

Krystyna M. Bleszyńska

*Pedagogium Wyższa Szkoła Nauk Społecznych w Warszawie, Polska**

E-mail: kbleszynska@yahoo.com

ORCID: 0000-0003-3456-7542

Małgorzata Orłowska

*Akademia WSB w Dąbrowie Górniczej, Polska***

E-mail: morlowska@wsb.edu.pl

ORCID: 0000-0002-6387-1124

Joanna Salska McNeil

*Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Polska****

E-mail: joannamsalska@gmail.com

Inkluzywny potencjał sztuki społecznej****

Summary

AN INCLUSIVE POTENTIAL OF SOCIAL ART****

One of the most interesting phenomena in contemporary art is the interpenetration of art and social practice. The artist's search for new forms of expression and finding himself on the contemporary art market are intertwined with social activism and attempts to contest the existing order. By presenting the variety and ambiguity of activities classified as social art, the authors attempt to interpret them critically. By situating the analysed phenomenon in the context of overcoming social exclusion and social rehabilitation interactions, they also try to determine whether, and if so, to what extent it can enrich the current pedagogical practice. Two questions become key here. One of them is the question of the essence of social art. The second one is to define the significance of including the role of the Artist and Participant of artistic activities in the repertoire of the social roles of the excluded subject to date.

Keywords: social art, social inclusion, creative resocialisation

red. Paulina Marchlik

* Adres: ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

** Adres: ul. Zygmunta Ciepłaka 1c, 41-300 Dąbrowa Górnicza

*** Adres: ul. Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa

**** Finansowanie publikacji: Uniwersytet Warszawski

Wprowadzenie

Jednym z centralnych problemów współczesnej pedagogiki jest niwelowanie zagrożeń, które wynikają ze zjawiska narastających nierówności oraz pochodnych wobec niego procesów marginalizacji i wykluczenia społecznego. Sprawiają one, iż w zbiorowości społecznej wyodrębniają się przestrzenie zróżnicowane pod względem warunków socjalizacji. Za szczególnie zagrażające należy przy tym uznać przestrzenie dziedziczonego ubóstwa. Kształtują się one w efekcie generacyjnego przekazu biedy i niskiego statusu powiązanego z wykluczeniem społecznym. Konsekwencją owej transmisji jest zaś szczególnie trudna do zwalczania forma ubóstwa, powiązana ze specyficznym sposobem funkcjonowania utrudniającym poprawę kondycji podmiotu (Tarkowska, 2009).

Specyfikę tego zjawiska po części może objaśniać relacja zachodząca między społeczeństwem a wykluczonym zeń podmiotem, w wyniku której ukształtowana zostaje jego kariera dewiacyjna. W tym ujęciu proces wykluczania wiąże się z załamywaniem społecznych, symbolicznych i funkcjonalnych więzi między społeczeństwem a jednostkami wykluczonymi. Jego celem jest jednak nie tyle usunięcie wykluczanych poza granice systemu społecznego, co narzucenie im niskiego statusu oraz wiążących się z nim ograniczeń. Istotnymi elementami degradacji statusu są przy tym ograniczanie praw i podmiotowości, pozbawianie możliwości partycypacji społecznej, stygmatyzacja oraz koncentrowanie osób naznaczonych w zdewastowanych technicznie i przyrodniczo enklawach biedy (Lister, 2007).

Wspomniane skupiska, oprócz ubóstwa, niejednokrotnie cechuje wysoki poziom kryminogenności oraz społeczna i przestrzenna izolacja wobec reszty zbiorowości. Warunki, o których mowa, sprzyjają ukształtowaniu sposobów widzenia świata, postaw i wzorów osobowych oraz strategii i wzorów karier życiowych ograniczających społeczne, kulturalne i polityczne uczestnictwo w życiu szerszej zbiorowości społecznej. Jak wskazuje Przemysław Nosal (2014) kształtują także specyficzne stany świadomości wyrażające się apatią i pasywnością, wynikającymi z poczucia braku kompetencji oraz niedostatku materialnych i kulturowych zasobów, które umożliwiają zarówno poprawę własnej sytuacji, jak również efektywne funkcjonowanie w życiu szerszej zbiorowości (np. uczestnictwo w kulturze, poszukiwanie partnera poza obszarem własnej enklawy, pełnienie roli ucznia czy pracownika). Wzmiankowane postawy, sposoby widzenia świata czy wzory karier życiowych są tym samym przyswajane w toku socjalizacji przez rozwijające się w środowiskach biedy i społecznego wykluczenia dzieci i młodzież.

Obiecującą perspektywę analityczną umożliwiającą wgląd w zjawisko transmisji biedy, patologii i wykluczenia społecznego oferują teorie interakcjonistyczne, skupiające uwagę na *aktorze* społecznym, który odgrywa role o charakterze dewiacyjnym, przyswojone w interakcjach z otoczeniem. Podstawę owych relacji stanowią procesy kontroli społecznej umożliwiające zdefiniowanie podmiotu oraz przypisanie mu wiążącego się z daną definicją statusu. Władza definiowania jest przy tym władzą nadawania określonej tożsamości (Bleszyńska, 2001, s. 179–187).

Definicja, a zatem i tożsamość aktora społecznego formują się jednak w toku negocjacji między nim a otoczeniem społecznym (Strauss, 2013). Niejednokrotnie, zwłaszcza wśród osób socjalizujących się w środowiskach wykluczenia społecznego, jest to tożsamość ukształtowana w sposób prowadzący do autostygmatyzacji, skonfliktowania z normami ogólnospołecznymi, ograniczenia społecznych więzi i kapitału podmiotu oraz pogłębienia zjawiska jego ekskluzji. Skuteczność działań zmierzających do zmiany sposobu funkcjonowania oraz społecznej inkluzji danej jednostki, uzależniona jest zatem od możliwości pozytywnej redefinicji i rekonstrukcji jej struktur tożsamościowych oraz rozbudzenia w niej potencjału twórczego pozwalającego na wykreowanie siebie samego w nowy, bardziej akceptowalny sposób. Społeczny kontekst owych procesów, jak również wzgląd na potrzeby reintegracji podmiotu sprawiają przy tym, iż ważnym elementem wzmiankowanych oddziaływań staje się wzmocnienie jego partycypacji w wybranych obszarach życia społeczności lokalnej.

Naprzeciw tym postulatом wychodzi koncepcja twórczej resocjalizacji¹, wiążąca procesy resocjalizacji i partycypacji społecznej z szeroko rozumianym uczestnictwem w kulturze. Partycypacja kulturalna jest tu pojmowana nie tyle jako twórczość artystyczna, co podejmowane w środowisku społecznym twórcze działania, podczas których podmiot odkrywa subiektywnie nowe – choć istniejące już w percepcji społecznej – rzeczy i zjawiska. Świadomie i samodzielnie tworzy też własną tożsamość umożliwiającą mu, jako człowiekowi „zanurzonemu w kulturze”, zwiększenie szans nie tylko na twórcze funkcjonowanie, lecz

¹ Idea kulturotechniki ewoluowała od statycznych koncepcji związanych z postępowaniem resocjalizacyjnym (koncepcja Czesława Czapowa) do idei twórczej resocjalizacji (Konopczyńskiego), której korzenie wyrosły z koncepcji wychowawczego postępowania resocjalizacyjnego. W klasycznej koncepcji (według Czapowa) kulturotechnika wywodząca się wprost z definicji kultury bazowała na jej trzech fundamentach: szkole, pracy i rekreacji, by w nowym odczytaniu (koncepcja Marka Konopczyńskiego) przyjęć paradygmat oddziaływań opartych o zakres i przedmiot postępowania wychowawczego (Orłowska, Bleszyński, 2016, s. 137).

także, a może przede wszystkim, na zbudowanie sobie trwałego miejsca w społeczeństwie (Konopczyński, 2006).

Realizacja tak sformułowanych celów wymaga programów mobilizujących podmiot do działań o charakterze prospołecznym i wspólnotowym, angażujących emocjonalnie oraz wyzwających jego kreatywność i zdolności ekspresji. Warunki, o których mowa, wydaje się spełniać nowy nurt w sztukach wizualnych, jakim jest sztuka społeczna. Niedookreśloność jej aktualnego statusu, metod i zamierzeń, wielowątkowość podejmowanych akcji, jak również świadomość ryzyka towarzyszącego wcześniejszym poszukiwaniom w świecie sztuki skłaniają jednak do podjęcia refleksji nad tym, czym w swej istocie jest sztuka społeczna, jakie funkcje spełnia bądź chce spełniać oraz w jakim stopniu i zakresie.

Sztuka jako zwierciadło przemian społecznych

Sztuka, w tym sztuka wizualna, tworzy się i rozwija w określonym kontekście, będąc zarówno ekspresją oglądu świata i wewnętrznej wrażliwości artysty, jak też odzwierciedleniem otaczającej go fizycznej i symbolicznej rzeczywistości. Ważnym elementem owej rzeczywistości jest relacja zachodząca między twórcą, odbiorcą i sceną przekazu. Każda rzeczywistość ma przy tym dwoisty charakter, gdzie z jednej strony pojawiają się obiektywnie istniejące warunki życia, sposoby gospodarowania, struktury i stosunki społeczne czy reguły kontrolowania i dystrybucji dóbr i zasobów, z drugiej zaś społecznie konstruowane narracje odzworowujące przyjęte w danej zbiorowości systemy aksjologiczno-ewaluacyjne i interpretacyjne, kanony estetyczne, czy przeświadczenia dotyczące reguł życia społecznego (Berger, Luckmann, 1983). Narracje, o których mowa, stanowią negocjowalne konstrukty dotyczące m.in. sztuki, jej funkcji i adresatów. Kwestią społecznych ustaleń jest zarówno sposób pojmowania sztuki, jak też kryteria oceny powstających prac. Wykraczająca poza możliwości obiektywnego pomiaru specyfika doświadczenia, jakim jest kontakt ze sztuką, sprawia, iż stanowi ona jedną z odsłon społecznego teatru, w którym zarówno rola samego artysty, jak i jego odbiorcy nie są trwale i jednoznacznie zdefiniowane. Przyjmując paradygmat interakcjonistyczny, w podejmowanych analizach winniśmy przy tym uwzględniać nie tylko scenę owego teatru, lecz także jego widownię, kulisy i zachodzące w ich obrębie procesy (Goffman, 1981).

W obrębie samej sceny powstaje układ, w którym poruszają się artysta, jego mecenas i odbiorcy sztuki, negocjując warunki relacji. Warunki te nie są jednak

niezmiennie i w dużej mierze zależą od sposobu gospodarowania oraz pochodnych wobec niego zasad dystrybucji dóbr i władzy, struktur społecznych i habitusów występujących w danej zbiorowości. Sprawiały one, iż w społeczeństwach przedindustrialnych sztuka miała charakter elitarny, plebejski bądź ludowy. Uczestnictwo w którejs z nich tworzyło dystynkcję akcentującą a zarazem i utrwalającą istniejące nierówności społeczne (Strzyczkowski, 2009). Uprawomocniona była jedynie elitarna kultura wysoka. Mecenat nad nią sprawowały dwory władców, instytucje religijne, w dobie nowoczesności zaś, także salony zamożnego mieszczaństwa i instytucje państwowe. Kontakt ze sztuką, konserwatyzm i upodobanie do dzieł kultury wysokiej, wiedza o niej i ukształtowany smak estetyczny tworzyły przy tym dystynkcję wyróżniającą członków społecznych elit (Bourdieu, 2005).

Paradoksalnie, potrzeba zachowania owej dystynkcji mogła sprzyjać nie tylko konserwatyzmowi, lecz także poszukiwaniu w sztuce nowych wartości i środków wyrazu. Warunki dynamicznie przekształcających się społeczeństw doby industrialnej zachęcały do negowania zastanego ładu i innowacji nie tylko w sferze technologii. Pojawiające się w konsekwencji napięcia w środowiskach twórczych niejednokrotnie aktywizowały ich potencjał, umożliwiając przebicie się nowych kierunków i idei, czego przykładem były kariery impresjonizmu czy kubizmu. Podejmowane próby redefiniowania sztuki i jej granic podważały przyjęte kanony, rzucając, jak w przypadku Marcela Duchampa czy Magdaleny Abakanowicz, wyzwanie normom estetyki i życia społecznego. Jednocześnie zdobycie uznania i pozycji w otaczającym świecie były nadal uzależnione od pozyskania akceptacji zarówno środowisk artystycznych, jak i opiniotwórczych. W tym – wpływowych kolekcjonerów sztuki. Reprezentujący owe elity marszandzi i krytycy sprawowali niepodzielną kontrolę nad rynkiem sztuki, pośrednicząc między artystą i elitami. Istotne znaczenie w owych procesach odgrywały przy tym zakulisowe mechanizmy kształtowania wizerunku artysty.

Pragnący się wyróżnić, dążący do zaznaczenia swej oryginalności artysta niejednokrotnie wkraczał w pogranicze prowokacji i manipulacji. Efekty wielu spośród owych prób (jak np. sławetny pisuar Duchampa) do chwili obecnej stanowią przedmiot sporów dotyczących ich rzeczywistej wartości artystycznej. Zarówno mniej, jak i bardziej oczywiste dzieła łączy przy tym jedno: ich podstawowym adresatem wciąż są społeczne elity. Tak zwany przeciętny człowiek najczęściej pełni w tym układzie rolę widza. Jego potrzeby, problemy i poglądy zajmują miejsce marginalne.

Nie oznacza to, iż tematyka tzw. mas czy prostego człowieka jest w sztuce nieobecna. Malowniczo upostaciowany gniew ludu, groza wojny, śmierć, bieda,

bezdomność czy sieroctwo pojawiają się w obrazach największych mistrzów, jak Eugene Delacroix, Francisco Goya, Johna Constable czy Pablo Picasso. Problemy i potrzeby dnia codziennego skłaniają artystów do malowania scenek rodzajowych i portretów zwykłych ludzi. Wielu malarzy, jak Henri Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Paul Gougaïn czy Amadeo Modigliani czyni swoimi modelami osoby z półświatka. Nie podważa to jednak zasadniczego założenia dotyczącego utrzymującej się elitarności zarówno mecenatu, jak i adresata tworzonych dzieł.

Sytuacja ta ulega radykalnym zmianom pod koniec wieku XX. Już w jego początkach możemy spotkać się z próbami buntu, kontestacji i redefinicji dotychczasowych funkcji sztuki w świecie społecznym. Lata 30. inicjują procesy dowartościowywania kultur ludowych. Wyrastająca na światową potęgę Ameryka wraz z Ruchem Nowego Wychowania upowszechnia kształcenie artystyczne, przypisując mu zasadniczo nowe role, a mianowicie pobudzanie rozwoju demokracji i innowacyjności. Odwołujące się do populizmów ideologie autorytarne sięgają do kultury plebejskiej, symbolicznie podważając społeczną dystynkcję smaku. Odrzucając dorobek kulturowy modernizmu, deprecjonują go odnosząc do niego pojęcie sztuki zdegenerowanej. W swoim daleko posuniętym radykalizmie Antonio Gramsci postuluje wojnę kulturową, której celem jest wyzwolenie klas pracujących spod hegemonii kulturowej klas dotychczas sprawujących władzę. Narzucone drogą symbolicznej przemocy tradycyjne wartości kulturowe służą, jego zdaniem, utrwaleniu nierówności statusów i niesprawiedliwości społecznych. Drogą wyzwolenia, a zarazem emancypacji klas podporządkowanych jest zatem odrzucenie lub zmarginalizowanie znaczenia elitarniej kultury wysokiej na rzecz kultury plebejskiej będącej emanacją klasowych wartości nowego hegemonu. Motorem zmiany społecznej są postępowi intelektualści i środowiska twórcze; zaliczenie do którejś z powyższych kategorii jest przy tym aktem uznaniowym ze strony tzw. mas odrzucających dotychczasowe systemy certyfikacji. Symbolicznym wyrazem owego przewrotu staje się zaś unicestwienie kryształowego pałacu elit przez wdzierający się weń tłum (Sloterdijk, 2011).

Upadek systemu elitarnego mecenatu otwiera nowe przestrzenie zarządzania sztuką. W społeczeństwach nowoczesnych funkcję tę przejmują władze polityczne i samorządy terytorialne, narzucając artyście rolę apologety nowego ładu oraz dostawcy dóbr kulturalnych dla masowego odbiorcy stającego się na mocy ordynacji wyborczej i deklaracji podatkowych kolejnym hegemonem dziejowym. Uporządkowanie, o którym mowa, ma charakter dychotomiczny, dzieląc świat kultury na wciąż jeszcze elitarną kulturę wysoką oraz oficjalnie uznaną i zalegitymizowaną kulturę masową. Postępujące za kulisami teatru sztuki procesy

komercjalizacji sprawiają jednak, iż sukces artystyczny zostaje powiązany przede wszystkim ze wskaźnikami sprzedaży: biletów, płyt, kopii książek czy obrazów. Istotnymi warunkami zaistnienia artysty w świecie społecznym stają się zaś marketingowa sprawność wydawców i managerów, dostęp do popularnych mediów oraz umiejętność odczytywania potrzeb publiczności przy jednoczesnym utrzymywaniu się w ramach akceptowanych przez społeczno-polityczny establishment.

Z próbą podważenia owego porządku spotykamy się w latach 60. XX w. cechujących się niespotykaną wcześniej skalą kontestacji społecznej, politycznej i kulturowej. W kontrkulturowej rewolcie młodego pokolenia szczególne znaczenie odgrywa przy tym zainicjowany przez Allena Ginsberga, Jacka Kerouac, Neala Cassady i Williama S. Burroughs ruch Beat Generation unieważniający zarówno dotychczasowy rozdział sztuki i życia codziennego, jak również świata cyganerii od świata przeciętnego człowieka, oraz obowiązujące standardy obyczajowe i estetyczne. Sztuka ma odzwierciedlać życie, a życie stać się sztuką. W tej nowej odsłonie teatru sztuki banał i prowokacje, będące kiedyś marginalną formą wypowiedzi artystycznej, stają się podstawowym środkiem komunikacji. Podejmowane poszukiwania idą w różnych kierunkach. W próbie uchwycenia otaczającej rzeczywistości multiplikują zarówno obrazy gwiazd, jak i najbardziej banalne elementy życia codziennego (zob. Andy Warhol epatujący zwielokrotnionymi portretami puszek zupy pomidorowej Campbella). Swobodnie wykorzystują inspiracje odległymi kulturami. Szokują nagością i śmiałymi formami zachowań seksualnych traktowanymi jako forma wypowiedzi społeczno-artystycznej (vide: sławne lato miłości w dzielnicy Haight-Ashbury w San Francisco). Sięgają do odmiennych stanów świadomości wywoływanych środkami psychoaktywnymi (zwłaszcza zyskującym wymiar sakralny LSD)². Eksponują wartości działań artystycznych mających wzbudzać świadomość społeczną. Upodmiotowiają wreszcie i odkrywają potencjał środowisk społecznie marginalizowanych i wykluczanych. W społecznej przestrzeni sztuki pojawiają się happeningi, sztuka aktywistyczna, psychodeliczna, performatywna i uliczna (jak graffiti czy murale). Jednocześnie dokonuje się swoista emancypacja artysty oraz uspołecznienie i deprofesjonalizacja samej sztuki. Aktorem na owej scenie praktycznie może zostać każdy, niekoniecznie oddając się studiom artystycznym. Nieistotna jest legitymizacja ze strony kontestowanych elit i wytworzonych przez nią instytucji. Podważone zostają przyjęte sposoby pojmowania

² Stosowanie używek odmieniających stany świadomości artystów miało miejsce także w czasach wcześniejszych (zob. Stanisław Witkacy czy Paul Gauguin), dopiero jednak w latach 60. zyskało rangę wyróżniającej artystę dystynkcji.

i kanony sztuki. Odrzucony oficjalny mecenas. Podstawowego znaczenia nabiera natomiast uznanie widza, którym jest sąsiedzka wspólnota, krąg rówieśników i alternatywne media.

Próby konstruowania alternatywnej, uspołecznionej i niezależnej od oficjalnego nurtu sztuki z czasem się jednak wypalają. Dotychczasowi buntownicy porzucają hippisowskie komuny i wpasowują się w społeczeństwo, które w pewnym stopniu przekształcili. Dzieła wielu z nich wychodzą z nurtu kontrkultury, komercjalizując się i włączając w obszar kultury masowej³. Niektóre z nich (jak prace Warhola) zostają włączone do kanonu kultury wysokiej. Specyficzną spuścizną tamtych czasów jest przy tym nurt działań artystycznych, które nazwalibyśmy dzisiaj sztuką społeczną.

Pojęcie *social art* (niestety, bez doprecyzowania jego znaczenia) odnajdujemy we współczesnych tekstach amerykańskich omawiających pewien nurt poszukiwań podejmowanych we współczesnej sztuce. Jak można wywnioskować z kontekstu, jest ono odnoszone do zróżnicowanych i z założenia perswazyjnych form działań artystycznych zawierających treści o charakterze społecznym, adresowane do osób będących członkami określonej wspólnoty społecznej celem kształtowania jej świadomości, postaw i zachowań. Działania, o których mowa mieszczą się na pograniczu sztuki, animacji społeczno-kulturalnej i politycznego aktywizmu, nie lękającego się form zwykłej agitacji. Ich różnorodność, akcyjność i niedookreślony charakter utrudniają próby uogólnień, oceny bądź interpretacji. Pewną pomocą w owych wysiłkach wydaje się być wszelako analiza zmian zachodzących w teatrze sztuki doby postindustrialnej.

Globalizacja polityczna i kulturowa, rozwój nowych technologii, wzrost znaczenia bezosobowych systemów eksperckich, potęgi ponadnarodowych struktur organizacyjnych wielkiej skali (LSO), dominacja nastawionego na maksymalizację zysku liberalizmu gospodarczego oraz związane z nimi zmiany świadomości społecznej przekształcają scenę, widownię i kulisy teatru sztuki. Na scenie wciąż pozostaje artysta i jego mecenas, którym w międzyczasie przestają być instytucje władzy politycznej i religijnej coraz częściej zastępowane przez „niewidzialną rękę rynku” reprezentowaną przez grupę zamożnych kolekcjonerów oraz liczne rzesze anonimowych konsumenta dóbr kultury. W dobie kultury globalnej i powszechnego dostępu do dóbr kulturalnych (lub przynajmniej ich namiastek) zmieniają się jednak społeczne preferencje i wzory kontaktu ze sztuką.

³ Zjawisko to szczególnie wyraźnie daje się dostrzec w muzyce, której sztandarowe wydarzenie – festiwal w Woodstock w 1969 r. – do chwili obecnej ma dużą wartość komercyjną i marketingową.

Społeczeństwa postmodernistyczne cechuje zjawisko przemieszczenia kanonu sztuki w stronę jej polifoniczności i hybrydyzacji. Zmianie ulega system legitymizacji sztuki, w którym władzę sądenia zyskuje zmienny i spluralizowany układ tworzony przez różnego rodzaju organizacje, kolekcjonerów, właścicieli galerii, sponsorów, krytyków i kuratorów, środowiska artystyczne i akademickie, samorządy terytorialne, media społeczne czy celebrytów (Zolberg, 2005). Zanika także społecznie dystynktywna rola kultury wysokiej na rzecz zjawiska określanego przez Ryan A. Petersona (1992) mianem kulturowej wszystkożerności, w której społecznie dozwolone i cenione jest wykorzystywanie i dowolne miksowanie treści przynależnych zarówno do kultury wysokiej, jak też ludowej czy masowej⁴.

Prawa uwolnionego rynku sprawiają, iż treści każdej z nich, także te o charakterze plebejskim (reprezentowane w muzyce np. przez disco-polo) stają się równoprawnym przedmiotem konsumpcji, którego promocja wymaga profesjonalnego marketingu. Twórczość w dziedzinie sztuki, podobnie, jak twórczość naukowa, zrównane zostają ze sferą produkcji materialnej i poddane neofordowskiej logice porządku korporacyjnego. Markę artysty kreuje się niczym markę perfum, producenta sportowej odzieży czy wprowadzanej na rynek kawy. Podstawowym warunkiem jego zaistnienia jest społeczna widoczność. Korporacyjny system ocen i porównań promuje przede wszystkim jego wydajność, innowacyjność i zaangażowanie (Zolberg, 2005; Kunst, 2016). Oczekiwania, o których mowa, nie pozostają przy tym bez wpływu na samych artystów.

Sztuka społeczna – między komercją, prowokacją i społecznym zaangażowaniem

Współczesną scenę sztuki, także wizualnej, cechuje przede wszystkim zwrot w stronę widza przejmującego rolę jednego z głównych aktorów. Miejsce wystawy coraz częściej zajmują artystyczne eventy, w których tradycyjną relację twórca – dzieło – widz zastępuje współuczestnictwo o niekoniecznie zmaterializowanych efektach. W trakcie owych działań kreuje się poczucie doraźnej i niezobowiązującej wspólnoty zebranych, centralną wartością jest zaś doświadczenie: współprzeżycia, współpracy i chwilowej współodpowiedzialności. Zadaniem artysty staje się wciągnięcie widzów w interakcję i pobudzenie ich do podjęcia wysiłku, którego efektem może być przekształcenie ich świadomości.

⁴ Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w sferze kulinariów, gdzie dowolnie miksuje się elementy odmiennych kuchni etnicznych, tworząc modną kuchnię *fusion*.

W asortymencie stosowanych w tym celu środków niejednokrotnie mieszczą się przy tym przemoc psychiczna i prowokacja.

Zawarte w owych działaniach przesłanie nie zawsze jest jednoznaczne i łatwe w interpretacji. Zasadniczo może być ono odczytywane jako przejaw konfrontacji systemu, w którym wyalienowany społecznie człowiek, w tym artysta, jest podporządkowany racjonalnym i bezosobowym instytucjom polityczno-ekonomicznym nastawionym na jego kontrolę i eksploatację. Swoistą odpowiedzią na wzmiankowaną opresję są współczesne praktyki artystyczne wyrażające postulaty emancypacyjne, do których należy zaliczyć potrzebę mobilizacji i politycznej aktywizacji społeczeństwa, dążenie do wyzwolenia człowieka spod dominacji procesów produkcyjnych oraz konieczność odzyskania i rekonstrukcji przestrzeni publicznej przez powrót do zachowań wspólnotowych i wypowiedzenie posłuszeństwa prekaryzującemu systemowi. Praktyki te należy uznać za ważną formę inicjowania współczesnych ruchów społecznych. Siła ich oddziaływania zależy jednak od możliwości wyjścia artysty poza przestrzeń muzeów i galerii (Kunst, 2016, s. 61).

Możliwości tego rodzaju daje m.in. przestrzeń społeczności lokalnych: ulice, skwery, parki, place czy rynki. Tworzona przez nie scena jest zasadniczo odmienna od warunków stwarzanych przez tradycyjne instytucje kultury i sztuki. Zanika podział na aktywnego aktora – artystę i pasywnych widzów w skupieniu kontemplujących jego dzieło. W przestrzeni tej każdy, także bierny obserwator, staje się aktorem. Współuczestnictwo, bezpośredniość kontaktu i dynamika relacji uczestników stwarzają jakościową nową sytuację. „Ze względu na zatarcie granicy oddzielającej widzów od dzieła oraz widzów od tego, co publiczne, znika jednak możliwość oceny dzieła, a nasze umiejętności społeczne stają się częścią wspólnoty spektaklu” (Kunst, 2016, s. 64). Właściwości te zagospodarowują artyści aspirujący do roli społecznego koryfeusza (jak Bohdan Wodiczko wykorzystujący przestrzeń publiczną dla projekcji podejmujących kwestie przemocy, bezdomności, nierówności społecznych czy aktywnego korzystania z demokracji). Konsekwencją wzmiankowanego podejścia stają się jednak również trudności z rozgraniczeniem sztuki od nie-sztuki oraz niepewność, co do intencji i rzeczywistej wartości eksponowanych dzieł.

Każde spośród wydarzeń z założenia artystycznych (zarówno wspólne tworzenie murali, jak budowa symbolicznego domu dla bezdomnych, wykorzystanie sklepowych wózków jako pojazdów dla bezdomnych, wielogodzinne patrzenie sobie w oczy, obieranie kartofli czy mycie schodów w galerii sztuki) stanowi indywidualne doświadczenie nie tylko samego artysty, lecz także poszczególnych uczestników tego wydarzenia. Może być zatem odczytywane i oceniane

na wiele różnych sposobów. Odrzucenie postulatów jasności i jednoznaczności przy zaniku formalnej krytyki i legitymizacji dzieła, może zachęcać nie tylko do poszukiwania środków artystycznego wyrazu pozwalających artyście podjąć czy zainicjować społeczny dialog i refleksję. Opcjami alternatywnymi bywają bowiem także potrzeba wyrażenia indywidualnej formy kontestacji, komercja i zwykła hucpa.

Podstawowym przesłaniem sztuki społecznej jest kontestacja systemu społecznego. Artysta może jednak równolegle wyrażać także osobisty sprzeciw wobec narzuconej mu logiką LSO zdegradowanej roli wytwórcy dobrze sprzedających się produktów. Podejmowane działania, mimo pozorów społeczno-artystycznego eventu, mogą zatem być formą protestu, szyderstwa lub drwiny zarówno z systemu narzucającego artyście konieczność ciągłej widoczności i systematycznego dostarczania nowych, przykuwających uwagę dzieł, jak też z aktorów uzurpujących sobie w teatrze sztuki władzę nadawania znaczeń i oceniania poczynań artysty.

Istotną przesłanką tworzenia sztuki społecznej mogą być także potrzeby bytowe artysty. W odróżnieniu od innych dziedzin działalności człowieka, sztuka nigdy nie stanowiła pewnego źródła utrzymania. Wielu artystów doświadczało biedy lub pozyskiwało środki na utrzymanie własne i swoich rodzin ze źródeł pozaartystycznych (w tym pomocy finansowej innych). Sytuacja ta uległa pogorszeniu wraz z systematycznym zanikiem dotychczasowych form mecenatu. Zmniejszaniu zainteresowania dotychczasowych sponsorów sztuką jako wartością autoteliczną towarzyszył jednak wzrost zainteresowania kolekcjonerów dziełami sztuki postrzeganymi jako inwestycja lub lokata kapitałowa.

Do zakulisowych mechanizmów kształtowania się teatru sztuki należałoby też zaliczyć wzrost zainteresowania władz i organizacji pozarządowych programami działań mającymi łagodzić konsekwencje narastających nierówności społecznych. Pozyskanie przez artystę środków finansowych przypisywanych do owych programów umożliwiały przy tym projekty przybliżające sztukę do animacji społeczno-kulturalnej.

Motywacje o charakterze komercyjnym mogły także, obok potrzeby uznania, pobudzać artystę do poszukiwania rozgłosu. Podejmując określone działania, ich autor lub reprezentująca go instytucja skupiają na sobie uwagę mediów, kreując wizerunek o niejednokrotnie dużej wartości marketingowej. Istotne znaczenie ma wszelako widoczność i wyrazistość zarówno dzieła, jak i samego artysty. Wysokie walory promocyjne mają zatem działania i wizerunki o charakterze oryginalnym, prowokacyjnym lub wręcz szokującym. Efekt przyzwyczajenia oraz logika rynku wymagającego systematycznego dostarczania nowych,

coraz bardziej ekscytujących produktów mogą przy tym prowadzić do eskalacji zachowań, w których skandal i bulwersacja formą autopromocji lub stają się wartości samymi w sobie, rezygnując z intencji artystycznego i społecznego przekazu.

Poszukiwanie taniego rozgłosu może wreszcie przeobrazić się w cyniczną i arogancką grę z naiwną publicznością. Szarlatanerię, której przykładem jest Piero Manzoni wślawiony sprzedażą własnych ekskrementów przedstawianych jako forma sztuki. Trudno jest przy tym jednoznacznie orzekać o uwarunkowaniach tego rodzaju zachowań. Niewątpliwie zawarte są w nich cztery podstawowe elementy: współczesna konfuzja towarzysząca sposobowi rozumienia i kryteriom oceny sztuki, poszukiwania granic wolności artysty, potrzeba medialnego zaistnienia uczestniczących w tym spektaklu aktorów oraz – jak należy przypuszczać – snobizm osób pragnących wyróżniać się jako koneserzy sztuki współczesnej.

Reasumując, należy zadać sobie pytania:

- Czy rzeczywiście istnieje sztuka społeczna, czy też są to tylko nowe szaty króla?
- Czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu sztuka społeczna może być środkiem twórczej resocjalizacji?

Wiedza o dotychczasowych poszukiwaniach i kierunkach rozwoju sztuki, jak również towarzyszących owym poszukiwaniom problemach definicyjnych skłania do wniosku, iż pierwsze z zadanych pytań ma charakter nierozstrzygalny. Odmiennej odpowiedzi możemy jednak udzielić na drugie spośród wymienionych. Sztuka społeczna przedstawia się nam jako kreatywna forma działań o dużym potencjale mobilizującym i społecznie włączającym. Przedmiotem dyskursu należy jednak uczynić podstawowe zasady jej wykorzystania dla potrzeb resocjalizacyjnych.

Miejsce sztuki społecznej w procesach społecznej inkluzji i twórczej resocjalizacji

Sztuka społeczna może spełniać funkcje wartościowej zwrotnicy, przyczyniającej się do zmiany trajektorii kariery życiowej resocjalizowanego podmiotu. Włączenie jej w zakres zainteresowań resocjalizacji twórczej wiąże się przede wszystkim z ustaleniem oczekiwań, jakie wysuwamy pod jej adresem, jak również określeniem mechanizmów, do których chcielibyśmy odwołać się w podejmowanych działaniach. Przyjmując, iż istotą sztuki społecznej jest budzenie

świadomości problemów, które mogą być rozwiązane poprzez aktywizację potencjałów drzemających w członkach lokalnej wspólnoty, oczekivalibyśmy, iż włączenie w owe działania osoby resocjalizowanej może być czynnikiem znaczącej zmiany w sposobie funkcjonowania podmiotu. Podstawę owej zmiany stanowi włączenie podmiotu we współpracę przy realizacji danego projektu. Tą drogą może on wejść i zaistnieć na jakościowo odmiennej, nowej dlań scenie społecznej konstituowanej przez układ **resocjalizowany podmiot – artyści – społeczność lokalna**, podejmując rolę amatorskiego animatora społecznego. Podjęcie tej roli może przy tym wyzwolić i ukierunkować w społecznie akceptowanej formie będący w jego dyspozycji potencjał zmiany.

Wyrażałby się on przede wszystkim możliwością wyjścia podmiotu poza ramy dotychczasowych sieci społecznych. Pojawienie się nowych grup odniesienia oraz wzbogacenie pozostającego w dyspozycji danej osoby kapitału społecznego (zwłaszcza o tzw. kapitał pomostowy) zwiększyłoby jej dostęp do zróżnicowanych zasobów, zapewniając wsparcie i wyprowadzając podmiot z dotychczasowego, niesprzyjającego zmianie kręgu społecznego. Istotne znaczenie odgrywałoby przy tym wypracowanie przez podmiot ważnych z punktu widzenia kariery życiowej więzi o charakterze słabym (Granovetter, 1973).

Istotnym czynnikiem zmiany wydaje się być podjęcie i identyfikacja z nową, bardziej konstruktywną i niedewiacyjną rolą społeczną, pozwalające renegocjować dotychczasowy wizerunek podmiotu. Szczególnie znaczącym wydaje się być fakt, iż uczestnictwo w projektach z zakresu sztuki społecznej ma istotne walory normalizujące sytuację danej osoby: wprowadza ją mianowicie w orbitę działań postrzeganych przez szerszą zbiorowość nie tylko jako akceptowalne, lecz także wysoce cenione (Wolfensberger i in., 1972). Rola artysty, zaliczana do kategorii tzw. dewiacji pozytywnych, stwarza osobom postrzeganym dotychczas jako „dewianci negatywni” możliwość redefinicji i rewaloryzacji swej roli.

Nie bez znaczenia jest wreszcie szansa pobudzenia za pośrednictwem sztuki społecznej rozwoju poczucia podmiotowości, postaw aktywizmu i zachowań emancypacyjnych. Wartością o charakterze transformatywnym jest przede wszystkim możliwość zaistnienia oraz wyartykułowania na forum publicznym odczuwanych problemów i żywionych poglądów, bycia dostrzeżonym i wysłuchanym, jak również aktywnego wywierania wpływu na świadomość i postawy ludzi reprezentujących warstwy i grupy, z którymi dotychczasowe interakcje podmiotu były znikome bądź wyznaczone relacją marginalizacji i wykluczenia. Uczestnictwo w działaniach uwrażliwiających na narastające nierówności i problemy społeczne sprzyja rozwojowi poczucia społecznej więzi i współodpowiedzialności. Kreatywna współpraca i partnerska partycypacja w realizacji

projektów kształtuje natomiast kompetencje korzystne dla społecznej reintegracji podmiotu.

Ukazane zmiany w sieciach społecznych oraz sposobie funkcjonowania mogą przyczynić się do pozytywnej rekonstrukcji struktur tożsamościowych podmiotu, umożliwiając mu przejście od zdewaloryzowanej tożsamości dewiacyjnej do tożsamości społecznie waloryzowanej. Przede wszystkim są one ważnym czynnikiem pobudzającym procesy indywidualizacji, czyli dookreślenia własnego Ja. Za szczególnie istotne należy uznać pojawienie się nowych komponentów samoopisu, na który składają się społecznie waloryzowane cechy o charakterze relevantnym i dystynktywnym. Ważnym elementem przeobrażeń tożsamościowych będzie także możliwość przejścia podmiotu od Ja-kategorialnego, tworzonego poprzez poznawcze włączenie własnej osoby do kategorii wyodrębnionych na podstawie właściwości socjodemograficznych (jak wiek, płeć, miejsce zamieszkania, rasa i pochodzenie etniczne, status społeczny, wykształcenie i sytuacja ekonomiczna, karalność) do Ja-kryterialnego powstałego poprzez wyodrębnienie i zidentyfikowanie się podmiotu ze zbiorowością osób zróżnicowanych pod względem socjodemograficznym, lecz podzielających pewne właściwości społeczne i psychologiczne (jak zainteresowania, wartości humanistyczne, zaangażowanie w sprawy innych). Przejście, o którym mowa, pozwalając podmiotowi wyjść poza ciasne granice dotychczasowej, sprzyjającej dewiacji grupy odniesienia, w istotnym stopniu przyczynia się przy tym do jego resocjalizacji i reintegracji społecznej.

Konkluzja

Podjmując próbę odpowiedzi na pytanie: Czy, a jeśli TAK, to w jakim stopniu i zakresie sztuka społeczna może wzbogacać praktykę twórczej resocjalizacji, należy stwierdzić, iż przeprowadzone analizy pozwalają uznać, iż może ona stanowić wartościowy środek oddziaływań resocjalizujących i reintegrujących społecznie.

Sztuka społeczna może być jednym z instrumentów oraz dogodnym polem działania dla (re)socjalizacji. Będąc jedną ze współczesnych form odczytania idei wychowania przez sztukę, zapewnia obiecujące obszary działań współczesnej pedagogiki resocjalizacyjnej realizującej postulat destygmatyzacji osób wykluczonych społecznie (Konopczyński, 2019). Może także być polem dla projektów

profilaktycznych mających na celu niwelowania zagrożeń wynikających ze zjawiska narastających nierówności oraz pochodnych wobec niego procesów marginalizacji i wykluczenia społecznego (Tarkowska, 2009). Skuteczność działań podejmowanych zarówno w zakresie profilaktyki społecznej, jak i resocjalizacji, uzależniona jest bowiem od stworzenia adresatowi owych programów możliwości pozytywnej redefinicji i rekonstrukcji struktur tożsamościowych oraz rozbudzenia potencjału do ponownego wykreowania siebie samego.

Teoretyczne podstawy wzmiankowanych przeobrażeń naświetla koncepcja twórczej resocjalizacji wiążąca procesy partycypacji społecznej z szeroko rozumianym uczestnictwem w kulturze. Zdaniem Konopczyńskiego twórcza resocjalizacja:

[...] rozpoczyna się od uświadomienia sobie przez jednostkę niewłaściwego dotychczasowego życia (swojego nieszczęśliwego losu), które powoduje pełnienie dewiacyjnych ról społecznych (przestępca, agresora, nieudacznika profesora), a więc od dostrzeżenia efektów procesu stygmatyzacji negatywnej. Proces destygmatyzacji to negocjacje lub kasowanie dewiacyjnej tożsamości jednostki i przekształcanie Ja dewiacyjnego w Ja normatywne. Jest to więc proces, który zakłada trudne doświadczanie faktu czasowego występowania jednocześnie dwóch tożsamości – „starej dewiacyjnej” i „nowej pozytywnej”. Zjawisko to przybiera postać tzw. pozytywnej dewiacji, a więc objawia się gwałtownym manifestowaniem swoich nowych przekonań (alkoholik który przestał pić i działa w AA, były narkoman pomagający innym pozbyć się nałogu) (Konopczyński, 2019, s. 8).

Jednym z ważniejszych założeń wzmiankowanego procesu jest przyjęcie, że tożsamość człowieka kształtuje się i transformuje pod wpływem otoczenia społecznego w toku procesów socjalizacji jednostki oraz w wyniku refleksji podmiotu nad jego doświadczeniami życiowymi i społecznymi, w tym praktyką uczestnictwa w kulturze pojmowanego nie tyle jako twórczość artystyczna, co twórcze działanie w ramach społeczeństwa. Działanie, podczas którego twórca odkrywa nowe dla niego (choć nieraz już istniejące w świadomości społecznej) obiekty, problemy, procesy i zjawiska. Tworzy także siebie i swoją tożsamość, która pozwoli mu jako człowiekowi „zanurzonemu w kulturze” zwiększyć szanse nie tylko na twórcze funkcjonowanie, ale także zbudowanie własnego miejsca w społeczeństwie i wytrwanie w tej kondycji pomimo pojawiania się kolejnych kryzysów i sytuacji trudnych (Konopczyński, 2006).

Reasumując, należy uznać, iż sztuka społeczna w pełni wpisuje się w ideę twórczej resocjalizacji nie tylko ze względu na zbieżność celów, idei czy instrumentarium, lecz także, a raczej przede wszystkim, ze względu na centralną rolę działań rozwijających podmiotowości aktora społecznego, jakim jest resocjalizująca się osoba.

References

- Berger, P., Luckmann, Th. (1983). *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Błeszyńska, K. (2001). *Niepełnosprawność a struktura identyfikacji społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gramsci, A. (2006). *Nowoczesny Książę*. Warszawa: Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej; Uniwersytet Warszawski.
- Granovetter, M. (1973). The Strength of Weak Ties. *American Journal of Sociology*, vol. 76, nr 6, 1360–1380.
- Kunst, B. (2016). *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Warszawa; Lublin: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Lister, R. (2007). *Bieda*. Warszawa: Sic!
- Peterson, R. A. (1992). Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics*, 21, 243–258.
- Konopczyński, M. (2006). *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, Pedagogium.
- Konopczyński, M. (2019). Teoria versus praktyka. *Resocjalizacja Polska*, nr 18, 7–9.
- Sloterdijk, P. (2011). *Kryształowy pałac*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nosal, P. (2014). Symboliczno-relacyjny wymiar wykluczenia przez ubóstwo. *Studia Socialia Cracoviensia*, 6; 2 (11), 25–44.
- Orłowska, M., Błeszyński, J. J. (2016). *Czas wolny jako środowisko życia. Perspektywa pedagogiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Strauss, A. L. (2013). *Zwierciadła i maski*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Strzyczkowski, K. (2009). Szlachectwo nie zobowiązuje. Zmiany we wzorach konsumpcji kulturowej. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*. t. 75, z. 1, 195–219.
- Tarkowska, E. (2009). Oblicza polskiej biedy. *Więź*, 4, 90–101.
- Wolfensberger, W., Nirje, B., Olshansky, S., Perske, R., Roos, Ph. (1972). *The Principle of Normalization in Human Services*. Toronto: York University Campus.
- Zolberg, V. (2005). Uncertainty: The New Canon? W: M. D. Jacobs, N. Weiss Hanrahan (red.), *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. New Jersey: Blackwell Publishing.