

ELIZA URWANOWICZ-ROJECKA

DOKTORANTKA

WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

E-MAIL: EURWANOWICZ@GMAIL.COM

OD SZTUKI *SITE-SPECIFIC* PO SZTUKĘ
PARTYCYPACYJNĄ. SZTUKA ZAANGAŻOWANA
– WYBRANE WSPÓŁCZESNE TEORIE I PRAKTYKI
ARTYSTYCZNE

Uwagi wstępne

Sztuka *site-specific* przeszła długą drogę: począwszy od sztuki ściśle i bezpośrednio związanej z miejscem, poprzez sztukę, która w krytyczny sposób się do niego odnosiła, a następnie sztukę, która poddawała je procesom estetyzacji i taką, która w bardzo abstrakcyjny sposób je rozumiała. Pisząc o ostatniej z nich, nawiązuję do początków koncepcji sztuki publicznej i węższego jej pojęcia – *community art*, a także nomadycznego charakteru wybranych, współczesnych działań artystycznych, operujących kategoriami ulotności, nietrwałości czy tymczasowości. Poza pytaniami zadawanymi przez teoretyków oraz sporami przez nich toczonymi – wiele wnoszącymi do współczesnego dyskursu nad sztuką, przemiany sztuki *site-specific* i jej dążenie w kierunku kontekstu społecznego pomagają w (re)definiowaniu kategorii przestrzeni publicznej, społeczności oraz – partycypacji, która jest dziś wspólnym mianownikiem wielu działań artystycznych na całym świecie. Jako cecha współczesnej sztuki, przyjmuje ona charakter globalny, niezależnie od różnic kulturowych, odmiennego kontekstu politycznego czy kwestii instytucjonalnych i/lub związanych z możliwymi sposobami finansowania tego typu sztuki na świecie.

W tekście koncentruję się głównie na analizie przemian praktyki artystycznej typu *site-specific*, prowadzących do fenomenu sztuki partycypacyjnej (*participation art*). Za kluczowych teoretyków tej drugiej uznaje się

między innymi Granta Kestera, zajmującego się etycznymi aspektami sztuki partycypacyjnej oraz Claire Bishop, która bada w tym kontekście napięcia między dyskursem społecznym i artystycznym. Ważną postacią dla analizy opisywanych tendencji w sztuce jest też Miwon Kwon, która zajmując się przemianami praktyk artystycznych z kręgu *site-specific*, będąc między innymi autorką całościowej analizy zjawiska sztuki publicznej i *community art*, od lat współtworzy ożywioną debatę dotyczącą zmieniającego się obrazu artysty i odbiorcy, statusu ontycznego dzieła, możliwych sytuacji odbioru, typów finansowania i sposobu cyrkulacji sztuki oraz jej społecznego zaangażowania.

Analiza fenomenu sztuki partycypacyjnej rodzi następujące pytania: Jakie są przyczyny popularności sztuki partycypacyjnej? Na czym polega jej społeczny wymiar? Czy różne formy zaangażowania społecznego sztuki nie prowadzą do zaniedbań w wymiarze artystyczno-estetycznym? Tekst – poprzez analizę wybranych współczesnych teorii i praktyk artystycznych mieszczących się w kręgu zainteresowań sztuką partycypacyjną oraz poszukiwanie jej proveniencji – będzie próbą odpowiedzi na te pytania.

Przemiany w ramach praktyki artystycznej typu *site-specific*

Spójną charakterystykę podstaw teoretycznych sztuki *site-specific*, przykłady tej praktyki artystycznej oraz zachodzące w jej obrębie przemiany przedstawia Miwon Kwon [2004] w książce *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Wspólnym mianownikiem działań artystycznych z tego kręgu jest przenoszenie sztuki poza obręb systemu galeryjno-muzealnego. Jednak na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat definicja kategorii „miejsca” (*site*) zmieniała się. Początkowo rozumiane jako „fizyczne ulokowanie”, współcześnie ma charakter dyskursywny, płynny, wirtualny [Kwon 2004: 29–30].

Badaczka wyróżnia trzy paradygmaty, w ramach których mieszczą się działania artystyczne reprezentujące typ sztuki *site-specific*: fenomenologiczny (eksperymentalny), społeczny/institucjonalny oraz dyskursywny. Celem jej nie jest jednak, jak sama przyznaje, badanie tego typu sztuki jako kolejnego gatunku artystycznego. Przedstawia ona przemiany w ramach sztuki *site-specific* w powiązaniu z kwestiami roli sztuki w przestrzeni publicznej, traktując je jako „mediację kulturową szerszych społecznych, eko-

onomicznych oraz politycznych procesów, które organizują życie miejskie oraz przestrzeń miejską” [Kwon 2004: 3]¹.

Pierwsze działania typu *site-specific*, mieszczące się głównie w ramach paradygmatu fenomenologicznego, datuje się na koniec lat sześćdziesiątych i początek siedemdziesiątych XX w. W swej treści i formie odnosiły się one do charakteru miejsca rozumianego bardzo dosłownie – fizycznie. Fizyczna lokalizacja stała się wtedy integralną częścią produkcji, prezentacji oraz odbioru dzieła sztuki [Kwon 2004: 1]. Praktyki artystyczne były bezpośrednio związane z topografią, wielkością, sposobem oświetlenia lub atmosferą miejsca. Istotnym dopełnieniem dzieła *site-specific* w ramach paradygmatu fenomenologicznego (eksperymentalnego) miała być materialna obecność odbiorcy. Wskazuje to na wagę przypisywaną bezpośredniemu, żywemu odbiorowi sztuki. Działania mieszczące się w ramach tego paradygmatu miały na celu przekroczenie ograniczeń tradycyjnych mediów sztuki (malarstwa czy rzeźby) oraz ich instytucjonalnego uprawomocnienia. Sztuka taka od samego początku przyjmowała antyidealistyczny oraz antykomercyjny charakter.

Kwon wskazuje na wielość alternatywnych nazw działań *site-specific*. Terminy te odzwierciedlają kolejne przemiany w ramach paradygmatu fenomenologicznego. Określenia *site-oriented*, *site-referenced*, *site conscious*, *site responsive* czy *site-related* z jednej strony kierują uwagę na potrzebę nawiązania do antyidealistycznych i antykomercyjnych tradycji tego rodzaju sztuki, z drugiej zaś, nowa terminologia wskazuje na próby transgresji dotychczasowych działań typu *site-specific*, które w pewnym momencie osiągnęły, za sprawą niszczących oddziaływań rynkowo-instytucjonalnych, moment „estetycznego i politycznego wyczerpania” [Kwon 2004: 1]. Niemożność oddzielenia pracy artystycznej od jej lokalizacji, rozumianej w sposób przestrzenny i materialny, a także jej nadrzędna wobec sztuki rola zostają przełamane przez przeformułowanie znaczenia miejsca, określanego, między innymi za sprawą artystki Mierle Laderman Ukeles, jako „rama kulturowa, zdefiniowana przez instytucje sztuki” [Kwon 2004: 13]. W ramach paradygmatu społecznego/instytucjonalnego, artyści inspirowani tendencjami związanymi z krytyką instytucjonalną w swej działalności w polemiczny sposób badają powiązania między poszczególnymi aktorami świata sztuki – galeriami, muzeami, rynkiem sztuki oraz krytyką artystyczną. Po raz pierwszy zwracają również uwagę na często niematerialny charakter „miejsca”, konstytuowanego przez procesy społeczne, eko-

1 Ten i kolejne cytaty z literatury anglojęzycznej – w tłumaczeniu autorki.

nomiczne czy polityczne. Wraz z wyłonieniem się nowego paradygmatu zaczęło być ono postrzegane jako konstrukt społeczno-polityczny. Przykład może stanowić seria performansów Mierle Laderman Ukeles z serii „*Maintenance art*”. W jednym z nich, w 1973 r. w Muzeum Wadsworth Atheneum w Hartford w stanie Connecticut, artystka przez cztery godziny na kolanach zmywała schody wejściowe do budynku, a następnie przez kolejne cztery godziny szorowała podłogi w części ekspozycyjnej. W ten sposób, jak twierdzi Kwon, do pozornie „neutralnej” przestrzeni muzeum przeniosła czynności zwykle kojarzone z domowymi obowiązkami kobiet. Tym samym zwróciła uwagę na hierarchiczność wszelkich „systemów relacji pracy” oraz na skomplikowane podziały w obrębie koncepcji tego, co „publiczne” i „prywatne”, a także związane z tym uwarunkowania społeczne i kulturowe odnoszące się do płci [Kwon 2004: 19].

Istotnym zwrotem w ramach praktyk artystycznych z kręgu *site-specific* był moment, w którym zorientowanie działań artystycznych na umiejscowienie geograficzne przerodziło się w praktyki artystyczne wykorzystujące jako swój punkt odniesienia „przestrzeń publiczną”. Mamy tu do czynienia z pierwszymi działaniami w ramach kategorii sztuki publicznej oraz wyłonieniem się nowych paradygmatów: „sztuki w przestrzeni publicznej” i „sztuki jako przestrzeni publicznej” [Kwon 2004: 5, 60] oraz „nowej sztuki publicznej” (*new genre public art*), [Lacy 1995]. Działania z tego kręgu wspierane były instytucjonalnie między innymi za sprawą programów typu Art in Public Places (National Endowment for the Arts), Art in Architecture (General Services Administration) czy Percent for Art [Kwon 2004: 64].

Pierwszy z tych nowych paradygmatów („sztuki w przestrzeni publicznej”), dominujący od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych, wskazuje na próby integrowania sztuki ze środowiskiem miejskim. Za cel postawiono sobie udostępnienie dzieł sztuki współczesnej szerokieму odbiorcy. W ramach tego nurtu uznani artyści, tacy jak Isamu Noguchi, Henry Moore czy Alexander Calder, umieszczali obiekty artystyczne w przestrzeniach publicznych rozumianych w sposób bardzo dosłowny – były nimi parki, wejścia do galerii handlowych, kampusy uniwersyteckie.

Wraz z ujęciem „sztuki jako przestrzeni publicznej” pojawia się kwestia jej „użyteczności” [Kwon 2004: 5]. Artyści wizualni i architekci – często w ścisłej współpracy ze sobą – w sposób zinstytucjonalizowany, nierzadko również zinstrumentalizowany, zaczynają projektować przestrzenie publiczne [Kwon 2004]. Przykładem tego typu działań jest realizacja holu budynku Wiesner Arts and Media Massachusetts Institute of Technology, która powstała we

współpracy architektów i artystów – I.M. Pei & Partners oraz Scotta Burtona, Kennetha Nolanda i Richarda Fleischnera [Kwon 2004: 70].

Za sprawą paradygmatów „sztuki w przestrzeni publicznej” i „sztuki jako przestrzeni publicznej” sztuka ponownie wyszła poza instytucje typu muzea czy galerie. Jej cele były jasno i wyraźnie określone: „miała humanizować miejskie środowisko, symbolicznie ożywiać i wizualnie kształtować przestrzeń urbanistyczną” [Dziamski 2005: 47]. Wydaje się jednak, że artyści tworzący w tych nurtach bardzo często zapominali, jak ważne – po przeniesieniu się z galerii czy muzeum do przestrzeni publicznej – stało się docenianie oczekiwań odbiorcy i potencjału interakcyjnego przestrzeni otwartej, która teraz stała się kontekstem ich dzieł. Antidotum dla tego problemu miał stanowić kolejny zwrot. Ten nastąpił głównie za sprawą paradygmatu „nowej sztuki publicznej”, *new genre public art* [Lacy 1995], w ramach którego mieszczą się między innymi działania z kategorii *community specificity* [Kwon 2004: 19].

Praktycy „nowej sztuki publicznej” starali się nie popełniać już błędów zaniedbania odbiorców dzieła czy przestrzeni jego prezentacji, charakterystycznych dla wcześniejszej sztuki w przestrzeniach publicznych. Starano się wchodzić w „dialog” zarówno z podmiotem odbioru, jak i z przestrzenią ekspozycji. Przykładem działalności artystycznej mieszczącej się w ramach paradygmatu „nowej sztuki publicznej” jest projekt „South Bronx Sculpture Park” Johna Ahearna. Miał on polegać na stałej ekspozycji w przestrzeni publicznej dzielnicy rzeźb przedstawiających jej mieszkańców. Co ciekawe, artysta sam mieszkał wówczas (początek lat dziewięćdziesiątych) na południowym Bronxie. Realizacja i sposób przedstawienia zostały uznane przez mieszkańców za niedopuszczalne, podtrzymujące stereotypowy sposób, w jaki byli postrzegani, godzące w ich dumę i interesy. Projekt wywołał falę protestów, wobec czego artysta sam zdecydował się na demontaż rzeźb. Ta historia obrazuje płynność granic między „integracją” a „interwencją” [Kwon 2004: 56–99] w ramach sztuki publicznej, podobnie jak przykład innej realizacji – *Tilted Arc* Richarda Serry. Także ten obiekt został zdemontowany na skutek publicznych protestów.

Realizacja artystyczna Ahearna ukazuje jednocześnie ewolucję sposobów definiowania „miejsca”, zmierzającą ku coraz bardziej abstrakcyjnym kategoriom, związanym z pojęciami socjologicznymi – wspólnoty bądź społeczności (*community*). Jak pisze Kwon [2004: 101–137], przemiany w obrębie sztuki *site-specific* sprawiają, że w pewnym momencie, zamiast koncentrować się na kategorii „miejsca”, zwraca się ona w stronę tych, którzy je „za-

mieszkują”. Odbywa się to poprzez uwzględnienie problemów społecznych, takich jak: rasizm, homofobia, przemoc, seksizm, bezdomność czy AIDS.

W tym kontekście warto przywołać inicjatywę *Culture in Action*, która miała na celu nawiązanie interakcji między artystami a wybranymi lokalnymi społecznościami. Program, kuratorowany przez Mary Jane Jacob, rozpoczął się w 1993 r. w Chicago, dzięki finansowemu wsparciu organizacji *non-profit Sculpture Chicago* [Kwon 2004: 100-102]. W ramach *Culture in Action*, zostało zrealizowanych osiem projektów artystycznych:

1. instalacja autorstwa Suzanne Lacy, składająca się z obiektów (głazów), rozmieszczonych w przestrzeni publicznej Chicago, upamiętniających działalność dziewięćdziesięciu kobiet związanych z miastem oraz organizacja kobiecego spotkania – obiadu;
2. organizacja sąsiedzkiej wieloetnicznej parady (Daniel J. Martinez, VinZula Kara i West Side Three-Point Marchers – Los Desfiladores Tres Puntos del West Side);
3. założenie sklepu z cukierkami, zaprojektowanego i prowadzącego produkcję dzięki stworzonej w tym celu lokalnej spółdzielni, we współpracy z miejscową piekarnią, artystą oraz związkami zawodowym (Simon Grennan, Christopher Sperandio Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America);
4. miejska ekologiczna uprawa (założona przez dwunastu uczniów szkół ponadpodstawowych, we współpracy z artystą Markiem Dionem i Chicago Urban Ecology Action Group);
5. ogród wytwarzający jedzenie na potrzeby osób chorych na AIDS (kolektyw artystyczny –Haha: Richard House, Wendy Jakob, Laurie Palmer, John Ploof oraz Flood – organizacja zrzeszająca ochotników, zajmujących się pomocą zdrowotną);
6. uliczna wideo instalacja oraz partia osiedlowa, która powstała we współpracy młodzieży jednego z osiedli oraz Iñigo Manglano-Ovalle, Westtown Vecinos Video Channel i Street-Level Video;
7. produkcja i ekspozycja w przestrzeni miejskiej malowanych tablic przedstawiających życie rezydentów mieszkań komunalnych (Kate Ericson i Mel Ziegler, we współpracy z lokalnymi mieszkańcami);
8. projekt badania telefonicznego (Robert Pickers).

Większość z tych działań spotkała się jednak z krytyką Miwon Kwon [2004: 100-137]. Z jednej strony, zarzuca im ona brak użyteczności spo-

łecznej w postaci długotrwałych efektów i umiejętnego współtworzenia wspólnoty, z drugiej zaś – zwraca uwagę na estetyczno-artystyczne zawłóści tego typu inicjatyw [por. Finkelpearl 2014]. Od tego momentu podobne wątpliwości dotyczące rozdarcia między autonomią sztuki a jej potencjalną użytecznością nieustannie towarzyszą sztuce zaangażowanej społecznie, w tym także sztuce partycypacyjnej.

Paradygmaty sztuki partycypacyjnej

Wychodzenie poza przestrzenie galeryjne, jak również poza materialność obiektów, widoczne w przemianach działań z kręgu *site-specific*, dążenie w kierunku uwzględnienia kontekstu społecznego oraz wzrastająca rola i ranga odbiorcy – doprowadziły do wyłonienia się sztuki partycypacyjnej. Tom Finkelpearl [2014], analizując ten fenomen, proponuje jego podział na trzy paradygmaty – sztukę relacyjną, aktywistyczną i antagonistyczną.

Pierwszy z nich, nawiązujący do „estetyki relacyjnej” Nicolasa Bourriaud, odnosi się do działań kreujących takie sytuacje, w których zachodzące relacje międzyludzkie przyjmują charakter „pozytywnej interakcji społecznej”. Za przykład może posłużyć działanie *Untitled (Free)* Rirkrita Tiravaniji, który na początku lat dziewięćdziesiątych zainicjował serię performansów aranżowanych w przestrzeniach galeryjnych Europy, USA i Azji. Ich motywem przewodnim było wspólne jedzenie. Uczestnik performansu stawał się w nim aktywnym współtwórcą – rozmawiając, gotując, jedząc z artystą. W roku 1996 performans został pokazany w ramach wystawy *Traffic* kuratorowanej właśnie przez Nicolasa Bourriaud.

Kategoria aktywistyczna dotyczy sztuki zaangażowanej społecznie, nastawionej na zmianę społeczną, która, jak twierdzi Finkelpearl [2014], przyjmuje często charakter interwencyjny i instrumentalny. W tym miejscu warto przywołać przykład projektu „Row Houses”, zainicjowanego w Houston w 1994 r. przez grupę afroamerykańskich artystów. Inicjatywa polegała na wyremontowaniu i udostępnieniu społeczności ośmiu domów. Przez kolejne lata odbywały się w nich różnego typu działania lokujące się na pograniczu sztuki i aktywizmu społecznego. Były to między innymi: rezydentury artystyczne, program wsparcia dla samotnych matek, działania edukacyjne skierowane do dzieci, eksperymentalne projekty architektoniczne (realizowane we współpracy z Rice University).

Sztuka partycypacyjna o charakterze antagonistycznym jest z kolei powiązana z ujawnianiem politycznych zależności. Poprzez działania konfliktowe, eksperymenty, angażuje publiczność, która nie ma możliwości negocjowania warunków swego uczestnictwa. Przykładem może być *Tatlin's Whisper #5* – projekt zrealizowany w 2008 r. w londyńskim Tate Modern przez artystkę Tanię Bruguera [Finkelppearl 2014].

Wyróżnione przez Finkelppearla paradygmaty sztuki partycypacyjnej tworzą tło dla innych koncepcji podejmujących kwestie etycznych, społecznych i artystyczno-społecznych wymiarów tego rodzaju praktyk.

Estetyka dialogiczna, sztuka kolaboratywna i etyczny wymiar sztuki partycypacyjnej

Grant Kester, amerykański teoretyk i historyk sztuki, uważa, że kolaboratywne bądź wspólnotowe (*collective*) sposoby produkcji artystycznej przyjmują obecnie charakter globalny [Kester 2011: 1]. Mogą mieć wymiar instytucjonalny, o czym świadczą rosnąca popularność tego typu działań w ramach biennale, zainteresowanie nimi wśród cenionych teoretyków i krytyków sztuki czy wartość dokumentacji z działań najbardziej liczących się artystów na rynku sztuki (np. dokumentacja zdjęciowa projektów artystycznych Richarda Serry). Kestera szczególnie interesuje jednak poza-instytucjonalny wymiar działalności artystycznej. Na potrzeby badania i analizy wspólnotowych sposobów produkcji artystycznej wprowadza on pojęcia „estetyki dialogicznej” [Kester 2005] i „sztuki kolaboratywnej” [Kester 2011]. Zainspirowany Michaiłem Bachtinem, który twierdził, że dzieło sztuki jest rozmową, miejscem styku różnorodnych znaczeń, poglądów, interpretacji – dialogiczną praktykę artystyczną definiuje jako „projekty artystyczne organizowane wokół potocznej wymiany i interakcji” [Kester 2005: 2; Kester 2011: 8]. W estetyce tego typu dużą rolę przypisuje empatii w relacjach artysta – odbiorcy (uczestnicy), a także pomiędzy samymi uczestnikami procesu artystycznego [Kester 2005: 6]. Sztuka kolaboratywna kładzie nacisk na kolektywność, współpracę, a także partycypację i proces. Kategorie te mogą stanowić temat pracy bądź efekt danej praktyki artystycznej [Kester 2013: 17]. Tego typu działania artystyczne, traktowane w sposób całościowy, wpisują się, według autora, z jednej strony w obecną rzeczywistość polityczną, z drugiej zaś – częściowo przełamując charakterystyczne dla niej kategorie estetyczne – w historię sztuki nowoczesnej.

Sztuka oparta na współpracy czy zaangażowana społecznie nie jest w historii sztuki niczym nowym. Kester [za: Skórzyńska, Juskowiak 2013: 16–17] twierdzi, że za ponowne zainteresowanie tego typu praktykami artystycznymi odpowiedzialne są:

szersze przeobrażenia z dwóch ostatnich dekad, które wpłynęły na sposób rozumienia zmiany politycznej. Towarzyszyły one narastającej dominacji neoliberalnej polityki ekonomicznej w Europie i obu Amerykach, która doprowadziła do dramatycznej erozji różnych form „publicznego” wkładu w edukację, służbę zdrowia itd. Będące jej rezultatem napięcia klasowe oraz cięcia budżetowe doprowadziły do wyłonienia się nowych form protestu i oporu. [...] Artyści zdali sobie sprawę ze specyficznych politycznych i ekonomicznych efektów współczesnego neoliberalizmu. W trakcie tego procesu próbują na nowo przemyśleć, co oznacza „bycie razem” na najbardziej podstawowym poziomie.

Rozwojowi sztuki kolaboratywnej sprzyja też dostępność nowych mediów, jako narzędzi wspierających praktykę twórczą.

Sztuka nowoczesna atakowała społeczeństwo i normy społeczne oraz funkcjonowała jako krytyczny komentarz rzeczywistości i forma jej rekompensaty – „kulturowa odpowiedź na destruktywne i dehumanizujące siły modernizmu” [Kester 2011: 21–22]. Sztuka kolaboratywna po części kontynuuje te tradycje [Kester 2011: 11]. Przewartościowaniu ulegają jednak sposoby podejmowania praktyk artystycznych oraz podejście do problemu autorstwa i odbioru. W sztuce nowoczesnej nieodłączną częścią odbioru był szok, zakłócenie pewnych form porządku oraz towarzysząca temu wiara w wyzwalającą siłę doświadczenia estetycznego. Przyjmowano założenie o naiwności percepcyjno-poznawczej odbiorcy oraz sprawstwie, będącym domeną wyłącznie artysty-autora [Kester 2011: 8; Skórzyńska, Juskowiak 2013: 20]. Zmiany zachodzące współcześnie, a nazywane przez Kestera zmianami paradygmatu produkcji kulturowej, dotyczą statusu ontycznego dzieła sztuki, podejścia do kwestii autorstwa, postrzegania artysty oraz doświadczenia estetycznego i wizji odbiorcy.

W ramach estetyki dialogicznej dzieło sztuki przestaje przybierać postać w pełni uformowanego obiektu, wcześniej wykonanego i pokazywanego w gotowej formie odbiorcy. Teoretyk nazywa to zjawisko „odejściem od tekstualnej formy produkcji” [Kester 2011: 10]. Produkt artystyczny coraz częściej zamiast postaci materialnej przybiera formę praktyki artystycznej opartej na interakcji społecznej, zachodzącej między artystą i odbiorcami bądź między uczestnikami – biorącymi ak-

tywny udział w tej praktyce. Autor przestaje się wypowiadać w imieniu publiczności, znaczenia zaś są wypracowywane wspólnie z aktywnymi odbiorcami/uczestnikami. Artysta jest otwarty, słuchający, nastawiony na intersubiektywność [Kester 2011: 1–24; Kester 2005: 5]. Proces artystyczny traci zaś swą autonomię na rzecz otwierania się, przenikania z innymi sferami produkcji kulturowej, takimi jak: urbanistyka, design, edukacja czy aktywizm polityczny. Następuje nowy rodzaj połączenia autorstwa z odbiorem, w którym gotowy wytwór zostaje zastąpiony doświadczeniem o charakterze „uczestniczącym” i „procesualnym” [Kester 2011: 8]. Zmieniający się charakter podstawowych kategorii estetycznych związanych z tworzeniem i odbiorem dzieła sztuki, jak również jej otwarcie na inne formy kulturowej produkcji rodzą z kolei zapotrzebowanie na nowe metody badań w teorii, historii oraz krytyce sztuki.

Przykładami inicjatyw artystycznych o potencjale wspólnotowym, choć mieszczącymi się w dwóch różnych porządkach estetycznych, mogą być projekty *House* Rachel Whiteread (październik 1993 – styczeń 1994) oraz *West Meets East* Loraine Leeson (1992). Oba zostały przeprowadzone na rzecz lokalnych społeczności dzielnicy East End w Londynie. Pierwszy z nich przyniósł artystce rozgłos – otrzymała świetne recenzje krytyków sztuki oraz prestiżową Nagrodę Turnera. Drugi projekt nie odbił się w świecie sztuki szerokim echem. To on jest jednak lepiej oceniany przez Kestera, przyjmującego kryteria estetyki dialogicznej [Kester 2004: 17–25]

Sztuka partycypacyjna – wymiar estetyczny

Początkowo, opisując działania artystyczne spod znaku partycypacji, brytyjska teoretyk Claire Bishop [2006b] określała je mianem „zwrotu społecznego” (*social turn*). Wraz z ewolucją badań nad tym fenomenem stwierdziła, że w rzeczywistości mamy współcześnie do czynienia z „powrotem społecznym” (*return to the social*) [Bishop 2012: 3]. Oznacza to, że sztuka partycypacyjna nie jest nową tendencją. Bishop twierdzi, że w Europie Zachodniej jej początków należałoby szukać w drugiej dekadzie XX w., między innymi w działalności dadaistów. Kolejną falę działalności artystycznej mieszczącej się w tej kategorii przyniosły lata sześćdziesiąte. Rok 1989 i transformacje związane z upadkiem komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej spowodowały powrót znaczenia tego typu praktyk artystycznych. Czasy awangardy, neoawangardy oraz transformacje końca lat osiemdziesiątych to momenty ważnych przemian społecznych i przewrotów politycznych.

W każdym z nich sztuka partycypacyjna przyjmowała odmienny charakter, na nowo poszukując potencjału zaangażowania społecznego.

Obecnie sztuka partycypacyjna bardzo często podejmuje wątki krytyki systemu neoliberalnego i powiązanych z nim dyktatów indywidualizmu oraz utowarowienia. Badaczka twierdzi jednak, że praktyki te nie są pozbawione pewnych sprzeczności, a współgrając z ideowymi nośnikami neoliberalizmu, podtrzymują jego imperatywy, między innymi wykorzystując koncepcje sieciowości, mobilności czy projektowości.

Od lat sześćdziesiątych głównymi motywami przyświecającymi praktykom partycypacyjnym w sztuce były aktywizacja, autorstwo i wspólnota [Bishop 2006a: 12]. Aktywizacja jest tu rozumiana jako odkrywanie sprawczości, budowanie poczucia możliwości wpływania na otaczającą rzeczywistość społeczną bądź polityczną. Autorstwo w sztuce partycypacyjnej jest nastawione na demokratyczność i egalitaryzm – a więc bardzo często jest współdzielone. Artysta rezygnuje z bycia indywidualnym twórcą na rzecz „współtwórcy – producenta sytuacji”, publiczność przyjmuje zaś postać odbiorcy funkcjonującego jako „współproducent” bądź „uczestnik” „projektu” artystycznego [Bishop 2012: 2]. Dzieło sztuki przestaje być skończonym „produktem”, staje się długotrwałym projektem o często nieokreślonym początku oraz końcu. Niehierarchiczny proces artystyczny tworzy nieprzewidywalność i ryzyko jako nowe wartości estetyczne. Trzecią ważką kwestią przyświecającą działaniom artystycznym z kręgu partycypacji jest odnowa więzi społecznych.

Te kluczowe dla sztuki partycypacyjnej pojęcia (aktywizacji, autorstwa, wspólnoty) łączą się bezpośrednio z kwestią włączania „publiczności” (*spectatorship*) oraz powiązanych z tym problemów wspólnotowości i zaangażowania społecznego [Bishop 2013: 27; Bishop 2012]. Badaczka wskazuje na transformacje charakteru publiczności dokonujące się w odniesieniu do rzeczywistości historyczno-politycznej: począwszy od tłumu (początek XX w.), poprzez masy (lata dwudzieste XX w.), wykluczonych (koniec lat sześćdziesiątych oraz lata siedemdziesiąte XX w.), wspólnotę (lata dziewięćdziesiąte XX w.), kończąc zaś na „ochotnikach” (współczesność) [Bishop 2013: 29]. Ostatnia kategoria uwzględnia między innymi odbiorców będących współtwórcami dzieła. Może się to odbywać na różnych poziomach, łącznie z udziałem w projekcie artystycznym, za który uczestnicy otrzymują wynagrodzenie. Autorka *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship* nazywa tego typu działania „performansem delegowanym” [Bishop 2012: 4, 219–240; Bishop 2015: 88]. Badaczka zauważa,

że przemiany tożsamości publiczności mogą być interpretowane w dwójaki, skrajnie odmienny sposób. Z jednej strony jako wyraz „wzrastającej aktywności i sprawczości publiczności”, z drugiej zaś jako przejaw „dobrowolnego podporządkowania woli artysty oraz utowarowienia ludzkich ciał w ramach gospodarki usługowej (jako że dobrowolna partycypacja to często nieodpłacona praca)” [Bishop 2013: 29]. Przyznaje, że sztuka bardzo często posiada krytyczną siłę przeformułowywania ogólnie panujących wartości czy uświadamiania dominujących dyskursów. To jednak współcześnie, jej zdaniem, nie wystarcza. Bishop [2006: 34] apeluje o formułę sztuki „zaktywizowanego myślenia”, która traktuje odbiorcę jako sprawczy, niezależnie myślący podmiot. W związku z przesunięciem w procesie artystycznym akcentu na rolę widza/odbiorcy istotnym jest, by zwracać uwagę na to, w jaki sposób sztuka jest do niego adresowana oraz na jakość relacji, które wytwarza w obrębie publiczności [Bishop 2005: 35].

Bishop analizuje sztukę partycypacyjną, ukazując z jednej strony jej potencjał świadomościowy, aktywistyczny i krytyczny, z drugiej zaś – pokazując niebezpieczeństwa, które mogą wynikać z traktowania jej w sposób instrumentalny przez różnorodnych aktorów życia społeczno-politycznego. Autorka podkreśla przewagę sztuki partycypacyjnej nad innymi formami produkcji symbolicznej. Poprzez wizualność – „widzialność” posiada ona niezwykłą zdolność „urzeczywistniania” kwestii niewygodnych i/lub wypartych przez dominujące dyskursy. Jej potencjał stanowi jednocześnie o niebezpieczeństwach, jakie może nieść tego typu praktyka artystyczna, jeśli na przykład zostanie sprowadzona do roli skutecznej tuby ideologicznej. Tego typu działania, wykorzystujące sztukę partycypacyjną na potrzeby prowadzenia polityki kulturalnej, rozumianej jako narzędzie walki z kryzysem państwa opiekuńczego, badaczka nazywa „miękkim inżynierystwem społecznym” [Bishop 2012: 5]. W trakcie rządów Partii Pracy w Wielkiej Brytanii artystyczne działania partycypacyjne były wspierane instytucjonalnie w celu zapobiegania wykluczeniom. Towarzyszyła temu promocja „przemysłu kreatywnego”, jako nowego, postindustrialnego modelu gospodarczego. Nośnymi stały się hasła, głoszone między innymi przez artystów, o „uwalnianiu ludzkiej kreatywności” [Bishop 2015: 82]. Po zmianie władz i wobec początków kryzysu w 2008 r., nastąpiła transformacja myślenia o sztuce partycypacyjnej. Bishop twierdzi, że od tej pory „miała ona zostać przekształcona w darmową służbę na rzecz społeczeństwa, w mechanizm kompensacji strat wynikających z zamykania bibliotek, szkół, przedszkoli, etc.” [Szalewicz 2015: 82–83].

Bishop zauważa jednak, że równocześnie na świecie miały miejsce wydarzenia ukazujące znaczącą rolę partycypacji społecznej w kreowaniu świadomości społecznej oraz – pośrednio – we współtworzeniu rzeczywistości społeczno-politycznej. Przykłady mogą stanowić chociażby działania polityczne wspierane przez wielu artystów, takie jak ruch Occupy Wall Street czy arabska wiosna.

Poza potencjałem i zagrożeniami związanymi z praktykami partycypacyjnymi, powyższe mechanizmy ukazują, z jednej strony, szerszą tendencję sztuki XX w., która, zwłaszcza w momentach kryzysu, podejmowała kwestie „reinwencji relacji społecznych” [Bishop 2015: 85], z drugiej zaś – otwarcie sztuki na inne formy produkcji symbolicznej. Kester widzi w tym siłę działań partycypacyjnych i nowe możliwości sztuki. Bishop [2015: 85] zajmuje w tej kwestii odmienne stanowisko, twierdząc, że poprzez tego typu przenikanie, sztuce grozi „ryzyko utraty tożsamości, sprowadzenia do postaci aktywizmu, który domaga się przemiany stosunków społecznych, albo nieprofesjonalnej formy wiedzy, gdy podejmuje próbę diagnozy tych stosunków”. Stąd apel autorki *Artificial hells...*, by zwłaszcza w krytyce artystycznej, rozdzielać kwestie wartości artystycznej danego dzieła od jego użyteczności społecznej. Na sztukę partycypacyjną powinny się według Bishop [2012: 7] składać aktywność społeczna i symboliczna.

Badaczka zwraca uwagę na funkcjonujące równoległe dwa dyskursy związane ze sztuką partycypacyjną – społeczny i artystyczny. Kluczową wartością dla pierwszego z nich jest zmiana społeczna. Zadaniem sztuki jest skuteczne ulepszanie społeczeństwa, sądy zaś „opierają się na etyce humanistycznej” [Bishop 2013: 28]. Drugi dyskurs dotyczy sądów bezpośrednio związanych z dziełem artysty, ma więc wymiar estetyczny, sztuka zaś, „rozumiana jest tu jako dziedzina stale kwestionująca ustanowione systemy wartości, nie wyłączając pytań o moralność. Istotniejsze od etyki jest w tym przypadku wynajdywanie nowych języków, umożliwiających przedstawienie i kwestionowanie sprzeczności społecznych” [Bishop 2006; Bishop 2013: 30; Skórzyńska, Juskowiak 2013].

Bishop w analizie sztuki spod znaku partycypacji przyjmuje perspektywę agonistyczną. Autorkę najbardziej interesuje „zderzenie między artystycznymi i społecznymi formami krytyki” [Bishop 2013: 28]. Zainspirowana teoriami konfliktu w wydaniu Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, Bishop przychyliła się do stanowiska, że prawdziwa demokracja powinna być „relacją antagonizmów”. W innym przypadku staje się „narzuconym konsensem porządku autorytarnego” [Bishop 2006: 34]. Poglądy te mają prze-

łożenie na działalność artystyczną, która często, wywołując dyskomfort, intencjonalnie podtrzymuje napięcie między odbiorcami, uczestnikami i kontekstem. Niekoniecznie jednak tego typu praktyka artystyczna przyjmie tym samym wymiar moralny. Często poprzez zamierzoną prowokację czy wywoływanie antagonizmów jest w stanie wydobyć funkcjonujące w danej rzeczywistości społeczno-kulturowej sprzeczności, uświadomić pewne ukryte mechanizmy jej działania, podważyć dominujące dyskursy. Za przykład tego typu działalności może posłużyć akcja *Please Love Austria* Christopha Schligensiefa z 2000 r. Artysta ten w prowokacyjnym geście – nawiązując do ówczesnego zwycięstwa wyborczego FPÖ, nacjonalistycznej partii o ksenofobicznych poglądach – umieścił w centrum miasta, w okolicach Opery Wiedeńskiej kontener, a na jego szczycie napis „Cudzoziemcy wynoście się stąd”. Wewnątrz kontenera stworzono warunki do realizacji swoistego *reality-show*, na jego uczestników wybierając mieszkańców lokalnego ośrodka dla uchodźców, ubiegających się o azyl. Działania uczestników były transmitowane przez internetową telewizję wefree.tv. Codziennie, o określonej godzinie, widzowie, przy pomocy swoich głosów, decydowali, który – najmniej lubiany uczestnik – zostanie odesłany do centrum deportacji. Zwycięzcy zaś obiecano nagrodę pieniężną oraz austriackie obywatelstwo – uzależnione od możliwości znalezienia ochotnika, chcącego wejść w związek małżeński. Akcja została udokumentowana w postaci filmu *Ausländer raus! Schligensief's Container*, zrealizowanego przez austriackiego filmowca Paula Poeta. Projekt wywołał ożywioną debatę dotyczącą moralności tego typu działań artystycznych oraz ich efektywności społecznej. Bishop podkreśla jego „artystyczną siłę” i skuteczność. Kontener wzbudził bowiem więcej emocji niż faktycznie istniejący ośrodek deportacyjny, cała akcja zaś wydobyla „sprzeczności dyskursu politycznego” [Bishop 2013: 32–34].

Uwagi końcowe

Aktywistyczny charakter, coraz częstsze angażowanie publiczności, szczególnie tej, pochodzącej z grup zmarginalizowanych, wykluczonych oraz procesualność, tymczasowość – to często występujące cechy współczesnych praktyk artystycznych. Podejmowane w ramach sztuki partycypacyjnej oraz pokrewnych jej nurtów działania artystyczne mają na celu inicjowanie zmiany społecznej, budowanie sytuacji sprzyjających interakcjom społecznym czy, poprzez wywoływanie uczucia dyskomfortu, ujawnianie niepokojących, ukrytych mechanizmów funkcjonowania rzeczywi-

stości społeczno-politycznej. Działaniom tym przyświeca często założenie o użyteczności sztuki, która coraz bardziej zbliża się do życia codziennego.

Tego typu praktyki, przyjmując charakter ogólnoswiatowy, wskazują na tendencję przejmowania pewnych funkcji publicznych (choćby państwa opiekuńczego) przez różnego rodzaju inicjatywy społeczno-kulturalne, podejmowane przez różnorodnych aktorów życia społecznego. Potrzeba rozwiązywania problemów społecznych, redefiniowania kategorii społeczno-kulturowych, takich jak wspólnota i tożsamość, czy po prostu budowania postaw obywatelskich jest bardzo często zauważana przez artystów, którzy w ramach swoich praktyk inicjują działania mierzące się z najbardziej palącymi kwestiami współczesności.

Odpowiedzialność idąca w parze z działaniami mieszczącymi się w ramach sztuki zaangażowanej społecznie niesie ze sobą pytania o rzeczywistość jakość oraz efektywność tego typu działań, o ich etyczny wymiar, a także – ich artystyczno-estetyczną nośność. Na ile bowiem działania o charakterze artystycznym są w stanie przynieść trwałe zmiany społeczne? Na ile w sposób odpowiedzialny włączają społeczności wykluczone? Gdzie leży granica między działaniem artystycznym a aktywizmem społecznym? Czy sztuka, coraz bardziej zbliżając się do życia codziennego, tracąca na swej autonomii, nie rezygnuje równocześnie ze zdolności wypracowywania własnego języka, dającego możliwości działania w stosunku do rzeczywistości społeczno-kulturowej analogicznego do „papierka lakmusowego” [Humphries 2000: 165] czy „systemu wczesnego ostrzegania”? [McLuhan 1996: 55]. Czy bez tej zdolności będzie w stanie kreować zmianę społeczną?

Analiza współczesnych teorii i praktyk artystycznych mieszczących się w szerokiej kategorii sztuki zaangażowanej społecznie rodzi wiele pytań, nie dając ostatecznych odpowiedzi. Wydaje się jednak, że narzędzia badawcze, które pozwolą na udzielenie chociaż częściowych odpowiedzi, są dopiero interdyscyplinarnie wypracowywane na styku socjologii, teorii i historii sztuki, filozofii, etnografii czy antropologii.

Bibliografia

- Bishop C. (2006a), *Participation*, Londyn, Oxford
 Bishop C. (2006b), *The social turn: Collaboration and its discontents*, „Artforum”, Febr.

- Bishop C. (2008), *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londyn, Nowy Jork
- Bishop C. (2013), *Partycypacja i spektakl*, „Kultura Współczesna”, nr 2
- Bourriaud N. (2012), *Estetyka relacyjna*, Kraków
- Dziamiński G. (2005), *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1
- Finkelpearl T. (2014), *Participatory art*, (w:) M. Kelly (red.), *Encyclopedia of aesthetics*, Oxford
- Humphries C. (2000), *Estetyka w Szkole Frankfurckiej*, (w:) K. Wilkoszewska (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Kraków
- Kester G. (2004), *Conversation pieces: Community and communication in modern art*, Berkeley and Los Angeles, California
- Kester G. (2005), *Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art*, (w:) Z. Kocur, S. Leung (red.), *Theory in contemporary art since 1985*, Londyn
- Kester G. (2011), *The one and the many: Collaborative contemporary art in a global context*, Durham
- Kester G. (2013), *The device laid bare: On some limitations in current art criticism*, „e-flux”, nr 50
- Kwon M. (2004), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Londyn
- Lacy S. (1995), *Mapping the terrain: New genre Public Art*, Seattle
- McLuhan M. (1966), *Art as anti-environment*, „Art News Annual”, nr 31
- Skórzyńska A., Juskowiak P. (2013), *Do autonomii przez współpracę? Z Grantem H. Kesterem na temat jego koncepcji sztuki dialogicznej i kolaboratywnej rozmawiają Agata Skórzyńska i Piotr Juskowiak*, „Kultura Współczesna”, nr 2
- Szalewicz M. (2015), *Ćwiczenia z choreografii społecznej*, „Notes na 6 Tygodni”, nr 101

SUMMARY

**From site-specific to participatory art. Socially engaged art
– an overview of contemporary theories and artistic practices**

Site-specific art has been changing through the years. Firstly, it was connected with its location and directly corresponding with a given site, then critically reconfiguring it. Later it became art that served aesthetic processes in the site, and finally, art that defined the site in a very abstract way (which marked the beginnings of public and community art). Among different paradigms of artistic practices, the latter may take the form of participatory art. Miwon Kwon, Grant Kester and Claire Bishop are considered to be its key theorists. Changes within site-specific practices and their aspiration for a meaningful social context have helped to (re)define the categories of public space, community, and participation. The last of the three has become globally common for artistic practices, without regard for cultural differences, varied political contexts, or issues of funding of this genre of art. Why participatory art is so popular? What kind of impact does it have on the socio-cultural reality? The paper provides an overview of the changes that have taken place within site-specific artistic practices, showing that even a provisional answer to the above questions cannot be found without an interdisciplinary approach.

Keywords:

participatory art, site-specific art, socially engaged art