nord land* - Geira Tore Holma i Sössy Jørgensen oraz Rikrita Tiravaniji i Kamina Lertchaipraseta (→ R. IV.2.6). W tym przypadku nie tyle sami artyści – organizatorzy rezydencji artystycznej w położonym w Laponii Sørfinnset – są edukatorami, co tamtejsi mieszkańcy. To oni pokazują przyjeżdżającym na krótkie pobyty artystom/gościom lokalne tradycje, sposoby przetrwania w niezwykle trudnych warunkach klimatycznych, własne relacje z otaczającą naturą.

⁵²¹ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystą w jego pracowni w Kopenhadze 26.01.2012.

⁵²² N55, *Art and Reality*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 245-263.

W klasycznym rozumieniu sztuki partycypacyjnej⁵²³ składają się nań projekty, w których artysta działa na rzecz/współpracuje ze społecznościami zmarginalizowanymi bądź wykluczonymi. Choć wiele z przykładów przedstawionych przeze mnie w Rozdziale IV i V odbiega od tego wzorca, to chcę się przy nim na chwilę zatrzymać. W przypadku tego rodzaju realizacji dochodzi do zderzenia osób pochodzących z zupełnie różnych „światów”: (1) wykształconego artysty o wysokiej pozycji w hierarchii społecznej; (2) w jakiś sposób upośledzonej społeczności lokalnej, znajdującej się na przeciwległym końcu tej hierarchii oraz (3) zewnętrznej publiczności⁵²⁴, która, podobnie jak artysta, wywodzi się z warstwy wykształconej. Ta sytuacja powoduje niekompatybilność języków, którymi posługują się poszczególni aktorzy zdarzenia. Chodzi tu o rozdzwięk pomiędzy tym, który jest używany przez uczestników wykształconych, a tym, którym posługują się niewykształceni. W takim przypadku zadaniem artysty jest podjęcie próby wysłuchania społeczności, z którą ma do czynienia⁵²⁵, a następnie wystąpienia w roli tłumacza, by problemy, z którymi się zetknął, stały się zrozumiałe i czytelne dla publiczności zewnętrznej. Czasami rola ta jest dość dosłowna. Tak dzieje się w przypadku projektów, w których występują grupy posługujące się językiem obcym. Tłumaczenie ma tu zniwelować hierarchiczne napięcie pomiędzy językiem dominującym, czyli tym, który funkcjonuje w sprofesjonalizowanym świecie sztuki (czyli najczęściej angielskim), a lokalnym językiem społeczności, z którą pracuje artysta. W *Neljä nurkkaa* (→ R. IV.2.5.) Lea i Pekka Kantonen bardzo świadomie grają z zadaniem translacji, które tu stanowi podstawową oś, wokół której zbudowany jest projekt. Inicjują kontakty, najpierw korespondencyjne, potem bezpośrednie pomiędzy uczniami ze szkół fińskiej i estońskiej. Ponieważ ich celem jest wymiana informacji na temat tradycyjnego i współczesnego domu w obu kulturach, porozumienie pomiędzy uczestnikami projektu ma charakter rozstrzygający. W przypadku projektu *Hva må gjøres?* (→ R. IV.2.1.) Norweżki Morten Goll i Tone O. Nielsen stwarzają warunki do tego, by publiczności galerii wytłumaczyć/zakomunikować problemy mieszkających w Oslo uchodźców z Kosowa. Z kolei w projekcie islandzkiego artysty Ólafura Gíslasona *Pure Anxiety* (→ R. IV.1.5.) funkcja tłumacza jest bardziej metaforyczna i polega na wykreowaniu sytuacji, w ramach której

⁵²³ Patrz: C. Bishop, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] C. Bishop, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2007, s. 10-17; C Bishop, 2012, dz. cyt.; S. Lacy, dz. cyt.; K. Kwon, dz. cyt.

⁵²⁴ Termin „zewnętrznej publiczności” wyjaśniam w dalszej części tego rozdziału.

⁵²⁵ Hannula, dz. cyt.

chorzy na depresję mogą przedstawić innym teksty, w których wyrażają nawiedzające ich niepokoje wewnętrzne. Taki sposób działania Volkart określa jako „tłumaczenie (bezforemnych) emocji i stanów na abstrakcyjne konteksty i rzeczy widzialne”⁵²⁶.

Volkart zwraca również uwagę na istotną rolę artysty jako t e r a p e u t y⁵²⁷, kiedy wyparte, stłumione treści mogą wydostać się na światło dzienne i zostać publicznie zakomunikowane tylko dzięki temu, że są przez artystę „ubrane” w szatę estetyczną, przez co zyskują status „sztuki” i dostępują „dopuszczenia do salonów”. Również Mouffe, mówiąc o artywizmie, wskazuje na wypełnianiu przezeń misji „udzielania głosu tym, którzy są cicho”⁵²⁸.

Problemy mobbingu i konfliktów w środowisku pracy pojawiają się często na łamach prasy w krajach skandynawskich. Zajmujący się nimi dziennikarze podkreślają trudność z ich komunikowaniem, na jaką natrafiają osoby doświadczające tych zjawisk. Podliczają również koszty, jakie generuje konieczność udzielenia pomocy medycznej tym, którzy z powyższych powodów doznali uszczerbku na zdrowiu. W czasie pracy nad projektem *I Love My Job* (→ R. IV.2.5) Tallervo Kalleinen i Oliver Kochta Kalleinen poszukują ludzi, którzy cierpią z powodu podobnych problemów. Ich opowieści składają się na scenariusze krótkich filmów, w których role grają bądź oni sami, bądź wynajęci aktorzy. Czyż nie jest to sytuacja podobna do tej, gdy pacjent wyznaje wobec psychoterapeuty długo tłumione doświadczenia i uczucia? W opinii Volkart najważniejszym elementem jest tu, podobnie jak w każdej terapii, uświadomienie sobie, iż „coś jest dogłębnie nie w porządku i trzeba podjąć jakieś środki, aby to zmienić”⁵²⁹. Jednakże w tym wypadku, inaczej niż na kozetce u psychoanalityka, uczestnicy mają do dyspozycji środki estetyczne (grę aktorską) oraz formułę zabawy jako medium do wyrażenia osobistych frustracji.

W przypadku każdego projektu artysta występuje również w roli t w ó r c y f o r m y

⁵²⁶ Y. Volkart, dz. cyt., s. 3.

⁵²⁷ Tamże.

⁵²⁸ C. Mouffe, *Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciw hegemonii*, wystąpienie podczas konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu nowego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

⁵²⁹ Y. Volkart, dz. cyt., s. 2.

e s t e t y c z n e j. Na pozór nie wymaga ona wyjaśniania. W rzeczywistości jednak, w konsekwencji „zawieszonego autorstwa”, praca artysty nad formą dzieła przebiega w zupełnie nowy sposób. Taki stan rzeczy wynika z sytuacji, w której artysta – ekspert w dziedzinie sztuki – tworzy dzieło wspólnie z amatorami. Partnerska zasada tej współpracy wymaga od niego powstrzymania się od chęci narzucenia swojej wizji, wynikającej z posiadanej wiedzy. Ma on tworzyć raczej ogólny szkielet dzieła, który pozwoli, by chaotyczne i bezkształtne wypowiedzi uczestników projektu stały się zrozumiałe dla publiczności zewnętrznej. W praktyce tego rodzaju wzorzec jest trudny do spełnienia i wywołuje sporo napięć. Szwedzka artystka Johanna Gustafsson Fürst mówi, że na początkowym etapie projektu dużo się dyskutuje z uczestnikami i pracuje nad dojściem do konsensusu. Niemniej jednak podczas realizacji jednogłośnie zgoda nie jest możliwa. Ktoś musi podjąć decyzję⁵³⁰.

Ta kwestia estetycznego kształtu projektów partycypacyjnych jest powodem wielu kontrowersji i powoduje zarysowanie się dwóch wyraźnie spolaryzowanych stanowisk. Kester reprezentuje podejście etyczne i uważa, że proces, który ma prowadzić do wzmocnienia więzów społecznych, jest ważniejszy od finalnego rezultatu estetycznego⁵³¹. Bishop natomiast w swym sztandarowym tekście opublikowanym w „Artforum” w 2006 r. stanowczo obstaje przy primacie estetycznych walorów finalnego dzieła. Jej nasączone wizualnym esencjalizmem spojrzenie na tę kwestię zawiera zresztą paradoks, jakim jest oddzielenie procesu pracy artysty ze społecznością, który w wypadku sztuki partycypacyjnej jest dziełem samym w sobie, od końcowego rezultatu, który może zostać zakomunikowany publiczności zewnętrznej⁵³². W późniejszych wystąpieniach tej autorki⁵³³ opinia ta zdaje się być już znacznie złagodzona⁵³⁴.

⁵³⁰ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni w Sztokholmie 25.11.2011.

⁵³¹ G. Kester, *dz. cyt.*

⁵³² C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006 nr 6, s. 179-185.

⁵³³ C. Bishop, *Research Seminars. Art and the Social: Exhibitions of Contemporary Art in the 1990s*, [w:] *Former West*, 30 kwietnia 2010 [dostęp: 16 stycznia 2013], <<http://www.formerwest.org/ResearchSeminars/ArtandtheSocial/ClaireBishopLecture>>; C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso London, New York 2012.

⁵³⁴ Do dyskusji pomiędzy Kesterem a Bishop powrócę w dalszej części tego rozdziału, w której rozważam problem krytycznej oceny sztuki partycypacyjnej.

Podobne wątpliwości pojawiają się wśród praktyków sztuki. Przy okazji omawiania wystawy Tallervo Kalleinen i Olivera Kochty Kalleinena w *Shedhalle* w Zurychu w 2012 r. Volkart zastanawia się, czy artyści, którzy wykazują się dużą dbałością o finalny kształt estetyczny wizualnego dzieła powstającego jako rezultat ich działania (w tym wypadku mowa o filmie), nie zdradzają idei partycypacyjnego charakteru swojej współpracy z publicznością. Dochodzi jednak do wniosku, że nie ma tu takiego niebezpieczeństwa:

(...) fakt, że w końcu jakość formy interesuje artystów bardziej niż uczestników, nie jest zdradą pojęcia partycypacji: świadczy on raczej o różnych ludziach i ich różnych motywacjach. A w końcu gwarantuje, że amatorski poziom (potrzebny na początkowym etapie) może być przewyżniony w zakresie profesjonalizacji [środków – przyp. A.W.] ekspresji i estetyki. To oznacza gwarancję, że rezultat będzie interesujący w kontekście artystycznym, z którego wziął początek. (Przywołajmy tutaj oskarżenia o brak estetyki sztuki społecznej lat 90.)⁵³⁵.

1.3. Potencjalne zagrożenia

Nowa pozycja artysty w poszerzonym polu sztuki przynosi bardzo poważne dylematy natury etycznej. Hal Foster stawia podstawowe pytanie o to, kto uprawnia artystę do wypowiedzania się w imieniu Innego. Czy nie jest to akt uzurpacji, wynikający z chęci objęcia go „ideologicznym patronatem”, który sam w sobie zawiera sytuację podporządkowania i hierarchii⁵³⁶? Okazuje się, że niezwykle trudno jest uciec od relacji władzy. Sytuacja, gdy mają wspólnie pracować ci, których status społeczny jest całkowicie różny (artysta i społeczność lokalna), automatycznie narzuca ten problem. Włączając się do dyskusji na ten temat, Hannula mówi o dwóch rodzajach topograficznej relacji artysty w stosunku do społeczności, z którą on pracuje. Pozycja wewnętrzna w stosunku do niej (*inside-in*) występuje wtedy, gdy artysta pracuje z grupą, której sam jest członkiem⁵³⁷. Odwrotna –

⁵³⁵ Y. Volkart, *dz. cyt.*, s. 3.

⁵³⁶ H. Foster, *Artist as Ethnographer?*, [w:] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 302-309.

⁵³⁷ Typowym przykładem działania *inside-in* może być sposób funkcjonowania kopenhaskiej grupy YNKB. Artyści mający swoje „biuro” w dzielnicy Nørrebro zamieszkałej przez klasę robotniczą i imigrantów, wiele swoich projektów adresują do tamtejszej społeczności lokalnej. Członkini grupy – Kirsten Dufour – podkreśla znaczenie swojego zakorzenienia w dzielnicy. Mówi, że nawet wtedy, gdy w swoim lokalu nie organizują żadnych działań dla publiczności, to sam fakt, iż przez dużą, frontową szybę są widoczni dla przechodzących mieszkańców,

zewnątrzna (*outside-in*) ma miejsce, gdy artysta przybywa do społeczności jako „obcy”. Teoretyk ten nie dokonuje natomiast wartościowania tych sytuacji. Żadna z nich, jak twierdzi, nie przesądza z góry o etycznej jakości relacji. Niekiedy dopiero przybywający z zewnątrz artysta potrafi nabrać odpowiedniego dystansu do napotkanego konfliktu i nadać mu wyrazistą, przekonywającą formę estetyczną⁵³⁸. Niemniej problem zakorzenienia artysty w danej społeczności wywołuje wiele dyskusji.

Chcąc uwiarygodnić swoją pozycję w stosunku do społeczności, z którą mieli zamiar pracować, członkowie duńskiego tandemu CUDI przeprowadzili się do Odense i osiedlili w cieszącej się złą reputacją dzielnicy blokowisk Vollsmose, zamieszkaney w większości przez imigrantów. Celem artystów było działanie mające zmienić tę opinię. Ich mieszkanie stało się rezydencją dla artystów zapraszanych do realizacji projektów w ramach projektu *Mobilna Herbaciarnia* (→ R. IV.2.4.). Po dwóch latach pracy z pochodzącymi z lokalnego środowiska kobietami artyści postawili sobie jednak pytanie: jak długo mają pozostać w tym miejscu, by nie doszło do sytuacji skolonizowania przez nich uczestników projektu? Aczkolwiek nie udało im się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi, postanowili opuścić Vollsmose⁵³⁹.

Przy okazji omówienia twórczości Minny Heikinaho Hanna Johansson zadaje pytanie: „Kto zyskuje dzięki komu i czy artysta eksploatuje słabsze społeczności lub czy sytuacja jest czytelna w tym sensie, że artysta używa swojej własnej władzy, by działać na rzecz uciśnionych bądź słabych jednostek?”⁵⁴⁰. Zawsze zachodzi niebezpieczeństwo, że społeczność, która brała udział w projekcie i w znacznym stopnie wpłynęła na jej kształt, pozostanie anonimowa, natomiast artysta będzie czerpał zyski w czasie wszystkich kolejnych prezentacji rezultatów projektu. Myślę, że są to bardzo ważne kwestie, do których trzeba powracać przy okazji każdego kolejnego projektu. Jestem daleka od hurra- optymizmu w

pozwała podtrzymywać z nimi więź. (Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w siedzibie YNKB w Kopenhadze 28.01.2012).

⁵³⁸ M. Hannula, *dz. cyt.*

⁵³⁹ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z Lise Skou w galerii rum46 w Århus 27.01.2012.

⁵⁴⁰ H. Johansson, *Spaces of Address*, „Framework Magazine” 2006, s. 84-87, s. 86.

przypadku sztuki partycypacyjnej. Co więcej, jestem przekonana, że podobnie jak w przypadku sztuki realizowanej za pomocą jakichkolwiek innych środków wyrazu, znaczący projekt zdarza się tu równie rzadko.

Mówiąc o problemie asymetrii relacji, chcę się posłużyć dwoma przykładami. Pierwszy z nich to projekt Minny Heikinaho *Ilmainen aamiainen* (→ R. IV.2.2.), dodatkowo istotny dlatego, że bardzo wczesny, bo zrealizowany w 1994 r. Artystka przez pół roku prowadziła darmową kawiarnię w robotniczej dzielnicy Helsinek. Miejsce to miało stymulować mieszkańców do spotkań. Gdy poprosiłam Heikinaho o przysłanie mi zdjęć kawiarni, bym mogła sobie wyobrazić, jak wyglądała w czasie realizacji akcji, okazało się, że artystka nie dokumentowała swojej akcji. Nie wynikało to z jej zaniedbania, lecz przekonania o tym, że nie powinna tego robić, jeśli nie chce dopuścić do wykorzystywania uczestników projektu do własnych, estetycznych celów⁵⁴¹. Nie ma tu więc cienia manipulacji ani mowy o zawłaszczeniu przez artystkę stworzonej relacji dla jej indywidualnych potrzeb. Z drugiej strony jednak, gdyby chcieć dziś zaprezentować ten projekt publiczności zewnętrznej, to nie ma po nim śladu...

Drugi przykład to *Hva må gjøres?* autorstwa Toril Goksøyr i Camilli Martens (→ R. IV.2.1.). Tu artystki, kierując się chęcią przedstawienia Norwegom problemów uchodźców z Kosowa, zbudowały symboliczną barierę pomiędzy obiema grupami. Szyba galerii oddzielająca zziębniętych Kosowian, którzy pozostając pod gołym niebem udzielali wypowiedzi o swoich problemach przed telewizyjnymi kamerami, od tradycyjnej publiczności, sączącej drinki i oglądającej na żywo tę relację na ekranach telebimu, jeszcze bardziej podkreślała istniejącą strukturę hierarchiczną, aniżeli ją niwelowała. Nie przekonuje mnie argumentacja, iż artystki celowo wytworzyły ten konflikt, by go uwidocznili. Użycie żywych ludzi, już wcześniej zepchniętych na margines zamożnego społeczeństwa, do stworzenia wizualnej ikony, choćby najbardziej krytycznej w swojej wymowie, wydaje się jedynie utrwalać przemoc symboliczną.

Omawiany powyżej problem komplikuje się jeszcze bardziej, gdy w grę wchodzi zobowiązania artysty w stosunku do instytucji go sponsorującej. Na ile udaje mu się zachować autonomię w stosunku do oczekiwań dotyczących satysfakcjonujących rezultatów ilościowych oraz ustrzec istotę projektu? Jeśli, za Bishop, przyjmiemy rozumienie sztuki

⁵⁴¹ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojej rozmowy z artystką na Skype 04.09.2012.

partycypacyjnej jako płynnego procesu, pozbawionego wyrazistego początku i końca⁵⁴², pytania te wydają się jeszcze bardziej na czasie⁵⁴³.

2. Jeżeli widz staje się uczestnikiem...

Problem odmiennego sposobu funkcjonowania artysty jest nierozłącznie powiązany z rolą, jaką pełni publiczność. Sztuka partycypacyjna zmienia bowiem swojego adresata. Poszukuje go obecnie przede wszystkim poza instytucją wystawienniczą⁵⁴⁴. Jeśli przyjmiemy, że termin „publiczność” oznacza osoby, które świadomie decydują się na kontakt ze sztuką i umieją czytać jej język, to w nowej sytuacji pojęcie to staje się coraz bardziej problematyczne. W przypadku sztuki partycypacyjnej, a także całej tzw. „nowej sztuki publicznej”, jest to już zupełnie inna grupa osób.

2.1. Partycypacja. Różne stopnie zaangażowania (wg Lacy)

Emancypacja i aktywne uczestnictwo widzów w procesie tworzenia są dla tego rodzaju sztuki czynnikami konstytutywnymi⁵⁴⁵. Nie są one jednak zjawiskami izolowanymi. W życiu

⁵⁴² C. Bishop, 2012, *dz. cyt.*

⁵⁴³ O problemie wzajemnych uwikłań pomiędzy artystą i instytucją piszę dalej w tym samym rozdziale.

⁵⁴⁴ Piszę „przede wszystkim”, gdyż nie jest to całkowite porzucenie publiczności wykształconej, przygotowanej do odbioru sztuki. Ale o tym nieco później.

⁵⁴⁵ Pisząc o sztuce partycypacyjnej, należałoby wykluczyć dwa, na pozór podobne zjawiska. Po pierwsze, trzeba dokonać jej odróżnienia od pojęcia „sztuki masowej”, w przypadku której doszło do znacznego poszerzenia kręgu odbiorców dzięki obniżeniu jej poziomu i dostosowaniu do gustu tych, którzy nie posiadają przygotowania i wyrobienia estetycznego. Bourdieu pisze, że moderniści zaliczali do tej grupy „zarówno <burżuazja> pochłoniętego przez pospolite troski związane z handlem, jak i <lud> oddany oglupiającym czynnościom produkcyjnym” (P. Bourdieu, *dz. cyt.*, s. 92). Francuski socjolog podkreśla jednak, że w przypadku sztuki masowej nie udało się uniknąć hierarchiczności. Masowy odbiorca bowiem zarówno fascynował modernistycznego artystę, jak i był jednocześnie przez niego pogardzany. Przede wszystkim podkreślić należy, iż w przypadku sztuki masowej rola odbiorcy nadal pozostaje całkowicie bierna.

Chcę również odróżnić sztukę partycypacyjną od sztuki interaktywnej. W obu przypadkach rola widza jest aktywna. Pomimo to jednak są to dwa zupełnie różne sposoby aktywności. W sztuce interaktywnej działanie

społecznym i politycznym partycypacja obywateli pojawiła się jako nowy paradygmat⁵⁴⁶. Analizując jej przyczyny i formy zewnętrzne, nietrudno zauważyć, że w obu przypadkach czynne uczestnictwo wykazuje wiele podobieństw.

Emma Mahony podkreśla ideę demofonii (*demophony*) – oddania głosu ludziom i umożliwienia im własnej ekspresji. Według niej zastosowanie demofonii w sztuce nie prowadzi wprost do wzmocnienia społecznego (*empowerment*), lecz tworzy forum, w ramach którego obywatele mogą wyrażać swoje opinie, posługując się narzędziami sztuki bez bezpośredniego wnikania się w aktywność polityczną⁵⁴⁷. Najistotniejszym elementem w realizacji tego postulatu jest aspekt *c z y n n e g o z a a n g a ż o w a n i a*. Na rysunku znajdującym się we wstępie do tego rozdziału pokazałam, w jaki sposób zmienia się pozycja odbiorcy/widza w polu sztuki partycypacyjnej. Muszę jednak przyznać, że dokonałam tam znacznego uproszczenia, gdyż wskazałam jedynie na zmianę najbardziej znamioną, tj. na przejście publiczności z pozycji biernej do aktywnej. W rzeczywistości jednak problem ten jest dużo bardziej skomplikowany, a struktura publiczności ma charakter niezwykle złożony. Uściślając: chodzi o różne typy publiczności i ich różny sposób zaangażowania w procesie realizacji projektu.

Najbardziej wnikliwy i wyczerpujący model oddający tę sytuację zawdzięczamy Lacy⁵⁴⁸. Przedstawię go, aby później posłużyć się nim przy analizie wybranych projektów, zrealizowanych przez artystów skandynawskich. Wydzielę różne grupy publiczności, poczynawszy od tych, których udział w projekcie jest najistotniejszy. Porządek ten przedstawia się następująco:

- (1) „Publiczność wewnętrzna”: osoby stanowiące samo centrum projektu, bez których energii i zaangażowania nie mógłby się on w ogóle odbyć.

widza polega na wejściu w relację z przedmiotem/obiektem/instalacją, co w konsekwencji skutkuje wyzwoleniem pewnego procesu, który jednak nie ma wymiaru społecznego, lecz estetyczny. Sztuka partycypacyjna natomiast polega na inicjowaniu relacji międzyludzkich.

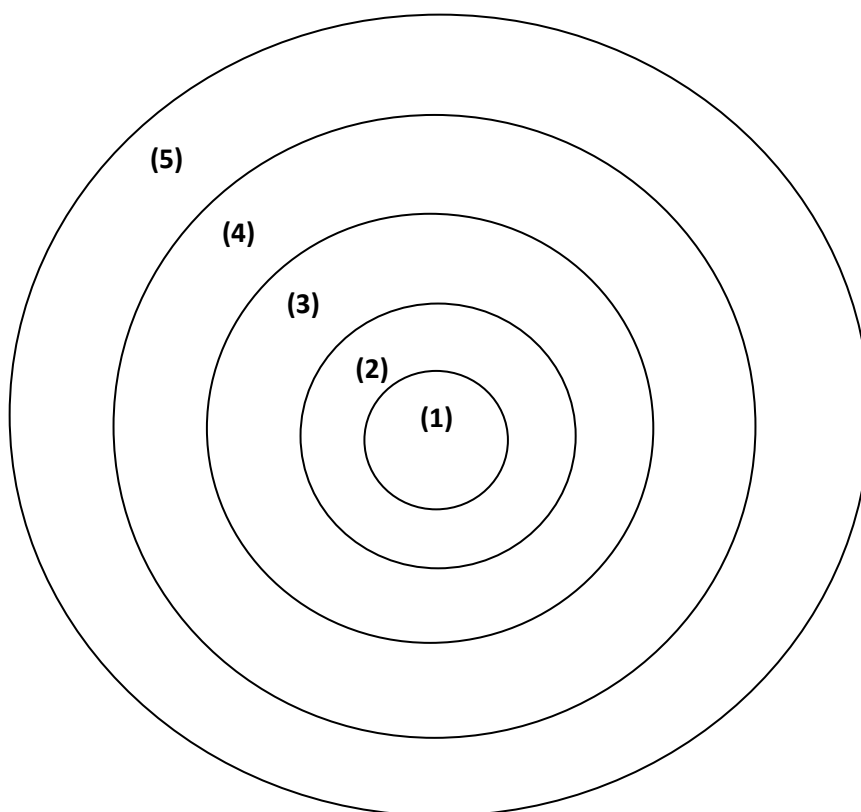
⁵⁴⁶ Patrz: rozdział I.

⁵⁴⁷ E. Mahony, *On Democracy and Demophony*, [w:] *democracy! socially engaged art practice*, red. M. Beasley, A. Coxon, E. Mahony i E. Pethic, Royal College of Art., London 2000, s. 37-43. W opinii Mahony w ten sposób zorientowana na problemy polityczne sztuka uchroniła swoją autonomię.

⁵⁴⁸ S. Lacy, *dz. cyt.*

- (2) „Publiczność wewnętrzna”: członkowie lokalnej społeczności, którzy inwestują swój czas i energię do realizacji projektu.
- (3) „Publiczność wewnętrzna”: wolontariusze i performerzy służący swoją pomocą. To dla nich, z nimi i/lub o nich realizowany jest projekt.
- (4) „Publiczność zewnętrzna”, która ma możliwość zobaczenia projektu w czasie, gdy jest on realizowany lub bezpośrednio potem.
- (5) „Publiczność zewnętrzna”, która zapoznaje się z projektem za pośrednictwem mass-mediów lub ogląda jego rezultaty w czasie dokumentującej go wystawy zorganizowanej w galerii lub muzeum.

Aby uniknąć hierarchiczności, Lacy opisuje tę strukturę jako koncentryczne koła, pomiędzy którymi mogą zachodzić przenikania w zależności od charakterystyki danego projektu.



Rys. 5. Rysunek wykonany na podstawie modelu publiczności w sztuce partycypacyjnej, opisanego przez Lacy (Lacy, 1989).

Zgodnie z tym modelem struktura publiczności w wybranych projektach wygląda następująco:

Przykład I: Astrid Göranson *Galjon* (→ R. IV.2.2.)

- (1) Mieszkający w Fridhem chłopak, który wygrał konkurs na wizualny symbol dzielnicy i w konsekwencji służył jako model do rzeźby.
- (2) Mieszkańcy Fridhem, którzy wzięli udział w konkursie fotograficznym na wizualny symbol swojej dzielnicy.
- (3) Mieszkańcy Fridhem biorący udział w festiwalu zorganizowanym z okazji odsłonięcia rzeźby oraz dbający o nią do tej pory.
- (4) Osoby, które mają możliwość obejrzenia rzeźby stojącej na osiedlu.
- (5) Ci, którzy, tak jak ja, przeczytali o projekcie w publikacji wydanej na ten temat przez *Statens Konstråd*; publiczność *Skissernasmuseum* w Lund, w którego kolekcji mieści się trójwymiarowy szkic rzeźby autorstwa Göranson.

Przykład II: SUPERFLEX *Supergas/Biogas* (→ R. V.2.2.)

- (1) Firma SURUDE (Sustainable Rural Development, Morogoro, Tanzania), która stała się lokalnym partnerem biznesowym projektu.
- (2 **lub** 3) Rodzina Massawe w miejscowości Bigwa, Morogoro w Tanzanii, u której zainstalowano prototyp urządzenia.
- (4) Mieszkańcy wsi Bigwa, którzy mogli zobaczyć projekt na miejscu – u swoich sąsiadów.
- (5) Publiczność wystaw, w czasie których prezentowano dokumentację *Supergas/Biogas* (w Louisiana Museum w Humlebæk w Danii w 1997 r.; w Artheneum Museum w Helsinkach w 1997 r.; w Museum Fridericianum w Kassel w 1998 r. i in.).

Przykład III: Lea i Pekka Kantonen *Teltta* (→ R. IV.2.1.)

- (1 **i** 2) Synowie artystów: Pyry-Pekka i Ukko Kantonen; pochodzące ze społeczności Saami w Finlandii, Seto w Estonii i Rarámuri w Meksyku rodziny, które udzieliły artystom gościny, pozwalając im na zainstalowanie namiotu na podwórku swoich domów.

(3) Inni mieszkańcy wsi, w których gościli artyści.

(3 i 4) Uczestnicy warsztatów, które artyści organizowali na temat tego projektu w różnych miejscach, dla różnych grup społecznych i narodowych.

(5) Publiczność wystaw, w czasie których prezentowano dokumentację *Teltha* (m.in. w *Kluuvi Gallery* w Helsinkach w 1995 r., w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1998 r.; w *Chopo Art Museum* w Mexico City w 1999 r., w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku w 2000 r.).

W podanych przykładach ujawnia się podział na publiczność „wewnętrzną” – aktywną i „zewnątrzną” – bierną w stosunku do procesu tworzenia projektu. Zgadzam się jednak z opinią Bishop, iż należy powstrzymać się od oceny, który sposób uczestnictwa w sztuce – aktywne zaangażowanie czy zdystansowana medytacja – jest bardziej wartościowy. Pokusa tworzenia binarnego podziału na publiczność aktywną i bierną, mówi ta autorka, jest redukcyjna i nieproduktywna, gdyż utrwala tendencję do myślenia, że (bierna) publiczność muzeów pochodzi z klasy średniej, a możliwość aktywnego uczestnictwa adresowana jest do grup wyłączonych i zmarginalizowanych⁵⁴⁹.

2.2. Motywacje

W związku z powyższym chciałabym zatrzymać się na pytaniu, kim są ci, którzy biorą udział w projektach partycypacyjnych, skąd się rekrutują i na co liczą w wyniku kontaktu z artystą? Tu również można zauważyć kilka grup:

(1) Osoby motywowane chęcią podzielenia się informacją o doświadczanych problemach bądź nawet nadzieją na ich rozwiązanie. Tego rodzaju uczestnicy rekrutują się zazwyczaj z istniejących już przed rozpoczęciem projektu społeczności zmarginalizowanych. W wypadku badanych przeze mnie realizacji można tu wskazać: uchodźców z Kosowa w *Hva må gjøres?* Goksøyr&Martens (→ R. IV.2.1.); pacjentów szpitala psychiatrycznego w *Project Present* Malin Arnell ((→ R. IV.2.4.);

⁵⁴⁹ C. Bishop, 2012, dz. cyt.

osoby cierpiące na depresję i stany lękowe w *Pure Anxiety* Ólafura Gíslasona (→ R. IV.2.5.); mieszkańców *Coronation Court* w projekcie *Superchannel SUPERFLEX-u* (→ R. IV.2.4.); mieszkańców BirZeit w *Peoples Museum* autorstwa YNKB, Parfyme i Majdi Hadid (→ R. IV.2.4.) itd. Trwałość tej społeczności nie ma związku z długością trwania projektu, gdyż jest ona związana z miejscem. Kwon mówi w takim przypadku o „sited community”⁵⁵⁰.

(2) Osoby niemające dotychczas ze sobą kontaktu, które łączą wspólne poglądy polityczne. Przykłady: członkowie mikronacji takich, jak *Ladonia* Larsa Vilksa (→ R. V.2.1.) czy *The Kingdoms of Elgaland and Vargaland* Leifa Elggrena i Michaela von Hausswolffa (→ R. V.2.1.). Ze względu na rozciągnięty w czasie charakter tych projektów, społeczność tych uczestników również może mieć charakter dość trwały, aczkolwiek relacje pomiędzy nimi są bardzo luźne, najczęściej oparte na kontakcie za pomocą Internetu.

(3) Osoby niepowiązane ze sobą wcześniej, których motywacją do uczestnictwa jest zaintrygowanie projektem. Przykłady: młodzież uczestnicząca w koncertach organizowanych w ramach *You Don't Love Me Yet* Johanny Billing (→ R. IV.2.4.); członkowie chórów w *Complaints Choir* Tallervo Kalleinen i Olivera Kochty Kalleinena (→ R. IV.2.5.); widzowie i tancerze limbo w *Limbo-Queen* Mirki Raito (→ R. IV.1.8.); uczestnicy *YKON Game* (→ R. V.1.4.). W tym wypadku tworzą oni tzw. „społeczność tymczasową”, która najczęściej rozpada się zaraz po ukończeniu projektu⁵⁵¹.

Suzana Milewska stawia pytanie o spoiwo, które łączy różne osoby biorące udział we wspólnym procesie twórczym. Jak pisze, „nawet kiedy warunki do partycypacji publiczności albo wybranej grupy ludzi są wyraźnie oznaczone, zawsze jest „my”, które musi zostać stworzone, aby projekt zaczął funkcjonować jako partycypacyjny”⁵⁵². Kwon twierdzi, że takim spoiwem jest doświadczenie estetyczne dostarczone uczestnikom przez artystę. Przede wszystkim podkreśla ona jednak na rolę, jaką odgrywa w tym wypadku praca.

⁵⁵⁰ M. Kwon, *dz. cyt.*

⁵⁵¹ *Tamże.*

⁵⁵² S. Milewska, *A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, „Springerin. Hefte für Gegenwartskunst” 2006 nr 2 [dostęp: 2 października 2007], <http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=eng>, s. 3.

Ta sama autorka mnoży kolejne pytania natury etycznej: (1) w jaki sposób i przez kogo dana społeczność zostaje zidentyfikowana jako partner do twórczego działania; (2) na jakiej zasadzie zostaje wyłoniony problem, stanowiący główny temat projektu; (3) czy artysta w tej samej mierze co publiczność przeformułowywać się w czasie wspólnej pracy⁵⁵³. W kontekście swoich badań pragnę zatrzymać się nad problemem, do kogo artyści *a d r e s u j ą* swoje działania. Wśród 54 badanych przeze mnie projektów tylko 16 adresowanych jest do grup zmarginalizowanych, z czego 4 do kobiet, 4 do imigrantów, 3 do mniejszości narodowych (dotyczą one wypadków, gdy artysta realizował swój projekt poza własnym krajem), 2 do ludzi chorych, 1 do starszych, 1 do ubogich i 1 do mieszkańców gentryfikowanej dzielnicy. Pozostałe 38 miało charakter dialogu artysty prowadzonego w obrębie swojej własnej klasy społecznej.

Omawiając specyfikę sztuki partycypacyjnej, Bishop mówi o tożsamościowym wzmocnieniu, jakiego doświadczają widzowie w wyniku fizycznego bądź symbolicznego uczestnictwa w akcie twórczym. Jeśli wziąć pod uwagę partnerską relację, jaka miała miejsce w większości projektów, o których mówię, to trudno oczekiwać efektu *empowerment*, który występuje w sytuacjach hierarchicznego rozwarstwienia społecznego. Można zastanowić się, o czym świadczy tak mała procentowo ilość działań artystów skierowanych do Innego, rozumianego jako słabszy, „inny-niż-ja”. Powodem może być stosunkowo wyrównana ekonomicznie struktura społeczeństw krajów skandynawskich, w których polityka państwa opiekuńczego skutecznie zapobiega zjawisku skrajnej biedy, a co za tym idzie, wykluczenia z powodów ekonomicznych. Z kolei niewielką ilość projektów skierowanych do imigrantów, będących najczęściej typowymi adresatami projektów partycypacyjnych realizowanych na Zachodzie, należałoby rozumieć jako rezultat stosunkowo krótkiej tradycji multikulturowości, a w konsekwencji – niewłączenia osób o odmiennych tradycjach kulturowych do struktur własnego społeczeństwa na poziomie partnerskim.

⁵⁵³ M. Kwon, *dz. cyt.*

3. Jeżeli nie ma obiektu, a proces jest formą...

3.1. Gdy życie jest sztuką

„Nasze życie jest sztuką” – powiedzieli Lea i Pekka Kantonen u progu naszej znajomości tj. na początku lat 90. ubiegłego wieku. Czy to dlatego, że nie zrozumiałam ich konceptu lub być może wydał mi się on zbyt radykalny, odpowiedziałam w bardziej tradycyjny sposób: „sztuka jest moim życiem”. Gdy jednak wracam do tej rozmowy z dzisiejszej perspektywy, to jest dla mnie jasne, iż owa tendencja do niwelowania granicy pomiędzy życiem a sztuką, obecna nie tylko w postawie tej pary artystów, ale stanowiąca szersze zjawisko w tamtym czasie, stała się cechą charakterystyczną sztuki partycypacyjnej w ostatnim dwudziestoleciu.

Kolejnej okazji do zajęcia się problemem niewidzialnej szyby oddzielającej widza od sztuki i prób jej przekroczenia dostarczyła mi inscenizacja sztuki teatralnej Jasminy Rezy *Sztuka*, przygotowywanej przez Teatr Wybrzeże w 1998 r. Zostałam wówczas poproszona o napisanie komentarza wyjaśniającego przesłanie tego przedstawienia, w którym jeden z bohaterów, nie mogąc pogodzić się z minimalistycznym językiem obrazu, niszczy go. W swoim tekście posłużyłam się przykładem głośnego wówczas wydarzenia. Rok wcześniej moskiewski artysta Aleksander Brener namalował zielonym spray'em znak dolara na obrazie Kazimierza Malewicza *Biały krzyż na szarym tle*, wiszącym w *Stedelijk Museum* w Amsterdamie. Brener tłumaczył swój akt rozczarowaniem sytuacją polityczną po obaleniu Muru Berlińskiego. Zamiast spodziewanej otwartości i demokracji, według artysty nastał wówczas w Europie okres stagnacji i reakcji. Za swój czyn został on dotkliwie ukarany. Skazano go na pięć miesięcy więzienia, następne pięć miesięcy w zawieszeniu, grzywnę wysokości 14 900 guldenów i zakaz wstępu do *Stedelijk Museum* przez dwa lata (pod groźbą dalszych pięciu miesięcy więzienia). Szczególnie ta ostatnia część kary – zamknięcie drzwi muzeum przed artystą – wpisuje się w zagadnienie, o którym piszę. Ilustruje ona bowiem wyraźnie, w jaki sposób muzeum broni się przed rozmyciem granicy sztuki i jej dematerializacją w życiu potocznym.

3.2. Brak obiektu – pytanie o przedmiot refleksji

„To, co pozostaje później, jest rodzajem delikatnie zanikającego śladu lub dobrą historią. Pewien kurator powiedział mi kiedyś, że według niego najodpowiedniejszym miejscem dla moich projektów byłoby radio. Po ich zakończeniu mogłabym po prostu o nich opowiadać”⁵⁵⁴. Te słowa norweskiej artystki Marianne Heier oraz przegląd projektów przedstawionych w rozdziałach IV i V nie pozostawia wątpliwości: w wypadku sztuki partycypacyjnej wizualność przestała być czynnikiem konstytuującym dzieło sztuki. Dematerializacja sztuki niesie z sobą nieuchronne pytanie o to, czy jej istota sytuuje się w sferze idei, czy w sferze estetyki. Problem ten nie wystąpił w latach 90. dwudziestego wieku jako zjawisko nowe. Zarysował się ostro trzydzieści lat wcześniej w praktyce konceptualistów, którzy zastąpili obiekt ideą, dodając do niej ewentualnie bardzo skromną estetycznie dokumentację. Performerzy zastąpili obiekt akcją, natomiast minimaliści dokonali rewolucji w procesie produkcji sztuki, powierzając ją personelowi technicznemu. Tym samym wskazali, iż to idea jest rzeczywistym komponentem twórczym.

Gilian Rose w ogóle kwestionuje centralną pozycję wizualności w estetycznej recepcji kultury. Według niej oprócz tego, jak obrazy wyglądają, niezwykle ważne jest, w jaki sposób są oglądane. W związku z tym podkreśla, iż nie należy zawężać kultury do zbioru obiektów i skupiać się na materialności artefaktów, lecz raczej trzeba ją rozumieć jako znaczące praktyki społeczne, rozumiane jako interakcja pomiędzy ludźmi i rzeczami. To właśnie w czasie tej interakcji, pisze Rose, dochodzi do produkcji znaczeń⁵⁵⁵. Sposób, w jaki konstytuuje się sztuka partycypacyjna, jest bliski wizji Rose tym bardziej, że w tego typu projektach nie wyklucza się istnienia obiektu sztuki, a jedynie dokonuje przesunięcia punktów ciężkości. Wśród badanych przez mnie realizacji artefakt pojawia się najczęściej jako dokumentacja wcześniej zrealizowanego procesu, posiada więc wartość wtórną w stosunku do akcji.

⁵⁵⁴ M. Heier, *A Frame Around Reality*, [w:] *What Does Public Mean?*, red. T. Hansen, Torpedo Press, Oslo 2006, s. 24-35., s. 34.

⁵⁵⁵ G. Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 2001.

Na swojej „liście życzeń” dotyczącej tego, jak powinna funkcjonować sztuka publiczna podporządkowana kategorii „nowej polityczności”, Rafał Drozdowski umieszcza postulat wyrzeczenia się jakichkolwiek roszczeń do wizualności. U jego źródeł znajdują się argumenty etyczne. Otóż, jak zauważa poznański socjolog, niekiedy realizowane przez artystów działania miejskie mają charakter tak efemeryczny, że nie są w stanie się lokalnie „zakorzenić”, a tym samym nie mają żadnego oddziaływania społecznego. Jak podejrzewa Drozdowski, jedyną motywacją do ich realizacji jest chęć zaistnienia artystów wobec tradycyjnej publiczności. Stąd akcje te mają charakter „dokamerowy”. Znikają z rzeczywistej przestrzeni miejskiej natychmiast po tym, gdy ich dokumentacja pojawi się w Internecie, galerii czy muzeum. Dlatego, broniąc właściwej roli sztuki publicznej, jaką jest jej społeczne zaangażowanie, badacz ten sugeruje opinię, że „jedyną właściwą formą doświadczania sztuki publicznej jest jej doświadczanie bezpośrednio, zaś jedynym miejscem jej magazynowania – nasza pamięć”⁵⁵⁶.

Trudno nie zauważyć, że radykalizm tej propozycji jest zbieżny z tymi formułowanymi przez historyczną awangardę. Całkowite podporządkowanie się jej doprowadziłoby do zniesienia sztuki, czego awangardzistom nie udało się osiągnąć. Jeśli powrócimy do badanych przeze mnie projektów, to możemy wśród nich znaleźć takie, których autorzy rzeczywiście z różnych względów rezygnują z aspektu wizualnego. Po projekcie Larsa Cuznera *Individual Conversations* (→ R. IV.2.5.) nie pozostaje żaden ślad materialny ze względu na umowę poufności pomiędzy artystą a uczestnikami. Projekt Malin Arnell *Community Spirit in a Large Forest or Why Can I Never Stop Crying – a Sewing Circle in Progress* (→ R. IV.2.7.) nie był przez artystkę dokumentowany, a jego rezultaty estetyczne nie były prezentowane w żadnej instytucji wystawienniczej. W przypadku *Darmowego śniadania* Minny Heikinaho (→ R. IV.2.2.) artystka robiła jedynie swoim gościom polaroidowe zdjęcia, które im następnie wręczała w podarunku. W związku z tym nie zachowała się dokumentacja tego projektu, który też nigdy nie był prezentowany w instytucji sztuki.

⁵⁵⁶ R. Drozdowski, *Stara i nowa polityczność sztuki publicznej, czyli od sztuki publicznej, która może liczyć na straż miejską, do sztuki publicznej, która może liczyć tylko na siebie*, [w:] *Sztuka - kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe im. A. Mickiewicza, Poznań 2010, s. 267-276, s. 275.

Interesujący paradoks dotyczący różnicy w interpretacji tego, co jest prawdziwym „dziełem”, pojawił się przy okazji projektu *The Tourist* norweskiej Baktruppen (→ R. IV.2.2.). Jak już wspomniałam, dla zainicjowania negocjacji społecznych artyści posłużyli się przedstawiającą turystę-antropologa rzeźbą. Fakt jej niestarannego wykonania za pomocą piły łańcuchowej oraz kiczowata estetyka wyraźnie świadczą o tym, że użyli ją jedynie w charakterze rekwizytu, który po zakończeniu akcji miał być zniszczony. Dopiero niespodziewana reakcja „publiczności wewnętrznej” doprowadziła do emancypacji rzeźby do rangi „dzieła sztuki”, którym rzeźba zresztą pozostaje do chwili obecnej.

Powyższy przykład wskazuje jednak na pewną regularność, z jaką estetyczne obiekty pojawiają się w projektach partycypacyjnych w subwersywny sposób w roli rekwizytów. Bishop mówi o nich jako o „cynglach (*triggers*) do partycypacji”⁵⁵⁷. Mam wrażenie, że taką rolę pełniła rzeźba galiona w akcji Astrid Göranson *Galjon* (→ R. IV.2.2.), kiedy w rzeczywistości głównym celem artystki wydaje się być wzmocnienie społeczne mieszkańców osiedla. Podobnie namiot w projekcie Lei i Pekki Kantonen *Teltha* (→ R. IV.1.1.) służy do inicjowania kontaktu i wymiany z lokalnymi gospodarzami. Szklane gadżety z akcji Ásy Stahl i Kristiny Lindström [*glasrörd*] (→ R. IV.1.2.), początkowo mające charakter *ready-mades*, następnie poddane przetworzeniu – opakowaniu przez uczestników projektu – też w istocie służą raczej wywołaniu spotkania i dialogu. Podobnie dzieje się w takiej konfiguracji, gdy obiekt sztuki pojawia się w rezultacie twórczości artysty nastawionej na dizajn, jak ma to miejsce m.in. w przypadku N55 i SUPERFLEX-u. Wówczas nie tyle chodzi o stworzenie modelu jakiegoś pięknego czy funkcjonalnego przedmiotu, lecz o uruchomienie dzięki niemu pewnego procesu, doprowadzającego do społecznej zmiany.

3.2. Forma wypowiedzi

Uważni obserwatorzy rozwoju sztuki w ostatnich dziesięcioleciach musieli zaobserwować, jak w subtelny, pozbawiony wyrazistych manifestacji i deklaracji programowych sposób pojęcia takie, jak „obiekt sztuki” czy „dzieło sztuki”, zostały zastąpione przez „projekt”. To

⁵⁵⁷ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004 nr 110, s. 51-79.

ostatnie pojęcie, pomimo swej powszechności, pozostało nieostre i nadal stwarza problemy w określeniu granic pomiędzy tym, co jest „projektem”, a co jest dziełem innego rodzaju. Czy wszyscy artyści doby obecnej tworzą „projekty”, czy tylko część z nich, podczas gdy pozostali nadal są autorami „dzieł sztuki”, „obiektów” bądź też, w przypadku prac przebiegających w czasie, „performansów”? W swojej ostatniej publikacji na temat sztuki partycypacyjnej Bishop wreszcie wyraźnie określiła jego granice. Autorka ta łączy pojawienie się określenia „projekt” z „odnowioną” świadomością społeczną artystów na początku lat 90. Definiuje go jako „otwarty (*open-ended*), realizowany poza pracownią (*post-studio*), oparty na badaniach proces społeczny rozciągnięty w czasie i zmienny w formie”⁵⁵⁸.

Pojęcie projektu jest jednak na tyle ogólne i pojemne, że nie dostarcza informacji na temat formy wizualnej dzieła bądź działania. Natomiast zmiana paradygmatu, która dokonała się w przypadku sztuki partycypacyjnej, jest tak znaczna, że powoduje ogromne kłopoty w znalezieniu dla niej odpowiedniego miejsca w historii formy estetycznej. Pomimo swojej dematerializacji i przeniesienia punktu ciężkości na proces oraz na pracę społeczną, nadal jest ona wpisana w obszar sztuk wizualnych. Z tego powodu chcę poszukać jej podobieństw do wcześniej ukształtowanych sposobów wypowiedzi artystycznej.

3.3.1. Performans – jako proces

Większość autorów przedstawia projekty partycypacyjne jako formę performansu⁵⁵⁹. Z pewnością Lacy skłania do takiej opinii fakt, iż sama podejmuje tego rodzaju praktykę z pozycji performerki. Bishop czerpie motywację z genealogii tej sztuki, którą wywodzi m.in. z teatralnej i performerskiej działalności surrealistów i dadaistów oraz ze sposobu, w jaki we wczesnej Rosji Radzieckiej organizowano widowiska teatralne o charakterze propagandowym. Stąd autorka ta ma skłonność do rozpatrywania sztuki partycypacyjnej jako „performansu w kontekście społecznym”⁵⁶⁰.

⁵⁵⁸ C. Bishop, 2012, *dz. cyt.*, s. 194.

⁵⁵⁹ C. Bishop, 2012, *dz. cyt.*; S. Lacy, *dz. cyt.*; M. Kwon, *dz. cyt.*

⁵⁶⁰ C. Bishop, 2012, *dz. cyt.*, s. 174.

W odróżnieniu od popularnej w latach 60. i 70. formuły performansu, w którym produkcja znaczeń, informacji i symboli następuje poprzez wprawione w ruch własne ciało artysty, ciała modeli (Yves Klein) lub ciała widzów, które są użyte przez artystę jako przedmioty (Pierro Manzoni), w projektach partycypacyjnych, rozpatrywanych przez Bishop jako performanse, widzowie zostają włączeni do akcji w roli podmiotów. Są to tzw. *prawdziwi ludzie*, których badaczka definiuje jako „tych, którzy nie są ani artystami, ani znajomymi artystów, a zatem ludzi całkowicie niezwiązanych z kontekstem artystycznym”⁵⁶¹. W tym sensie mówi ona o obecnym w dzisiejszym performansie „przesunięciu autentyczności od jednostkowego ciała artysty do kolektywnego ciała społecznego”⁵⁶². W dalszej części tekstu chcę przyjrzeć się, czy rozpatrywanie sztuki partycypacyjnej jako performansu jest uzasadnione, a w szczególności czy odpowiada ono specyfice tych działań, które realizowane są w Skandynawii.

Argumentem na to, że badane przeze mnie projekty wpisują się w kategorię performansu jest fakt, iż ten sposób wypowiedzi, skupiony na działaniu, nie został skodyfikowany, ani nie jest związany z konkretnym stylem. Jego płynna, niedomknięta formuła powoduje, że każdorazowa próba opisu tego zjawiska przynosi uwypuklenie jego innego aspektu. Poszukując ewentualnych cech wspólnych pomiędzy nim a sztuką partycypacyjną, posłużyłam się zbiorem tekstów zawierających wypowiedzi światowych teoretyków i praktyków performansu. Rezultatem tej lektury jest następująca lista podobieństw:

(1) Skupienie na rzeczywistości i problemach społecznych.

Bardziej niż jakakolwiek inna dyscyplina artystyczna sztuka performance nawiązuje do życia społecznego, społecznych konwencji, codziennych aktywności i procesów. Normalne, codzienne doświadczenia stanowią podstawę do ukazywania codziennego życia sposób artystyczny. (...) Tak więc jedynym jego celem jest przypominać

⁵⁶¹ C. Bishop, *Rzeczywistość reżyserowana - sztuka z udziałem prawdziwych ludzi*, „Muzeum” 2007, s. 9-12, s. 9.

⁵⁶² *Tamże*, s. 9. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż Bishop w tekście tym zajmuje się raczej tzw. „delegowanym performansem”, który można sprecyzować jako strategię, w ramach której artysta używa wspomnianych wyżej *prawdziwych ludzi* jako obiektów. Autorka zauważa, że „w pracach tych ludzie traktowani są jak materiał, ale materiał posiadający własną wolę” (s. 10). Niemniej jednak według mnie wyłącznym autorem jest w tym wypadku artysta, natomiast uczestniczący w performansie ludzie odgrywają wyreżyserowane przezeń role, występują przed kimś, z jakiegoś powodu, często w zamian otrzymując wynagrodzenie. Na gruncie skandynawskim tego rodzaju praktykę podejmuje m.in. Elin Wikström.

rzeczywistość taką, jaka ona jest naprawdę – rzeczywistość rozumiana nie jako sytuacja szczególna, ale jako sytuacja normalna⁵⁶³.

– pisze Klaus Groh.

(2) „Zanegowanie usankcjonowanej tradycją separacji sztuki od życia, życiowej neutralności sztuki”⁵⁶⁴, na które wskazuje Dziamski.

(3) Efemeryczność, brak materialnego dzieła. Ten rodzaj sztuki ujawnia się bezpośrednio wobec publiczności obecnej w czasie wystąpienia artysty. Pozostałością materialną w tym wypadku są zdjęcia, slajdy, nagrania dźwiękowe lub filmowe, które „posiadają niekwestionowaną zdolność do utrwalania określonych momentów czasowych i do rejestrowania kolejnych etapów jakiegokolwiek przemiany zachodzącej w przestrzeni w danym momencie. Są one więc w stanie zdać sprawę z różnych modyfikacji zaszłych w toku rozwoju pewnego działania”⁵⁶⁵.

(4) Przełamanie izolacji pomiędzy artystą a publicznością, ważna rola komunikacji. Jean-Paul Thenot oznajmia:

Celem moich poszukiwań nie jest wyrażanie samego siebie (...). Moim celem jest formułowanie pytań odnośnie sytuacji, które zmuszają jednostki i grupy do modyfikacji sposobu myślenia i zachowania. (...) Wymiana myśli i komunikacja międzyludzka zajmują główne miejsce w mojej pracy (...). Osoby czy grupy osób należące do różnych środowisk społeczno-kulturowych spotkać można zarówno na ulicy, w miejscach publicznych, w centrach kultury lub w domach. Mój kontakt z nimi odbywa się w teraźniejszości, w myśl zasady „tu i teraz”, w życiu codziennym, bez ucieczek w przeszłość⁵⁶⁶.

⁵⁶³ K. Groh, *Teoretyczna idea sztuki performance*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, [w:] *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 60-64, s. 61.

⁵⁶⁴ G. Dziamski, *Performance - tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16-59, s. 32.

⁵⁶⁵ S. Gova, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, [w:] *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 69-75, s. 70.

⁵⁶⁶ J.-P. Thenot, *Co to jest performance?*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamska, M. Zamęcka, [w:] *Performance*, G. Dziamski, H. Gajewski & J. S. Wojciechowski (red.), Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 161-167, s. 162-163.

Część artystów, którymi się zajmuję w tej rozprawie, wywodzi się ze środowiska performerskiego. Tak jest m.in. w przypadku Malin Arnell, Johanny Billing, Baktruppen, Mirki Raito, Marianne Heier, Gøksoyr&Martens, Lei i Pekki Kantonen czy Tellervo Kalleinen i Olivera Kochty Kalleinena. Stąd są oni bardziej skłonni do wskazywania na zbieżności, o których wyżej mowa oraz do świadomego nadawania swoim pracom formy performansu. Taką formę przybiera akcja grupy artillery *Flower Power – aPrompting* (→ R. IV.2.2.), gdy artystki na dworcu kolejowym wręczają podróżnym bukiety kwiatów wraz z sugestią, by oddali je następnym osobom. Niemniej jednak są to nieliczne przypadki. W twórczości Arnell, Heier czy Kantonenów dostrzegam różnicę formy tych ich realizacji, które są performansami od projektów partycypacyjnych ich autorstwa.

3.3.2. Dizajn – jako nośnik idei

Pisząc o dizajnie, który tu traktuję jako sposób wypowiedzi artystycznej, trudno nie odnieść go do specyfiki regionu, który badam, oraz społeczno-politycznej roli, jaką on tam odgrywa. Jego ukształtowana w okresie modernizmu estetyka, akceptowana powszechnie do tego stopnia, że przedmioty zaprojektowane przez rodzimych twórców stały się nieodłącznym elementem wyposażenia niemal każdego gospodarstwa domowego, pozwalają stwierdzić, iż duma z jakości i renomy skandynawskich projektów jest elementem składowym tożsamości mieszkańców tego regionu⁵⁶⁷.

W rozdziale II piszę o politycznej roli, jaką modernizm, w tym zaprojektowana w tym stylu architektura i dizajn, odegrały w procesie modernizacji Szwecji. Z kolei Hildi Hawkins wskazuje na fakt, iż po II wojnie światowej promocja skandynawskiego dizajnu wciągnięta była do gry politycznej. Wobec rozpadu świata na dwie części, ulokowane po obu stronach

⁵⁶⁷ W katalogu *Design in Scandinavia* Hildi Hawkins wymienia aspekty, które miały zasadniczy wpływ na estetykę skandynawskiego dizajnu: „bliskość natury, związek z tradycją ludową, duch demokratyczny, małe rynki zbytu i znaczenie tradycji rzemieślniczej” (H. Hawkins, *Finding a Place in a New World Order: Finland, America and the "Design in Scandinavia" Exhibition, 1954-1975*, [w:] *Finnish Modern Design*, red. M. Aav i N. Stritzler-Levine, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Yale University Press New Haven, London 1998, s. 233-251, s. 241.).

„żelaznej kurtyny”, kraje skandynawskie musiały na nowo określić swoją przynależność. Ich sytuacja nie była jednoznaczna ze względu na różne role, jakie każdy z nich odegrał w czasie wojny: Szwecja zachowała neutralność, w okupowanej przez Niemców Danii działał ruch oporu, norweski rząd Vidkuna Quislinga kolaborował z Hitlerem, a w Finlandii toczono walki po różnych stronach, chcąc obronić uzyskaną w 1917 r. niepodległość. Dlatego wystawa *Design in Scandinavia*⁵⁶⁸, która w latach 1954-1957 podróżowała po Stanach Zjednoczonych, miała, poprzez prezentację dizajnu na wysokim poziomie i jednorodnego stylistycznie, pokazać Skandynawię jako jedność, a cztery prezentowane kraje jako „należące do sfery kultury Zachodu”⁵⁶⁹.

Cechą charakterystyczną skandynawskich projektów jest wyraźna skłonność do transgresji pola estetyki i wkraczania w obszar etyki. Hasło marketingowe IKEI brzmi: „Przystępne w cenie rozwiązania dla lepszego życia”. Tego rodzaju jego interpretacja obecna była również w dyskursie towarzyszącym programowi Światowej Stolicy Dizajnu w Helsinkach w 2012 r. W wydanej z tej okazji ulotce pojawia się rozumienie go nie tyle jako praktyki mającej na celu kreowanie pięknych przedmiotów, ale rozciągnięcie tego pojęcia na projektowanie usług i systemów. W ten sposób stosowany jest on w projektowaniu usług publicznych, systemach edukacji, transporcie, nauce, biznesie, a także w sporcie, kulturze oraz sztuce. Funkcjonuje nawet tam, gdzie jest niewidoczny. Wykorzystywany jest do rozwiązywania problemów: lokalnych i globalnych. Autorzy wspomnianej broszury wyrażają przekonanie, że dizajn pomaga ludziom dostosować się do postępującego procesu modernizacji, a tym samym kreuje poczucie szczęścia. Finlandia przedstawiona jest jako kraj „myślicieli dizajnu”: „Kiedy widzimy problem, lokalny bądź międzynarodowy, przemyślimy go”⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Wystawa została zaprezentowana w 24 amerykańskich muzeach. Brało w niej udział 240 dizajnerów. Ekspozycja podzielona była na następujące działy: (1) „piękne przedmioty codziennego użytku”: ceramika, szkło, sprzęty domowe, tkanina; (2) „żyjąca tradycja”: współczesne rzemiosło; (3) „forma i materiał”: eksperymentalne formy ceramiczne, również te ze szkła i srebra; (4) „Skandynawia w domu”: meble, tkaniny i lampy.

⁵⁶⁹ H. Hawkins, *dz. cyt.*, s. 241.

⁵⁷⁰ *Finland - Small Population, Big Design*, [w:] *World Design Capital Helsinki 2012*, (ulotka), World Design Capital, Helsinki 2012, s. 5.

Ogromne znaczenie dizajnu w życiu społecznym w Skandynawii przekłada się na poważne badania poświęcone temu tematowi, które tam mają miejsce⁵⁷¹. Ramia Mazé oddaje się refleksji nad konsekwencjami przeformułowań istoty dizajnu, które pojawiły się w okresie przejścia od epoki mechanicznej, kiedy celem technologii było wytwarzanie materialnego produktu, do epoki informatycznej, gdy jego zadaniem jest kreowanie doświadczenia. Przedmiotem jej badań jest dizajn interaktywny i implikacje, jakie wnosi on do życia społecznego. Autorka analizuje omawiane przez siebie projekty z trzech perspektyw. Pierwszą z nich jest sposób użytkowania, który jest „otwarty” na partycypację lub interakcję. Zwraca uwagę na fakt, iż użytkownik niekoniecznie posługuje się zaprojektowanym przedmiotem zgodnie ze z góry przypisaną mu funkcją. Jest on raczej zorientowany na twórczą interakcję z przedmiotem. Wartościami, którym podporządkowany jest tego typu dizajn, to, według tej autorki: „decentralizacja, otwartość, transparentność, konsensus, płynność, dostępność, antykomercjalizm i antyautorytarność”⁵⁷². Do przedmiotów „otwartych na partycypację” Mazé zalicza klocki LEGO, których układy można łatwo i szybko zmieniać i kształtować, a w ten sposób wyrażać siebie.

Punktem wyjścia dla publikacji podsumowującej projekt badawczy *DESIGN ACT* była poczyniona przez Ericsona i Mazé obserwacja, iż w tradycyjnym rozumieniu dizajn pełni funkcję usługową, jego zadaniem jest pomoc użytkownikowi w rozwiązywaniu problemów (*problem-solving*), na które ten napotyka w codziennym życiu. Jednak autorzy ci wskazują praktyki, w których występuje on w nowej, krytycznej formie, przez co zbliża się do dziedziny tzw. „sztuki czystej”. Tu, jak piszą wspomniani autorzy, następuje przesunięcie celów dizajnu z rozwiązywania problemów (*problem-solving*) w kierunku wynajdywania problemów (*problem-finding*) i kreowania debaty (*design for debate*). Publikacja pod ich redakcją stanowi antologię i krytyczne omówienie takich projektów dizajnerskich, które

⁵⁷¹ Z punktu widzenia tematu, którym się zajmuję, istotne są badania, które dotyczą zmian, jakim podlega dizajn w okresie ostatnich lat. Mam tu na myśli przede wszystkim publikację Ramii Mazé *Occupying Time. Design, technology, and the form of interaction* oraz projekt badawczy *DESIGN ACT Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics*, zrealizowany w latach 2009-2011 przez *Iaspis, Konstnärsnämndens internationella program för yrkesverksamma utövare inom bildkonst, design, konsthantverk och arkitektur* (Międzynarodowy Program Komitetu Grantów Artystycznych dla profesjonalistów w dziedzinie sztuk wizualnych, projektowania, rzemiosła i architektury), a także wydaną po jego zakończeniu publikację pod redakcją Ramii Mazé i Magnusa Ericsona.

⁵⁷² R. Mazé, *Occupying Time. Design Technology and the Form of Interaction*, Axl Books, Stockholm 2007, s. 140.

uwikłane są w problematykę społeczną lub polityczną i są wynikiem zaangażowanej postawy ich twórców.

Ze względu na obecny w nich element aktywnej partycypacji użytkownika/odbiorcy krytyczne, dyskursywne postawy w ramach dizajnu pozostają w wyrazistej relacji do omawianej przeze mnie dziedziny. W wielu wypadkach wytyczenie precyzyjnej granicy pomiędzy dizajnem a sztuką wizualną jest bardzo trudne. Jednak z powodu ograniczonego formatu tej dysertacji, a także z chęci zachowania klarowności wywodu, pomnę tu omówienie projektów autorstwa profesjonalnych dizajnerów i biur projektowych. Te drugie, powstałe zarówno w Skandynawii, jak i w innych regionach świata, zostały wyczerpująco omówione przez Mazé i Ericsona, którzy zbadali je z punktu widzenia ich zaangażowania społecznego⁵⁷³.

Analiza projektów zaprezentowanych w rozdziałach IV i V nasunęła mi wniosek, iż możemy je rozpatrywać z punktu widzenia dizajnu z dwóch powodów. Po pierwsze, część z nich rzeczywiście została urzeczywistniona za pomocą tego środka wyrazu artystycznego. Jako przykład można tu podać grupę SUPERFLEX, która nazywa własne projekty *Tools* (Narzędzia) i oznajmia, że mają być one „aktywnie używane i modyfikowane przez użytkownika”⁵⁷⁴. Podobnie grupa N55 publikuje w Internecie *Manual* (Podręcznik)⁵⁷⁵, który ma charakter propozycji sytuacji/projektów prototypowych zamieszczonych tam zgodnie z filozofią *open source*. Niemniej jednak podczas gdy w pracy „klasycznych” dizajnerów stworzenie projektu przedmiotu/obiektu jest końcem procesu twórczego, projekty powstałe w efekcie pracy dwóch wspomnianych wyżej grup mają służyć do zainicjowania procesu społecznego. Najważniejszym elementem jest w tym wypadku sprowokowanie odbiorcy do posłużenia się podpowiadającym przez artystę rozwiązaniem. Partycypacyjność tych projektów jest potencjalna i funkcjonuje „w zawieszeniu”. Odbiorca, jeśli jest zainteresowany

⁵⁷³ R. Mazé, dz. cyt.; M. Ericson i R. Mazé, *About Design Act: Motivations, Aims and Forms*, [w:] *Design Act. Socially and politically engaged design today - critical roles and emerging tactics*, red. M. Ericson i R. Mazé, IASPI, Sternberg Press; Berlin, Stockholm 2011, s. 11-15.

⁵⁷⁴ *Information*, [w:] *SUPERFLEX* [dostęp: 24 czerwca 2012], <<http://superflex.net/information/>>.

⁵⁷⁵ N55, *Manuals*, [w:] N55 [dostęp: 20 listopada 2012], <<http://www.n55.dk/MANUALS/Manuals.html>>.

uczestnictwem w tej „grze”, może przekształcić się w użytkownika, a w konsekwencji – w uczestnika społecznej zmiany. Gospodarstwo domowe, które zaadaptuje na swoje potrzeby rozwiązanie zaproponowane w projekcie *Supergas/Biogas SUPERFLEX-u* (→ R. V.2.2.), przyczyni się do zmiany sposobu produkcji energii. Skłonni do publicznego udostępnienia swojej działki w ramach *LAND* (→ R. V.2.1.) włączą się do dyskusji o obowiązujących zasadach ekonomii dotyczących własności ziemskiej. Budujący domowe kompostowniki według wskazówek zamieszczonych w *Manual for SOIL FACTORY* (→ R. V.2.2.) przyczynią się do zmniejszenia ilości odpadów. Ci, którzy na własny użytek skorzystają z projektu *SMALL FISH FARM* (→ R. V.1.2.) staną się bardziej samowystarczalni ekonomicznie w kwestii produkcji żywności.

O ile jednak zaliczenie powyższych projektów do dizajnu nie powinno wzbudzać większego zdziwienia, to chcę jeszcze wskazać na inny sposób, w jaki jest on, jako środek wyrazu, obecny w skandynawskiej sztuce partycypacyjnej. W rozdziale III pisałam o pochodzącej z lat 70. dwudziestego wieku praktyce *participatory design*. Dotyczyła ona rozwiązań stosowanych w przemysłowym środowisku pracy⁵⁷⁶. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona nie mieć żadnego związku ze sztuką. Chcę jednak zwrócić uwagę na fakt, iż zasadnicza idea *participatory design*, która polega na tym, że przedstawiciele różnych grup (robotnicy, menedżerowie i zewnątrzni eksperci) spotykają się, by w konsensualny sposób próbować znaleźć rozwiązanie lokalnych problemów, wykazuje uderzające podobieństwo do sposobu funkcjonowania artystów realizujących projekty partycypacyjne. Co więcej, świadomość tej tradycji jest w skandynawskim środowisku artystycznym bardzo duża. Gdy poszukiwałam informacji na temat sztuki partycypacyjnej, wielokrotnie spotykałam się z pytaniem: „Czy masz na myśli *participatory design*?”. W ten sposób dizajn byłby tu obecny bardziej w warstwie semantycznej niż estetycznej.

Dostrzegam związki z powyższą tradycją, gdy rozpatruję projekt *Ny mening* (→ R. IV.2.1.), w którym spotykają się trzy podmioty: artyści, imigranci i miejskie fundusze, przeznaczone na pomoc tym ostatnim. Celem tych spotkań ma być umożliwienie imigrantom publikacji własnego pisma, w którym będą komunikowali swoje problemy, a również próbowali nawiązać kontakty z mieszkańcami kraju, w którym się osiedlili. Widzę je również w

⁵⁷⁶ W Szwecji ten sposób podejścia do rozwiązywania problemów przeniknął do systemu edukacyjnego. Obecnie, wpajany uczniom w szkołach, stosowany jest powszechnie jako metoda pracy.

projekcie SUPERFLEX-u *Superchannel* (→ R. IV.2.4.), w którym artyści udostępniają mieszkańcom przeznaczonego do rozbiórki bloku narzędzia (własny kanał telewizyjny), za pomocą którego mogą oni dyskutować z urbanistami i politykami o własnej przyszłości. Podobnie Malin Arnell w *Project Present* (→ R. IV.2.4.) podejmuje próbę negocjacji pomiędzy pacjentami, personelem szpitala i światem zewnętrznym.

Przyznam, że początkowo miałam zamiar zaszeregować wszystkie projekty umieszczone w antologii do domniemanego sposobu wypowiedzi artystycznej: performansu lub dizajnu. Później jednak zdałam sobie sprawę z nietrafności takiego pomysłu. Chcąc określić ich warstwę estetyczną, można jedynie stwierdzić, iż mieszczą się one pomiędzy performansem a dizajnem lub są jednym i drugim jednocześnie.

3.4. A jednak estetyka

Gdy w czerwcu 2012 r. odwiedziłam Lise Bjørne Linnert w jej pracowni w Oslo, rezultaty warsztatów prowadzonych przez artystkę w ramach jej długodystansowego projektu *Desconcida Unknown Ukjent* (→ R. IV.2.7.) wyglądały skromnie. Na stole leżały jedynie pudełeczka wypełnione skrawkami białych tasiemek z wyhaftowanym słowem „NIEZNANA”. Wiedziałam o ogromnym zaangażowaniu tej artystki w organizację tego działania, o jego politycznym zaangażowaniu i o pochodzących z wielu krajów tysiącach kobiet w różnym wieku, które wzięły udział w akcji. Nie mogłam się jednak oprzeć wrażeniu, że rezultat tej ogromnej pracy jest rozczarowujący. Kilka miesięcy później, w końcu września 2012 r., otrzymałam od artystki e-mail wysłany z Irlandii, gdy w *Visual Centre for Contemporary Art* w Carlow montowała wystawę prezentującą plon tego projektu. Wiadomość miała trzy załączniki ze zdjęciami pokazującymi proces instalowania pracy. Zobaczyłam na nich artystkę, która na pomalowanej na purpurowo horyzontalnej ścianie montowała wraz z pomocnikami gigantyczną instalację: 6100 tasiemek o wymiarach 6x8 cm, wyhaftowanych przez 4400 osób w czasie 350 warsztatów. Odcinki tasiemek tworzyły monumentalny „napis” w alfabecie Morse’a: meksykański hymn państwowy. Dopiero

wówczas ujrzałam ogromną siłę wyrazu dzieła Linnert, która o sobie samej mówi, że „wchodzi do polityki z pozycji intymnej”⁵⁷⁷.

Gdy wcześniej w tym rozdziale pisałam o roli publiczności w sztuce partycypacyjnej, wprowadziłam rozróżnienie na publiczność „wewnętrzną”, czyli taką, która w aktywny sposób uczestniczy w tworzeniu projektu, oraz „zewnętrzną”, która nie jest jego uczestnikiem ani naocznym świadkiem, lecz zapoznaje się z nim na podstawie dokumentacji. To właśnie z myślą o publiczności „zewnętrznej” niekiedy artyści decydują się na przygotowanie wystawy muzealnej. Wystawa Linnert, przytoczona powyżej, wydaje się być bardzo udanym rozwiązaniem. Sytuacja, gdy jej warsztaty organizowane były z grupami ludzi w różnych częściach świata, skutkuje tym, iż niezwykle trudno ogarnąć potencjał energii, która została uruchomiona przez uczestników tego projektu. Dopiero zebranie razem tak ulotnych efektów pracy, jakimi są małe kawałki tasiemek, pozwala uzmysłwić zakres tej pracy.

Pomimo to praktyka organizowania muzealnych pokazów rezultatów sztuki partycypacyjnej budzi jednak szereg wątpliwości, czego dowodem była przytoczona już wcześniej opinia Drozdowskiego. Czy nie oznacza ona ustępstwa artysty na rzecz esencjalistycznie pojętej wizualności sztuki? Czy nie dochodzi tu do teatralizacji tego, co w rzeczywistości było ulotnym procesem, relacją, spotkaniem? W jaki sposób pokazać w instytucji to, co narodziło się z jej negacji? Jakiego rodzaju materialność pokazać w przestrzeni muzealnej, która o tę materialność woła? Czy każdy zaprezentowany tam przedmiot/obiekt nie zostanie natychmiast odczytany jako artefakt, mimo że w rozumieniu artysty był tylko dokumentem lub rekwizytem? Jak zaklasyfikować dokumentację, często zrobioną przez przypadkowe osoby? Jak pokierować percepcją widza, by wiernie przedstawić mu istotę zrealizowanego projektu? Czy decyzja o wystawie muzealnej nie wynika z chęci ekspiacji artysty wobec instytucji za poprzedni odważny gest jej porzucenia? Z obawy, że jeżeli to instytucja sztuki definiuje ją (sztukę), to porzucenie muzeum może dla artysty oznaczać skreślenie z rejestru? Pytania się mnożą...

Norweska teoretyczka sztuki Ina Blom podejmuje temat tego, jak w przewrotny sposób kwestia estetyki i stylu powraca w przypadku sztuki partycypacyjnej realizowanej w nowym millenium. Píše ona, iż odziedziczona po sztuce konceptualnej moda na tanie ulotki, fan-

⁵⁷⁷ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni w Oslo 29.06.2012.

ziny, afisze i pisane na maszynie oświadczenia, charakterystyczne dla sztuki aktywistycznej lat 90., jest już za nami. Obecnie, na początku dwudziestego pierwszego wieku, sztuka zaangażowana pojawia się w wystylizowanej formie na podobieństwo otaczającego nas życia codziennego, które również chce być coraz bardziej wystylizowane. Analizuje to zjawisko na przykładzie praktyki SUPERFLEX-u. Rzeczywiście, lektura kalendarium zamieszczonego na stronie internetowej tej grupy pozwala zauważyć, iż każdy z projektów tej grupy ma swoje następstwo w postaci wielu pokazów galeryjnych i muzealnych. Blom zwraca ponadto uwagę na prowokacyjną, wyrazistą formę tych pokazów:

Czy tworzy rozwiązanie dotyczące produkcji taniej energii dla obszarów świata o niskich dochodach, czy platformę dla internetowej społeczności, nadając z miejsc odmiennych, jak Liverpool, Lipsk, Bangkok, SUPERFLEX [zawsze – przyp. A.W.] owija swoje działania w błyszczące, wysokogatunkowe opakowania, których dizajn jest naznaczony zdecydowanym kodowaniem za pomocą koloru (czarnego, białego i pomarańczowego), rozliczne loga i nazwy firmowe (*Supergas*, *Supersauna*, *Supercity*, *Superchannel*, *Supermusic*, *Supercopy* itd.) oraz przez strategiczne użycie ubioru i mebli⁵⁷⁸.

Blom uważa, że to upodobnienie się SUPERFLEX-u do estetyki świata korporacyjnego pozwala artystom by, pozostając w obszarze sztuki, jednocześnie adresowali przesłanie swoich projektów do świata polityki i ekonomii. Ponadto norweska badaczka dostrzega tu świadomą grę artystów, którzy realizują bardzo lokalnie osadzone projekty, a mimo to poprzez styl, w jakim komunikują je widzom, nawiązują wprost do globalnych sieci współczesnego kapitalizmu, funkcjonujących poza pojęciem miejsca i kontekstu.

Podczas prezentacji muzealnych projektu *Teltha* Lea i Pekka Kantonen instalowali na wystawie swój namiot na tle trzech fotografii, przedstawiających tenże w czasie ich pobytu z gościnią w trzech rdzennych kulturach. Każdorazowo wystawa połączona była z warsztatami, w czasie których uczestnicy mogli wejść do namiotu, posłuchać nagrań zrealizowanych przez artystów w czasie ich podróży, nagrać własne wypowiedzi, dyskutować na tematy związane z treścią wystawy. Była to więc podjęta przez artystów próba stworzenia „żywego muzeum”. W czasie indywidualnej wystawy tych artystów w *Taidehalli* w Helsinkach w 2011 r. sytuacja wyglądała inaczej⁵⁷⁹. Podjęli oni tam próbę przetłumaczenia idei swoich działań na język

⁵⁷⁸ I. Blom, *On the Style Site. Art, Sociality and Media Culture*, Sternberg Press, Berlin 2007, s. 11.

⁵⁷⁹ Nie wszystkie z pokazanych na tej wystawie projektów miały charakter partycypacyjny. Niemniej znajdował się tam projekt *Generational Filming* (→ R. IV.2.5.).

instalacji. W konsekwencji powstały więc zupełnie nowe byty estetyczne, stworzone specjalnie do wnętrza muzeum. M.in. dla prezentacji projektu *Generational Filming* stworzono instalacje w formie wieży składającej się ze spiętrzonych telewizorów, z których każdy pokazywał kolejną „generację” wybranej sekwencji dziennika wideo artystów. Są to tylko niektóre przykłady. Niemniej problem, czy i jak prezentować sztukę partycypacyjną publiczności muzealnej, pozostaje nadal bardzo trudnym pytaniem, na które do tej pory nie znaleziono satysfakcjonującej odpowiedzi.

4. Jeżeli sztuka powstaje na ulicy...

4.1. Nowy dyskurs sztuki w przestrzeni publicznej

Podając w tym rozdziale problem przestrzeni publicznej i jej relacji do praktyki artystycznej, nie chcę go przedstawiać jako zupełnie nowego, lecz raczej na nowo zdefiniowanego. Opieram się na dokonanych przez Kwon rozróżnieniu pomiędzy „sztuką w przestrzeni publicznej” w takim kształcie, w jakim występuje ona w modernizmie, a ponowoczesną praktyką, którą Kwon za Lacy określa mianem „nowego gatunku sztuki publicznej” (*new genre public art*). Dzieła należące do tej pierwszej kategorii określa Kwon dosadnie jako „obiekty indywidualnej kontemplacji, stworzone przez odległego specjalistę sztuki dla ekskluzywnej, wykształconej do odbioru sztuki publiczności, przygotowanej do rozumienia złożonego języka wizualnego”⁵⁸⁰. Z punktu widzenia mojego zainteresowania topografią i modalnością pola sztuki ta krótka definicja zawiera wszystkie potrzebne informacje. Mowa tu bowiem o charakterze dzieła sztuki, który nadal ma charakter bytu autonomicznego. Określenie artysty jako „odległego specjalisty sztuki” komunikuje dwie sprawy. Pierwsza z nich to jego izolowana pozycja, gdy pracuje w studio i tam przygotowuje projekt dzieła, umieszczonego następnie w przestrzeni miejskiej. Po drugie jest tu zawarta informacja, iż jest on w swoich zainteresowaniach i umiejętnościach ograniczony do obszaru sztuki, w którym jest ekspertem. Wreszcie definicja Kwon daje jasną informację na temat tego, kto może być odbiorcą tego rodzaju sztuki. Pomimo że zgodnie z deklarowanymi motywacjami ma ona służyć „demokratyzacji” życia publicznego oraz „społecznej inkluzji”, z

⁵⁸⁰ Kwon, M., *dz. cyt.*, s. 107.

góry jest w nią wpisane wykluczenie⁵⁸¹. Dotyczy ono tych, którzy nie posiadają odpowiedniego przygotowania, by czerpać satysfakcję z obcowania ze sztuką, nawet wtedy, gdy jest ona fizycznie dostępna. Bowiem, kontynuuje Kwon, tym, co uprawomocnia ją do miana „publicznej”, jest sam fakt umieszczenia jej w lokalizacjach ogólnodostępnych, „na zewnątrz”: w parkach, na skwerach, w kampusach akademickich, przed budynkami administracji publicznej, na lotniskach itp. Tak pojmowana, jest raczej poszerzeniem sytuacji muzealnej, a prezentowane obiekty spełniają jedynie rolę ozdobnika, kontrastującego z szarą funkcjonalistyczną architekturą.

„Nowy gatunek sztuki publicznej” pojawił się na początku lat 90. ubiegłego wieku i funkcjonuje na zupełnie innych zasadach. Punktem wyjścia dla tych praktyk jest odmienny stosunek do problemu przestrzeni publicznej, odczytanej zgodnie z Habermasowskim rozumieniem „sfery publicznej”. Jest to więc przestrzeń, w której realizuje się aktywność polityczna. Rola artysty jest z gruntu inna niż poprzednio i polega na pomocy w wykreowaniu i podtrzymywaniu publicznego dialogu. Przestrzeń nie jest więc już tylko bytem fizycznym, który należy wypełnić, uzupełnić czy upiększyć sztuką, lecz jest raczej ideą, zadaniem do wykonania. W nowym paradygmacie następuje więc odejście od jej rozumienia jako czegoś wcześniej ukształtowanego i wręzonego użytkownikom na zasadzie daru na rzecz zaproponowania zupełnie nowej jakości, jaką jest „przestrzeń, która powstaje dzięki praktykom użytkowników”⁵⁸².

4.2. Sztuka partycypacyjna jako przejaw *post-studio practice*

Porzucenie praktyki pracownianej nie jest zjawiskiem charakterystycznym wyłącznie dla artystów lokujących swoje działania w przestrzeni miasta. Dotyczy ono również tych, którzy zajmują się sztuką elektroniczną. Dla nich od fizycznej ważniejsza jest przestrzeń wirtualna, stąd teren ich działania może ograniczyć się do własnego komputera. Z punktu widzenia

⁵⁸¹ Rosalyn Deutsche dodaje, że próby wprowadzenia procesów „zaangażowania społecznego” są w tym wypadku ograniczone do dyskusji nad selekcją prac lub prób „integracji” dzieła z otoczeniem, dla którego je przeznaczono (R. Deutsche, *The Question of "Public Space"*, [w:] *TPI-NGS* (1998) [dostęp: 8 stycznia 2013], <http://www.thephotoagencyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>.

⁵⁸² *Tamże*.

moich badań interesujące są jednak implikacje, będące rezultatem podjęcia przez artystów pracy w realnej przestrzeni publicznej⁵⁸³.

Fakt porzucenia bezpiecznej pracowni, izolowanej od społeczeństwa, w której artysta mógł decydować o wszystkim na własnych warunkach, i decyzja zmierzenia się z „realnym światem” jest precedensem niezwykle doniosłym, przesądzającym o zmianie całego *modus operandi* artysty. Oznacza bowiem pozbycie się wszystkich wyuczonych dotychczas umiejętności i narzędzi działania. Nic po pędzlach, blejtramach i sztalugach w przestrzeni miejskiej. Tu trzeba zmierzyć się z zupełnie innymi, nowymi wyzwaniem, narzędziami, materiałami i sposobami operowania, łączyć wiedzę z różnych innych dziedzin. Charakter pracy w tych nowych warunkach cechuje zmienność, temporalność i procesualność, a wynik finalny jest niezwykle trudny do przewidzenia. Czasami, jak zauważa Bishop, końcowego rezultatu nie ma wcale⁵⁸⁴. Tak więc decyzja o wyjściu poza pracownię łączy się ze świadomym wystawieniem się na nieuchronny konflikt. Przestrzeń publiczna to teren negocjacji. Artysta musi dostosowywać się do dynamiki życia społecznego i odpowiadać na lokalne zapotrzebowania. By uświadomić skalę zmiany, która zaszła, oraz różnorodność sposobów, w jakie artyści realizujący projekty partycypacyjne aranżują przestrzeń produkcji sztuki, posłużę się dwoma wybranymi przykładami.

Przykład I:

Åsa Ståhl i Kristina Lindström tak opisują przestrzeń produkcji projektu *Trådar - en mobil syjunta*, mającego zazwyczaj miejsce w wiejskich świetlicach (→ R. IV.2.7.):

W centrum pokoju umieściliśmy duży stół z obrusem, na którym można było haftować. Tkaniny, igły i nici do haftu w różnych kolorach były również umieszczone na stole, aby każdy mógł się wokół nich zebrać. Materiały z poprzednich kół [szyjących – przyp. A.W.] były w pokoju rozwieszone na sznurkach. W niektórych przypadkach werandy były również używane. Na osobnym stole była umieszczona maszyna do haftu połączona z telefonem komórkowym, co pozwalało uczestnikom przysyłać wiadomości do maszyny i mieć je wyhaftowane⁵⁸⁵.

⁵⁸³ Podjęcie działania w przestrzeni publicznej nie oznacza zresztą całkowitego wyrzeczenia się pracowni. W czasie swoich podróży badawczych wielokrotnie spotykałam się z artystami właśnie w ich studiach. Niemniej jednak są one traktowane raczej jako „biuro” czy „centrum dowodzenia” niż w tym sensie, w jakim stanowiły miejsce do pracy dla artystów modernistycznych.

⁵⁸⁴ C. Bishop, 2012, *dz. cyt.*

⁵⁸⁵ K. Lindström, Kristina i Å. Ståhl, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010.

Przykład II:

Lea i Pekka Kantonen tłumaczą, dlaczego wybrali przestrzeń namiotu na miejsce realizacji swojego projektu *Teltta* (→ R. IV.2.1.):

Chcieliśmy jakiegoś artefaktu, jakiegoś obiektu, który byłby świadkiem naszej interakcji, czegoś, co byłoby naszą kreacją, ale różną od nas, i co byłoby możliwe do przetransformowania w fizyczny obiekt sztuki w czasie wystawy i również na dokumentalnych fotografiach.

Ze względu na badania chcieliśmy stworzyć warunki, w których dwa domy, dom goszczącej rodziny i nasz namiot, wchodziłyby w interakcję podczas naszych wizyt. Użycie namiotu pozwoliło nam bardziej precyzyjnie zaznaczyć nasze terytorium i w ten sposób gwarantowało jakiś rodzaj niezależności.

Najgłębszym powodem obecności namiotu należy jednak szukać w śnie. W nim namiot pojawił się jako archetyp domu. W śnie namiot był miejscem, gdzie ludzka egzystencja się wypełniła⁵⁸⁶.

W tym kontekście interesująco brzmi uwaga norweskiego kuratora Pera Gunnara Eeg-Tverbakka o tym, w jaki sposób warunki geograficzne wpłynęły na sposób produkcji sztuki w Skandynawii:

Typowy model instytucji sztuki, z którym obecnie żyjemy, wyrósł z idei i struktur, które mają kilkaset lat i wywodzą się z centralnej Europy. Zdecentralizowane formy osadnictwa mieszkalnego oraz krajobrazy i klimaty, które znacznie różnią się od tych występujących w większości europejskich krajów, wywołują specyficzne modele myślenia o tym, w jaki sposób powinna wyglądać instytucjonalna produkcja i mediacja sztuki. Tym, co charakteryzuje bardziej efektywne modele produkcji i mediacji sztuki w rzadko zaludnionych obszarach, jest dokładnie fakt, że nie kopiują one tych głównych centrów⁵⁸⁷.

Przykładem tego rodzaju zjawiska może być, umieszczony z dala od centrum i przestrzeni zurbanizowanej, projekt *Sørfinnset school / the nord land* (→ R. IV.2.6.). W jego przypadku mamy do czynienia z obocznością czy wręcz nieregularnością nawet w stosunku do praktyki sztuki partycypacyjnej. Polega ona na zerwaniu nie tylko relacji pomiędzy artystą a pracownią jako miejscem produkcji sztuki, lecz nawet pomiędzy artystą a miastem, dotychczas traktowanym jako „naturalna” przestrzeń jego funkcjonowania. Dwoje artystów

⁵⁸⁶ L. i P. Kantonen, *The Tent. A Book of Travels*, University of Art and Design UIAH, Helsinki 1999, s. 185-186.

⁵⁸⁷ P. G. Eeg-Tverbakk, *Artistic Interruption - Art in Nordland*, tekst niepublikowany, 2003.

wykształconych w mieście – Geir Tore Holm i Søs Jørgensen – zdecydowali się na prowadzenie wieloletniego projektu z dala od miasta, w miejscu, gdzie, w obliczu bardzo surowych warunków przyrodniczych i klimatycznych, całą infrastrukturę musieli samodzielnie zbudować od podstaw⁵⁸⁸. W tym właśnie zderzeniu artystycznej *praxis* z surową rzeczywistością dopatruję się powodów przeformułowania pierwotnej koncepcji *Sørfinnset school / the nord land*, jakim była swego rodzaju „misja cywilizacyjna”, i zrównania relacji pomiędzy artystami i społecznością lokalną. To właśnie mieszkańcy Sørfinnset, bardziej niż artyści, są w tej sytuacji ekspertami, gdyż wiedzą, jak radzić sobie w kontaktach z naturą. To oni występują w roli dzielnych myśliwych, demonstrujących swoje trofea na spotkaniach z artystami. Ci ostatni są tu zaledwie pokornymi uczniami. To wyrównanie relacji pomiędzy obiema stronami pozwala na pogłębienie partycypacyjnego charakteru tego projektu.

4.3. A jednak instytucja – w roli producenta

W czasie mojej wizyty w *Museum for Moderne Kunst Arken* w podkopenhaskim Ishøj usłyszałam opinię, która wydała mi się niezwykle interesująca i skłoniła mnie do dalszych poszukiwań. Według kuratorek tej instytucji – Camilli Jalving i Dorothe Juul Rugaard – w Danii sztuka partycypacyjna tworzona jest przez podejmujących oddolne działania artystów, natomiast w Szwecji jest ona inicjowana przez instytucje państwowe. Poszukując potwierdzenia tej tezy w lokalnej *praxis*, natknęłam się na instytucje z punktu widzenia polskiej rzeczywistości zupełnie nieznane. Co prawda funkcjonują one w polu sztuki, ale ich celem nie jest jej prezentacja. W jakimś sensie przejmują one zadanie należące dotychczas do artystów, czyli produkcję sztuki. Mówiąc ściślej, ich rola polega na sprawowaniu rodzaju impresariatu, stymulowaniu artystów do działania w przestrzeni publicznej. Ponadto ich zadaniem jest ułatwianie i organizowanie pracy artystów. Proponuję przyjrzenie się, w jaki sposób to zadanie wypełnia kilka z nich.

⁵⁸⁸ Nie bez znaczenia jest fakt, że Geir Tore Holm jest artystą o lapońskich korzeniach.

Statens Konstråd (Państwowa Rada Sztuki Publicznej) powstała w Szwecji w 1937 r. Jest to najstarsza w Europie instytucja zajmująca się sztuką w przestrzeni publicznej⁵⁸⁹. Jej idea jest pochodną socjaldemokratycznego konceptu, by stworzyć robotnikom atrakcyjne otoczenie w miejscu pracy i zamieszkania oraz poglądu, że każdy – od urzędnika i ucznia po więźnia – powinien móc cieszyć się sztuką. Rola *Konstråd* polega na zamawianiu u artystów projektów przeznaczonych do konkretnych lokalizacji oraz pośrednictwie w produkcji dzieł, które następnie są przekazywane na własność władzom miast, na terenie których są zlokalizowane. Do tej pory instytucja ta zakupiła 115 tysięcy dzieł. Ich zaistnienie w planowanej przestrzeni jest zawsze wynikiem współpracy pomiędzy pracownikami *Konstråd*, lokalną instytucją, architektem i użytkownikami danego miejsca. Mówiąc o sztuce w przestrzeni publicznej, pracownicy *Konstråd* świadomie nie posługują się terminem *utsmyckning* (dekoracja), mówią natomiast o *gestaltning* – nadawaniu formy przestrzeni. Praca ta nie zawsze jest łatwa, czasem wymaga długiego procesu mediacji i poszukiwania konsensusu. Inger Höjer Aspemyr, do której obowiązków należy pośredniczenie w rozmowach pomiędzy artystami – autorami projektów a władzami miast, do których mają one trafić, stara się przekonywać odbiorców do „używania sztuki”: „Sztuka to coś więcej niż obiekt do oglądania przez piętnaście sekund. Jeżeli spróbujesz nie poczuć się przez nią dotknięty, to możesz dowiedzieć się czegoś nowego na temat społeczeństwa”⁵⁹⁰.

Bez względu na to, do jakiego stopnia projekty produkowane przez *Konstråd* stanowią estetyczne wyzwanie, to jednak pozostają wierne modernistycznemu paradygmatowi sztuki w mieście: są obiektem „dodanym” do urbanistycznego kontekstu. Dopiero w końcu pierwszego dziesięciolecia bieżącego wieku program ten zaczął otwierać się na nowe myślenie o sztuce publicznej. O ile w katalogu z roku 2007 mowa jest wyłącznie o realizacjach w formie materialnych obiektów, to we wstępie do katalogu z roku 2008 Michael Adsenius powołuje się na postać Carlo Derkerta i przyznaje, że w ostatnich latach projekty edukacyjne zaczęły odgrywać coraz większą rolę w działalności instytucji sztuki. Stąd również *Konstråd* postanowił włączyć do swojego programu działania edukacyjne „w celu przedstawienia i informowania o sztuce i rzucenia światła na aspekty, które nie są od razu widoczne”⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ Niemniej tego rodzaju rady działają również w Danii i Norwegii.

⁵⁹⁰ Inger Höjer Aspemyr, wypowiedź zarejestrowana w czasie mojego spotkania w Statens Konstråd 22.11.2011.

⁵⁹¹ M. Adsenius, *Foreword*, [w:] *Catalogue 38*, red. A. Nystrom, The National Public Art Council, Stockholm 2008, s. 7.

Pracownicy tej instytucji przyznają ponadto, że „z biegiem czasu sztuka zmienia się i jest uzależniona od przemian społecznych”⁵⁹², co w konsekwencji ma również wpływ na rozumienie sztuki przez tę instytucję.

Jednym z projektów w większym stopniu otwartych na partycypację był zrealizowany w 2008 r. *Att flyga* (Latać) Rolanda Perssona. Zlokalizowany został w kompleksie szkolnym Emmaskolan, który mieści się w göteborgskim blokowisku Hammarkullen, zamieszkałym w większości przez imigrantów. Artysta podjął współpracę ze szkołą w czasie jej przeprowadzki na nowe miejsce, co łączyło się z niemalym stresem uczniów. Zainicjował warsztaty, których osią tematyczną było pojęcie latania, bliskie sytuacji zmiany miejsca pobytu, doświadczanej przez dzieci. Następnie poprosił nauczycieli o przyniesienie z domów zbędnych sprzętów. W ten sposób w szkole znalazły się drewniana ława, stary fotel, krzesło i dywan. Persson wykonał ich realistyczne odlewy z brązu, dodając odlewy obiektów kojarzonych z unoszeniem się w powietrzu (balonów, parasola, dywanu, skrzydeł). Wszystkie one zostały realistycznie pomalowane i rozmieszczone w różnych przestrzeniach szkoły. Innym przykładem projektu artystycznego wyprodukowanego przez *Konstråd*, który powstał w wyniku współpracy pomiędzy artystą a publicznością, jest *Galion z Fridhem* Astrid Göranson, omówiony przeze mnie w rozdziale IV (→ R. IV.2.2.).

Szwedzka praktyka fundowania dzieł sztuki w miejscach publicznych wynika z rządowego zalecenia, by jeden procent budżetu projektów budowlanych przeznaczać na obiekty sztuki planowane wewnątrz bądź w otoczeniu powstających obiektów architektonicznych. Już od lat 60. ubiegłego stulecia dyskutowano na temat konieczności zaangażowania odbiorców (lokalnych mieszkańców) w proces decydowania o rozwoju przestrzennym miast, w których mieszkają. Obowiązek przeprowadzania konsultacji społecznych zapisano w rządowym dokumencie *Plan - och bygglagen föreskriver* (Ustawa o planowaniu i budownictwie) z 1987 r. Jednakże w praktyce okazało się, że mieszkańcy wykazują daleko idącą bierność i uaktywniają się jedynie w sytuacjach, gdy chcą zaprotestować przeciwko planom, które wydają im się sprzeczne z ich interesami.

Do sprawy powrócono w 2009 r., kiedy szwedzki rząd wydał dokument *Propositionen Tid för Kultur* (Propozycje: Czas na kulturę), w którym postulował zwiększenie interakcji pomiędzy urzędnikami i planistami a mieszkańcami. Jako agencja rządowa *Konstråd* zastosowała się do

⁵⁹² *Tamże*, s. 7

tych zaleceń i sformułowała nowy plan na lata 2010-2012. Ma on polegać na ścisłej współpracy z *Arkitekturmuseet* (Muzeum Architektury), *Boverket* (Szwedzką Narodową Radą Mieszkalnictwa, Budownictwa i Planowania) oraz *Riksantikvarieämbetet* (Szwedzką Narodową Radą Dziedzictwa Kulturowego), które muszą zatwierdzać wszystkie plany budowlane. Ponadto ma również zostać podjęta współpraca z architektami, artystami i rzemieślnikami. Ta nowa misja, wytrącająca pracowników *Konstråd* z latami utrwalonej rutyny działania, zmusiła ich do postawienia sobie szeregu interesujących dla mnie pytań:

W jaki sposób oni [przedstawiciele różnych instytucji i grup zawodowych – przyp. A.W.] mają ze sobą rozmawiać? Co stanie się, kiedy architekt, kierownik budowy i artysta siądą razem? Albo kiedy urbanista i artysta będą współpracować na etapie planowania, przy współudziale mieszkańców? W przypadku konkretnej drewnianej struktury – czy powinien ją projektować budowniczy, architekt czy artysta, czy też powinna być zaprojektowana przez nich wspólnie? I na jakim etapie współpracy ściana staje się dziełem sztuki?⁵⁹³

Jednym z pierwszych, a jednocześnie, jak się wydaje, najpoważniejszym zadaniem, w które *Konstråd* zaangażowała się w ramach realizowania nowej misji, jest projekt parku *Gruvstadsparken* w Kirunie. Ma on powstać w miejscu dzisiejszego miasta, które na skutek tąpnięć spowodowanych działalnością kopalni węgla musi zostać przeniesione w inne miejsce. Proces ten rozpoczął się w 2012 r. i potrwa do roku 2020. Jednak już w 2011 r. sformułowała się grupa specjalistów, których zadaniem było przygotowanie planu. W tym wypadku artyści nie będą, jak we wcześniejszej praktyce, projektować obiektów sztuki. Ich zadaniem będzie konsultacja powstającego projektu. Ten sposób podejścia do problemu przypomina z jednej strony specyficzną skandynawską praktykę *participatory design*, a z drugiej – działania brytyjskiej Artists Placement Group (APG).

Jeszcze większe podobieństwo do APG wykazuje praktyka *SKISS*. Działalność tej organizacji rozpoczęła się w 2003 r. jako kontynuacja misji *Folkrörelsernas Konstfrämjandet* (Stowarzyszenia Promocji Sztuki), nastawionego na aktywność w obszarach znajdujących się poza tradycyjnymi instytucjami sztuki, czyli muzeami i galeriami. Zgodnie z wyznawanym

⁵⁹³ M. Håkansson, *Samverkan om gestaltning av offentliga miljöer*, [w:] *Statens Konstråd. Katalog 40*, red. A. Nystrom, Statens Konstråd, Stockholm 2011, s. 19-29, s. 23.

przez socjaldemokratów przekonaniem o konieczności zapewnienia wszystkim obywatelom równego dostępu do kultury, celem *Konstfrämjandet* było udostępnianie robotnikom kontaktu z nią bezpośrednio w ich miejscu pracy. Wyodrębnienie się misji *SKISS* jako osobnej agendy miało miejsce w konsekwencji dyskusji o środowisku pracy jako miejscu niezdrowym dla pracowników. W świetle badań naukowych nad chorobami zawodowymi okazało się, że państwo szwedzkie wydaje monstrualne kwoty na leczenie ich skutków. W kraju, w którym etos pracy plasuje się bardzo wysoko w hierarchii wartości, taki stan rzeczy wywołał zdecydowaną chęć zaradzenia tej sytuacji. I tu, po raz kolejny, państwo sięgnęło po sztukę jako „instrument”, którym można się posłużyć.

Już w początkowej części tego rozdziału wskazałam rolę artysty jako terapeuty. Okazuje się, że do podobnych wniosków doszli norwescy i szwedzcy naukowcy, mówiący o „pozytywnym związku pomiędzy inicjatywami kulturalnymi (...) a stanem zdrowia”⁵⁹⁴. Wspierając się na tej motywacji, sformułowano program działania *SKISS*, polegający na umieszczaniu artystów w zakładach pracy. W ten sposób wybrani twórcy zatrudniani są w różnych miejscach na pół etatu na okres sześciu miesięcy. W tym czasie ich zadaniem jest obserwacja lokalnego środowiska, proponowanie usprawnień, przeprowadzanie warsztatów dla pracowników, realizacja interwencji artystycznych bądź dzieł stanowiących „dar” dla zakładu pracy, w którym przebywają. Wydaje się, że „uzdrowicielska” rola artysty w takim kontekście polega na funkcjonowaniu jako „uczestnik-producent ekscentrycznych przestrzeni”, o którym pisze Patricia Reed. Ta kanadyjska artystka i pisarka opisuje go jako kogoś dziwnego, nie całkiem dopasowanego, wędrującego własnymi drogami, którego sposób działania kwestionuje zastane racjonalne normy dotyczące czasu, miejsca, przestrzeni itd.⁵⁹⁵ Wypełniając taką rolę w miejscu pracy, gdzie sposób funkcjonowania pracowników jest trwale skodyfikowany sztywnymi normami, artysta, ze swoją wyuczoną wolnością i niezależnością, może rzeczywiście działać odświeżająco. Pomimo jednak oczywistych podobieństw w sposobie działania pomiędzy brytyjskim APG a szwedzkim *SKISS* chcę jednak wskazać na niezwykle istotną różnicę pomiędzy nimi. Podczas gdy APG było oddolną inicjatywą krytycznie nastawionych artystów – Barbary Steveni i Johna Lathama – *SKISS* jest agencją rządową.

⁵⁹⁴ E. Arvidson, *SKISS - from Dream to Reality*, [w:] *SKISS. Konst, Arbetsliv, Forskning. Nio Rapporter*, red. A. Widoff, Konstfrämjandet, Stockholm 2011, s. 260-263, s. 260.

⁵⁹⁵ P. Reed, *Eccentric Space: Democracy at All Cost and the Interdisciplinary Participant*, [w:] *Waking Up from the Nightmare of Participation*, red. N. Valerie Kolovratnik i M. Miessen, Expodium, MaHKU, Utrecht 2012, s. 42-57.

Tym samym jego działalność wydaje się być pochodną paternalistycznego stosunku rządu do swoich obywateli. Rząd sam chce decydować o sposobie rozwiązywania konfliktów. Tym samym daje wyraz swego braku zaufania do artystów, którym wyznacza ograniczone terytorium działania i dość precyzyjnie przypisane zadania „do wykonania”.

4.4. Zaangażowani kuratorzy

Analizując przestrzeń publiczną i jej miejsce w nowym, poszerzonym polu sztuki, Mary Jane Jacob zwraca uwagę na obecność tam jeszcze jednego aktora. Jest nim kurator, będący rodzajem „kierownika produkcji”, łącznika pomiędzy artystą a instytucją oraz artystą i społecznością lokalną. Coraz częściej to właśnie kurator jest inicjatorem działań w przestrzeni publicznej, aktywnie angażujących publiczność. W ten sposób różnica pomiędzy sposobem funkcjonowania jego i artysty zaczyna się rozmywać. W opinii Jacob „powstały w rezultacie sojusz między artystą a kuratorem jest korzystny, nawet zasadniczy dla podejmowania społecznie złożonych prac, które mogą występować na wielu poziomach i dla przewietrzenia logistycznych i politycznych przeszkód wpisanych w sztukę, które jednak tutaj jeszcze się potęgują”⁵⁹⁶. Taka praktyka zaczęła również zyskiwać popularność w krajach skandynawskich. Johanne Løgstrup, kuratorka, członkini kopenhaskiej publik.dk, twierdzi, że ich grupa składa się zarówno z artystów, jak i kuratorów. Ich role przy tworzeniu koncepcji projektów są takie same, „nikt nie pyta, kto kim jest”⁵⁹⁷. Kopenhaski kurator Christian Skovbjerg Jensen zaczynał swoją działalność jako członek publik.dk, by następnie realizować cały szereg projektów samodzielnie, za każdym razem nawiązując współpracę bądź z lokalną instytucją sztuki, bądź też z którąś z instytucji należących do władz miasta. Zorganizowany przez niego w 2006 r. projekt *Sid Ned!* (Siadaj!) odbywał się w kopenhaskiej dzielnicy Nørrebro, zamieszkałej w dużej części przez imigrantów. Stanowił próbę włączenia artystów do dyskusji na temat rewitalizacji dzielnicy i był finansowany przez Biuro ds. Renowacji Miasta. Polegał na zorganizowaniu projektów artystycznych wzdłuż głównej ulicy

⁵⁹⁶ M. J. Jacob, *An Unfashionable Audience*, [w:] *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, red. S. Lacy (red.), Bay Press, Seattle, Washington 1989, s. 49-59, s. 58.

⁵⁹⁷ Wypowiedź zarejestrowana w czasie mojego spotkania z kuratorką w Kopenhadze 24.01.2012.

Mimersgade po to, by stworzyć przechodnim okazję do zatrzymania się i przyjrzenia tej okolicy. W jego ramach artysta Jeppe Hein skonstruował dziesięć modeli nowych ławek miejskich, o formach alternatywnych do tradycyjnych, stojących w przestrzeni Kopenhagi. Grupa Parfyme, współpracując z miejscowymi dziećmi, zbudowała ze sklejki i zielonej wykładziny dywanowej trzy sztuczne wzgórza, trybunę i skateboard park. Grupa SUPERFLEX stworzyła neon z nazwą lokalnego getta imigrantów (*Mjølnerparken*) i strzałką wskazującą to osiedle. Kenneth A. Balfelt wraz z uczniami dziesiątej klasy odnowił działającą w dzielnicy *bodegę*⁵⁹⁸. W czasie trwania projektu po okolicy jeździł wahadłowy mikrobus, z którego głośników rozlegała się specjalnie skomponowany utwór *Babylon*, będący mieszanką piosenek pochodzących z różnych kultur⁵⁹⁹.

Z kolei zorganizowany przez Jensena jesienią 2010 r. *Tumult – A Public Art Festival* odbywał się w trzech gminach położonych w południowej Danii, które na skutek procesów zachodzących w globalnej gospodarce doświadczyły upadku przemysłu stocznego i portowego. Kurator tak przedstawia zastaną sytuację:

Lolland-Falster, Mon oraz Vordingborg stanowią obszar stojący wobec zmian w krajobrazie politycznym. Globalizacja, kryzys finansowy i niedawne reformy administracyjne oraz restrukturalizacja miały dramatyczne konsekwencje społeczne i ekonomiczne dla wielu obszarów peryferyjnych w Danii. Całe gospodarki miejskie znikają. Ratusze, posterunki policji, urzędy pocztowe, szpitale, instytucje edukacyjne, sądy i więzienia zostały zamknięte lub przeniesione, co powoduje utratę tysięcy miejsc pracy. W rezultacie wiele osób przenosi się do centrum [kraju – przyp. A.W.]. A to, co pozostaje, to miasta, gminy i regiony, którym nagle powiedziano, że stały się częścią nieatrakcyjnej, pozbawionej kultury peryferii⁶⁰⁰.

Festiwal miał stworzyć okazję do zaangażowania mieszkańców tego regionu w debatę na temat możliwości własnego aktywnego działania na rzecz pozytywnej zmiany. „Jaki może być mój wkład? Jaka jest moja opinia? Jak mogę być lepiej usłyszany?”⁶⁰¹ – Takie pytania próbowali stawiać artyści będący autorami dwudziestu jeden projektów, które wówczas

⁵⁹⁸ *Bodega* to nazwa lokalnego duńskiego baru, w którym mieszkańcy wieczorami spotykają się przy piwie.

⁵⁹⁹ Był to projekt grupy J&K.

⁶⁰⁰ C. S. Jensen, *Tumult Guide* (2010) [dostęp: 6 lutego 2012], <http://www.tumult.dk/media/dyn/files/tumult_guide.pdf?_=1oLmlr>.

⁶⁰¹ *Tamże*.

zostały zrealizowane. Jednym z nich była akcja szwedzkiej artystki polskiego pochodzenia Aleksandry Mir *Lollands visioner* (Wizjonerzy Lolland). W nieczynnej, usytuowanej w regionie Lolland fabryce niegdyś produkującej skondensowane mleko, stworzyła ona przestrzeń, w której uczestnicy mogli przeprowadzać ze sobą nawzajem wywiady. Ich celem było zebranie rad i opinii sformułowanych w negatywnej formie, zawierających wskazówki, jak nie powinno się postępować w życiu. Oprócz wspomnianej fabryki, uczestnicy przeprowadzali również wywiady w domach opieki, szpitalach i więzieniach. Ze zredagowanych wypowiedzi Mir wybierała zdania szczególnie znaczące, które następnie publikowała na plakatach, w gazetach, w Internecie, jak również prezentowała lokalnym politykom, w bibliotekach i szkołach.

Miejscem działania duńskiego artystyczno-kuratorskiego kolektywu rum46 jest Århus. Program tej formacji skupia się na realizacji długoterminowych projektów, podejmujących kwestie komunikacji i dialogu społecznego. Członkowie tej grupy starają się poszukiwać nowych przestrzeni i możliwości działania, alternatywnych do tych zastanych w obecnym życiu społecznym. Dążą do tego poprzez wymianę i interakcję na polu społecznym, politycznym i kulturalnym, jako punkt startu przyjmując płaszczyznę estetyki. Zrealizowany przez rum46 projekt *Gæstebud* (Gościnność) zajmował się problemem relacji społeczeństwa duńskiego do imigrantów i był próbą spojrzenia na to zjawisko z perspektywy Derridiańskiej koncepcji gościnności⁶⁰². W okresie od grudnia 2002 r. do października 2003 r. projekt miał wiele odsłon. Jego najważniejszą cechą był charakter wspólnego święta wszystkich mieszkańców, czyli, jak podkreślają organizatorzy, nie tylko „innych”, imigrantów czy tych zepchniętych na margines, lecz również zwykłych sąsiadów⁶⁰³ (to znaczy rdzennych Duńczyków – przyp. A.W.). Obok realizacji artystycznych zorganizowano debaty, odczyty i spotkania połączone ze wspólnymi biesiadami. Warto zwrócić uwagę na fakt, że wśród zaproszonych do udziału w *Gæstebud* zagranicznych artystów wielu pochodziło z krajów usytuowanych na obrzeżach światowej sceny artystycznej, takich jak Filipiny, Panama czy Iran. Ta, z pewnością świadoma, decyzja organizatorów wydaje się być podyktowana chęcią testowania innych niż skandynawskie form gościnności, być może bardziej spontanicznych i

⁶⁰² Wprowadzający wykład na ten temat *Hospitality – an impossible necessity?* wygłosił Jesper Lohmann (12.12.2002).

⁶⁰³ *Welcome to Gæstebud (Hospitality)*, nota prasowa projektu, 2002.

bezpośrednich. Jeśli wziąć pod uwagę, że większość realizacji miała charakter performatywny, można wysnuć wniosek, że organizatorzy kierowali się chęcią przyjrzenia się innemu, egzotycznemu instrumentarium performatywnej formy, w której można wyrazić uczucia.

Choć cały projekt miał na celu włączenie do uczestnictwa jak największej liczby osób, to z punktu widzenia moich badań na uwagę zasługują szczególnie te wystąpienia artystyczne, które zawierają element zaproszenia widzów do wspólnego aktu twórczego. Japoński artysta Shigeaki Iwai w ciągu sześciu tygodni współpracował z zamieszkałymi w Århus rodzinami: libańską, duńską i duńsko-karaibską. Poprosił każdą z nich o podarowanie fragmentu mebla stanowiącego wyposażenie ich mieszkania. Dalsza praca artysty i zaproszonych uczestników/członków rodzin polegała na wspólnej próbie rekonstrukcji mebli. Rezultaty – powstałe obiekty i zapis tego procesu – zostały zaprezentowane publiczności w formie instalacji⁶⁰⁴. Performance duńskiej artystki Marianne Bramsen *Can You Knock on Someone's Door and Ask for a Glass of Water?* (Czy możesz zapukać do czyichś drzwi i poprosić o szklankę wody?) zakładał nieświadomą partycypację uczestników w dziele artystki. Bramsen składała niezapowiedziane wizyty mieszkańcom Århus w celu zbadania, jak zachowają się w obliczu niespodziewanego gościa⁶⁰⁵.

4.5. Sfery ryzyka

Warto zastanowić się, co się dzieje, gdy artysta lokuje swoją aktywność w przestrzeni publicznej. Z jakimi zagrożeniami wiąże się ta decyzja? Nikt przecież nie ma wątpliwości, że nie jest to przestrzeń niewinna ani neutralna. Jej charakter jest ściśle uzależniony od aktualnej sytuacji polityczno-ekonomicznej. W związku z tym zatrzymuję się na chwilę nad problemami współczesnego miasta, bowiem to ono stanowi kontekst omawianych przeze mnie projektów.

⁶⁰⁴ Shigeaki Iwai *Renovation with a Stranger* (Reparacja z nieznajomym), rum46, Århus, czerwiec-lipiec 2003.

⁶⁰⁵ Aby zrozumieć w pełni wymowę tej akcji, należy wiedzieć, że w krajach skandynawskich wizyty w domach prywatnych umawia się z kilkudniowym wyprzedzeniem.

Charakteryzując skutki wprowadzenia ideologii neoliberalnej do procesu planowania miast, Jacek Gądecki wskazuje na takie zjawiska, jak „tworzenie nierówności, konstruowanie nowych przestrzeni i postępująca polaryzacja krajobrazów miejskich”⁶⁰⁶. Zjawisko „gentryfikacji” pojawiło się w latach 60. ubiegłego wieku w kilku światowych metropoliach – Londynie, Nowym Jorku, Paryżu i Sydney, by pod koniec wieku rozlać się po obszarze znacznie szerszym i objąć większość dużych miast krajów rozwijających się. Jego nazwa pochodzi od angielskiego słowa *gentry* (szlachta), oznacza więc „uszlachetnianie”⁶⁰⁷. Według Jacka Gądeckiego

pojęcie to oznacza przenosiny przedstawicieli klas średnich z suburbiów do centrów miast i jest ważnym społecznym i przestrzennym wskaźnikiem przejścia od industrialnej do posindustrialnej ekonomii miast, powiązanej ze zmianami w strukturze zatrudnienia, strukturze klasowej, stylach życia i wreszcie w rynku nieruchomości⁶⁰⁸.

Pojawia się ono zazwyczaj w parze z pojęciem „rewitalizacji”. Jeff Derksen i Neil Smith zwracają uwagę na to, iż dyskurs ów, próbując ukryć klasowy charakter tych zjawisk, posługuje się specyficzną terminologią, nacechowaną pozytywnymi konotacjami: „uszlachetnianie”, „uzdawianie”, „regeneracja”, „równowaga społeczna” itd.

Social balance brzmi dobrze – kto mógłby być przeciwko równowadze społecznej? – dopóki nie analizujemy okolicy objętej „regeneracją”, w którym to przypadku staje się jasne, że strategia dotyczy znacznej kolonizacji przez klasę średnią i wyższą-średnią. Dla polityków, planistów i ekonomistów *social balance* w londyńskim Brixton oznacza wprowadzenie „z powrotem” większej ilości przedstawicieli klasy średniej. Zwolennicy „równowagi społecznej” rzadko, jeśli w ogóle, orędują za tym, by okolica zamieszkała przez białych została zrównoważona przez taką samą ilość osób pochodzących z Afryki, Karaibów czy Azji. Tak więc to nie „ludzie” w ogólnym pojęciu tego słowa mają być „przywróceniem miastom” (...). Apel o przywrócenie ludzi miastom jest raczej apelem o przejęcie kontroli nad polityczną i kulturalną ekonomią oraz geografią największych miast przez białą klasę średnią i średnią-wyższą. Sondaż

⁶⁰⁶ J. Gądecki, *Za murami. Osiedla grodzone w Polsce - analiza dyskursu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 87.

⁶⁰⁷ Jako pierwsza terminem *gentrification* posłużyła się brytyjska socjolożka Ruth Glass w publikacji *London: Aspects of Change*, Centre for Urban Studies and MacGibbon and Kee, London 1964.

⁶⁰⁸ J. Gądecki, *dz. cyt.*, s. 103.

symptomatycznej ciszy na temat tego, kto ma być zaproszony do powrotu do miast, ujawnia politykę klasową uwikłaną w ten proces⁶⁰⁹.

Przebieg tego procesu w każdym wypadku wygląda podobnie. Władze miasta, ubolewając nad złym stanem technicznym położonych centralnie dzielnic, podejmują decyzję o przeprowadzeniu tam gruntownych remontów. Mają one dotyczyć wymiany instalacji miejskich, remontów nawierzchni dróg, remontów budynków, zaprojektowania tzw. „małej architektury” itp. Często na czas tych prac mieszkańcy muszą przeprowadzić się do mieszkań zastępczych. Powszechna praktyka pokazuje, że w ślad za przeprowadzonymi remontami następują znaczne podwyżki czynszów. Dla uboższych (w domyśle: niechętnie widzianych) mieszkańców oznacza to konieczność opuszczenia swych dotychczasowych mieszkań i wyprowadzki do dzielnic tańszych, zazwyczaj położonych na obrzeżach miast. Zwolnione przez nich mieszkania sprzedawane są na wolnym rynku. Ich nabywcami są przedstawiciele klasy średniej bądź średniej-wyższej. Tak więc w „białych rękawiczkach”, bez stosowania przymusu, selekcja klasowa dokonuje się na pozór samoczynnie.

W przeprowadzanych na szerszą skalę projektach dochodzi do wyburzania bądź przeprojektowywania całych kwartałów po to, by stworzyć nowe, „czyste” przestrzenie, gotowe do przyjęcia nowych funkcji (czytaj: przyciągnięcia biznesu). Jednak, jak zauważa Gądecki, powstałe w ten sposób „obiekty flagowe wytwarzają pozytywny wizerunek i dobrą <aurę>, towarzyszące konkretnym miastom, ale ten rodzaj wizerunkowej polityki nie zawsze był w stanie minimalizować faktyczne problemy bezrobocia czy upadku innych dzielnic, a w niektórych przypadkach nawet je pogłębił”⁶¹⁰. W dwudziestym pierwszym wieku w procesy gentryfikacyjne angażują się władze rządowe i lokalne, korporacje i porozumienia partnerskie rządowo-korporacyjne. Zrewitalizowana przestrzeń jest często tak atrakcyjna dla prywatnego kapitału, iż ten chętnie włącza się do takiego współdziałania z lokalnymi władzami. Z tego powodu finansowanie tego typu procesów odnowy często odbywa się nie tylko ze środków publicznych.

⁶⁰⁹ J. Derksen i N. Smith, *Urban Regeneration: Gentryfication as Global Urban Strategy*, tekst niepublikowany, 2001.

⁶¹⁰ J. Gądecki (2009). *Za murami. Osiedla grodzone w Polsce - analiza dyskursu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 88.

Derksen i Smith zwracają uwagę na rolę, jaką we wspomnianych przemianach odgrywa kultura. W ich opinii powstające w modernizowanych centrach miast galerie i pracownie artystyczne stanowią „element nowego konsumpcyjnego otoczenia”⁶¹¹. Mikołaj Iwański zauważa, że „proces zmian wizerunku dzielnicy i wzrostu wartości nieruchomości jest najszybszy i najbardziej efektywny, jeśli użyje się w nim artystów. Inne środki – inwestycje strukturalne, budowa gmachów użyteczności publicznej – są dużo droższe”⁶¹². Rafał Jakubowicz z kolei przytacza przykład dewelopera, który na warszawskiej Pradze Południe planuje wybudowanie odpowiednika nowojorskiego SoHo. W związku z tym na początek oferuje przestrzenie galeriom, artystom i projektantom po to, by przyciągnąć uwagę do tego miejsca przedstawicieli świata biznesu, którym w przyszłości chce sprzedawać lofty. A więc, zauważa Jakubowicz, „oferta artystyczna nie jest skierowana do obecnych mieszkańców Pragi, ale do zupełnie innej publiczności”⁶¹³.

Ten rodzaj obecności kultury w rewitalizowanych obszarach miejskich nie wyczerpuje jednak listy sposobów, na jakie ona się tam pojawia. Również artyści o orientacji krytycznej pojawiają się w niej, podejmując szereg działań, w których występują jako obrońcy i rzecznicy grup zmarginalizowanych, wypieranych z centrów miast przez toczące się tam procesy. „Jak możemy reprezentować <<ukryte>> życie, życie faktycznie większości mieszkańców? Jak można pokazać warunki walk mieszkańców, bezdomnych, alternatywę do tego sposobu planowania miasta, który jest aktualnie praktykowany?”⁶¹⁴ – Takie pytania stawiała przed artystami Martha Rosler, zapraszając ich w 1987 r. do udziału w projekcie *If You Lived Here*.

⁶¹¹ J. Derksen i N. Smith, *City Transformers na trzech poziomach: globalnym, narodowym, miejskim*, [w:] *City Transformers*, red. G. Kłaman & A. Wołodźko, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2002-2005, s. 114-119.

⁶¹² M. Iwański, *Artyści w służbie kapitału*, osoba przeprowadzająca wywiad: Michał Wybieralski, „Gazeta Wyborcza” 22.08.2011.

⁶¹³ R. Jakubowicz, *Artyści w służbie kapitału*, osoba przeprowadzająca wywiad: Michał Wybieralski, „Gazeta Wyborcza” 22.08.2011.

⁶¹⁴ M. Rosler, *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 15-44, s. 31.

Praktyka pokazuje, że politycy szybko zorientowali się, iż realizujący projekty partycypacyjne artyści mogą w dużej mierze wyręczyć ich z obowiązku wywiązywania się z wynikających z ideologii demokratycznej działań na rzecz „wszystkich obywateli”, a więc również tych najuboższych, stanowiących najsłabsze ogniwo społeczeństwa z punktu widzenia ekonomii rynkowej. W związku z tym w Wielkiej Brytanii już w połowie lat 70. ubiegłego stulecia tego rodzaju praktyki zostały sprofesjonalizowane poprzez wprowadzenie systemu finansowania ich przez instytucję państwową (*Arts Council*). Obecnie wspieranie i „odgórne sterowanie” przez władze sztuką partycypacyjną stało się zjawiskiem powszechnym, czego dowodem niech będzie podręcznik *Community Arts Workbook*, opublikowany przez *Ontario Arts Council*⁶¹⁵.

Johanna Gustafsson Fürst przyznaje, że realizując projekt *Trondheimsgatan 26* (→ R. IV.2.4.) była targana sprzecznymi uczuciami. Z jednej strony czerpała satysfakcję ze swojej pracy z uczniami szkoły w sztokholmskiej imigranckiej dzielnicy Husby. Z drugiej jednak strony, pracując tam, zadawała sobie pytanie, jaka w rzeczywistości jest polityczna wymowa jej działań. Czy fakt, że jest opłacana przez władze miasta, które w tym samym czasie realizują gentryfikację dzielnicy, nie stawia jej pracy w moralnie dwuznacznym świetle? Dlatego, jak przyznała, po dwóch latach tego zaangażowania była pełna wątpliwości, czy powinna kontynuować prowadzone tam projekty. Rozważała decyzję o oddaniu ich w ręce osób (nauczycieli), będących członkami społeczności lokalnej⁶¹⁶.

Stach Szablowski, co prawda w innym kontekście, wypowiada ryzykowną, choć na pewno niepozbawioną podstaw opinię na temat postaw współczesnych polskich artystów:

W czasach komunistycznych wybór między zgodą na instrumentalizację twórczości a zachowaniem niezależności miał charakter decydującego rozstrzygnięcia moralnego. Czasy się jednak zmieniły. Dla współczesnych artystów problem na poziomie etycznym przestaje mieć znaczenie. Zaryzykujmy tezę, że od czasów feudalnych

⁶¹⁵ A. Lee, *Community Arts Workbook*, 1998 [dostęp: 20 maja 2011], <<http://www.arts.on.ca/Asset363.aspx?method=1>>.

⁶¹⁶ Wypowiedź ta została zarejestrowana w czasie mojego spotkania z artystką w jej pracowni w Sztokholmie 25.11.2011.

artyści nie byli tak mocno zaangażowani w reprezentację dyskursu władzy politycznej jak dziś, a instrumentalizacja przynosi korzyści obu stronom⁶¹⁷.

Być może jeszcze bardziej ryzykowne będzie zastosowanie tej opinii do globalnej sceny artystycznej, niemniej mam wrażenie, że możemy w niej odnaleźć „ziarno prawdy”. A ponieważ artyści angażujący się w realizację projektów partycypacyjnych w swych działaniach lokują się szczególnie blisko świata polityki, powinni działać wyjątkowo świadomie.

5. Jeżeli *white cube* nie wystarcza...

5.1. Nowe miejsca prezentacji

W poprzedniej części tego rozdziału poświęconej miejscu działań artysty pisałam o przestrzeni publicznej. Może się to wydać paradoksem, iż teraz znowu do niej powracam. Na tym jednak polega specyfika sztuki partycypacyjnej i tzw. „nowej sztuki publicznej”, iż pracownia artysty i muzeum – miejsce prezentacji sztuki, które w modernistycznym paradygmacie były dwoma różnymi miejscami, obecnie są jednym i mieszczą się właśnie w przestrzeni publicznej. Cecha ta jest nierozłącznie powiązana ze sposobem odbioru sztuki, który w tym przypadku nabrał charakteru natychmiastowości. W modernizmie droga dzieła sztuki z pracowni artysty do muzeum była bardzo długa i przebycie jej mogło zająć dziesięciolecia. W przypadku artysty tworzącego bezpośrednio w środowisku odbiorców swojej sztuki, a nawet wspólnie z nimi, akt jej tworzenia i odbioru przez tzw. „publiczność wewnętrzną” jest jednoczesny. Tym samym nastąpiła zmiana postrzegania miejsca, w którym sztuka się konstituuje. Zamiast wcześniejszego rozumienia go jako neutralnego „białego sześcianu” przestrzeni muzeum, który dopiero dzięki umieszczonym w nim obiektom wypełniał się treścią, pojawił się koncept przestrzeni umieszczonej poza instytucją, osadzonej w konkretnym kontekście społecznym i wystawionej na różnorodne wyzwania zewnętrzości, które nie mogą pozostać bez wpływu na prezentowaną sztukę. Co więcej, to właśnie lokalne problemy społeczne stają się jej zasadniczą treścią.

⁶¹⁷ S. Szablowski, *Głębie kreatywnego zagłębia*, „Gazeta Wyborcza” 18.12.2011, s. 4.

Tego rodzaju projekty, mające charakter grupowej eksploracji miasta, odbywają się na jego terenie i tam też dochodzi do natychmiastowej prezentacji ich performatywnej warstwy. Podczas *Byens Ukrudt* (→ R.IV.2.6.) członkowie grupy YNKB zbierają razem z publicznością rosnące na miejskich nieużytkach chwasty i owoce, a następnie urządzą ich ekspozycję organizowaną *ad hoc* pod gołym niebem. Na znalezionych deskach prezentują znaleziska pogrupowane zgodnie z ich botanicznym zaszeregowaniem przedstawionym na umieszczonych na kartkach napisach. Performatywna akcja grupy artillery *Flower Power – aPrompting* (→ R.IV.2.2.) odbywa się na dworcach kolejowych w Århus, Odense i Kopenhadze, gdzie artystki wręczają bukiety kwiatów przechodniom. *Mobile Tea House* autorstwa CUDI (→ R.IV.2.4.) jest mobilną architekturą, która przemieszczana jest w obrębie dzielnicy Vollmose w Odense. Projekt *Herstories Tour* (→ R.IV.2.3.) ma miejsce na statku wycieczkowym wożącym turystów po kanałach Kopenhagi.

Czasami jednak sprawa prezentacji pozainstytucjonalnej jest nieco bardziej złożona. Nie zawsze „na zewnątrz”, „w przestrzeni miejskiej” oznacza „w przestrzeni publicznej”. Wielu autorów zwraca uwagę na zmiany, jakie zachodzą w mieście pod wpływem ekonomii neoliberalnej i wskazują na szereg tendencji, które powodują, iż przestrzeń wspólna coraz bardziej się kurczy. Norweska kuratorka i teoretyczka Tone Hansen⁶¹⁸ przygląda się procesowi, który zachodzi w czasie renowacji centrum Oslo. Rozważa, co dzieje się, gdy władze miasta oddają w ręce prywatnego biznesu sprawę miejskiego dizajnu lub dopuszczają do zasady współfinansowania tego zadania. Wskazuje na konkretny przykład konsekwencji faktu przejęcia przez prywatną firmę odpowiedzialności za remont części centrum Oslo – zaprojektowania i sfinansowania wszystkich elementów tzw. małej architektury. Hansen dotarła do dokumentu, w którym architekt zatrudniony w tym projekcie zawarł listę niezwykle precyzyjnych zasad, które regulują kwestie estetyki ulic, takie jak: sposób oznakowania sklepów i nazw ulic, system reklam, wymogi dotyczące wyglądu fasad kamienic itd. W ramach tej samej akcji wyczyszczono i uporządkowano place, które wcześniej były miejscem spotkań m.in. prostytutek i dealerów narkotyków. Z polskiej perspektywy, gdzie brak jakichkolwiek uregulowań tego rodzaju doprowadza do całkowitego chaosu estetycznego przestrzeni miejskiej, wprowadzenie wyżej wspomnianych zasad wydaje się niezwykle pożądane i konieczne, bez względu na to, czy będą za tym stały władze miasta, czy

⁶¹⁸ T. O. Hansen, *Walk_Through_the_City*, [w:] *What Does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena*, red. T. Hansen, Torpedo Press, Oslo 2006, s. 68-101.

biznes prywatny. Hansen ostrzega jednak, że takie działania stoją w sprzeczności z systemem demokratycznym i służą przejściu kontroli nad sposobem funkcjonowania obywateli w przestrzeni miejskiej. Autorka wini za ten stan rzeczy procesy demokratyczne, które są zbyt wolne w porównaniu do szybkich kroków podejmowanych przez biznes, motywowany własnym interesem. W jej opinii „zatarcie granic pomiędzy prywatnym a publicznym tworzy szare strefy dla nowych graczy, którzy są zwolnieni z politycznej kontroli”⁶¹⁹.

Wśród analizowanych przeze mnie projektów występują takie, które nie odbywają się ani w instytucji sztuki, ani w przestrzeni publicznej, lecz w instytucji innego rodzaju. To tam następuje ich prezentacja „publiczności wewnętrznej”. I tak np. akcja SUPERFLEX-u *Free Shop* (→ R. IV.2.2.) odbywa się w sklepach, w których wybrani klienci są zaskakiwani informacją o tym, iż nie muszą płacić za poczynione zakupy. Działanie to ma charakter performansu, którego widzami byli inni klienci przebywający w tym czasie w tym samym miejscu. Ólafur Gíslason (→ R. IV.2.5.) zaprasza do współpracy pacjentów ośrodka dla cierpiących na depresję i stany lękowe. Tworzone przez nich napisy na ścianach widoczne są przez okno dla przechodniów znajdujących się na ulicy. Z kolei Marianne Heier realizuje projekt *Waldgänger* (→ R. IV.2.2.) na terenie urzędu podatkowego, a jego bezpośrednimi odbiorcami byli pracownicy tej instytucji. Kristina Lindström i Åsa Ståhl organizują koła szyjących (→ R. IV.2.7.) w wiejskich świetlicach⁶²⁰. Przy okazji każdej kolejnej odsłony tego projektu w ich wnętrzu organizowany jest pokaz haftów wykonanych przez uczestniczki poprzednich spotkań. Również obrus leżący na stole, przy którym odbywa się praca kobiet, niekiedy staje się miejscem natychmiastowej prezentacji i komunikacji. Artystki tak opisują przykład tego rodzaju praktyki:

(...) zauważyłyśmy rozmowę, która rozwinęła się na obrusie. Ktoś całkiem wprawną ręką wyhaftował „*hel vet*” („cała wiedza”) co kojarzy się z „*hell*” („piekło”⁶²¹). Kilka starszych kobiet z Vemhån uznało za nieodpowiednie by przekleństwo było napisane

⁶¹⁹ *Tamże*, s. 95.

⁶²⁰ Świetlice te zrzeszone są w *Bygdegårdarnas Riksförbund* (Narodowej Federacji Wiejskich Centrów Społecznych). W tradycji skandynawskiej, badanej przez szwedzką badaczkę Louise Waldén, działania te postrzegane są jako forma „ukrytej kobiecej sfery publicznej”, próba stworzenia kobiecego „parlamentu cieni”. (L. Walden [2002], *Textilens text*. Podaję za: Å. Ståhl i K. Lindström, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010, s. 121-129.).

⁶²¹ Wyraz *hell* stanowi jednocześnie w języku szwedzkim wyrażenie wulgarne: „odpierdol się”.

w miejscu publicznym. Swoimi zręcznymi rękami dodały litery i w ten sposób zmieniły to na „*hel vetelängd*” („cały bochenek chleba”)⁶²².

Inne z kolei projekty organizowane są w przestrzeniach należących do osób prywatnych. Malin Arnell umieszcza projekt *Duch wspólnoty w wielkim lesie lub Dłaczego nie mogę przestać krzyczeć – Koło Szyjących w progresie* (→ R.IV.2.7.) na werandzie letniego domu należącego do rodziny jej koleżanki. Urządzenie do wytwarzania energii skonstruowane przez SUPERFLEX w ramach projektu *Supergas/Biogas* (→ R.V.2.2.) zainstalowane zostaje w gospodarstwie wybranej rodziny, która jest jego odbiorcą/użytkownikiem. Jednocześnie jednak rozwiązanie to ma służyć jako wzorzec szerszej społeczności i zachęcać, by w prosty sposób, utylizując produkowane codziennie odchody i odpady, wytwarzać elektryczność. Minna Heikinaho wynajmuje lokal w helsińskiej dzielnicy Kalio, by stworzyć tam darmową kawiarnię dla mieszkańców z sąsiedztwa (→ R.IV.2.2.). W ten sposób przestrzeń jej pracowni przekształca się w publiczną, przeznaczoną dla ogółu. Podobnie uczestnicy projektu *Land* (→ R.V.2.1.) grupy N55 zrzekają się własności części swojej posiadłości, by udostępnić ją do publicznego użytku. Również w ramach projektu grupy Wooloo zatytułowanego *New Life Copenhagen* (→ R. IV.2.1.) akcja odbywa się w prywatnych domach mieszkańców duńskiej stolicy.

W niektórych przypadkach kwestia rozróżnienia pomiędzy przestrzenią publiczną a prywatną niezmiernie się komplikuje. Lars Vilks, tworząc projekt *Ladonia* (→ R.V.2.1.), zawłaszcza fragment wybrzeża w zachodniej Szwecji, ogłaszając go swym własnym państwem, które następnie warunkowo udostępnia innym „obywatelom”. Z kolei w przypadku projektu Kristiny Lindström i Åsy Ståhl [*visklek*] (→ R. IV.2.5.) akcja ujawnia się wyłącznie w wirtualnej przestrzeni rozmowy telefonicznej dwóch osób.

5.2. Dostawcy sztuki

Zupełnie inna forma działalności wystawienniczej narodziła się w Skandynawii na gruncie instytucjonalnym, z inicjatywy władz odpowiedzialnych za politykę kulturalną. Jednym z głównych celów tejże było zapewnienie równego dostępu do uczestnictwa w kulturze

⁶²² Å. Ståhl i K. Lindström, *dz. cyt.*, s. 127.

wszystkim obywatelom, niezależnie od ich miejsca zamieszkania. Było to o tyle trudne, iż Szwecja jest krajem, w skład którego wchodzi wiele małych miejscowości znacznie oddalonych od siebie i rozciągniętych na rozległym, często trudno dostępnym terenie. W 1965 r. szwedzki rząd powołał komisję, której zadaniem było znalezienie formuły prezentacji na prowincji obiektów z centralnych kolekcji muzealnych. W ten sposób powstał projekt *Riksställnigar*, którego zadaniem była organizacja obwoźnych wystaw sztuki⁶²³.

Jako pierwszą zorganizowano w 1966 r. wystawę *A Century of the National Museum*. Jej pomysł polegał na masowym udostępnieniu najcenniejszych dzieł sztuki z państwowej kolekcji, która właśnie obchodziła swoje stulecie. Wybór prac do tej ekspozycji stał się okazją do przetestowania taktyki partycypacyjnej. Zwiedzających poprzedniego lata Muzeum Narodowe poproszono o oddanie głosów na dzieła, które im się podobały najbardziej. Tak uzyskano swego rodzaju „listę przebojów”, na której, obok osiemnastowiecznych gobelinów i antycznej rzeźby chińskiej, znalazły się obrazy Rembrandta, Gauguina, Degasa, Toulouse-Lautreca, Picassa. Transportowana ciężarówkami wystawa odwiedziła dwadzieścia miejscowości rozrzuconych po całym terytorium kraju. Miejscami ekspozycji były nie zawsze galerie czy muzea, lecz również szkoły czy centra turystyczne. Na każdym kolejnym miejscu postoju uzbrojeni ochroniarze w towarzystwie psów obronnych dniem i nocą pilnowali wystaw⁶²⁴.

Oprócz samej produkcji i organizacji wystaw zadaniem *Riksställnigar* jest praca badawcza i eksperymentowanie z zagadnieniem wystawy pojętej jako przestrzeń komunikacji. Szczególny nacisk położony jest na wypracowywanie nowych metod dotarcia do widza. W konsekwencji tak wyznaczonego celu działalność tej instytucji polega na daleko idącej współpracy z miejscowymi działaczami. Intencją zespołu *Riksställnigar* jest, by lokalna społeczność poczuła, że wystawa jest adresowana specjalnie do niej. Ten sposób podejścia do problemu ilustruje poniższy przykład:

⁶²³ Bliźniacza instytucja funkcjonowała w Norwegii pod nazwą *Riksstillinger* w latach 1953-2005. W 2005 r. została wchłonięta przez *Nasjonalmuseet* (Państwowe Muzeum Sztuki), co praktycznie zakończyło jej działalność.

⁶²⁴ Radykalizm tego projektu i decyzji, by wyprawić w tak długą podróż najcenniejsze dzieła z narodowej kolekcji jest szczególnie znacząca w świetle niedawnych polskich sporów o prawo Fundacji Czartoryskich do wypożyczenia *Damy z gronostajem* Leonarda da Vinci na wystawy do Madrytu i Berlina.

Dawno temu, gdy planowaliśmy trasę wystawy *In a House at the End of the Forest*⁶²⁵, chcieliśmy nawiązać kontakt z lokalnymi organizatorami w Tornedalen na dalekiej północy Szwecji. Problem polegał na tym, że nie znaliśmy nikogo w tamtej okolicy, komu „byłoby z nami po drodze”. Więc co można zrobić, gdy się jest w nowym miejscu i nikogo się nie zna? Skontaktowaliśmy się z miejscową menedżer sztuki, która zaprosiła ludzi, których znała, na kawę. Wszyscy spotkaliśmy się w Haparanda i zaprezentowaliśmy nasz projekt. Wy tłumaczyliśmy, dlaczego go pokazujemy. Potoczyła się dyskusja i każdy powiedział nam, w jaki sposób mógłby z nami współdziałać i czy widzi w tym projekcie jakieś korzyści dla siebie⁶²⁶.

Innym obszarem, na którym skupia się działalność badawcza, jest dizajn. W tym przypadku chodzi o poszukiwanie nowej, praktycznej formuły wystawienniczej dla podróżujących ekspozycji. Jedną z nich był tzw. pociąg-wystawa (*exhibition train*) – projekt zainicjowany w połowie lat 80. przez ówczesnego dyrektora instytucji – Bengta Skooga, który pomysł ten zaczerpnął z praktyki australijskiej⁶²⁷. Pociąg-wystawa składał się z czterech wagonów, spośród których trzy służyły jako przestrzenie wystawiennicze, a jeden był pomieszczeniem dla personelu. Poza tym wyposażony był w przyczepę transportującą media oraz mały sklepik muzealny. Projekt ten był realizowany we współpracy z kolejami państwowymi. Chcąc, by transportowane wystawy były bardziej przystępne, eksperymentowano z nowymi formułami edukacyjnymi, które miały zastąpić tradycyjny drukowany katalog w tym celu współpracowano z mimami, tancerzami i aktorami.

W latach 1987-2000 przygotowano sześć wystaw, które, przy wykorzystaniu tego środka transportu, odwiedziły trzysta pięćdziesiąt miejscowości. Jak wspomina kurator i menadżer *Riksställnigar* Ulla Arnell, był to projekt niezwykle trudny w realizacji, wymagający dużych nakładów finansowych, wyszkolonego personelu, a nawet specjalnych regulacji

⁶²⁵ Wystawa poświęcona była urodzonemu w 1958 r. szwedzkiemu artyście Petterowi Hellsingowi, który, zamieszkawszy na przedmieściach Sztokholmu, zainspirował się lokalną architekturą, naturą i życiem miejscowych ludzi. Inspiracje te wpłynęły na dalszą jego twórczość.

⁶²⁶ *Guidebook for Travelling Exhibitions*, [w:] *Riksställnigar. Swedish Travelling Exhibitions*, 5 lutego 2009 [dostęp: 8 sierpnia 2011], <http://www.rikstallningar.se/Templates/SimpleList____34411.aspx>.

⁶²⁷ Z naszego punktu widzenia praktyka pociągów-wystaw przypomina pociągi propagandowe (tzw. agit-pociągi), które w latach 1918-1920 jeździły po terytorium sowieckiej Rosji. Lecz o ile te służyły promocji jednej tylko opcji politycznej, to, jak zapewnia Ulla Arnell, szwedzkie pociągi-wystawy miały być narzędziem demokratycznym i dawać okazję do spotkań i wymiany różnych poglądów na problemy życia publicznego (Arnell, *Riksställnigar: Swedish Travelling Exhibitions*, [w:] *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, red. G. Pollock i J. Zemans, Balckwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2007, s. 141-156.).

prawnych dotyczących czasu pracy itp. Zakończył się w 2000 roku, w momencie, gdy zarząd kolei zlikwidował część starych torowisk, nie zastępując ich już nowymi. Uniemożliwiło to organizatorom dotarcie z wystawami do wielu małych miejscowości⁶²⁸.

Wówczas wypracowano nową formułę mobilnej przestrzeni ekspozycyjnej. Jest nią obecnie tzw. „wieża wystawiennicza”, którą można postawić w dowolnym miejscu, do którego można dotrzeć ciężarówką wyposażoną w ramię dźwigu oraz gdzie jest dostęp do prądu elektrycznego. Po raz pierwszy wieże zostały wykorzystane w 2001 r. w Göteborgu podczas szczytu Unii Europejskiej. Publiczność mogła komentować umieszczone w nich wystawy, wysyłając SMS-y bądź wrzucając kartki z komentarzami do skrzynki umieszczonej na jednej z nich.

Działalność *Riksställnigar* bywa powodem do gorących debat na temat roli sztuki w społeczeństwie. Taką okazję stworzyła wyprodukowana przez tę instytucję w 1968 r. wystawa *Beautiful Moments*. W założeniu organizatorów była ona polem doświadczalnym, na którym testowano, do jakiego stopnia sztuka może być narzędziem służącym wyrażaniu opinii na temat życia publicznego. Brało w niej udział siedmiu artystów, którzy poruszali takie zagadnienia, jak polityka Szwecji wobec krajów Trzeciego Świata, polityka państwa wobec związków zawodowych, szwedzki model demokracji, biznes, przemysł światowy, problem głodu na świecie, bombardowania Wietnamu przez wojska amerykańskie czy szwedzka służba wojskowa. Wystawa wywołała narodową dyskusję, w ramach której pojawiało się wiele głosów krytycznych, kwestionujących wykorzystywanie wystawy sztuki do omawiania problemów politycznych. Postawiono nawet zarzut, że publiczne pieniądze przeznacza się na finansowanie „brutalnej, ekstremistycznej propagandy komunistycznej”⁶²⁹. Inne głosy mówiły o jej jednowymiarowości i ekstremalnej subiektywności⁶³⁰. Dyskusja ta dotarła nawet do Parlamentu, gdzie w jej obronie stanął ówczesny minister edukacji – Olof Palme. W tej sytuacji dyrektor *Riksställnigar* wyraził swoje stanowisko na temat roli wystawy sztuki, określając ją jako „medium, okazji do debaty, forum dla spotkań” i nalegając, że „powinna ona dostarczać możliwości do prezentowania różnych opinii”⁶³¹.

⁶²⁸ U. Arnell, *dz. cyt.*

⁶²⁹ Podaję za: U. Arnell, *dz.cyt.*, s. 145.

⁶³⁰ *Tamże*, s. 145.

⁶³¹ *Tamże*, s. 145.

W roku 1976 decyzją Parlamentu projekt ten został przekształcony w niezależną instytucję, której celem w dalszym ciągu jest nie tylko produkcja wystaw sztuki, lecz również kreowanie przedsięwzięć o charakterze społecznym czy popularnonaukowym. Od 2000 r. *Riksställnigar* jest rządową instytucją, finansowaną z rocznego grantu Ministerstwa Spraw Kulturalnych, środków pochodzących z *joint ventures* oraz opłat za wypożyczenia wystaw. Dowodem uznania ze strony szwedzkiego środowiska muzealniczego był przyznany *Riksställnigar* w 2001 r., a więc po wielu latach działalności, tytuł „Muzeum Roku”.

5.3. A jednak instytucja . Reguły dobrego zachowania

W przypadku sztuki w ujęciu tradycyjnym, przejawiającej się poprzez artefakty, sceną, na której realizuje się kontakt pomiędzy sztuką a publicznością, jest przestrzeń muzeum lub galerii. Projekty sztuki partycypacyjnej są realizowane najczęściej poza tymi instytucjami – w przestrzeni publicznej lub, jak wskazałam wyżej, w innych przestrzeniach. Ponadto powstają one we współpracy z osobami, które zazwyczaj nie są bywalcami galerii. To w interakcji z nimi zachodzi proces (spotkanie, wymiana), który stanowi samą istotę tego rodzaju sztuki. Później natomiast rezultaty tych projektów bądź ich dokumentacja (postprodukty) prezentowane są w przestrzeni instytucji sztuki. Zachodzi więc pytanie, która przestrzeń jest tą właściwą, w której dochodzi do ujawnienia tej sztuki w całej pełni? Czy muzealna prezentacja nie jest próbą „usztucznienia” na siłę tego rodzaju sztuki lub też próbą wtórnej teatralizacji performatywnych działań, które wcześniej miały miejsce poza instytucją wystawienniczą? Zanim przejdę do omówienia wzajemnych relacji pomiędzy sztuką partycypacyjną a muzeum, chciałabym uporządkować elementy dyskursu na temat tzw. „nowego muzealnictwa”.

5.3.1. Zmiana w obrębie dyskursu muzealnictwa

Mówiąc o nowoczesnym modelu muzeum, którego idea wywodzi się z dziewiętnastego wieku, Foucault określa go jako heterotopię. Całkowita inność tego rodzaju przestrzeni od otaczającej rzeczywistości polega tu, jak twierdzi, na jej relacji do czasu. Najbardziej bowiem charakterystyczną cechą muzeum jest jego beczasowość. W muzeum, mówi Foucault, „czas

bez końca wznosi się na swój szczyt”⁶³², gdyż celem tej instytucji jest ciągle, pozbawione kresu gromadzenie kolekcji przedmiotów odzwierciedlających wszystkie epoki, formy, gusta i idee. Ze względu na fakt, iż Foucault do heterotopii zalicza również przestrzeń cmentarza, Adorno, a w ślad za nim wielu innych autorów, złośliwie określa nowoczesne muzeum jako grobowiec martwych obiektów – muzeum-mauzoleum⁶³³.

Z kolei Brian O’Doherty zwraca uwagę na ścisłe oddzielenie *sacrum* sztuki od *profanum* życia codziennego, które ma miejsce w modernistycznym muzeum. Opisany przez niego kanon białego sześcianu, do którego odnoszą się wszyscy autorzy zabierający głos w dyskusji na tematy współczesnego muzealnictwa, mówi o przestrzeni galeryjnej, z której usunięto wszystkie elementy, które mogłyby zakłócić odbiór sztuki. Autor porównuje ją do innych przestrzeni podporządkowanych prawom heterotopii, takich jak kościół, sala sądowa bądź laboratorium eksperymentalne. Taka przestrzeń, dzięki obecnym w niej „polom siłowym”, wyposażona jest w moce magiczne. Umieszczone w niej rzeczy stają się sztuką, natomiast artefakty pokazane poza jej obszarem narażone są na ryzyko „osunięcia się w świeckość”⁶³⁴.

Z punktu widzenia tematyki moich badań najważniejszy jest widoczny zarówno u Foucaulta jak i u O’Doherty’ego postulat zerwania jakichkolwiek związków pomiędzy przestrzenią muzeum a życiem:

Pozbawiona cienia, czysta, sztuczna przestrzeń jest oddana technologii estetyki. Dzieła sztuki są zamontowane, powieszone, rozłożone do studiowania. Ich czyste powierzchnie są nietknięte przez czas i jego koleje. Sztuka istnieje tu w swego rodzaju wieczności pokazu (...). Ta wieczność daje galerii status podobny otchłani: aby tam się dostać, musisz już być martwy. Istotnie, two własne ciało jest tu dziwnym meblem, wyraźnie zbytecznym intruzem⁶³⁵.

⁶³² M. Foucault, *Des espaces autres*, „Architecture, Mouvement, Continuité” 1984 nr 5, s. 46-49 [dostępny w wersji elektronicznej Michel Foucault. *Of Other Spaces (1967), Heterotopias*, dostęp 10 lutego 2013, <www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>], s. 9.

⁶³³ T. Adorno, *Valery Proust Museum*, [w:] T. Adorno *Prisms*, MA: MIT Press, Cambridge 1981, s. 175-185. Podaję za: B. Lord, *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy*, [w:] *University of Dundee*, 2006 [dostęp: 6 lutego 2013], <<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/1lord.pdf>>.

⁶³⁴ O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, [w:] *Muzeum Sztuki, Antologia*, red. M. Popczyk, (s. 451-466), Universitas, Kraków 2005.

⁶³⁵ *Tamże*, s. 453.

Powyższe założenie przesądza o tym, że *white box* okazuje się instytucją całkowicie bezużyteczną w przypadku sztuki partycypacyjnej, która realne życie sytuuje w samym centrum swojej uwagi. Wobec tego powstaje wątpliwość co do przyszłości muzeum w ogóle, w 2000 r. wyrażona wprost przez szwedzką kuratorkę Marię Lind: „Czy sztuka współczesna nadal potrzebuje instytucji? Czy nie może się komunikować bezpośrednio z publicznością? Czy instytucja stała się zbędna?”⁶³⁶.

Postmodernistyczny dyskurs sztuki i związana z nim zmiana paradygmatu sztuki odbywały się w wielu obszarach. Składały się nań zarówno debaty toczone przez teoretyków, jak również praktyki znaczące podejmowane przez artystów, kuratorów i muzealników. Z perspektywy czasu trudno określić, czy myśl teoretyczna wpływała na zmianę zachowań artystów, czy też praktyki artystyczne zmuszały teoretyków do przeformułowania swoich postaw. I tak w latach 60. i 70. zaczęły się uwidaczniać postawy artystyczne wyrażające krytyczny stosunek do instytucji sztuki (*institutional critique*). Wystąpienia takich artystów jak Michael Asher, Marcel Broothaers, Hans Haacke, Andrea Fraser, Fred Wilson czy Dan Graham inspirowane były Foucaultiańską koncepcją muzeum jako formy dyskursywnej, miejsca narracji i rywalizujących ze sobą ideologii. Toteż krytyka instytucjonalna skupiona była na zagadnieniach władzy instytucjonalnej oraz autorytetu wykorzystywanego przez instytucję do kształtowania znaczeń. Rosalyn Deutsche podkreśla, że wystąpienia wyżej wspomnianych artystów wskazywały na fakt uwikłania dzieła sztuki w uwarunkowania zewnętrznego kontekstu. Obnażali oni proces kształtowania się znaczeń dzieła mających charakter płynny, uzależniony od kontekstu zewnętrznego i zmieniający się wraz z okolicznościami. Deutsche, omawiając ideę krytyki instytucjonalnej, mówi, że „znaczenie dzieła sztuki nie jest po prostu dane lub odkrywane, ono jest produkowane”⁶³⁷. Niemniej na podkreślenie zasługuje fakt, iż realizacje artystów związanych z tym ruchem nadal prezentowane były w przestrzeni muzeum.

⁶³⁶ M. Lind, *Learning from Art and Artists*, [w:] *Selected Maria Lind Writing*, red. M. Lind, Sternberg Press, Berlin 2010, s. 235-257, s. 80.

⁶³⁷ R. Deutsche, *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juszkiwicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2009, s. 585-646, s. 612.

Jednocześnie nowy rodzaj refleksji na temat funkcji muzeum w postmodernistycznej rzeczywistości pojawił się w środowisku muzealników. Była ona zorientowana krytycznie zarówno wobec esencjalistycznej modernistycznej wizji przestrzeni ekspozycyjnej, jak i wobec prób komercjalizacji przestrzeni muzealnej podejmowanych w epoce neoliberalnej⁶³⁸. Ten nowy ruch zyskał miano „nowej muzeologii” (*new museology*). Jego kontynuacją i konsekwencją były dyskusje mające na celu przededefiniowanie roli muzeum, które wynikły w reakcji na partycypacyjne praktyki artystyczne oraz fakt podjęcia przez artystów działań w przestrzeni publicznej. Norweski kurator Jonas Ekeberg pisze, że zmiana postaw artystów, która nastąpiła na początku lat 90., zaowocowała przeformułowaniem ich oczekiwań w stosunku do instytucji sztuki, o ile miałyby ona w ogóle być jeszcze potrzebna w kontakcie pomiędzy artystą a widzem. Ekeberg podsuwa przykład norweskiej grupy New Meaning, wydającej wspólnie z imigrantami lokalne pismo w Trondheim (→ R. IV.2.1.). Uważa on, że artyści nie tyle oczekują od instytucji zaprezentowania tego projektu w formie wystawy, lecz raczej długoterminowego zaangażowania we wsparcie jego realizacji. Innym, dodatkowym motorem zmian, które miały wpływ na kształtowanie się nowego dyskursu muzeum sztuki był według tego autora fakt, że świat społeczny istniejący poza murami muzeum w znacznym stopniu uległ przekształceniu. Wartości, które zaczęły zyskiwać centralne znaczenie to komunikacja, partycypacja i wymiana. To one wpłynęły na zmianę oczekiwań publiczności w stosunku do muzeum, która nie chce już występować wyłącznie w roli biernego widza. Ta tendencja z kolei powoduje reakcję zwrotną w postaci nowych oczekiwań muzeum w stosunku do artysty, który odtąd traktowany jest nie tylko jako „gwiazda” prezentująca swoje dzieło lecz oczekuje się od niego również roli „służebnej”, np. organizowania warsztatów dla widzów lub społeczności zamieszkałej w sąsiedztwie⁶³⁹. Powyższe czynniki doprowadziły do

⁶³⁸ Zgodnie z neoliberalną polityką kulturalną, która pojawiła się w końcu dwudziestego wieku, muzea powinny zarabiać na swoje utrzymanie, a co więcej – stać się czynnikiem ekonomicznego wzrostu miast i regionów. Z tego sposobu myślenia wywodzi się zjawisko budowania muzeów – ikon architektonicznych jak *Guggenheim Museum Bilbao* (1997), zaprojektowane przez Franka Gehry’ego, *MAXXI – National Museum of the 21st Century Arts* (2010) w Flaminio pod Rzymem, zaprojektowane przez Zahę Hadid czy *Louvre Abu Dabi* według projektu Jeana Nouvela, którego otwarcie planowane jest na 2015 r.

⁶³⁹ Na gruncie brytyjskim tendencja do poszerzania przez muzea swojej oferty programowej o tzw. *community outreach programme* jest w wysokim stopniu inspirowana przez polityków, którzy w latach 90. dwudziestego wieku doszli do wniosku, iż muzea są tymi instytucjami, na terenie których mogą one wpływać na kształtowanie się politycznych postaw obywateli. Chodzi w tym przypadku o promowanie zasad demokracji i obywatelskiej aktywności. Brytyjska badaczka Bernadette Lynch podkreśla jednak, że relacje pomiędzy muzeum a społecznością sąsiedzką powinny być oparte na zasadzie wzajemności. Ostrzega przed niebezpieczeństwem pokusy przyjęcia przez instytucję sztuki roli mentora uczącego „jak żyć”. Podaje przykład starszej kobiety o

zwrotu w sposobie funkcjonowania instytucji wystawienniczych, który został określony terminem „nowego instytucjonalizmu”.

Pojawienie się tego zjawiska było wynikiem splotu różnych okoliczności oraz postaw aktorów w polu sztuki. Jednym z elementów tego łańcucha zdarzeń był fakt wystąpienia na początku lat 90. zupełnie nowego typu instytucji wystawienniczej – tzw. *artists-run-spaces*. Są to niezależne miejsca zrzeszające artystów zainteresowanych nie tylko tworzeniem, lecz również prezentacją sztuki własnej i wyprodukowanej przez innych. Charakteryzuje je bardziej swobodny sposób funkcjonowania, nastawienie na tworzenie mniejszych, szybko zmieniających się projektów, produkowanych przy pomocy niewielkich środków. Tego rodzaju *modus operandi* pozwala artystom na uniezależnienie się zarówno od władzy profesjonalnych instytucji decydujących o tym, kto może się znaleźć w polu sztuki, a kto ma pozostać wykluczony, ale również od zorientowanego tylko na zysk rynku sztuki. Własne miejsce umożliwia pozostanie wiernym wyznawanym ideom oraz współdziałanie ze środowiskiem lokalnym.

Szereg instytucji muzealnych w Europie niemal jednocześnie włączyło się w dyskusję na temat nowej formuły funkcjonowania oraz podjęło eksperymenty z jej testowaniem. Najbardziej znany jest przypadek działalności paryskiego Palais de Tokyo pod zarządem Nicolasa Bourriaud i Jerome’a Sensa (2000-2006). Ja ograniczę się do rozważań i praktyk, które miały miejsce w Skandynawii, tym bardziej że właśnie te, które miały miejsce na tamtejszej scenie artystycznej, należą do najbardziej wyrazistych i znaczących. Jednym z pionierów praktyk mających na celu nie tylko zmianę relacji pomiędzy artefaktem a przestrzenią muzealną, ale również przeformułowanie ramy organizacyjnej instytucji sztuki, która uwzględnia rolę dyrektora, kuratorów a także publiczności, był Charles Esche w okresie, w którym piastował posadę dyrektora Rooseum w Malmö (2000-2004). To wtedy sformułował on koncepcję muzeum, które musi stać się „częściowo centrum społecznym, częściowo laboratorium i częściowo akademią, natomiast w mniejszym stopniu przestrzenią

chińskich korzeniach, która uczestnicząc w konsultacjach społecznych zorganizowanych przez jedno z londyńskich muzeów, zapytała: „Dlaczego to robicie? Dla kogo to jest? Co zamierzacie zmienić? Czy to mnie chcecie zmienić?”. Podaje za: B. Lynch, *Custom-made: a new culture for museums and galleries in civil society*, [w:] *Utopic Curating*, red. C. Gether, S. Høholt, C. Jalving, i S. M. E. Jacobsen, Arken Museum of Modern Art, Ishøj 2010, s. 65-75.s. 75.

prezentacji”⁶⁴⁰. Ta nowa koncepcja została zainspirowana właśnie sposobem funkcjonowania *artists-run-spaces*, w których Esche dostrzegł kluczową siłę, zdolną do „negocjowania różnych podstaw tworzenia instytucji, kwestionowania relacji pomiędzy sztuką a społeczeństwem i odzwierciedlania stanowiska sztuki wobec globalizacji”⁶⁴¹. Ten trop oznacza jednak w konsekwencji całkowite zerwanie z Foucaultiańską wizją muzeum jako heterotopii na rzecz stworzenia powszedniego, niezobowiązującego miejsca spotkań. Podążając tym tropem, Esche zorganizował w Rooseum w 2002 r. wystawę *Baltic Babel – cities on a nervous coast* (Wieża Babel – miasta na nerwowym wybrzeżu), do której zaprosił grupy artystyczne, inicjatorów niezależnych festiwali filmowych, biura alternatywnych projektów miejskich i małe organizacje badawcze z ośmiu miast nadbałtyckich⁶⁴². Zachowane w internecie dokumentalne zdjęcia z tej wystawy pokazują wnętrze Rooseum zabudowane tymczasową architekturą, dzielącą przestrzeń na stoiska-stanowiska przewidziane dla poszczególnych grup, gdzie prowadziły one sprzedaż własnych produktów oraz organizowały ulotne wydarzenia. Tak więc przyjętą przez Eschego metodą było całkowite przeformułowanie programu muzeum.

Helsińskie Muzeum Sztuki Współczesnej KIASMA co prawda nie zdecydowało się na tak radykalną zmianę swojego programu, niemniej jednak w latach 2003-2004 prowadziło projekt wystawienniczo-badawczy nieco podobny do wspomnianego wyżej i zatytułowany *Institution2*. Jego celem było prześledzenie różnych modeli funkcjonowania instytucji wystawienniczych decydujących się na eksperymentowanie z prezentacją sztuki zaangażowanej i stymulowaniem publiczności do aktywnego w niej uczestnictwa⁶⁴³. Kuratorem tego projektu był Jens Hoffmann.

⁶⁴⁰ Podaję za: R. G. Nesbitt, *Harnessing the Means of Production*, „Verksted” 2003 nr 1, s. 59-87, s. 78.

⁶⁴¹ *Baltic Babel*, [w:] *UnDo* (2002) [dostęp: 4 stycznia 2013], <www.undo.net/it/mostra/10867>.

⁶⁴² Polska reprezentowana była przez Fundację Galerii Foksal.

⁶⁴³ W ramach tego projektu prezentowano działalność następujących instytucji: *BAK basis voor actuele Kunst*, Utrecht; *Contemporary Art Center*, Wilno; Fundacja Galeria Foksal, Warszawa; *Index Gallery*, Sztokholm; *Kunstverein Frankfurt*, Frankfurt; *Oslo Kunsthall*, Oslo; *Palais de Tokyo*, Paryż; *Platform Garanti Contemporary Art Center*, Istambul.

Nota bene, decyzja o powołaniu KIASMY zapadła na początku lat 90. dwudziestego wieku w czasie, gdy na świecie odbywały się żywe dyskusje na temat nowej roli muzeum w ramach wspomnianej wyżej „nowej muzeologii”. Dlatego też decyzja ta wywołała narodową debatę w Finlandii, w której udział wzięli

Maria Lind wyraża opinię, iż instytucje sztuki są nadal potrzebne, muszą jednak stać się bardziej otwarte na zmienność i różnorodność oraz gotowe do „regularnego odnawiania i odkrywania siebie i swojej publiczności”⁶⁴⁴. Uważa ona, że podstawową praktyką muzeum nie musi być prezentacja sztuki w formie wystawy i sugeruje, by muzeum zajęło się współudziałem w tworzeniu sztuki razem z artystą⁶⁴⁵. W swojej praktyce kuratorskiej miała ona okazję do podjęcia eksperymentu z nową rolą instytucji, gdy w latach 1997-2001 była odpowiedzialna za tzw. *Moderna Museet Projekt* działający na marginesie *Moderna Museet* w Sztokholmie. Podjęte przez nią wtedy działania oparte były na przekonaniu, iż muzeum to nie tylko budynek, ale również suma aktywności, które można rozszerzyć do tego stopnia, by nadać za nowym sposobem pracy artysty. Jako przedstawicielka instytucji muzealnej skupiła się wówczas na roli producenta projektów artystycznych. Do najciekawszych działań, które udało się zrealizować, zaliczyć należy *Collectors* Anniki Eriksson (1998). Artystka zaprosiła na teren *Prästgården* (położonej w sąsiedztwie muzeum plebanii, oddanej na cele realizacji *Moderna Museet Projekt*) kolekcjonerów-amatorów, którym dała możliwość, by w sąsiedztwie muzeum znanego z cennej kolekcji sztuki modernistycznej zaprezentowali swoje prywatne zbiory kuriozów. Jednocześnie nakręciła wideo, w którym ludzie ci wypowiadają się na temat swojej pasji. Inna interesująca akcja miała miejsce zimą 1999 r., kiedy Apolonija Šušteršič przekształciła wnętrze tego niewielkiego budynku na centrum terapii światłem, gdy dowiedziała się, jak wielu Szwedów cierpi na depresję spowodowaną krótkim zimowym dniem. Ten projekt wystawienniczy przyczynił się do znacznego (choć chwilowego) wzrostu frekwencji publiczności. Zastosowana przez Lind strategia polegała więc na stworzeniu instytucji działającej jako satelita muzeum działającego zgodnie z paradygmatem modernistycznym.

W świetle dyskursu „nowego instytucjonalizmu” interesująco przedstawia się *casus* sztokholmskiej *Tensta Konsthall* – nowej instytucji sztuki, która w 1998 r. została założona w zamieszkałej głównie przez imigrantów podmiejskiej dzielnicy Tensta. Jej inicjatorem i dyrektorem w latach 1998-2003 był działający do tej pory jako niezależny kurator i artysta

przedstawiciele różnych środowisk wypowiadający się, czy muzeum sztuki współczesnej ma w ogóle sens i w jaki sposób miałyby być sformułowane.

⁶⁴⁴ M. Lind. Podaję za R. G. Nesbitt, *dz. cyt.*, s. 80.

⁶⁴⁵ M. Lind, *Learning from Art and Artists*, [w:] *Selected Maria Lind Writing*, red. M. Lind, Sternberg Press, Berlin 2010, s. 235-257.

Gregor Wroblewski, sam będący mieszkańcem Tensta od 1983 r., który współpracował z lokalnymi mieszkańcami oraz władzami dzielnicy. Program *Konsthall* realizowany był zgodnie z następującą wizją jego dyrektora:

W pracy z publicznością, pracy pedagogicznej w instytucji sztuki, która dotyczy „zdobywania publiczności”, rdzeń stanowi dzieło sztuki. W instytucji dzieło jest wybierane, ponieważ jest ważne, interesujące, dobre, poruszające, aktualne, piękne itd. Aby przyciągnąć publiczność, należy ułatwić odbiór dzieła, a nie angażować publiczności za każdą cenę, czasem nawet bez dzieła sztuki. Instytucja sztuki jest jak wydawnictwo, a dzieło sztuki – jak książka. Praca wydawcy ma na celu ułatwienie drogi książki do czytelnika. Wydawca może organizować kluby czytelników i kursy pisania w celu tworzenia przyszłych odbiorców, ale nie może zastąpić zwycięzców Nagrody Nobla wydaniem pisarzy-amatorów. A to jest właśnie to, co czyni „estetyka relacyjna”. Te projekty zastępują dzieła sztuki amatorskimi działaniami *do-it-yourself*. W instytucji sztuki edukacja jest ważna, ale nigdy nie stanowi alternatywy w stosunku do sztuki. Jest komplementarna⁶⁴⁶.

Tym samym Wroblewski zapatrywał się krytycznie na działalność Charlesa Esche, którego eksperymenty z formułą programową Rooseum przyczyniły się, według niego, do wyczerpania potencjału tej instytucji.

W konsekwencji program *Konsthall* skupiony był przede wszystkim na wideo jako medium, które, w opinii Wroblewskiego, jest bardziej przystępne i pozwala poszerzyć krąg odbiorców sztuki współczesnej. Zaprezentowano prace szeregu najwybitniejszych artystów tego gatunku, m.in. Shirin Neshat, Evy Koch, Araya Rasdjarmrearnsook, Amara Kanwara, Susan Hiller, Marka Wallingera czy Kutluga Atamana. Wroblewski określa ten typ sztuki jako „narracyjny, wizualny i wzruszający”⁶⁴⁷ i wspomina, iż zdarzało się, że publiczność wychodziła z wystaw, płacząc. W tym samym czasie jednak władze Sztokholmu miały zupełnie inną wizję funkcjonowania tej instytucji. Zainspirowane brytyjską polityką kulturalną, od kilkudziesięciu lat realizującą program finansowania *community art*, doszły do wniosku, iż to właśnie tego rodzaju działania prowadzone przez instytucje sztuki, które skupione są na działalności społecznej i edukacyjnej w społeczności lokalnej, najlepiej współbrzmia ze sformułowanymi przez szwedzki parlament w 1974 r. celami polityki kulturalnej tego kraju. Stąd realizowany

⁶⁴⁶ G. Wroblewski, *Om att gråta på konstatställning*, [w:] *Tensta. Konst och medborgarskap*, 1 sierpnia 2007, dostęp: 23 lutego 2012, < <http://tensta.blogspot.se/2006/08/joseph-beuys-frklarar-konst-fr-en-dd.html> >.

⁶⁴⁷ *Tamże*.

w *Tensta Konsthall* program spotkał się z zarzutem zbytniego skupienia się na sztuce profesjonalnej.

5.3.2. Subwersywne formy prezentacji

W sytuacjach, gdy artyści podejmują próby prezentacji projektów partycypacyjnych w muzeach i galeriach, ich motywacja zdaje się wypływać z głęboko zakorzenionej „instytucjonalnej definicji sztuki”. Jeżeli, jak twierdzi George Dickie, to instytucja sztuki decyduje o tym, co sztuką jest, a co nie jest, to czy projekty, które powstają poza instytucją i również poza nią są prezentowane, nadal sztuką pozostają? Kto ma o tym decydować? Sytuacja pozostania poza światem sztuki wydaje się być dla artysty niezwykle ryzykowna. Stąd w tej etycznie skomplikowanej sytuacji pojawiają się propozycje stanowiące subwersywne próby prezentacji muzealnych. Przykładem może być projekt Minny Heikinaho zaprezentowany w ramach grupowej wystawy *Saman taivaan alla* (Pod wspólnym niebem) zorganizowanej przez Muzeum Sztuki Współczesnej KIASMA w Helsinkach w 1999 r. Heikinaho przygotowała wówczas kompleksowy projekt, który miał pokazać zarówno przestrzeń instytucji sztuki, jak i przestrzeń publiczną jako równorzędne platformy prezentacji. I tak swój film wideo artystka wystawiła we wnętrzu galerii. *Nota bene*, nie było to wnętrze KIASMY, lecz niewielkiej galerii/miejsca spotkań *Push Firma Beige*, którą artystka prowadziła wówczas w robotniczej dzielnicy Helsinek – Kalio. Ponadto w tym samym miejscu Heikinaho zorganizowała koncerty i tańce. Natomiast w mieście, pod gołym niebem zaaranżowała lunch i obiad dla przechodniów. I wreszcie w różnych miejscach Kalio umożliwiła mieszkańcom prowadzenie publicznych debat za pomocą megafonów. Hanna Johansson pisze o obranej przez artystkę metodzie jako o budowaniu mostów pomiędzy instytucją a życiem:

...struktura mostu była zastosowana (...) do miejsc wystawienniczych, które próbowała ona otworzyć na zewnątrz i w ten sposób przedstawić sztukę widzom, którzy nie przychodzą do tradycyjnych instytucji sztuki. Z drugiej strony Heikinaho wystawiała również w instytucjach sztuki, kiedy potencjał budowania mostów przyczyniał się do otwarcia w drugim kierunku: był próbą postawienia przed oczami widzów galeryjnych innego rodzaju miasta⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ H. Johansson, *Spaces of Address*, „Framework Magazine” 2006, s. 84-87, s. 84-86.

Innym, dającym wiele do myślenia przykładem był *casus* wystawy N55 w *Centre for Contemporary Arts* w Glasgow w 2002 r., gdy był tam prezentowany projekt *SHOP* (→ R. V.2.5.). Polegał on na stworzeniu widzom sytuacji umożliwiającej bezgotówkową wymianę rzeczy. Była to pierwsza edycja tego projektu. Przyjęcie przez artystów zaproszenia do udziału w solowej wystawie w instytucji sztuki stało się punktem wyjścia do ich refleksji nad rolą, jaką odgrywają, gdy godzą się na uczestnictwo w tzw. „świecie sztuki” na warunkach określonych przez tenże „świat”. W czasie poprzedzającym ich przybycie do Glasgow członkowie grupy dowiedzieli się, że *Center for Contemporary Arts*, który pierwotnie był popularnym miejscem spotkań, dzięki dużym nakładom pieniężnym został w ostatnim czasie zreformowany i stał się „szykownym” miejscem spotkań elit z bardzo drogą kawiarnią. Jednocześnie rok 2002 był okresem ogromnej mobilizacji politycznej na świecie, trwającej pomiędzy atakiem na *World Trade Center* a wybuchem drugiej wojny w Zatoce Perskiej. Dzień przed przyjazdem artystów w Glasgow miała miejsce konferencja zorganizowana przez Ministerstwo Obrony, która odbyła się w (*sic!*) właśnie budynku tamtejszego Centrum Sztuki Współczesnej. Fakt ten wywołał ogromną falę wzburzenia w lokalnym środowisku artystów, którzy zaprotestowali przeciwko wykorzystywaniu instytucji sztuki w celach politycznych, szczególnie tych związanych z toczoną wojną. Echa tego zajścia były obecne w czasie całego czasu pracy N55 w Glasgow⁶⁴⁹.

Wspomniane wydarzenia stawiały artystów w ogromnie niezręcznej sytuacji, gdyż wpisanie się własną wystawą w ich kontekst groziło utratą twarzy w środowisku lewicowym. Dlatego też postanowili przełamać obowiązujące zasady i zaistnieć w instytucji na własnych warunkach. Tworząc przestrzeń dla bezinteresownej wymiany, pragnęli zaakcentować proces dzielenia się w miejsce obecnego zezwolenia, by ktoś czerpał zysk z prowadzenia działalności gospodarczej czy politycznej w instytucji sztuki. Argumentują ten krok w następujący sposób:

Nie postrzegamy siebie jako części świata sztuki, ale jako część świata. Myślimy, że większość ludzi postrzega siebie jako część świata. Chcieliśmy zburzyć tę ścianę dookoła instytucji i uczynić ją użyteczną w tym sensie, że mogłaby ona mieć pozytywny efekt w lokalnym środowisku, tak, by ludzie zaczęli wiązać się z tym

⁶⁴⁹ W efekcie w czasie trwania projektu *SHOP* jeden z mieszkańców miasta zaprosił do Centrum Sztuki Współczesnej grupę ludzi i podjął ich tam obiadem przygotowanym w kuchni będącej częścią powyższego projektu. Swoje działanie człowiek ten uzasadnił w ten sposób: „Jeśli Ministerstwo Obrony może używać tego miejsca, my również możemy go używać.” Podają za: N55 i R. G. Nesbitt, *Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 275-285, s. 283.

miejszem i konkretną sytuacją, zamiast podtrzymywać bardzo hierarchiczny, głupi sposób myślenia⁶⁵⁰.

Ponieważ w modernistycznym muzeum-mauzoleum nie udało się wykluczyć obecności ciał zwiedzających, musiały one, ciała, zostać poddane specjalnemu treningowi tak, by zachowywały się tam „tak jak martwe”, tj. nie zostawiały śladów swej bytności. Tym względem prawdopodobnie tłumaczyć należy zjawisko zatrudniania rzesz personelu muzealnego, wyuczonego do nieustannego instruowania widza, co znajdowało swój wyraz w znamienym okrzyku: „Proszę nie dotykać eksponatów!”. Innym przejawem próby zatarcia obecności widza był zwyczaj obligowania go przy wejściu do sali wystawienniczej do nałożenia na obuwie filcowych „kapci”, by, powłócząc nogami przy zwiedzaniu ekspozycji, zacierał za sobą ślady i przyczyniał się do polerowania muzealnych parkietów. Pozbawiona śladów obecności ludzkiej przestrzeń muzeów pozostawała nietknięta życiem. Nowa praktyka muzealna, która rozwinęła się pod wpływem haseł „nowego instytucjonalizmu”, dokonała radykalnego zerwania z tą martwością. Dzisiejsze muzea i galerie szeroko otwarły się na programy edukacyjne i społeczne. Obecnie ogromna część pracy muzealników to nie przygotowywanie kolejnych edycji wystaw, lecz raczej udział w produkcji projektów mających miejsce zarówno w instytucji, jak i poza nią. Sama przestrzeń muzeum czy galerii stała się terenem działań, które życie codzienne lokują w samym centrum i w zasadzie ze sztuką nie mają nic wspólnego. Zbiorowe gotowanie, uprawianie jogi, produkcja filmu w bezpośrednim sąsiedztwie wystawy już nikogo nie dziwi. Uwolnione ciało widza zostaje tu wystawione na daleko szersze *spectrum* doświadczeń aniżeli pełna biernej nabożności kontemplacja obrazów. Niemniej jednak analizująca ten projekt Rebecca Gordon Brown zasiewa wątpliwość, czy fakt lokowania przez artystów nawet najbardziej uspołecznionych działań w instytucjach sztuki nie powoduje utowarowienia sztuki. Czy krytyczni z założenia artyści w ten sposób nie „sprzedają się” instytucji, otrzymując w zamian wynagrodzenie⁶⁵¹.

6. Jeżeli krytyk jest bezradny...

W końcu dochodzimy do ostatniego aktora obecnego w polu sztuki. Aczkolwiek nie bierze on udziału w procesie tworzenia dzieła, to jednak jego rola jako mediatora pomiędzy dziełem a

⁶⁵⁰ R. G. Nesbitt i N55, *dz. cyt.*, s. 275.

⁶⁵¹ *Tamże*.

publicznością jest niezwykle istotna. Tylko gdzie znajduje się krytyk i kim on jest, gdy to publiczność tworzy dzieło? Kto miałby korzystać z jego usług?

Aby odpowiedzieć na te pytania, należy powrócić do rozważanego wcześniej w tym rozdziale zagadnienia skomplikowanej struktury publiczności, jaka występuje w przypadku sztuki partycypacyjnej oraz jej wewnętrznych podziałów. Na potrzeby obecnych rozważań chciałabym stworzoną wcześniej strukturę nieco uprościć i wyodrębnić w niej trzy grupy publiczności: (1) tę bezpośrednio zaangażowaną w tworzenie dzieła; (2) tę bezpośrednio obecną w czasie jej realizacji; (3) oraz „publiczność zewnętrzną”, która z projektami partycypacyjnymi zapoznaje się po ich ukończeniu na podstawie zachowanej dokumentacji i/bądź rekwizytów prezentowanych w muzeum lub w galerii. Zaryzykuję twierdzenie, że ta pierwsza grupa doskonale poradzi sobie bez krytyka, bowiem dla niej priorytetem i motywacją do uczestnictwa w działaniu artystycznym jest przede wszystkim społeczny wymiar projektu i nadzieja na uzyskanie zmiany w realnym życiu, a nie chęć doznania abstrakcyjnych przeżyć. Jestem przekonana, że imigrantom, którzy wraz z członkami grupy New Meaning wydają w Trondheim swoje pismo, zależy przede wszystkim na dotarciu do jak najszerzej grupy miejscowych czytelników. Nie jest im natomiast potrzebna informacja o tym, w jaki sposób oceniają ich pracę specjaliści z dziedziny estetyki. Mieszkańcom dzielnicy Hakaniemi w Helsinkach, którzy latem 1994 r. przyzwyczaili się, by codziennie wpadać na darmową kawę do Minny Heikinaho, z całą pewnością zupełnie obojętna jest jakakolwiek estetyczna ewaluacja sytuacji, w jakiej się znajdują. Większość z nich najpewniej nie wie nawet, iż uczestniczy w projekcie artystycznym. Przybysze, którzy przyjechali w 2009 r. do Kopenhagi, by uczestniczyć w wydarzeniach towarzyszących odbywającej się tam konferencji klimatycznej i którym mieszkańcy tego miasta zaoferowali nocleg w swoich prywatnych mieszkaniach, też z pewnością nie rozważali estetycznego wymiaru tego faktu. Element oceny pozostaje natomiast pożądanym w momencie, gdy mamy do czynienia z publicznością przyglądającą się partycypacyjnej „akcji”. Ta grupa osób też jest zresztą zazwyczaj wewnętrznie zróżnicowana i może się składać zarówno z mieszkańców danej społeczności, do której adresowany jest projekt, jak i tych, którzy jednak nie biorą w nim udziału, zachowując bierną postawę „gapiów”. Mogą się tu ponadto znaleźć przypadkowi przechodnie, ale również tzw. „publiczność sztuki”, która została wcześniej zawiadomiona o planowanym działaniu przez artystę bądź instytucję sztuki. Tu rola krytyka może pomagać w objaśnianiu tego, co ma miejsce, podejmowaniu prób osadzenia odbywającej się akcji odpowiednio w polu sztuki i/lub w polu społecznym. W tym wypadku jego praca ma

charakter natychmiastowej reakcji. Kiedy wreszcie dokumentacja projektów partycypacyjnych zostaje wystawiona w muzeum, krytyk zostaje postawiony wobec konieczności wskazania miejsca tego rodzaju praktyki w całościowym dyskursie sztuki współczesnej. I to tu właśnie najczęściej objawia się jego bezradność i brak adekwatnych narzędzi analizy.

W przypadku sztuki modernistycznej, skupionej na doskonaleniu i odnawianiu własnego języka, narzędzia krytyczne były jasne i ustalone. Proces ewaluacji dzieła polegał na zidentyfikowaniu autora, przypisaniu dzieła do konkretnego gatunku, ocenie zgodnej z wartościami estetycznymi przypisanymi do danego gatunku/medium, umieszczenia dzieła w *continuum* historii sztuki oraz jego interpretacji. Jak zauważa Roland Barthes, elementem szczególnie wypromowanym przez modernistycznych krytyków była postać autora. To poprzez jego osobiste dzieje, zaświadczone dziennikami, zdjęciami, wspomnieniami, próbuje się dociec znaczeń zawartych w pozostawionym dziele: „jak gdyby zawsze na końcu, poprzez mniej lub bardziej czytelną fikcję, głos pojedynczej osoby, autor <<zwierzał się>> nam”⁶⁵². Natomiast osoba odbiorcy/czytelnika była dla krytyka zupełnie obojętna. Odbiorca, pisze Barthes, był anonimowym „kimś” pozbawionym historii, biografii i psychologii. Jednak, śledząc postępującą w ponowoczesności tendencję do minimalizowania roli autora, Barthes wiąże rozwój literatury z emancypacją figury czytelnika, która może się jednak dokonać tylko pod warunkiem śmierci autora. Jak przypuszcza, ta emancypacja mogłaby się przyczynić do „demokratyzacji” literatury/sztuki⁶⁵³.

W przypadku sztuki partycypacyjnej spełnia się ta przewidziana przez Barthesa sytuacja. Artysta świadomie wycofuje się do drugiego szeregu, dając publiczności pole do twórczej samorealizacji. Tak więc analiza finalnego dzieła przez pryzmat jego biografii byłaby tu zupełnie chybioną metodą. Tym samym to właśnie artysta wytrąca krytykowi z ręki jego ulubione narzędzie. Być może w tej nowej sytuacji należałoby skupić się na przedstawieniu odbiorcom charakterystyki współautora czyli lokalnych uczestników projektu? Wtedy jednak krytyk, który z reguły posiada wykształcenie estetyczne, musiałby umieć posługiwać się językiem analizy socjologicznej/politycznej/ekonomicznej... Bishop zadaje podstawowe,

⁶⁵² R. Barthes, *The Death of the Author*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 41-45., s. 42.

⁶⁵³ *Tamże*.

niezwykle trafne w tym kontekście pytania: kto jest uprawniony do oceny tego rodzaju zjawiska – znawcy sztuki czy eksperci z dziedziny pomocy społecznej? Jak uzgodnić wspólne kryteria oceny? Co będzie, jeśli okażą się one wzajemnie sprzeczne⁶⁵⁴?

W ciągu pierwszego dziesięciolecia nowego millenium wśród teoretyków obserwujących rozwój sztuki partycypacyjnej zarysowały się dwie opozycyjne postawy. Po jednej stronie znaleźli się ci, którzy głoszą opinię, iż ten rodzaj sztuki powinien mimo wszystko być oceniany z perspektywy jej wartości estetycznej. Po drugiej zaś – głosy przeciwnie, twierdzące, iż to moralny wymiar działań podejmowanych przez artystów oraz ich skuteczność polityczna powinna decydować o ocenie. Frontalne starcie przedstawicieli obu stron nastąpiło po publikacji przez Bishop artykułu *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* w „Artforum” z lutego 2006. Z polemiczną odpowiedzią na ten tekst pospieszył Grant Kester w kolejnym numerze tego magazynu w maju 2006 r. Pomimo że to tekst Bishop był opublikowany jako pierwszy, zacznę od omawiania poglądów tych autorów, którzy, jak Kester, przyjmują perspektywę etyczną w ocenie sztuki partycypacyjnej, bowiem to do nich odnosi się brytyjska teoretyczka w swoim tekście.

Kester co prawda nie używa pojęcia sztuki partycypacyjnej, lecz mówi o „sztuce dialogicznej”⁶⁵⁵. Rozumie przez nią dzieło/projekt, który konstytuuje się w drodze performatywnej interakcji. Można więc przyjąć, iż jest to pojęcie synonimiczne w stosunku do „sztuki partycypacyjnej”. Pomimo położenia akcentu na aspekt komunikacji, nie jest on wyrazicielem poglądu, iż tego rodzaju sztukę należy oceniać wyłącznie z punktu widzenia jej pozytywnego wpływu na życie społeczne. Proponuje raczej szersze spojrzenie na pojęcie doświadczenia estetycznego i odszukanie w nim tych elementów, które zostały zeń wyparte w modernizmie. Jego koncepcja nawiązuje do Habermasowskiego pojęcia „sfery publicznej”, w której każdy podmiot może wyrażać swoje zdanie, wprowadzać własne twierdzenia lub zaprzeczać tym, wyrażonym przez innych. Dla Kestera tą sferą jest właśnie sztuka. To w jej ramach możliwe jest wyrażanie sądów, które nie mogą być ujawniane gdzie indziej. W centrum tak pojętej sztuki umieszcza on akt dialogu. To, co dzieje się dzięki niemu, przedstawia następująco:

⁶⁵⁴ C. Bishop, 2012, dz. cyt.

⁶⁵⁵ G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

Określamy relację pomiędzy naszą interpretacją czyjegoś stanu umysłu lub warunków a jego/jej aktualnym stanem wewnętrznym poprzez performatywną interakcję, empatyczną pętlę zwrotną, w której obserwujemy odpowiedzi Innego na nasze wyrażenia i akcje (i odpowiednio modyfikujemy własne kolejne akcje)⁶⁵⁶.

Z tej wypowiedzi wynika, iż Kester wykazuje tendencję do postrzegania samego dialogu jako formy partycypacyjnej. Natomiast od artystów, którzy przyjmują dialog jako narzędzie swojej twórczości, oczekuje pracy na rzecz zniesienia ustalonych tożsamości i sądów w drodze współpracy z innymi oraz formowania poczucia solidarności, która ma pomóc uczestnikom procesu do stworzenia tymczasowych społeczności. Nie ukrywa przy tym oczekiwanie, iż finalna forma dzieła powinna powstać w drodze konsensusu.

Pomimo to badacz ten zdaje sobie sprawę, że sprostanie nowym wyzwaniom nie jest łatwe ze względu na wciąż dominujący wzorzec artysty-szamana, zdolnego do przemawiania w imieniu zmarginalizowanej społeczności. Podobnie jak Foster⁶⁵⁷ zwraca on uwagę na niebezpieczeństwo dyskursywnej przemocy, która może pojawić się wówczas, gdy jednostka wypowiada się w imieniu zbiorowości, w której nie jest zakorzeniona.

Duża część dyskursu na temat krytyki sztuki partycypacyjnej skupia się na problemie pozycji, jaką zajmuje artysta w stosunku do społeczności, z którą współpracuje. Wspomniałam już wcześniej o sformułowanym przez Hannulę dwóch sposobach usytuowania artysty względem społeczności, z którą ten współpracuje: *outside-in* i *inside-in*. Żadna z nich, mówi ten teoretyk, nie gwarantuje dobrania przez artystę celniejszych środków działania⁶⁵⁸. Z kolei Simon Sheikh uważa, że kryterium ewaluacji projektu partycypacyjnego powinien być czas, jaki artysta spędza przy jego realizacji⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ Tamże, s. 77.

⁶⁵⁷ H. Foster, *Artist as Ethnographer?*, [w:] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 302-309.

⁶⁵⁸ M. Hannula, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practices of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012.

⁶⁵⁹ S. Sheikh, *Interwencja, intermisja, zakłócenie, przerwa. Możliwe podejścia do artystycznych i kuratorskich strategii i taktów z zakresu sztuki publicznej w kontekście post-publicznym*, wystąpienie w czasie konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej | W poszukiwaniu możliwego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

Dla Kwon najważniejszą wartością, jaka pojawia się w konsekwencji wytworzonej jedności pomiędzy artystą a publicznością jest praca, w którą publiczność się angażuje: czas i energia zainwestowane w tworzenie wspólnego dzieła. To poprzez wspólną pracę z artystą uczestnicy procesu mają zbliżyć się do celu, jakim jest pozbycie się poczucia alienacji społecznej. W rezultacie tak pojętego działania uczestnik powinien stać się „*politycznie* wzmocnionym podmiotem społecznym z możliwościami (osiągniętymi dzięki projektowi artystycznemu) i zdolnościami (rozumianymi jako wrodzone) do artystycznej autoreprezentacji (=politycznej samodeterminacji)”⁶⁶⁰.

Lacy wskazuje na trudność, jaką krytykom kierującym się etycznymi kryteriami oceny może sprawić zarówno jakościowa, jak i ilościowa próba ewaluacji tego rodzaju projektów. Píše ona, że intencje, jakimi kieruje się artysta, przystępując do pracy, służą mu do konstrukcji znaczeń w niej zawartych. Znaczenia owe stanowią pochodną jego przekonań filozoficznych bądź politycznych. Dlatego zapytuje, czy zmaterializowany system przekonań może być w ogóle przedmiotem oceny. Wyraża przekonanie, iż krytyk, który chciałby się zaangażować w tego rodzaju rozważania, powinien przystąpić do pracy, przyjmując za punkt wyjścia własne przekonania oraz użyć narzędzi analizy filozoficznej. Jeszcze większe problemy stwarzają próby oceny efektywności sztuki partycypacyjnej. Czy projekt, który angażuje dużą grupę publiczności, jest bardziej wartościowy od tego, który oddziałuje na zaledwie kilka osób? – pyta Lacy i wyraża wątpliwość w sens i możliwość realnej oceny skali i trwałości zmian społecznych, będących rezultatem działań artystów. Sugeruje, że projekty partycypacyjne funkcjonują raczej jako model potencjalnych zmian bądź reprezentacja tej potencjalności. Są więc nadal jedynie działaniami symbolicznymi⁶⁶¹.

Powyższe kryteria, formułowane z perspektywy etycznej, przyjmują jako swój horyzont korzyści, jakie miałyby przynieść uczestnictwo w projektach partycypacyjnych. Z kolei Bourriaud proponuje spojrzenie z punktu widzenia atrakcyjności modelu świata wykreowanego w rezultacie pracy artysty. Pyta on: „Czy ta praca pozwala mi wejść w dialog? Czy i jak mógłbym istnieć w przestrzeni, którą ona definiuje”⁶⁶²?

⁶⁶⁰ M. Kwon, *dz. cyt.*, s. 97.

⁶⁶¹ S. Lacy, *dz. cyt.*

⁶⁶² N. Bourriaud, *dz. cyt.*, s. 109.

Bishop, która, w odróżnieniu od wielu innych, nie ma żadnych wątpliwości co do tego, czy sztuka partycypacyjna pozostaje nadal w polu sztuki, wyraża obawę, że społeczne i polityczne zadanie, jakie stawia przed sobą tego rodzaju sztuka, automatycznie usuwają w cień pytania o jakość i poziom estetyczny realizowanych działań. Twierdzi ona, iż obecnie panuje tendencja, by analizę krytyczną tych projektów wspierać na postrzeganiu ich jako procesu przede wszystkim, a nie produktu. Ocena procesu powinna natomiast wynikać z odpowiedzi na pytanie „do jakiego stopnia [artyści – przyp. A.W.] dostarczają dobrych lub złych modeli współpracy”⁶⁶³ oraz „czy udaje im się <w pełni> reprezentować swoje podmioty”⁶⁶⁴. Tak sformułowane kryteria narzucają artyście postawę samopoświęcenia⁶⁶⁵. Zrzekając się autorstwa, ma on stać się niewidzialną tubą, za pomocą której wypowiadać się będą mogli inni – zmarginalizowana społeczność, z którą podjął współpracę. Artysta, który nadal przywiązuje wagę do estetycznej strony swojej pracy, oskarżany jest o egocentryzm i podążanie za dawnym modernistycznym modelem relacji pomiędzy twórcą a dziełem. W nawiązaniu do logiki powyższych argumentów Bishop zadaje pytanie, czy dzieło, które proponuje lepszą wersję demokracji, ma być jednocześnie uważane za bardziej wartościowe estetycznie. I jednocześnie udziela natychmiastowej odpowiedzi, iż to jednak produkt finalny działania, czyli powstałe dzieło, czymkolwiek by ono było, powinno stanowić o wartości sztuki. Odnosząc się krytycznie do postulatów tych teoretyków, którzy rekomendują ocenę sztuki partycypacyjnej z perspektywy etycznej, Bishop proponuje: (1) tworzenie sytuacji autorskiej (*authorial status*) poprzez tworzenie dzieł oryginalnych i wyróżniających się; (2) świadome wykorzystywanie napięć wynikających ze sprzeczności pomiędzy autonomią sztuki a interwencjonizmem społecznym; (3) podjęcie próby połączenia w jednym dziele zarówno aspektów estetycznych, jak i społeczno-politycznych w miejsce redukcyjnego podporządkowywania się jedynie kategoriom etycznym⁶⁶⁶.

⁶⁶³ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006 nr 6, s. 179-185, s. 180.

⁶⁶⁴ *Tamże*, s. 180.

⁶⁶⁵ Również fiński teoretyk Mika Hannula ostrzega przed postrzeganiem artystów tworzących projekty partycypacyjne jako „czyniących dobro” (*do-gooders*) (Hannula, dz. cyt.).

⁶⁶⁶ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004 nr 110, s. 51-79.

Przedstawione powyżej poglądy londyńskiej krytyczki stawiają mnie w kłopotliwej sytuacji. Podczas gdy wcześniej starałam się dowodzić, iż w przypadku sztuki partycypacyjnej finalne dzieło nie ma zasadniczego znaczenia, Bishop trwa nadal przy modernistycznym *status quo*, w którym sztuka=dzieło. Co więcej, autorka ta nie chce słyszeć o zawieszeniu autorstwa. Postaram się przedstawić źródła tych właśnie poglądów. Po pierwsze, zostały one ukształtowane na gruncie brytyjskim, gdzie rząd New Labour nie ukrywał swojej chęci posłużenia się sztuką zaangażowaną, a przede wszystkim *community art*, do wypełniania (rękami artystów) politycznego zadania społecznej inkluzji. Po drugie, pomimo że Bishop często mówi o sztuce partycypacyjnej, to w wielu wypadkach rozumie przez to pojęcie tzw. „delegowany performans”, czyli działanie, w którym artysta przydziela „zwykłym ludziom” pewne role do odegrania. Role te mają ilustrować ich własne życie, przedstawione najczęściej z perspektywy społeczno-ekonomicznej⁶⁶⁷. W moim rozumieniu „delegowany performans” nie jest przejawem sztuki partycypacyjnej ze względu na występujący po stronie uczestnika element odtwórczości zamiast twórczości. W tym przypadku jednak aspekt „autorstwa” projektu jest niezbędnym elementem. Po trzecie wreszcie, Bishop w znacznym stopniu opiera swoje poglądy na tekstach Jacquesa Rancière’a.

W 2006 r. brytyjska teoretyczka opublikowała zredagowany przez siebie zbiór tekstów źródłowych, stanowiących punkt odniesienia dla wszystkich, którzy zajmują się zagadnieniem sztuki partycypacyjnej⁶⁶⁸. Zamieszczony tam tekst Rancière’a, będący skróconą wersją jego *Malaise dans l'esthétique* (2004), należałoby więc traktować jako wyraz poglądów stanowiący dla Bishop punkt odniesienia. Otóż francuski filozof próbuje zmierzyć się w nim z problemem zaangażowania sztuki współczesnej w zagadnienia polityczne. I choć nie pisze on wprost o sztuce partycypacyjnej, lecz rozpoczyna swą analizę od sztuki krytycznej, to z wyводу przedstawionego w tym tekście wynika, iż wyrażone tu poglądy dotyczą również tej formy sztuki, która jest przedmiotem mojej dysertacji. Lektura tego tekstu pozwala zauważyć, iż zaangażowanie sztuki w sprawy realnego życia uważa Rancière za jej ogromne zagrożenie. Niemniej chyba godzi się na to, iż jest to proces, którego nie da się uniknąć. Stąd mówi o

⁶⁶⁷ W swojej najnowszej publikacji Bishop (C. Bishop, 2012, dz. cyt.) dokonuje już bardziej wyraźnego rozgraniczenia pomiędzy sztuką partycypacyjną a „delegowanym performensem”.

⁶⁶⁸ C. Bishop, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2007.

„fundamentalnej niemożności podjęcia decyzji o polityczności sztuki⁶⁶⁹”. Stara się więc prześledzić, w jaki sposób owa polityczność się przejawia i wskazuje na dwie formy tego zjawiska. Zachodzi ono gdy: (1) sztuka podejmuje działania polityczne, angażując się w problemy życia za cenę porzucenia sztuki; (2) sztuka zajmuje się polityką, nie podejmując żadnych działań politycznych. W pierwszym przypadku należy zrozumieć wskazanie niewyrażone wprost na sztukę aktywistyczną oraz sztukę relacyjną, która ma na celu kreację spotkań. Wobec tego rodzaju zjawisk wyczuwa się w tym tekście ogromny opór Rancière’a, który uważa, że takie zaangażowanie sztuki w życie odcina ją od doświadczenia zmysłowego. W drugim wypadku filozof wskazuje na tradycję, która wiezie od kolaży, które, jak twierdzi, wprowadzają do sztuki elementy realnego życia, po takie dzieła, których autorzy podejmują tematy odnoszące się wprost do codzienności, zawierające dosłowne cytaty z niej. Niemniej są to nadal autonomiczne dzieła, w których artyści wypowiadają się „w imieniu” społeczności, które przedstawiają. Rancière jasno daje do zrozumienia, iż ta druga opcja jest mu znacznie bliższa, gdyż nie powoduje zrzeczenia się przez sztukę jej autonomii. Wydaje się, że w tym punkcie jego poglądy spotykają się z poglądami Bishop.

Tropiąc dalej konsekwencje identyfikacji sztuki z życiem i polityką, Rancière pisze, iż „jest ona w pełni zrealizowana za cenę wyjątkowości sztuki, wyjątkowości polityki lub ich obu naraz”⁶⁷⁰. Lecz mimo że przyznaje się do melancholii, jaką wzbudza w nim świadomość, iż współczesna sztuka nieubłagane zmierza w tym kierunku, to jednak zauważa, że:

[...] paradoksem czasów obecnych jest prawdopodobnie to, że ta sztuka, tak niepewna swojej polityki, mogłaby zostać zaproszona do wyższego stopnia interwencji poprzez sam deficyt siły politycznej. Tak jak gdyby kurcząca się przestrzeń publiczna i zniesienie politycznej inwencji w czasach konsensusu dały zastępczą siłę mini-demonstracjom artystów, ich kolekcjom obiektów i śladów, ich mechanizmom interakcji, ich prowokacjom *in situ* i gdzie indziej. Wiedza o tym, czy te podstawienia (*substitutions*) mogą dokonać przekomponowania przestrzeni politycznych lub czy muszą zawierać ich parodię, jest oczywiście jednym z pytań dnia dzisiejszego⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ J. Rancière, *Problems and Transformations in Critical Art.*, [w:] *Participation. Documents on Contemporary Art*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 83-93, s. 92.

⁶⁷⁰ *Tamże*, s. 92.

⁶⁷¹ *Tamże*, s. 92.

Hybrydyczny charakter sztuki partycypacyjnej, jej zawieszenie pomiędzy estetyką a polityką, będzie zawsze powodować, iż poświęcone jej analizy formułowane będą przez przedstawicieli tych dwóch różnych dziedzin. Ze względu na zupełnie różne narzędzia badawcze, wyniki mogą okazać się całkowicie odmienne. Moja analiza sytuuje się w obszarze badań kulturowych, mimo iż próbuję ukazać polityczny kontekst tego zjawiska. Stąd podjęta przez mnie próba przedstawienia fenomenu, jakim jest sztuka partycypacyjna, polega na usiłowaniu wskazania jej właściwego miejsca w polu sztuki. Mam bowiem wrażenie, iż ten problem właśnie przysparza krytykom najwięcej trudności. Stąd wyrażana często wątpliwość: czy to w ogóle jest sztuka? Pozwalam sobie wyrazić nadzieję, że zbudowany przeze mnie w tym rozdziale model ułatwi odnalezienie charakterystycznych cech sztuki w sztuce partycypacyjnej. Jeszcze raz dodam od siebie z całą stanowczością: tak, to jest sztuka. Możemy analizować jej cechy formalne, gdyż posiada ona takowe. Cóż z tego, że czasami daleko odbiegają one od cech tradycyjnego dzieła? Beuys był twórcą koncepcji rzeźby społecznej. Jego postać uważa się za jedną z ikon sztuki dwudziestowiecznej. Umarł w 1986 r. Sztuka partycypacyjna jest rzeźbą społeczną. Czemu więc ponad ćwierć wieku po śmierci Beuysa spotyka się jeszcze często z takim niezrozumieniem?

Zakończenie

Jednym z celów niniejszej pracy była próba przedstawienia zjawiska sztuki partycypacyjnej jako nowej, heteronomicznej formuły praktyki artystycznej, która lokuje się zarówno w polu sztuki, jak i w polu polityki. Norweski kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk mówi o podwójnej ontologii takich projektów, które, funkcjonując równocześnie w dwóch różnych środowiskach, mogą być odpowiednio postrzegane bądź jako dzieło sztuki, bądź jako rzeczywistość społeczna i stan taki nie powoduje konfliktu⁶⁷². Obecnie chcę dokonać podsumowania politycznego przesłania tej sztuki.

Chantal Mouffe określa dzisiejszą epokę mianem „drugiej nowoczesności”. Podczas gdy w tej pierwszej, mówi belgijska badaczka, wiodącą rolę odgrywało państwo i takie zorganizowane grupy, jak związki zawodowe, parlament i partie, obecna sytuacja wymaga tworzenia przestrzeni, w których obywatele będą mogli dyskutować z politykami i ekspertami i dochodzić do konsensusu⁶⁷³. Zgodnie z zainicjowaną przez awangardystów tradycją, to właśnie artystom przypada przywódca rola w inicjowaniu demokratycznych przemian, kreowaniu sfery publicznej i zajmowaniu w niej aktywnej postawy. Badane przeze mnie projekty cechuje ogromna różnorodność podejmowanych przez nich taktyk. Stan ten pozwala na wyciągnięcie wniosków o wielości sposobów, w jakich odgrywają oni rolę „osób publicznych” czy, jak chce Simon Sheikh, „publicznych intelektualistów”⁶⁷⁴.

Wgląd w przedstawione w tej pracy realizacje pozwala zauważyć, iż nie są one propozycjami radykalnymi i nie mają takich ambicji. Mika Hannula wręcz przestrzega przed pokusą

⁶⁷² P. G. Eeg-Tverbakk, *Critical reflection on Space for Interference*, 5 stycznia 2012, dostęp: 7 lipca 2012, <<https://docs.google.com/file/d/0B4VNFwY-1c1eMjA2NDM2YWEtODc1OC00NDc3LWFkNmYtNzA0MWRjYzhjNjRh/edit?pli=1>>.

⁶⁷³ C. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

⁶⁷⁴ S. Sheikh, *Representation, Contestation and Power: The Artist as Public Intellectual*, [w:] *Republicart.net*, październik 2004, dostęp: 23 lutego 2013, <<http://www.republicart.net>>.

dokonywania całościowych zmian społecznych lub prób porzucenia obecnego niedoskonałego *status quo* po to, by wznieść się ponad zastaną rzeczywistość. W zamian namawia do „pozostawania i poruszania się razem, jak gdyby spacerując obok siebie”⁶⁷⁵. Przekonuje:

Musimy dążyć do znalezienia dróg do utrzymania krytycznej, a mimo to konstruktywnej postawy i strategii, która pozwoli nam robić rzeczy możliwe i w ten sposób sprawić, że rzeczy staną się pytaniami i wyzwaniem i zamienić je w zagadnienia polityczne⁶⁷⁶.

Te cząstkowe działania, które w miarę upowszechniania się tworzą ich sumę, mają szansę stać się motorami zmiany na większą skalę. Dokonując przeglądu ruchów artystycznych mających miejsce obecnie, Sheikh stwierdza:

Nie jesteśmy jedną lub dwoma jednostkami, jesteśmy instytucją dryfującą poprzez różne relacje społeczne, w procesie bycia tworzoną i tworzącą. Jesteśmy ludźmi w domu. Ta pozycja stwarza ciągle zmieniającą się formację nowych kontekstów, platform, głosów, akcji, lecz również bierności, odmów, ewakuacji, wycofań, ucieczki. (...) Patrząc na współtowarzyszy podróży zza rogu i na całym świecie, nasz zasięg jest zarówno lokalny, jak i globalny⁶⁷⁷.

Działania artystów można by określić jako „politykę małych kroków”. Również ci z obszaru krajów skandynawskich, który jest terenem moich badań, tak właśnie postrzegają swoją pracę. Szwedki Åsa Ståhl i Kristina Lindström na marginesie swojego projektu *Trådar - en mobil syjunta* (→ R. IV.2.7.) mówią:

Celem nie jest dowiedzenie, że goszczenie kół szyjących i wyszywanie sms-ów byłoby remedium na wszystko lub że można by zastąpić parlament kołami szyjących. Chciałybyśmy jednak dowieść, że taki projekt może naświetlić pewne dylematy i możliwe aspekty, które mogą być później wzięte pod uwagę w innych sytuacjach i kontekstach⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ M. Hannula, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practices of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012, s. 54.

⁶⁷⁶ *Tamże*, s. 54.

⁶⁷⁷ S. Sheikh, *dz. cyt.*, s. 3.

⁶⁷⁸ K. Lindström i Å. Ståhl, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010, s. 129.

Na świadome przyjęcie postawy pragmatycznej wskazuje również wypowiedź Norweżki Marianne Heier, która deklaruje:

Znaczącym poziomem mojej pracy jest funkcjonalność. To dla mnie ważne, ponieważ możliwość faktycznego użycia moich interwencji pozwala im wyrwać się z bycia [aktami] czysto symbolicznymi lub reprezentacyjnymi na rzecz przejawiania się jako aktualne, konkretne i alternatywne do istniejących konwencji. Zamiast opowiadać się za reprezentowaniem idei, wolałabym, aby moje prace były realizacjami tychże samych idei. Nie znamy granic tego, co jest możliwe. Pragmatyczna jakość mojego podejścia i rezultatów mojej pracy oznacza również, że jeżeli jest to możliwe dla mnie, jest to również możliwe dla innych. Zmiana jest możliwa i kategorie, poprzez które rozumiemy i klasyfikujemy świat, potencjalnie mogą być przeddefiniowane, jeśli tego sobie życzymy⁶⁷⁹.

Przedstawiając polityczne aspiracje artystów, starałam się również uwypuklić niebezpieczeństwa, jakie wiążą się z ich zaangażowaniem. Wynikają one po pierwsze z braku odpowiedniego przygotowania do tego, by podejmować działania, które będą miały skutki społeczne. Po drugie, w wypadku takich projektów trudno uniknąć konfrontacji z władzą, skoro niemal każde działanie w przestrzeni publicznej wymaga uzyskania jakiejś zgody tych, którzy nią zarządzają. Socjolog Rafał Drozdowski podkreśla, iż niezwykle trudno mówić o niezależności działań artysty w przestrzeni publicznej „bez uprzedniego *ułożenia się z nią* w kwestii tego, że będzie je ona ochraniać zarówno przed samą sobą, jak i przed społeczeństwem (które, wbrew pozorom, niekoniecznie musi być im przychylne i często nie jest)”⁶⁸⁰. Władza z kolei niejednokrotnie „zastawia pułapki” na artystów, dostrzegając w nich potencjalnych cennych sojuszników swoich celów.

Przedstawiając na wstępie teoretyczne założenia do niniejszej dysertacji, wyraziłam przypuszczenie, iż specyficzna, socjaldemokratyczna formuła polityczna krajów skandynawskich znajduje swoje odbicie w charakterze artystycznych projektów

⁶⁷⁹ E-mail Marianne Heier do Pera Gunnara Eeg-Tverbakka z 9.06.2009 r. [W:] P. G. Eeg-Tverbakk, *dz. cyt.*

⁶⁸⁰ R. Drozdowski, *Stara i nowa polityczność sztuki publicznej, czyli od sztuki publicznej, która może liczyć na straż miejską, do sztuki publicznej, która może liczyć tylko na siebie*, [w:] *Sztuka - kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe im. A. Mickiewicza, Poznań 2010, s. 267-276, s. 269.

partycypacyjnych tam realizowanych. Przyszedł czas, by się do tego ustosunkować, choć nie jest to zadanie łatwe, gdyż nie mam odpowiedzi jednoznacznej.

Zacznijmy od tego, że, jak pokazuje stworzona przeze mnie antologia, większość z badanych projektów (czterdzieści na pięćdziesiąt cztery) zostało zaszeregowanych do grupy, którą nazwałam „Spotkania”. Jeśli porównać je z tymi, które powstają w innych krajach Zachodu, nietrudno zauważyć, że to, co zazwyczaj robią zaangażowani weń artyści, to najczęściej kreowanie okazji do spotkań. Tak więc, zważywszy na ogromną różnicę, jaka dzieli ideologię neoliberalną krajów Zachodu, podporządkowującą rzeczywistość prawom rynku i dobremu jednostki, a obecną w Skandynawii od dziesięcioleci ideologię socjaldemokratyczną, zorientowaną na egalitaryzm i dobro wspólne, polityczna propozycja zawarta w formule „spotkań” nie oddaje jej radykalizmu. Trudno tu więc mówić o znaczącej różnicy skandynawskich projektów. Natomiast pojawia się ona gdzie indziej i jest dość intrygująca. Dotyczy bowiem adresata działań artystycznych. Fakt, iż spośród pięćdziesięciu czterech projektów tylko szesnaście adresowanych było do grup zmarginalizowanych, świadczy o tym, iż świadomość artystów tego obszaru nadal zakorzeniona jest w sposobie myślenia o społeczeństwie jako wspólnocie jednostek sobie podobnych. „Innym” jest tu mimo wszystko ktoś z własnej klasy społecznej, a więc nie „obcy”, lecz „bliski”. W konsekwencji podejmowane przez artystów działania mają prowadzić do polepszenia porządku społecznego „wśród swoich”. Porządek ten dotyczy świata „bezpiecznego”, o którym Bauman mówi:

Wspólnota to przede wszystkim „ciepłe” miejsce, przytulne i wygodne. Jest jak dach, pod którym się chronimy przed ulewnym deszczem, jak kominek, przy którym w mroźny dzień grzejemy dłonie. (...) We wspólnocie wszyscy dobrze się nawzajem rozumiemy, wierzymy w to, co słyszymy, na ogół czujemy się swojsko i rzadko kiedy jesteśmy zaskakiwani czy bywamy zbici z tropu. Nigdy nie jesteśmy sobie całkiem obcy. Możemy się sprzeczać, lecz są to sprzeczki przyjacielskie: jak na przyjaciół przystało, staramy się, by nasza więź była jeszcze ściślejsza niż dotąd, ale ponieważ wszyscy jednakowo kierujemy się tym samym pragnieniem polepszenia naszego współżycia, to bywa, że sprzecząmy się, jak najlepiej do tego doprowadzić. Nigdy jednak nie życzymy sobie źle i możemy być pewni, że wszyscy wokół nas życzą nam dobrze⁶⁸¹.

Nota bene, przy opisie tego rodzaju wspólnoty powołuje się Bauman na szwedzkiego dziennikarza i analityka Görana Rosenberga, autora pojęcia „ciepłego kręgu”, oznaczającego

⁶⁸¹ Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 6.

wspólnotę pojętą jako „zanurzenie się w ciepły ludzki byt”⁶⁸², którą cechują: odmienność od innych grup, mała skala i samowystarczalność. Lecz, mówi dalej Bauman, w dzisiejszym, zglobalizowanym świecie taka społeczność nie istnieje. W krajach skandynawskich, nie mających tradycji kolonialnej i wynikającego z niej doświadczenia z odmiennością kulturową, obecnie zdecydowanie rośnie odsetek imigrantów. Gdy piszę te słowa, w Sztokholmie od tygodnia trwają pierwsze w historii tego kraju gwałtowne zamieszki wzniecane przez „nowych Szwedów”, próbujących zwrócić uwagę na swoją sytuację.

Symboliczną i przewrotną metaforą dystansu dzielącego rdzennych mieszkańców krajów dobrobytu i chcących „uszczknąć kawałek tortu” imigrantów była prezentowana na 52 Biennale w Wenecji w 2007 r. praca wspomnianych już norweskich artystek Toril Goksøyr i Camilli Martens *It would be nice to do do something political*. W wielkim oknie wystawowym, zajmującym całą ścianę Pawilonu Nordyckiego, umieszczone były fotograficzne portrety artystek upozowanych na modelki, wyzywająco spoglądające na widza. Pomiędzy nimi, w „dymkach” rodem z estetyki komiksu, znajdowała się ich konwersacja. „Warto byłoby zrobić coś ważnego” – mówiła jedna z nich. „Coś politycznego?” – zapytywała druga. Po zewnętrznej stronie witryny natomiast odgrywał performans wynajęty czarny robotnik non-stop czyszczący eksponowane okno⁶⁸³.

Inny wyróżnik skandynawskich projektów ma charakter estetyczny i odnosi się do formy wyrazu artystycznego i jego szerszych konotacji. Procesualny charakter projektów partycypacyjnych, mających miejsce w danym miejscu i określonym czasie, wskazuje na ich performatywność. Większość teoretyków omawiających estetyczne aspekty tej sztuki traktuje je właśnie jako performanse. Richard Schechner wyróżnia m.in. kategorię „performansu wspólnotowo-społecznego” i stosuje ją do nowej sztuki publicznej⁶⁸⁴. Z kolei rozważając performatywną formę odbywających się w przestrzeni miejskiej parad, masowych wieców, niekiedy przeradzających się w rozruchy i demonstracje, które obejmuje nazwą „teatru bezpośredniego”, ten sam autor wskazuje na reprezentację „czegoś” (istniejących emocji lub wierzeń) lub występowanie „przeciw czemuś” (zjawiskom już istniejącym). Reprezentacja lub protest nie przeradza się zatem w tym wypadku w konsensualne tworzenie nowych bytów

⁶⁸² *Tamże*, s. 17.

⁶⁸³ Wcześniej ta sama praca prezentowana była w Hamburgu (2002), Avignonie (2004) i Belgradzie (2006).

⁶⁸⁴ R. Schechner, *Performatyka, Wstęp*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

lub wartości. „Po wygranej rewolucji jej uczestnicy zaczynają wyścig po władzę. Festyn rozkłada się w <<brudną politykę>>, następuje nieuchronny koniec spontanicznej wspólnoty”⁶⁸⁵.

Z powyższego powodu zredukowałam trop naprowadzający na związki skandynawskiej sztuki partycypacyjnej z performansem po to, by skupić się na tych jej cechach, które wynikają z lokalnego *habitusu*. Dlatego uwypuklałam oryginalne zjawisko *participatory design* i jego wpływ na widoczną skłonność do poszukiwania rozwiązań konsensualnych raczej niż generowania konfliktu. Wskazywałam też, podobnie jak czynią to Mazé i Erikson, iż wiele projektów partycypacyjnych objawia się „poprzez mechanizmy, logikę i działania dizajnu”⁶⁸⁶. Fakt ten tłumaczyć można skandynawską tradycją stosowania dizajnu nie tylko w celu estetyzacji zewnętrznego świata, lecz również traktowania go jako narzędzia w służbie społecznej, którego rolą była (i jest) m.in. ekspresja konceptu kolektywistycznego, charakterystycznego dla ideologii socjaldemokratycznej. To właśnie w deklaracji dizajnerów „kiedy widzimy problem, lokalny bądź międzynarodowy, przemyślimy go”⁶⁸⁷ odnalazłam istotę sztuki partycypacyjnej tworzonej w Skandynawii.

Moje badania nad tym zjawiskiem mają charakter pionierski. Uwzględniłam w nich pięćdziesiąt cztery projekty autorstwa kilkudziesięciu artystów i grup duńskich, fińskich, islandzkich, norweskich i szwedzkich. Dokonałam ich systematyzacji, przedstawienia i analizy. Ponadto podjęłam próbę określenia miejsca tej praktyki artystycznej względem polityki. Pokazałam, że pomimo swego politycznego przesłania nadal wykazuje ona cechy sztuki. By dowód ten uczynić klarownym, posłużyłam się pojęciem pola sztuki i pokazałam zmiany, które w nim zaszły, gdy artyści zaczęli pracować według paradygmatu znacznie odmiennego od obowiązującego w modernizmie. Przy okazji pokazałam, że pole sztuki nie jest zjawiskiem stabilnym, lecz zmiennym i dynamicznym.

⁶⁸⁵ R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 90.

⁶⁸⁶ M. Ericson i R. Mazé, *About Design Act: Motivations, Aims and Forms*, [w:] *Design Act. Socially and politically engaged design today - critical roles and emerging tactics*, red. M. Ericson i R. Mazé, IASPI, Sternberg Press; Berlin, Stockholm 2011, s. 11-15, s. 12.

⁶⁸⁷ *Finland - Small Population, Big Design*, [w:] *World Design Capital Helsinki 2012* (ulotka), Helsinki 2012, s. 5.

W opisach badanych projektów, które zawarte są w rozdziale IV i V, umieściłam jedynie nazwiska artystów jako autorów. Współpracujący z nimi członkowie publiczności pozostali anonimowi. Zresztą również w dostępnych źródłach brakowało informacji na ich temat. W czasie konferencji *Sztuka w przestrzeni publicznej. Festiwal czy nie?* zorganizowanej przez Gdańską Galerię Miejską 18 maja 2013 r. dyskutowaliśmy o tym, w jaki sposób należałoby zmienić funkcjonujące praktyki związane z promocją sztuki by uwidocznic wszystkich tych, którzy biorą udział w procesie partycypacyjnym. Być może jedynym słusznym rozwiązaniem byłoby to, co proponuje Kuba Szreder, by obok dzieła umieszczać na wystawach listę wszystkich współpracowników, jak to ma miejsce na końcu każdego filmu w tzw. napisach końcowych. Problem ten na pewno zasługuje na poważny namysł.

W czasie, gdy zbierałam materiały do rozprawy, praktyka ta w szybkim tempie upowszechniła się w Polsce, wpisując się zarówno w nowe programy tworzone przez instytucje sztuki, jak i odpowiadając na zapotrzebowania formułowane ze strony władz miejskich, realizujących, dzięki wsparciu ze strony programów unijnych, projekty rewitalizacji miast. Fakt ograniczonego dyskursu dotyczącego tego zagadnienia, który daje się zauważyć na gruncie polskim, powoduje działanie artystów intuicyjnie i „po omacku”. Obok inicjatyw cennych i znaczących pojawiają się zupełnie błahe czy wręcz bardzo podejrzane z punktu widzenia ich politycznego wydźwięku. Dlatego niezwykle pożądane wydają się badania analityczne tych działań, które realizowane są obecnie w naszym kraju.

W swojej pracy rozpatruję sztukę partycypacyjną jako praktyki artystyczne, które jednocześnie stanowią wypowiedzi polityczne. Niemniej jednak można by odwrócić tę perspektywę i, powołując się na obecne w przypadku tego zjawiska przenikanie się pól sztuki i polityki⁶⁸⁸, dokonać jego analizy jako aktów politycznych, realizowanych przy użyciu narzędzi sztuki.

Ponadto moje badania ograniczyły się do zagadnienia partycypacji publiczności w projektach inicjowanych przez artystów. Natomiast nie uwzględniają one jakże interesującego i aktualnego zjawiska powszechnej kreatywności powiązanego sieciowo społeczeństwa, która rozwija się zupełnie niezależnie od instytucji sztuki, a jej prezentacja, niewymagająca nakładów finansowych, ma charakter natychmiastowy. Nie zajmowałam się więc drugim obiegiem kultury, który funkcjonuje w Internecie równolegle do tego oficjalnego, obywatel-

⁶⁸⁸ Patrz: Rozdział I, rys. 2.

się bez udziału krytyki i stanowiąc egalitarny, elektroniczny *Hyde Park*. Ta powszechna twórczość, wyrażająca się poprzez filmy dystrybuowane za pomocą YouTube, zdjęcia i teksty publikowane na blogach, wydaje się być spełnieniem przepowiedni Warhola o piętnastu minutach sławy dla każdego. Tym samym jednak prawo do kreacji wymknęło się z rąk artystom, zaś władza decydowania o jej definiowaniu i prezentacji – muzeom i galeriom. Analizowanie relacji pomiędzy tymi dwoma niezależnymi sposobami funkcjonowania kultury pozostaje polem do eksploracji dla przyszłych badaczy.

Bibliografia:

Abramsky, Kolya, *Holding Your Nose While Sneezing Is a Risky Game: The Need to Confront the Crisis Through the Construction of New Relations Between Production, Exchange and Livelihood*, [w:] A. Creutz i L. Skou, *SWOP Projects*, Andrea Creutz, Lise Skou, Copenhagen 2010, s. 42-46.

Adsenius, Mikael, *Foreword*, [w:] *Catalogue 38*, red. A. Nystrom, The National Public Art Council, Stockholm 2008, s. 7.

Åhrén, Uno; Asplund, Gunnar; Gahn, Walter; Markelius, Sven; Paulsson, Gregor i Sundahl, Eskil, *acceptera!*, [w:] *Modern Swedish Design. Three Founding Texts*, red. J. Liese, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 140-344.

Albrethsen, Pernille, *Interview*, [w:] *FOS*, red. P. Albrethsen, A&R Press/Turner, Mexico 2007, s. 127-140.

Anderberg, Birgitte, *Bjørn Nørgaard Sculptor*, [w:] *Bjørn Nørgaard. Re-Modelling the World*, red. S. Bjerkhof, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2010, s. 9-51.

Andersen, Finn Thybo i Dufour, Kirsten (2005). *Yndre Nørrebro Cultural Bureau (Denmark)*, [w:] *City Transformers*, red. G. Klamann i A. Wołodźko, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2005, s. 106-108.

Andersen, Mikael & Llambias Henrik Pablo, *The non-formulated utopia*, „Mare Arcticum” 1998, s. 8-12.

Appadurai, Arjun, *Strach przed mniejszościami*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Arendt, Hannah, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2010.

Arnell, Ulla, *Riksställningar: Swedish Travelling Exhibitions*, [w:] *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, red. G. Pollock i J. Zemans, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2007, s. 141-156.

Arnstein, Sherry R., *Drabina partycypacji*, przeł. J. Bożek, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel i P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 12-39.

Arvidson, Eva, *SKISS - from Dream to Reality*, [w:] *SKISS. Konst, Arbetsliv, Forskning. Nio Rapporter*, red. A. Widoff, Konstfrämjandet, Stockholm 2011, s. 260-263.

Babcock, Barbara A., *„Poukładaj mnie w nieprządek”: fragmenty i refleksje na temat rytualnego błazeństwa*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii*

widowiska kulturowego, red. J. J. MacAloon, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2009, s. 160-199.

Bal, Mieke, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów "Artium Quaestiones"*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2009, s. 839-873.

Bandura, Agnieszka, *Czy w przestrzeni publicznej każdy artysta jest luzerem?*, [w:] *Między estetyką a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 123-136.

Barthes, Roland, *The Death of the Author*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 41-45.

Basar, Shumon i Miessen, Markus (red.), *Did Someone Say Participate?*, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2006.

Bauman, Zygmunt, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

Bell, Daniel, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Instytut Badania Współczesnych Problemów Kapitalizmu, Warszawa 1978.

Bendyk, Edwin, *Fałszywa alternatywa*, [w:] *Spółczesność informacyjna i państwo dobrobytu. Model fiński*, red. M. Castells i P. Himanen (red.), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 5-15.

Benjamin, Walter, *Twórca jako wytwórca*, przeł. S. Pieczara, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

Beuys, Joseph, *I Am Searching for Field Character//1973*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art.*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery, MIT Press, Londyn, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 125-126.

Beuys, Joseph, *Każdy artystą*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 268-273.

Beuys, Joseph i Böll, Heinrich, *Manifest FIU (Free International University)*, przeł. J. Jedliński, [w:] *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, red. J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 21-23.

Beuys, Joseph, *Wprowadzenie*, przeł. J. Jedliński, [w:] *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, red. J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 18.

Billing, Johanna; Lind, Maria i Nilsson, Lars, *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London 2007.

Birnbaum, Daniel; Chambert, Christian; Cornell, Peter; Lind, Ingela i Sandqvist, Gertrud, *Szwedzkie przykłady. Rozmowa o sztuce współczesnej*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 72-99.

Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004 nr 110, s. 51-79.

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso London, New York 2012.

Bishop, Claire, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] C. Bishop, *Participation: Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge 2007, s. 10-17.

Bishop, Claire, *Rzeczywistość reżyserowana - sztuka z udziałem prawdziwych ludzi*, „Muzeum” 2007, s. 9-12.

Bishop, Claire, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum” 2006 nr 6, s. 179-185.

Bishop, Claire; Mytkowska, Joanna; Ptaszkowska, Anka; Piotrowski, Piotr; Polit, Paweł; Pospiszył, Tomáš i Raczyńska, Magda, *Uwagi i komentarze. Dyskusja o balu w Zalesiu i kwestii partycypacji*, [w:] 1968-1989. *Political Upheaval and Artistic Change/ Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, red. C. Bishop i M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 377-381.

Blixen, Karen, *Uczta Babette*, przeł. W. Juszcak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004.

Blom, Ina, *On the Style Site. Art, Sociality and Media Culture*, Sternberg Press, Berlin 2007.

Bloom, Bret, *Who is Land For? N55 interviewed by Brett Bloom*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 359-363.

Bloom, Bret i N55, *Brett Bloom and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 287-310.

Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Bourdieu, Pierre, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

Braun, Kazimierz, *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin 2003.

Bryant, Gabriele, *Projecting Modern Culture*, [w:] *Tracing Modernity. Manifestations of the Modern in Architecture and the City*, red. M. Hvattum i C. Hermansen, Routledge, Taylor & Francis Group, London, NY 2004.

Bürger, Peter, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

Burzyński, Tadeusz i Osiński, Zbigniew, *Laboratorium Grotowskiego*, Interpress, Warszawa 1978.

Caillois, Roger, *Gry i ludzie*, przeł. M. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.

Castells, Manuel i Himanen, Pekka, *Spółeczeństwo informacyjne i państwo dobrobytu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Certeau de, Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Chambert, Christian, *Obituary notice on Torsten Bergmark*, „Konsthistorisk Tidskrift LXVI”, „Haften” 1997 nr 2-3 .

Cohn, Melanie Franklin (red.), *Who Cares*, Creative Time Books, New York 2006.

Coxon, Ann, *democracy! A Partial Glossary of Terms*, [w:] *democracy! socially engaged art practice* (katalog wystawy), red. M. Beasley, A. Coxon, E. Mahony i E. Pethick, Royal College of Art Galleries, London 2000, s. 40.

Creagh, Lucy, *An Introduction to acceptera*, [w:] *Modern Swedish design: three founding texts*, red. J. Liese, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 127-139.

Creutz, Andrea i Skou, Lise, *Andrea Creutz and Lise Skou in interview with Helle Kibsgaard*, [w:] *SWOP Projects*, red. A. Creutz i L. Skou; Andrea Creutz and Lise Skou, Copenhagen 2010, s. 36-41.

Creutz, Andrea i Skou, Lise, *Introduction*, [w:] *SWOP Projects*, red. A. Creutz i L. Skou; Andea Creutz i Lise Skou, Copenhagen 2010, s. 9.

Dalmose, Jesper, *Przykłady politycznie i społecznie zaangażowanych współczesnych praktyk artystycznych w Danii*, „Mare Articum. The Baltic Art Magazine” 2002 nr 2 [11] .

Danto, Arthur Coleman, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997.

Debord, Guy, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Derksen, Jeff i Smith, Neil, *City Transformers na trzech poziomach: globalnym, narodowym, miejskim*, [w:] *City Transformers*, red. G. Kłaman & A. Wołodźko, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2002-2005, s. 114-119.

Derksen, Jeff i Smith, Neil, *Urban Regeneration: Gentryfication as Global Urban Strategy*, tekst niepublikowany, 2001.

Derrida, Jacques, *Gościnność nieskończona*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2004 nr 3 (9), s. 257-261.

Deutsche, Rosalyn, *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2009, s. 585-646.

Deutsche, Rosalyn, *Alternative Space*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 45-66.

Drozdowski, Rafał, *Stara i nowa polityczność sztuki publicznej, czyli od sztuki publicznej, która może liczyć na straż miejską, do sztuki publicznej, która może liczyć tylko na siebie*, [w:] *Sztuka - kapitał*

kulturowy polskich miast, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe im. A. Mickiewicza, Poznań 2010, s. 267-276.

Dudzik, Wojciech, *Teatr obiecany. 30 lat Gardzienic: symposium w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa, 22-23 stycznia 2008*, Academica, Warszawa 2008.

Duelund, Peter, *The Nordic Cultural Model. Summary*, [w:] *The Nordic Cultural Model*, red. P. Duelund, Nordic Cultural Institute, Copenhagen 2003.

Duszek Anna, Fairclough Norman, *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Universitas, Kraków 2008.

Dziamski, Grzegorz, *Performance - tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16-59.

Dziamski, Grzegorz, *Przełom konceptualny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

Dziamski, Grzegorz, *Radykalizacja demokracji: sztuka w sferze publicznej*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 15-26.

Eco, Umberto, *Dzieło otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

Edwards, Folke, *The '60s in Sweden. Euphoria and Indignation*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordisk Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 175-180.

Eeg, Camilla, *Baktruppen Believes the Earth is Round*, tekst niepublikowany, 2004.

Eeg-Tverbakk, Per Gunnar, *Artistic Interruption - Art in Nordland*, tekst niepublikowany, 2003.

Ekeberg, Jonas, *Art to the People. 50 Years of the National Touring Exhibitions, Norway*, National Touring Exhibitions (Riksutstillinger), Oslo 2003.

Ekeberg, Jonas, *Introduction*, „Verksted” 2003 nr 1, s. 9-15.

Ekeberg, Jonas, *Kunsten Å Falle/Lessons of Falling*, Preus Museum, Horten 2009.

Erbel, Joanna & Sadura, Przemysław, *Partycypacja jest trendy!*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Erbel i P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 6-9.

Ericson, Magnus i Mazé, Ramia, *About Design Act: Motivations, Aims and Forms*, [w:] *Design Act. Socially and politically engaged design today - critical roles and emerging tactics*, red. M. Ericson i R. Mazé, IASPIS, Sternberg Press; Berlin, Stockholm 2011, s. 11-15.

Erkillä, Helena, *Art opens up at the borders*, KIASMA Nykytaiteen Museo, Helsinki 2000.

Ernkvist, Päivi, *Foreword*, [w:] *Three Public Projects. Mike Bode, Superflex, Elin Wikstrom*, red. Tullan Guner, Blekinge Museum, Karlskrona 1999, s. 5-9.

Felshin, Nina, *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, San Francisco 1995.

Finland - Small Population, Big Design, [w:] *World Design Capital Helsinki 2012* (ulotka), Helsinki 2012.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Foster, Hal, *Artist as Ethnographer?*, [w:] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 302-309.

Foucault, Michel, *Space, Knowledge and Power*, [w:] *The Foucault Reader*, red. P. Rabinow, Pantheon Books, New York 1984, s. 237-256.

Garrels, Gary i Wright, Charles, *A Note on the Series*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, red.: B. Wallis (red.), Dia Art Foundation, New York 1991, s. 9-10.

Gądecki, Jacek, *Za murami. Osiedla grodzone w Polsce - analiza dyskursu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

Gether, Christian, *A Museum for Participative Man*, [w:] *Utopic Curating*, red. C. Gether; S. Høholt; C. Jalving; S. M. E. Jacobsen, ARKEN Museum of Modern Art, Ishøj 2010, s. 7-18.

Giard, Luce, *Wprowadzenie Luce'a Giarda. Dzieje pewnych badań*, [w:] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. XI-XXX.

Godelier, Maurice, *Zagadka daru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Gova, Sabine, *Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dzianska, M. Zamęcka, [w:] *Performance*, red. G. Dzianski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 69-75.

Groh, Klaus, *Teoretyczna idea sztuki performance*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dzianska, M. Zamęcka, [w:] *Performance*, red. G. Dzianski, H. Gajewski i J. S. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 60-64.

Grotowski, Jerzy, *Poszukiwania Teatru Laboratorium*, „Trybuna Ludu” 1976 nr 252, osoba przeprowadzająca wywiad: Tadeusz Burzyński.

Haapala, Levi, *The changing role of the artist - community-based art in 1990s Finland*, [w:] *Katoava taide. Förgängling konst/efemeral art*, red. H. Erkkilä, L. Haapala, H. Johansson i M. Skari, , Ateneum, Helsinki 1999, s. 178-187.

Haavie, Siri, *Allotment Gardening in an Affluent Society*, [w:] *News from the Field/Noticias Do Campo*, red. I. Book i C. Hedén, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2004, s. 27-28.

Habermas, Jürgen, *Modernizm - niedokończony projekt*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm: Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 25-46.

Habermas, Jürgen, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Håkansson, Maria, *Samverkan om gestaltning av offentliga miljöer*, [w:] *Statens Konstråd. Katalog 40*, red. A. Nystrom, Statens Konstråd, Stockholm 2011, s. 19-29.

Hannula, Mika, *Nightmares Fallen from the Tree*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 19-21.

Hannula, Mika, *Politics, Identity and Public Space. Critical Reflections in and through the Practices of Contemporary Art*, Expodium, Platform for Young Art; MaHKU, Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, Utrecht 2012.

Hannula, Mika, *Telling Stories. (Lies, Lies, Lies)*, „nu: The Nordic Art Review” 2000, s. 50-54.

Hansen, Tone, *Walk_Through_the_City*, [w:] *What Does Public Mean? Art as a Participant in the Public Arena*, red. T. Hansen, Torpedo Press, Oslo 2006, s. 68-101.

Hansen, Tone, *What has happened in Norway in the last 10 years?*, „Mare Articum. The Baltic Art Magazine” 2000 nr 1 [6], s. 14-15.

Hawkins, Heidi, *Finding a Place in a New World Order: Finland, America and the "Design in Scandinavia" Exhibition, 1954-1975*, [w:] *Finnish Modern Design*, red. M. Aav i N. Stritzler-Levine, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Yale University Press New Haven, London 1998, s. 233-251.

Heier, Marianne, *A Frame Around Reality*, [w:] *What Does Public Mean?*, red. T. Hansen, Torpedo Press, Oslo 2006, s. 24-35.

Heikinano, Minna, *Research plan*, tekst niepublikowany, 2011.

Helgason, Haukur Már, *O byciu wyspą*, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 112-131.

Høgsbro Østergaard, Cecilie, *Cleaning Up Is Easy*, [w:] *FOS*, red. P. Albrethsen, A&R Press/Turner, Mexico 2007, s. 53-59.

Home, Stewart, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura. Od letryzmu do Class War*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Signum, Warszawa 1993.

Iwański, Mikołaj, *Artyści w służbie kapitału*, osoba przeprowadzająca wywiad: Michał Wybieralski, „Gazeta Wyborcza” 22.08.2011.

Jacob, Mary Jane, *An Unfashionable Audience*, [w:] *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, red. S. Lacy (red.), Bay Press, Seattle, Washington 1989, s. 49-59.

Jakubowicz, Rafał, *Artyści w służbie kapitału*, osoba przeprowadzająca wywiad: Michał Wybieralski, „Gazeta Wyborcza” 22.08.2011.

Jalonen, Jussi, *Człowiek i jego epoka*, „Tygodnik Powszechny” 2011 nr 31 (3238), s. 5.

Jaukkuri, Maaretta, *The Nordisk '60s: Upheaval and Confrontation: 1960-1972*, Nordisk Konstcentrum, Sveaborg 1990.

Jensen, Lene Crone, *Leisure Club Mogadishi & PSLO/Copenhagen*, „nu: The Nordic Art Review” 2000 vol.II nr 2, s. 87.

Jensen, Trond, *The Case for Allotment Gardens*, osoba przeprowadzająca wywiad: Leif Gaute Staurland, [w:] *News from the Field/Noticias Do Campo*, red. I. Book i C. Hedén (red.), Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2004, s. 29.

Johansson, Hanna, *A whole world - dispersed representations. Lea and Pekka Kantonen, Hiking on the river Reisa and Open II*, [w:] *The Art of Act and Space*, (ulotka), KIASMA Nykytaiteen Museo, Helsinki 2000.

Johansson, Hanna, *Spaces of Address*, „Framework Magazine” 2006, s. 84-87.

Kantonen, Lea i Pekka, *The Tent. A Book of Travels*, University of Art and Design UIAH, Helsinki 1999.

Kaźmierczak, Tomasz, *Partycypacja publiczna: pojęcie, ramy teoretyczne*, [w:] *Partycypacja publiczna*, red. A. Olech, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2011, s. 83-99.

Kelly, Susan, *Lobby*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 152.

Kester, Grant, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

Kester, Grant, *Response to Claire Bishop's 'Another Turn'*, „Artforum” 2006 nr 9.

Kochta-Kalleinen, Oliver, *Micronations - from Utopian Communities to Space Settlements*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 38-49.

Kochta-Kalleinen, Oliver, *Transcript of Round Table Talks at Finlandia Hall 29.8.2003*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 133-151.

Koczanowicz, Dorota i Skrzeczkowski, Mateusz, *Ostrożnie, sztuka*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 7-11.

Koh, Jay i Chu, Chu Yuan, *Seminarium „Sztuka zaangażowana w przestrzeniach publicznych”*, [w:] *City Transformers*, red. G. Klamann i A. Wołodźko, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2005, s. 11-15.

Koho, Timo, *Alvar Aalto - Urban Finland*, The Finnish Building Centre Ltd., Helsinki 1995.

Kolankiewicz, Leszek, *Na drodze do kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970–1977*, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1978.

KREV, *Royal Fertilization*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 68.

KREV (2005), *The Kingdoms of Elgaland and Vargaland (KREV)*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 66-67.

Kuzma, Marta, *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books; London, Oslo 2011, s. 11-26.

Kvale, Steinar, *Prowadzenie wywiadów*, przeł. A. Dziuban, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Massachusetts, London 2004.

Lacy, Suzanne, *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art*, [w:] *Mapping the Terrain: New Genre Public Art.*, red. S. Lacy, Bay Press, Seattle, Washington 1989.

Lahr, John, *Sex and Politics: An Interview with Vilgot Sjöman*, [w:] *Whatever Happened to sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books; London, Oslo 2011, s. 49-55.

Larsen, Hanne Miriam, *The Possibility of Hospitality - or The Second Coming of Babette*, [w:] *Takkekortet. The Written Acknowledgement*, red. Rum 46; rum46, Århus 2003, s. 14-17.

Larsen, Lars Bang, *Lars Bang Larsen and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 267-273.

Larsen, Lars Bang, *Social Aesthetics*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, Whitechapel Gallery; The MIT Press, London, Cambridge, Massachusetts 1999, s. 172-183.

Larsen, Lars Bang, *Space Body Life - Basic Mutations of N55*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 389-391.

Larsen, Lars Bang, *The Art of the Possible. Transformation and Paradox in Bjørn Nørgaard's Signature*, [w:] *Bjørn Nørgaard. Re-modelling the World*, red. Birgitte Anderberg, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2010, s. 159-168.

Larsen, Lars Bang, *The Mass Utopia of Art Activism: Palle Nielsen's The Model A Model for a Qualitative Society*, [w:] *Palle Nielsen. The Model: A Model for a Qualitative Society (1968)*, red. L. Bang Larsen, M. Bartomeu i P. Nielsen, MACBA, Barcelona 2010, s. 29-111.

Lind, Maria, *A Conversation Between Elin Wikström and Maria Lind*, [w:] *Three Public Projects. Mike Bode, Superflex, Elin Wikstrom*, red. T. Gunér, Blekinge Museum, Karlskrona 1999, s. 66-83.

Lind, Maria, *Learning from Art and Artists*, [w:] *Selected Maria Lind Writing*, red. M. Lind, Sternberg Press, Berlin 2010, s. 235-257.

Lindner, Burkhardt, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej?*, przeł. J. Kita-Huber, [w:] P. Burger, *Teoria awangardy*, Universitas, Kraków 2006, s. 131-162.

Lindström, Kristina i Ståhl, Åsa, *Threads - A Mobile Sewing Circle: Making Private Matters Public in Temporary Assemblies*, wystąpienie w czasie konferencji *The Participatory Design Conference. Participation:: the Challenge*. Sydney 2010.

Lindström, Kristina & Ståhl, Åsa, *Working Patches*, „Studies in Material Thinking” 2012, Volume 7, 1-17.

Lippard, Lucy, *The Lure of the Local: Senses of Places in a Multicentred Society*, The New Press, New York 1997.

Lisiewicz, Małgorzata, *Poszukując równowagi. Wywiad z Leą i Pekką Kantonenami*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 236-248.

Lodenus, Anna-Lena, *Nieliczni, ale groźni ekstremiści*, osoba przeprowadzająca wywiad: Anna Nowakowska, „Rzeczpospolita” 26.07.2011, s. A8.

Lucie-Smith, Edward, *POP-ART*, przeł. H. Andrzejewska, [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, red. T. Richardson i N. Stangos, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 331-352.

Lurie, David i Wodiczko, Krzysztof, *The Homeless Vehicle Project*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 217.

Lynch, Bernadette, *Custom-made: a new culture for museums and galleries in civil society*, [w:] *Utopic Curating*, red. C. Gether, S. Høholt, C. Jalving, i S. M. E. Jacobsen, Arken Museum of Modern Art., Ishøj 2010, s. 65-75.

Magnason, Andri Snær, *Kraina marzeń*, przeł. J. Bożek, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 145-159.

Mahony, Emma, *On Democracy and Demophony*, [w:] *democracy! socially engaged art practice*, red. M. Beasley, A. Coxon, E. Mahony i E. Pethic, Royal College of Art, London 2000, s. 37-43.

Majmurek, Jakub, *Jajo węża w szafie. Bergman i Strindberg przeciw mieszczaństwu*, [w:] *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 242-252.

Marcuse, Herbert, *A Biological Foundation for Socialism?*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Koenig Books, Office for Contemporary Art Norway, London, Oslo 2011, s. 62-67.

Marklund, Carl i Stadius, Peter, *Acceptance and Conformity: Merging Modernity with Nationalism in the Stockholm Exhibition in 1930*, „Culture Unbound” 2010 Volume 2, s. 609-634.

Martin, Craig, *The Kissing Point*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 381-387.

Mattsson, Helena, *Forms of Politics*, [w:] *Social Perspectives on Architecture and Design*, red. M. Degerman, NIFCA, Nordic Institute for Contemporary Art, Stockholm 2006, s. 39-51.

Mattsson, Helena i Wallenstein, Sven-Olov, *acceptera! Swedish Modernism at the Crossroads*, [w:] *Documenta Magazine No 1, 2007. Modernity?*, red. F. Asfour, M. Berrios, C. Costinas, H. Fanf i K. Sei, TASCHEN GmbH, Cologne 2007, s. 61-77.

Mazé, Ramia, *Occupying Time. Design Technology and the Form of Interaction*, Axl Books, Stockholm 2007.

Meijden van der, Peter, *Connections*, [w:] *Bjørn Nørgaard. Re-Modelling the World*, red. S. Bjerkhof, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2010, s. 107-119.

Mouffe, Chantal, *Krytyczne praktyki artystyczne jako interwencje przeciw hegemonii*, wystąpienie podczas konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu nowego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

Mouffe, Chantal, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przeł. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Mulder, Arjen, *The Exercise of Interactive Art*, [w:] *Interact or Die!*, red. B. Joke i A. Mulder, V2_Publishing/NAi Publishers, Rotterdam 2007, s. 52-69.

Mytkowska, Joanna; Kowalski, Grzegorz i Żmijewski, Artur, *Partycypacja (rozmowa)*, [w:] *1968-1989. Political Upheaval and Artistic Change / Momenty zwrotne w polityce i sztuce*, red. C. Bishop i M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 383-400.

N55, *Art and Reality*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 245-263.

N55, *The Ritual of Living*, osoba przeprowadzająca wywiad: Martin Craig, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 367-371.

N55 i Nesbitt, Rebecca Gordon, *Rebecca Gordon Nesbitt and N55 Exchanging*, [w:] *N55 Book*, red. N55; N55, Copenhagen 2003, s. 275-285.

Nacking, Åsa, *All Humans Are Potential Entrepreneurs - on Superflex's Artistic Strategy*, [w:] *Three Public Projects. Mike Bode, Superflex, Elin Wikström*, red. T. Gunér i P. Ernqvist, Blekinge Museum, Karlskrona 1999, s. 34-40.

Nader, Luiza, *Przekroczyć wyobraźnię. Bal w Zalesiu 1968*, [w:] *Momenty zwrotne w polityce i sztuce, 1968-1989*, red. C. Bishop i M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2009, s. 359-400.

Nancy, Jean-Luc, *The Inoperative Community*, [w:] *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 54-69.

Nesbitt, Molly; Obrist, Hans-Ulrich i Tiravanija, Rirkrit, *What is a Station?//2003*, [w:] *Participation. Documents on Contemporary Art.*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge 2006, s. 184-189.

Nesbitt, Rebecca Gordon, *Harnessing the Means of Production*, „Verksted” 2003 nr 1, s. 59-87.

Nesbø, Jo, *Mojego kraju już nie ma*, „Gazeta Wyborcza” 29.07.2011, str. 2.

Nevalinna, Tuomas, *Food as Sacrifice*, [w:] *Edible Finns*, FRAME - Finnish Fund for Art Exchange, Helsinki 2003, s. 1-2.

Nielsen, Palle, *A model for a qualitative society*, [w:] *Modellen. En modell for ett kvalitativt samhälle*, Moderna Museet 1968, s. 140-152.

Nilsson, John Peter, *Nowa rzeczywistość. Instalacje, akcje i poszukiwania szwedzkiej sztuki lat 90*, „Magazyn Sztuki” 1995 nr 8 (4/95), s. 140-152.

Nylén, Leif i Ekblom, Torsten, *The Aesthetic Revolution*, [w:] *Nordisk 60-tal. The Nordic '60s. Pohjolan 60-luku*, red. M. Jaukkuri, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki 1991, s. 24-25.

O'Doherty, Brian, *Uwagi o przestrzeni galerii*, [w:] *Muzeum Sztuki, Antologia*, red. M. Popczyk, (s. 451-466), Universitas, Kraków 2005.

Ørum, Tania, *The Amateur Film As Ideal*, [w:] *Bjørn Nørgaard. Re-Modelling the World*, red. S. Bjerkhof, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2010, s. 121-131.

Ostrowska, Joanna, *Od teatru ulicznego do teatru w przestrzeni publicznej*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją*, red. D. Koczanowicz i M. Skrzeczkowski (red.), Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 191-208.

Pawlicki, Jacek, *Lars Vilks - artysta, który igrał z prorokiem*, „Gazeta Wyborcza” 17-18.03.2012, s. 12.

Pedersen, Helga, *Nie możemy dać się sterroryzować*, osoba przeprowadzająca wywiad: Piotr Kościński, „Rzeczpospolita” 26.07.2011, s. A8.

Peisert, Arkadiusz i Stachura, Krzysztof, *Partycypacja jako wynik rozwoju technik komunikowania i zmian charakteru sfery publicznej*, [w:] *Partycypacja publiczna. O uczestnictwie obywateli w życiu wspólnoty lokalnej*, red. A. Olech, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2011, s. 45-60.

Penkala, Michał, *Neutralność i prawa człowieka - filozofia szwedzkiej polityki międzynarodowej*, [w:] *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 127-142.

Petersens af, Magnus, *Pontus Hultén and the Open Museum. The importance of movement and play in art and life*, „ARKEB Bulletin” 2010 Volume 5, s. 29-39.

Pięciak, Wojciech, *Utøya: na wyspie śmierci*, Tygodnik Powszechny” 2011 nr 31 (3238), s. 3.

Piotrowski, Piotr, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej sztuki awangardy rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1993.

Pollock, Griselda i Zemans, Joyce, *Preface*, [w:] red. G. Pollock & J. Zemans, *Museums After Modernism. Strategies of Engagement* Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria 2007, s. xix-xxiv.

Pollock, Griselda, *Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility*, [w:] *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, red. G. Pollock i J. Zemans, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Victoria 2007, s. 1-39.

Price, Matt, *The Gallery Outside-In*, [w:] *democracy!*, red. M. Beasley, A. Coxon, E. Mahony & E. Pethick, Royal College of Art., London 2000.

Ptak, Anna, *Community Arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie: Animacja kultury/Community Arts*, red. I. Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2008, s. 36-51.

Puvogel, Renate, *Steven Willats in Berlin*, [w:] *Wie die Welt ist und wie sie sein konnte/How the World Is and How It Could Be*, red. E. Schmidt (katalog wystawy), Museum für Gegenwart Kunst, Siegen 2007, s. 43-52.

Rackham, Lis i Wylie, Lucinda, *Superflex*, [w:] *democracy! Socially engaged art practice*, red. M. Beasley, A. Coxon, E. Mahony & E. Pethick, Royal College of Art., London 2000, s. 104-105.

Rainer, Yvonne, *Preface: the Work of Art in the (Imagined) Age of the Alienated Exhibition*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 12-13.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

Rancière, Jacques, *Problems and Transformations in Critical Art.*, [w:] *Participation. Documents on Contemporary Art*, red. C. Bishop, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2006, s. 83-93.

Rasmussen, Baungaard, *Action research—Scandinavian experiences*, „AI & Society” 2004, s. 21-44.

Reed, Patricia, *Eccentric Space: Democracy at All Cost and the Interdisciplinary Participant*, [w:] *Waking Up from the Nightmare of Participation*, red. N. Valerie Kolovratnik i M. Miessen, Expodium, MaHKU, Utrecht 2012, s. 42-57.

Rorty, Richard, *Konsekwencje pragmatyzmu*, Wydawnictwo IFiS, Warszawa 1998.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi 2001.

Rosler, Martha, *Fragments of a Metropolitan Viewpoint*, [w:] *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism*, red. B. Wallis, Dia Art Foundation, New York 1991, s. 15-44.

Ryden, Louise, *Angrip dom konkreta punktera*, „Paletten” 1968 nr 4, s. 8.

Schechner, Richard, *Performatyka, Wstęp*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Schechner, Richard, *Przyszłość rytuału*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000.

Sheikh, Simon, *Interwencja, intermisja, zakłócenie, przerwa. Możliwe podejścia do artystycznych i kuratorskich strategii i taktyk z zakresu sztuki publicznej w kontekście post-publicznym*, wystąpienie w czasie konferencji *Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej | W poszukiwaniu możliwego paradygmatu*, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, tekst niepublikowany, 2012.

Sjöman, Vilgot, *I was Curious*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma & P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway; Koenig Books, London, Oslo 2011, s. 35-46.

Sohi, Faraanak, *The Way to Integration*, [w:] *Immigration Images*, red. B. Nielsen, Bymuseet, Århus 2011, s. 18.

Sontag, Susan, *A Letter from Sweden*, [w:] *Whatever Happened to Sex in Scandinavia?*, red. M. Kuzma i P. Lafuente, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books, London, Oslo 2011, s. 154-173.

Spiegel, Andreas, *Participation as Fragment of Functionalism*, [w:] *Tools Book*, red. B. Steiner, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2003, s. 147-153.

Sutowski, Michał, *Kontrola społeczna - nadzór i represje w imię dobrobytu*, [w:] *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 163-171.

Sutowski, Michał, *Ostateczny krach systemu korporacji*, [w:] *Islandia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 132-144.

Szabłowski, Stach, *Głębie kreatywnego zagłębia*, „Gazeta Wyborcza” 18.12.2011, s. 4.

Tam, Henry, *Szkoła liderów*, [w:] *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej* red. J. Erbel & P. Stachura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 75-96.

Taranienko, Zbigniew, *"Gardzienice" - dzieło Włodzimierza Staniewskiego*, [w:] *Teatr obiecany. 30 lat „Gardzienic”. Sympozjum w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawa, 22-23 stycznia 2008*, red. W. Dudzik, Academica, Warszawa 2008, s. 47-48.

Thenot, Jean-Paul, *Co to jest performance?*, przeł. K. Biwojno, M. Gutkowska, H. Siodłak, M. Śpik-Dziamka, M. Zamecka, [w:] *Performance*, G. Dziamski, H. Gajewski & J. S. Wojciechowski (red.), Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 161-167.

Thoreau, Henry David, *Walden czyli życie w lesie*, przeł. H. Cieplińska, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

Ugelstad, Caroline, *Introduction*, [w:] *Fluxus. Henie Onstad Art Centre*, red. C. Ugelstad (red.), Henie Onstad Art Centre, Høvikodden 2010, s. 11-20.

Unger, Leopold, *Norweska magia*, „Gazeta Wyborcza” 11.08.2011, s. 8.

Ustvedt, Øystein, *Ny norsk kunst etter*, Fagbokforlaget, Bergen 2011.

Vilks, Lars, *Transcript of Round Table Talks at Finlandia Hall 29.8.2003*, [w:] *Micronations*, red. O. Kochta-Kalleinen, Artists' Association MUU, Helsinki 2005, s. 133-151.

Waldén, Louise, *Handen och Anden. De textila studiecirkelarnas hemligheter*, Carlssons Bokförlag, Stockholm 1994.

Wallenstein, Sven-Olov, *Notes for a Logic of the Monument*, [w:] *Norsk Kunsårbok. Norwegian Art Yearbook 2002*, red. E. Tetens Jahn, Forlaget Bonytt, Oslo 2002, s. 12-17.

Waśkiewicz, Andrzej, *Obywatel twórcą ładu społecznego: Machiavelli, Rousseau, de Tocqueville*, [w:] *Partycypacja publiczna. O uczestnictwie obywateli w życiu wspólnoty lokalnej*, red. A. Olech, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2011, s. 13-25.

Waśko, Anna, *Wprowadzenie*, [w:] *Saga o Grenlandczykach. Saga o Eryku Rudym. Wikingowie w Grenlandii i w Ameryce*, red. A. Waśko, Kraków: Księgarnia Akademicka 2006, s. 4-16.

Williamson, Aaron, *The Unconscious Performace*, [w:] *Lies and Videotape: Exposing Performace Art*, red. A. George, Tate Trustees by Tate Liverpool, Tate Publishing, Liverpool, London 2003, s. 54-63.

Witoszek, Nina, *Najlepszy kraj na świecie*, [w:] *Norwegia. Przewodnik nieturystyczny*, red. Zespół Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 12-34.

Witoszek, Nina, *Najlepszy kraj na świecie*, osoba przeprowadzająca wywiad: Patrycja Bukalska, „Tygodnik Powszechny” 2011 nr 31 (3238), s. 3-4.

Wodiczko, Krzysztof, *Dyskusja Zagubieni w kulturze w czasie konferencji Europejski Kongres Kultury*, Wrocław, tekst niepublikowany, 2011.

Wołodźko, Agnieszka, *Sztuka w sztuce. Czy obraz jest do życia koniecznie potrzebny?*, „Akt” 1998, s. 11-13.

Wołodźko, Agnieszka, *Zaangażowanie i dystans. Status sztuki wobec rzeczywistości społecznej i kulturowej*, [w:] *Łaźnia. Sztuka w projektach zmiany społecznej*, red. M. Cackowska, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2009, s. 102-115.

YNKB, *Artist Palle Nielsen, Jens Dreyer, Red Roses Nursery School*, [w:] *YNKB Tema 6. Adventure Playgrounds in Copenhagen* 2003, red. YNKB; YNKB, Copenhagen 2003, s. 11-14.

Żmijewski, Artur, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. M. Konarzewska (red.), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 74-96.

Źródła internetowe:

Aagaard, Grete, *More than one side of the same story*, [w:] *grete aagaard* [dostęp: 12 kwietnia 2012], <<http://www.greteaagaard.net/site/globus1.html>>.

About *rum46*, [w:] *rum46* [dostęp: 2 września 2011], <http://www.rum46.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=33&Itemid=36>.

Act 2: Greenland, April 21-May 14, 2006, [w:] *Rethinking Nordic Colonialism*, 2006, dostęp 3 stycznia 2012, <<http://www.rethinking-nordic-colonialism.org/files/grid/a2.htm>>.

Amadeo, Kimberly, *Iceland Goes Bankrupt - Is the U.S. Next?*, [w:] *About.com US Economy*, 2009, dostęp: 20 lutego 2012, <http://useconomy.about.com/od/worldeconomy/p/Iceland_economy.htm>.

Andersen, Eric, *30 TAXIS*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive* [dostęp: 12 marca 2012], <<http://www.festivaloffantastics.com/1985/05/30-roskilde-taxi/>>.

Andersen, Eric, *Citizen Powered Sculpture - Travelling Wall*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive* [dostęp: 15 grudnia 2011], <www.festivaloffantastics.com>.

Andersen, Eric, *A Chain of Events*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive*, 2009, dostęp: 12 grudnia 2011, <<http://www.festivaloffantastics.com/2009/02/a-process/>>.

Andersen, Eric, *Please, Leave*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive*, [dostęp: 15 grudnia 2011], <<http://www.festivaloffantastics.com/1985/05/thing-og-arresthuset-court-detention/>>.

Andersen, Trine Rytter; Dufour, Kirsten; Nielsen, Tone O. i Raithel, Anja (2004), *Curatorial Statement*, [w:] *Minority Report: Challenging Intolerance in Contemporary Denmark* [dostęp: 6 sierpnia 2011], <<http://www.minority-report.dk/english/tekster/statement.html>>.

Andersson, Jan-Erik i Pitkäranta, Erkki, *Rosegarden*, [w:] *Rosegarden* [dostęp: 27 lipca 2012], <<http://www.anderssonart.com/rose/garden.htm>>.

Baltic Babel, [w:] *UnDo*, 2002, dostęp: 4 stycznia 2013, <www.undo.net/it/mostra/10867>.

Balther, Jørn, *Circus Krigen*, [w:] *YouTube*, 2005, dostęp: 23 marca 2012, <<http://www.youtube.com/watch?v=4vzcjXPvIdg&feature=related>>.

Balther, Jørn, *Papirkrigen*, [w:] *YouTube*, 2007, dostęp: 23 marca 2012, <<http://www.youtube.com/watch?v=wWLUCCgxy0g&feature=related>>.

Berger, Doris, *Superflex's tools*, [w:] *Superflex Tools*. Köln: Verlag Der Büchhandlung Walther König [dostępny w wersji elektronicznej: Superflex Texts, 2003, dostęp: 16 listopada 2012, <http://superflex.net/texts/superflexs_tools>].

Bishop, Claire, *Research Seminars. Art and the Social: Exhibitions of Contemporary Art in the 1990s*, [w:] *Former West*, 30 kwietnia 2010, dostęp: 16 stycznia 2013, <<http://www.formerwest.org/ResearchSeminars/ArtandtheSocial/ClaireBishopLecture>>.

Borie, Monique, *Eliade et le Living Theatre*, [w:] *BOUDDHANAR la Liberte inconcevable*, 21 kwietnia 2011, dostęp: 16 maja 2011, <<http://bouddhanar.blogspot.com/2011/04/eliade-et-le-living-theatre.html>>.

Bourriaud, Nicolas, *Make Sure that You Are Seen*, [w:] *Superflex Texts*, 2002, dostęp: 1 września 2012, <[http://superflex.net/texts/make_sure_that_you_are_seen_\(supercritique\)](http://superflex.net/texts/make_sure_that_you_are_seen_(supercritique))>].

Bradley, Will, *Projects*, [w:] *Minority Report*, 2011, dostęp: 11 sierpnia 2011, <www.minority-report.dk/english/deltagere/superflex.html>.

Bruenner, Eric, *The Globe as Platform: Buckminster Fuller's 'World Game'*, [w:] *The gamification corporation* 30 czerwca 2011, dostęp: 15 listopada 2012, <<http://www.gamification.co/2011/06/30/the-globe-as-platform-buckminster-fuller%E2%80%99s-%E2%80%98world-game%E2%80%99/>>.

Brunsted, Birgit, *Flying with Fluxus*, [w:] *Museet for Samtidskunst. Festival of Fantastics Online Archive* (2008) [dostęp: 12 marca 2013], <<http://www.festivaloffantastics.com/2008/12/flying-with-fluxus/>>.

Christensen-Scheel, Boel, *The Ethic-Aesthetic Way of Wonders*, [w:] *slowdaysoslo*, 2011, dostęp 13 lipca 2012, <<http://slowdaysoslo.files.wordpress.com/2011/08/art-and-ecology-2.pdf>>.

Christiania. *Normalizing the Freetown*, [w:] *YouTube*, 2009, dostęp: 23 marca 2012, <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=YubCY8xHhNM>>.

Cibura, Jordan, *W Islandii Konstytucję pisze Naród!!!*, [w:] *Stowarzyszenie Demokracji Bezpośredniej*, 30 marca 2011, dostęp: 8 kwietnia 2013, <<http://www.demokracjabezposrednia.pl/node/1021>>.

Commandeur, Ingrid, *Schallend over het water Libia Castro en Ólafur Ólafsson*, [w:] *METROPOLIS M*, 2011, dostęp: 29 kwietnia 2013, <<http://metropolism.com/magazine/2011-no3/libia-castro-en-olafur-olafsson/>>.

Complaints Choirs Worldwide, [w:] *Complaints Choirs* [dostęp: 16 września 2012], <<http://www.complaintschoir.org/news.html>>.

Cultural Infrastructure Kista Forum, [w:] *Cultural Infrastructure Kista*, 6 maja 2008, dostęp: 9 grudnia 2011, <<http://www.cu-in-kista.com/forum/>>.

Debord, Guy, *Theory of the Dérive*, [w:] *Bureau of Public Secrets* 1958, dostęp: 24 kwietnia 2013, <<http://www.bopsecrets.org/SI/2.derive.htm>>.

Denmark. *The Official Website of Denmark* [dostęp: 3 listopada 2012], <http://www.denmark.dk/NR/rdonlyres/1B85566F-CEED-49A8-B704-B5B3829A233E/0/stat_year_pop_ele.pdf>.

Deutsche, Rosalyn, *The Question of "Public Space"*, [w:] *TPI-NGS*, 1998, dostęp: 8 stycznia 2013, <http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>.

Doherty, Claire, *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*, [w:] *Situations* (2006) [dostęp: 23 lutego 2012], <http://www.situations.org.uk/media/files/New_Institutionalism.pdf>.

Drömmen on Christiania, [w:] *YouTube* (2004) [dostęp: 24 marca 2012], <<http://www.youtube.com/watch?v=vuF-3lPo3b8>>.

Eeg-Tverbakk, Per Gunnar, *Critical reflection on Space for Interference*, 5 stycznia 2012 [dostęp: 7 lipca 2012], <<https://docs.google.com/file/d/0B4VNFWy-1c1eMjA2NDM2YWEtODc1OC00NDc3LWFkNmYtNzA0MWRjYzhjNjRh/edit?pli=1>>.

Electrum Foundation, [w:] *Kista Science City* [dostęp: 10 grudnia 2011], <<http://en.kista.com/contact/electrum-foundation/>>.

Elstgeest, Tanja, *You don't love me yet, Press release for "If I can't dance, I don't want to be part of your revolution" tour*, [w:] *Make It Happen*, 2005, dostęp: 17 grudnia 2011, <<http://www.makeithappen.org/pressificantdance.html>>.

Esche, Charles, *TOOLS and Manifestos*, [w:] *Superflex Tools*. Köln: Verlag Der Büchhandlung Walther König [dostępny w wersji elektronicznej: *Superflex Texts*, 2003, dostęp: 17 listopada 2011, <http://superflex.net/texts/tools_and_manifestos>].

Foucault, Michel, *Des espaces autres*, „Architecture, Mouvement, Continuité” 1984 nr 5, s. 46-49 [dostępny w wersji elektronicznej *Michel Foucault. Of Other Spaces (1967), Heterotopias* [dostęp 10 lutego 2013], <www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>].

Gíslason, Ólafur, *All projects*, [w:] *Ólafur Gíslason* [dostęp: 25 listopada 2012], <<http://www.olafurgislason.de/en/saemtlichearbeiten/index.html>>.

Group Material, *Democracy: A Project by Group Material*, [w:] *franklinfurnace.org* [dostęp: 21 maja 2011], <<http://www.franklinfurnace.org/research/projects/flow/gpmat/gpmatf.html>>.

Guidebook for Travelling Exhibitions, [w:] *Riksställningar. Swedish Travelling Exhibitions*, 5 lutego 2009, dostęp: 8 sierpnia 2011, <http://www.rikstallningar.se/Templates/SimpleList_34411.aspx>.

Gustafsson Fürst, Johanna, *Johanna Gustafsson Fürst, Carte Blanche, Carte Blanche!*, [w:] *Johanna Gustafsson Fürst* [dostęp: 8 grudnia 2011], <<http://gustafssonfurst.se/projects/carte-blanche-carte-blanche/>>.

Hamilton, Andrew, *Herder's Theory of the Volksgeist*, [w:] *Counter-Current Publishing*, 20 maja 2011, dostęp: 13 sierpnia 2012, <<http://www.counter-currents.com/2011/05/herders-theory-of-the-volksgeist/>>.

Hansson, Karin, *Vad vi kallar ett samhälle. What we call a society* [dostęp 3 września 2012], <se/public/wp-content/uploads/2012/08/hansson1.pdf>.

History, [w:] *Kulturhuset* [dostęp: 10 marca 2013], <<http://en.kulturhuset.stockholm.se/About-Kulturhuset/Historia/>>.

Husby, Stockholm, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 10 grudnia 2011], <http://en.wikipedia.org/wiki/Husby,_Stockholm>.

Immigration to Finland, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 21 kwietnia 2013], <en.wikipedia.org/wiki/Immigration_to_Finland>.

Index. The Swedish Contemporary Art Foundation [dostęp: 25 września 2011], <<http://www.indexfoundation.se/scripts/Page.asp?id=268>>.

Interview with Goll & Nielsen, Fuse Magazine 2004, [w:] *Morten Goll*, 2004, dostęp: 19 maja 2012, <mortengoll.org/?p=75>.

Jackson, James K., *Iceland's Financial Crisis*, [w:] *CRS Report for Congress*, 20 listopada 2008, dostęp: 20.02.2012, <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metacrs10825/m1/1/high_res_d/RS22988_2008Nov20.pdf>.

Jacobi, Anna, *First NSK Citizen's Congress*, [w:] *First NSK Citizens' Congress Berlin 2010* (2010), [dostęp: 27 października 2012], <http://congress.nskstate.com/press_information.html>.

Jakobsson, Kerstin, *Runaway Explorers. The art project with a deadly twist*, [w:] *Runawayexplorers.net* [dostęp: 25 września 2012], <www.runawayexplorers.net>.

Jansson, Anders, *Johanna Billing Text by Anders Jansson, published in E-CART* www.e-cart.ro. (2004), [w:] *Make It Happen* [dostęp: 17 grudnia 2011], <<http://www.makeithappen.org/pressecart.html>>.

Jansson, Anders, *Johanna Billing*, 2004, [w:] *Make It Happen* [dostęp: 12 lipca 2012], <<http://www.makeithappen.org/pressecart.html>>.

Jensen, Christian Skovbjerg, *Tumult Guide* (2010) [dostęp: 6 lutego 2012], <http://www.tumult.dk/media/dyn/files/tumult_guide.pdf?_1oLmlr>.

Jyllands-Posten Muhammad cartoons controversy, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 11 marca 2012], <http://en.wikipedia.org/wiki/Jyllands-Posten_Muhammad_cartoons_controversy>.

Kantonen, Lea i Pekka, *Translation Tours*, [w:] *Lea and Pekka Kantonen* [dostęp: 27 kwietnia 2013], <http://www.kantonenart.com/kantoset_web_eng/kantonen_eng/tulkkausmatkat/index.html>.

Kantonen, Lea i Pekka, *Tulkkausmatkat*, [w:] *Lea and Pekka Kantonen* [dostęp: 27 lipca 2012], <http://www.kantonenart.com/kantoset_web/kantonenfi/tulkkausmatkat/index.html>.

Kensing, Finn i Blomberg, Jeanette, *Participatory Design: Issues and Concerns*, [w:] *Computer Supported Cooperative Work* 7, 2 marca 1998, dostęp: 1 maja 2011, <<http://www.ics.uci.edu/~corps/phaseii/KensingBlomberg-PDIssuesConcerns-JCSCW.pdf>>

Kelly, Peter, *The Challenging Lifestyle of N55's Ion Sørvin*, [w:] *Blueprint Magazine*, 3 sierpnia 2009, dostęp: 1 lutego 2012, <<http://www.blueprintmagazine.co.uk/index.php/architecture/the-challenging-lifestyle-of-n55s-ion-s%C3%B8rvin/>>.

Kista Teater, [w:] Rebecca Forsberg [dostęp: 10 grudnia 2011], <<http://www.rebeccaforsberg.se/kista-teater/>>.

Politiet angriber Christiania 14/12 2009, [w:] YouTube, 2009, dostęp: 23 marca 2012, <<http://www.youtube.com/watch?v=WEEU1Rbl49g&feature=related>>.

Larsen, Lars Bang, *Questioning the Social. Ethics and Aesthetics in Contemporary Art*, [w:] *Momentum International Conference (1998)* [dostęp: 2 października 2011], <<http://frontdeskapparatus.com/files/011.pdf>>.

Lee, Angela, *Community Arts Workbook*, 1998, dostęp: 20 maja 2011, <<http://www.arts.on.ca/Asset363.aspx?method=1>>.

Limbo (dance), [w:] Wikipedia, 17 sierpnia 2012, dostęp: 1 października 2012, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Limbo_\(dance\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Limbo_(dance))>.

Lind, Maria, *Contemporary Art and Its Institutional Dilemmas*, „ONCURATING.org” 2011 nr 8, s. 25-31 [dostęp: 16 czerwca 2011], <oncurating.org: www.on-curating.org>.

Lindström, Kristina; Stahl, Åsa i Brunskog, Per, *Collaboratively telling everyday life – whispering, walking, touching, stitching and Whiting*, 31 stycznia 2007, dostęp: 15 września 2012, <http://www.misplay.se/texts/ordlekar_webb.pdf>.

Linnert, Lise Bjørne, *Projects/Desconcida - Unknown – Ukjent*, [w:] *Lise Bjørne Linnert* [dostęp: 28 września 2012], <www.lisebjorne.com>.

Linnert, Lise Bjørne, *Threading Voices*, [w:] *Lise Bjørne Linnert*, 20 czerwca 2012, dostęp: 29 września 2012, <www.lisebjorne.com>.

Lohmann, Jesper, *Hospitality - an Impossible Necessity?*, [w:] rum46, 12 grudnia 2002, dostęp: 2 września 2011, Pobrano 09 02, 2011 z lokalizacji: http://www.rum46.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=235:hospitality--an-impossible-necessity&catid=40:2002&Itemid=48

Lombardi, Luca, *The case of Iceland - the illusion of an amicable default*, [w:] *Socialist Democracy*, 2 listopada 2011, dostęp: 10 marca 2012, <<http://www.socialistdemocracy.org>: <http://www.socialistdemocracy.org/RecentArticles/RecentTheCaseOfIcelandTheIllusionOfAnAmicableDefault.html>>.

Lord, Beth, *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy*, [w:] *University of Dundee*, 2006, dostęp: 6 lutego 2013,

<<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/1lord.pdf>>.

Lundin, Per, *Designing Democracy: The UTOPIA Project and the Role of Labour Movement in Technological Change, 1981-1986*, „CESIS. Electronic Working Paper Series” grudzień 2005 nr 52/Skolan för Arkitektur och Samhällsbyggnad [dostęp: 1 maja 2011], <<http://www.infra.kth.se/cesis/documents/WP52.pdf>>.

Marchart, Oliver, *Curating Theory (Away) the Case of the Last Three Documenta Shows*, „ONCURATING.org” 2011 nr 8, s. 4-8 [dostęp: 16 czerwca 2011], <www.on-curating.org>.

Markiewicz, Tadeusz, *Cała nadzieja w Islandii*, [w:] „Nowy Obywatel” nr 4, 21 sierpnia 2011, dostęp: 10 marca 2012, <<http://nowyobywatel.pl/2011/08/21/cala-nadzieja-w-islandii/>>.

Marklund, Carl, *Hot Love and Cold People. Sexual Liberalism as Political Escapism in Radical Sweden*, [w:] *NORDEUROPAforum*, 2009, dostęp: 9 marca 2013, <<http://edoc.hu-berlin.de/nordeuropaforum/2009-1/marklund-carl-83/XML/#link8>>.

Milewska, Suzana, *A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, „Springerin. Hefte für Gegenwartskunst” nr 2, 2006, dostęp: 2 października 2007, <http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1761&lang=eng>.

Mona, *Caricature Controversy*, [w:] *Islam4women*, 28 lutego 2008, dostęp: 10 marca 2012, <<http://www.islam4women.org/?s=Cartoon+Controversy>>.

Motta, Carlos, *Relations in Real Time: A Conversation with Maria Lind*, „Sjónauki” nr 3, 2008, dostęp: 2 września 2011, <<http://www.carlosmotta.com/writings/MariaLind.pdf>>.

N55, *Manuals*, [w:] N55 [dostęp: 20 listopada 2012], <<http://www.n55.dk/MANUALS/Manuals.html>>.

Odense: *Danes persecuted in Vollsmose*, [w:] *Islam in Europe*, 8 października 2010, dostęp: 14 kwietnia 2012, <<http://islamineurope.blogspot.com/2010/10/odense-danes-persecuted-in-vollsmose.html>>.

Organisation, [w:] *Cultural Infrastructure Kista* [dostęp: 10 grudnia 2011], <<http://www.cu-in-kista.com/docs/what.htm#org>>.

Overview. *Stockholm Exhibition*, [w:] *Oxford Index*, 2011, dostęp: 7 kwietnia 2013, <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100533961?rskey=OC6dKR&result=1&q=Stockholm%20Exhibition>>.

Oxford Dictionary of Modern Design: Stockholm Exhibition, [w:] *Answers* [dostęp: 6 kwietnia 2012], <http://www.answers.com/topic/stockholm-exhibition?curtab=2622_1>.

Pirilot, Keith S., *Projects*, [w:] *Ydre Nørrebro Culture Bureau*, 2007, dostęp: 9 sierpnia 2011 <<http://www.ynkb.dk/eng/reparation-eng.shtml>>.

Population and elections, [w:] *Denmark. The Official Website of Denmark* [dostęp: 11 marca 2012], <http://www.denmark.dk/NR/rdonlyres/1B85566F-CEED-49A8-B704-B5B3829A233E/0/stat_year_pop_ele.pdf>.

Press release - Welcome to Gæstebud (Hospitality), [w:] *rum46*, 2002 [dostęp: 3 września 2011], <http://www.rum46.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=235:hospitality--an-impossible-necessity&catid=40:2002&Itemid=48>.

Roche, Jannifer, *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, [w:] *doublesession.net*, luty 2006, dostęp: 30 lipca 2012, z lokalizacji: <doublesession.net/.../files/bishopinterview.doc>.

Rönicke, Pia i Rømer, Nis, *Gåafstand*, [w:] *Terms of Belonging. A residency, exhibition and forum addressing the future of being together* [dostęp: 24 kwietnia 2013], <<http://www.termsofbelonging.org/pia-ronicke-nis-romer/>>.

Schulz, Isabel, *The opportunities that Art affords - Olafur Gíslason's social practicies*, [w:] *Ólafur Gíslason*, 2002, dostęp: 25 listopada 2012, <<http://www.olafurgislason.de/en/texte/index.html>>.

2nd Caricature Controversy, [w:] *Defending Denmark. Documents. The second step in Wooloo Productions' ongoing investigation* [dostęp: 18 marca 2012], <<http://www.codeluxe.com/kunden/wooloo/>>.

66,2% Islandczyków głosowało na "Tak", [w:] *Wolne Media*, 2012, dostęp 8 kwietnia 2013, <<http://wolnemedi.net/polityka/662-proc-glosowalo-na-tak/>>.

Sheban, Jeffrey, *Song to measure our discontent*, [w:] *The Columbus Dispatch*, 17 kwietnia 2010, dostęp: 16 września 2012, <http://www.dispatch.com/content/stories/life_and_entertainment/2010/04/17/song-to-measure-our-discontent.html>.

Sheikh, Simon, *Representation, Contestation and Power: The Artist as Public Intellectual*, [w:] *Republicart.net*, październik 2004, dostęp: 23 lutego 2013, <<http://www.republicart.net>>.

Skou, Lise, *About CUDI*, [w:] *Lise Skou* [dostęp: 14 kwietnia 2012], <<http://www.liseskou.net/cudi.html>>.

Skou, Lise, *Mobile Tea House - Travel through Suburbs of Europe*, [w:] *Lise Skou* [dostęp: 14 kwietnia 2012], <http://www.liseskou.net/tea_house_travel.html>.

Snider, Craig, *Lars Vilks, Artist, Hero of the Free World*, [w:] *International Free Press Society*, 2 października 2010, dostęp: 19 marca 2012, <<http://www.internationalfreepressociety.org/2010/10/lars-vilks-artist-hero-of-the-free-world-by-craig-snider/>>.

Staff. George Soros. Founder/Chairman, [w:] *Open Society Foundations*, [dostęp: 30 marca 2013], <<http://www.opensocietyfoundations.org/people/george-soros>>.

Statistics Iceland [dostęp: 21 kwietnia 2013], <www.statice.is/Pages/444?NewsID=3784>.

SUPERFLEX, *Activities*, [w:] SUPERFLEX, [dostęp: 24 czerwca 2012], <http://superflex.net/activities/2001/03/30/superchannel_-_o_ver_channel-_the_kitchen_magazine_station>.

Support Christiania – Newsletter 1977, [w:] Spirehuset.net [dostęp: 24 marca 2012], <<http://www.spirehuset.net/newsletter-nov-77-1>>.

Swedes, [w:] Sweden.se. *The official gateway to Sweden* [dostęp: 14 lutego 2012], <<http://www.sweden.se/eng/Home/Lifestyle/Swedes/>>.

Szwecja: Manowce polityki imigracyjnej, [w:] euro islam.pl. *NIE dla islamskiej Europy* 16 marca 2011 [dostęp: 21 kwietnia 2013], <<http://www.euroislam.pl/index.php/2011/03/szwecja-manowce-polityki-imigracyjnej/>>.

Testing metal. When thinking globally requires unpleasant action locally, „The Economist” 29 września 2008, [dostęp: 20 lutego 2012], <http://www.economist.com/node/12323257?story_id=12323257>.

Thatcher, Margaret, *Epitaph for the eighties? „there is no such thing as society”*, „The Sunday Times” 31 października 1987 [dostępny w wersji elektronicznej: briandeer.com, dostęp 20 maja 2011, <<http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm>>.

The Party program of the Danish People's Party, [w:] Dansk Folkeparti [dostęp: 11 kwietnia 2013], <http://www.danskfolkeparti.dk/The_Party_Program_of_the_Danish_Peoples_Party.asp>.

Tistedt, Peter, *Svea Rike. Kunskap, publikationer och lärande på Stockholmsutställningen 1930*, [w:] Uppsala Universitet, 2005 [dostęp: 15 lutego 2012], <http://www.idehist.uu.se/Petter_Tistedt-Svea_Rike.pdf>.

Välkommen att bli medlem i Sveriges Äldsta & Största Konstförening sedan 1832, [w:] Sveriges Allmänna Konstförening SAK [dostęp: 15 sierpnia 2012], <<http://www.konstforeningen.se/english-swedish-association-for-art/>>.

Vilks, Lars, *About Ladonia. The true story about the fight for immortality, independence and freedom*, [w:] Ladonia [dostęp: 29 października 2012], <<http://www.ladonia.net/docs/about.html>>.

Vilks, Lars, *Ladonia. History - year by year*, [w:] Ladonia [dostęp: 15 maja 2012], <<http://www.ladonia.net/docs/history.html>>.

Vincent, Tanya, *Study report to investigate how Copenhagen's play yards address the parental fears and higher densities that limit the outdoor, independent play of children in Australian cities*, [w:] The Winston Churchill Memorial Trust of Australia, 2011 [dostęp: 11 marca 2013], <http://www.churchilltrust.com.au/site_media/fellows/2011_Vincent_Tanya.pdf>.

Volkart, Yvonne, *Forms of participation: Tellervo Kalleinen/ Oliver Kochta-Kalleinen, JOKAkлубi and YKON*, [w:] Shedhalle, 2 kwietnia 2012 [dostęp: 9 listopada 2012], <<http://www.shedhalle.ch/en/exhibitions/forms-participation-tellervo-kalleinen-oliver-kochta-kalleinen-jokaklubi-and-ykon>>.

Vollsmose, [w:] *Wikipedia* [dostęp: 14 kwietnia 2012], <<http://en.wikipedia.org/wiki/Vollsmose>>.

World Game, [w:] *Buckminster Fuller Institute*, 2010 [dostęp: 3 października 2012], <<http://bfi.org/about-bucky/buckys-big-ideas/world-game>>.

Wroblewski, Gregor, *Om att gråta på konstutställning*, [w:] *Tensta. Konst och medborgarskap*, 1 sierpnia 2007 [dostęp: 23 lutego 2012], <<http://tensta.blogspot.se/2006/08/joseph-beuys-frklarar-konst-fr-en-dd.html>>.

YKON GAME, [w:] *YKON* [dostęp: 14 listopada 2012], <http://www.ykon.org/ykon/ykongame/ykon_Game_package_v2.pdf>.

Yli-Vakkuri, Eero, *Ore.e. Craft, Metals and Ore Refining with a Twist!* [dostęp: 18 listopada 2012], <<http://www.oree.storijapan.net/more.html>>.

Yngvason, Hafthór, *Everybody is doing what they can – Reykjavík Art Museum – 18.09 – 02.11-2008*, [w:] *libia-olafur.com*, 2008 [dostęp: 29 kwietnia 2013], <<http://libia-olafur.com/?m=200809>>.

YNKB, *Weeds*, [w:] *Ydre Nørrebro Culture Bureau*, 2009 [dostęp: 20 czerwca 2012], <<http://www.ynkb.dk/eng/WEEDS.shtml>>.

YNKB, *Who are we?* [w:] *Ydre Nørrebro Kultur Bureau* [dostęp: 30 lipca 2011], <<http://www.ynkb.dk/eng/hvem.shtml>>.

YNKB, *YNKB Manifest*, [w:] *Ydre Nørrebro Culture Bureau* [dostęp: 30 lipca 2011], <<http://www.ynkb.dk/eng/hvem.shtml>>.

ZR, *Iceland Constitutional Referendum. Two Thirds Vote Yes*, [w:] *Iceland Review Online*, 20 października 2012 [dostęp: 8 kwietnia 2013], <http://www.icelandreview.com/icelandreview/daily_news/Iceland_Constitutional_Referendum_Two_Thirds_Vote_Yes_0_394567.news.aspx>.