zeszyty artystyczne

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / listopad 2011 / issn 1232-6682

Edukacja społeczeństwa obywatelskiego – zróżnicowanie kultur edukacji

Justyna Ryczek Wstęp / **Zbyszko Melosik** (Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne / **Sławomir Brzoska** Płynna Tożsamość. Projekt papuaski / **Jan Wasiewicz** Kontrowersje wokół miejsca religii w edukacji (post)sekularnego społeczeństwa obywatelskigo (próba wprowadzenia) / **Piotr Juskowiak** Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego – estetyzacja, edukacja, relacja / **Rafał Drozdowski** Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym? / **Izabela Kowalczyk** Prawo artysty do jego skrzynki albo o potrzebie demokratyzacji pola sztuki / **Piotr Kurka** Mistrz i Uczeń / **Piotr C. Kowalski** Nauczanie malarstwa / **Kuba Szreder, Michał Kozłowski, Jan Sowa** Wolny Uniwersytet Warszawy a edukacja / **Marek Wasilewski** Odszkolnić Akademię / **Sidey Myoo** Uniwersytet w sieci. Od e-learningu do e-akademicyzmu / **Rafał Ilnicki** Elektroniczna paideia / **Marysia Lewandowska** i **Laurel Ptak** Rozmowa na temat własności intelektualnej / **Kalendarium** 2011

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" poetów.

Raoul Hausmann

Cz 213/2011/Cz. 121

Uniwersytet Artystyczny Biblioteka Główna w Poznaniu

ZA nr 21

Edukacja społeczeństwa obywatelskiego – zróżnicowanie kultur edukacji

red. Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz

ZA nr 21 | Edukacja społeczeństwa obywatelskiego – zróżnicowanie kultur edukacji

5 **Justyna Ryczek** / Wstęp

7 **Zbyszko Melosik** / (Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne

23 **Sławomir Brzoska** / Płynna Tożsamość. Projekt papuaski

31 **Jan Wasiewicz** / Kontrowersje wokół miejsca religii w edukacji społeczeństwa obywatelskiego

39 **Piotr Juskowiak** / Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego – estetyzacja, edukacja, relacja

51 **Rafał Drozdowski** / Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?

61 **Izabela Kowalczyk** / Prawo artysty do jego skrzynki albo o potrzebie demokratyzacji pola sztuki

73 **Piotr Kurka** / Mistrz i Uczeń

79 **Piotr C. Kowalski** / Nauczanie malarstwa

89 **Kuba Szreder, Michał Kozłowski, Jan Sowa** / Wolny Uniwersytet Warszawy a edukacja

101 **Marek Wasilewski** / Odszkolnić Akademię

109 **Sidey Myoo** / Uniwersytet w sieci. Od e-learningu do e-akademicyzmu

121 **Rafał Ilnicki** / Elektroniczna paideia

131 **Marysia Lewandowska i Laurel Ptak** / Rozmowa na temat własności intelektualnej

145 **Kalendarium**

153 **Abstracts**

159 **Noty o autorach**

Justyna Ryczek

Wstęp

Społeczeństwo obywatelskie to nośne hasło, które może pomieścić wiele znaczeń, tym bardziej, że jak w wielu innych przypadkach, nie istnieje jedna wiążąca definicja. Pierwsza koncepcja społeczeństwa obywatelskiego powstała już w starożytności, to Arystoteles zainteresowany rozważaniami politycznymi zwrócił uwagę, że państwo to zbiór obywateli. W swoich pismach sporo miejsca poświęcił koncepcji człowieka jako istoty politycznej i tworzonej przez niego wspólnocie politycznej. Człowiek to istota rozumna, która chce wspólnie dobrze żyć z podobnymi sobie, tworząc właśnie wspólnotę polityczną.

W czasach nowożytnych rozwijano koncepcje społeczeństwa obywatelskiego, zwracając uwagę na aktywność obywateli w zamian za mniejszy wpływ aparatu państwowego. Można wymienić kilku myślicieli, z Johnem Lockiem i Davidem Humem na czele. W XX wieku do tych rozważań włącza się Karl Popper ze swoją teorią społeczeństwa otwartego.

Po kilkudziesięciu latach umiarkowanego zainteresowania powyższym zagadnieniem, ostatnio dyskusja rozgorzała na nowo na skutek zmian społeczno-politycznych, jakie zaszły w naszej części Europy. Andrzej Siciński, badacz tego zagadnienia, zwraca uwagę, że „w naszym regionie koncepcja społeczeństwa obywatelskiego funkcjonuje w szczególny sposób: zarówno jako przypomnienie pewnych zasad organizacji niezależnego od państwa życia zbiorowego (regulowanego przez zasadę wolnego rynku), jak i – a może przede wszystkim – otwarta krytyka w pełni uzależnionego od państwa społeczeństwa realnego socjalizmu (np. nieco utopijna idea «Rzeczypospolitej samorządnej» lansowana w latach 1980–1981 przez NSZZ «Solidarność»). Dziś z kolei znacznie częstsze są próby ponownego objaśnienia tej idei w związku z przeobrażeniami zachodzącymi w krajach postkomunistycznych."

Poniższy numer „Zeszytów Artystycznych" wpisuje się w toczące się dyskusje, jednakże nie interesują nas rozważania dotyczące samej teorii – bardziej skupiamy się na zagadnieniach edukacyjnych. W jaki sposób poszczególne aktywności wpływają na kształtowanie się nas jako społeczeństwa, które przyjmuje odpowiedzialność za swoje czyny? Czy umiemy już być społeczeństwem obywatelskim? Jakie wyzwania w dzisiejszym świecie podejmują religia, sztuka i systemy edukacyjne oraz pozainstytucjonalne sposoby edukacji?

W poniższym tomie zebrane są teksty, które poruszają szeroki kontekst zagadnienia. Ich różnorodność była zamierzona, kolejność pojawienia się w tomie wybrana spośród wielu możliwych.

Zaczynamy od podróży, tak ważnej aktywności w dzisiejszym świecie. Podróż ma wiele aspektów i różne oblicza, John Urry zwraca uwagę na odmienne powody mobilności i ich znaczenia dla zmian społecznych. My przyglądamy się podróży z dwóch stron: w pierwszym otwierającym tekście Zbyszko Melosika oczami konsumpcyjnego nastolatka, w kontekście

wyzwań dla pedagogiki, drugi tekst jest pisany z perspektywy uczestnika – Sławomir Brzoska podróżował przez cały rok po świecie, tutaj opisuje swoje doświadczenia z pobytu wśród Papuasów w kontekście zagadnień kształtowania tożsamości.
Celowo rozpoczynamy nasz zbiór tymi dwoma tekstami. Podróż, odbywana zarówno w realności, jak i wirtualnie jest bardzo ważna we wszelkich procesach edukacyjnych. A często zachowania związane z naszą mobilnością stają się wzorcami osobowościowymi, by przywołać chociażby Zygmunta Baumana, który zwraca również uwagę na relacje związane z potrzebą religijności, co stanowi pewne przejście do tekstu Jana Wasiewicza o religijności, jej potrzebie i przeobrażeniach w rzeczywistości.
Trzeci zakres tematyczny publikacji tego tomu dotyczy sztuki i jej relacji społecznych. W trzech odmiennych od siebie tekstach możemy prześledzić obecność sztuki w społeczeństwie obywatelskim. Rafał Drozdowski pisze na początku swojego tekstu: „Mam tu zatem zamiar zastanowić się nad ewentualnymi pułapkami, jakie nieść może ze sobą swoisty liryzm myślenia polegający na łatwowiernym zakładaniu, że sztuka (a przynajmniej niektóre jej warianty i konwencje) niejako w naturalny sposób wspiera społeczeństwo obywatelskie, zaś społeczeństwo obywatelskie w równie naturalny sposób zwraca się ku sztuce jako swojemu oczywistemu sojusznikowi i «pomocnikowi»".
Izabela Kowalczyk z kolei zastanawia się nad problemem cenzury w samym świecie sztuki, a Piotr Juskowiak zwraca uwagę na rolę sztuki w dobie kapitalizmu kognitywnego, wcześniej wyjaśniając rozumienie przywołanego pojęcia.
Ostatnim blokiem tematycznym, wydaje się, zupełnie oczywistym w kontekście przywołanego tematu, jest zagadnienie edukacji. Kilka interesujących tekstów ukazuje zmiany, jakie zaszły i zachodzą w instytucjonalnym systemie edukacji (Marek Wasilewski), ale również wskazuje możliwości aktywności pozasystemowej, tak przecież ważnej w społeczeństwie obywatelskim, dlatego tę część rozpoczyna rozmowa założycieli Wolnego Uniwersytetu Warszawy (Szreder, Kozłowski, Sowa), kończy zaś kilka tekstów poświęconych wykorzystaniu Internetu w kontekście nauczania, w tym artykuł autorstwa Sideya Myoo, autora ze świata wirtualnego. Za nazwiskiem awatara kryje się dobrze znany krakowski estetyk Michał Ostrowicki.
Na zakończenie proponujemy Czytelnikom rozmowę dotyczącą praw autorskich (Marysia Lewandowska, Laurel Ptak), problem ten również wpisuje się w edukację, bowiem swobodny dostęp do wiedzy jest jednym z filarów społeczeństwa obywatelskiego.

Naturalnie zdajemy sobie sprawę, że nie dotykamy wielu istotnych zagadnień, a te które się pojawiły, zostały zaledwie mniej lub bardziej zaznaczone. Chcemy, aby niniejszy tom był wstępem do dalszej dyskusji. Dyskusji, której dodajmy, nie powinniśmy jako członkowie i członkinie społeczeństwa obywatelskiego nigdy zakończyć.
Czytajmy i dyskutujmy zatem. ■

Zbyszko Melosik

(Re)konstrukcje podróżowania w kulturze instant: konteksty socjopedagogiczne

Celem mojego tekstu jest przedstawienie jednej z wyłaniających się tendencji we współczesnej „kulturze podróżowania"; a w szczególności – turystyce. Związana jest ona ze swoistą „postmodernizacją" naszego życia, fragmentaryzacją doświadczenia oraz zniesieniem granic między narodami i kulturami, a także zjawiskiem globalizacji[1]. Koncentracja uwagi – w poniższych analizach podróżowania – na kulturze instant i jej konsekwencjach nie oznacza, że współcześnie nie istnieją inne, bardziej tradycyjne czy „klasyczne" sposoby podróżowania oraz interpretacji odmiennych kultur. Zostały one jednak już wielokrotnie opisane, stąd w poniższej narracji nie poświęcę im zbyt wiele uwagi. Świadomie ograniczę się do tego wybranego kontekstu podróżowania, który – jak sądzę – zaczyna odgrywać coraz większe znaczenie we współczesnych społeczeństwach wysoko rozwiniętych.

1. Turystyka i „kultura instant"

Jeszcze w XVIII, a nawet w XIX wieku pojęcia „podróż" i „podróżowanie" zawierały w sobie nieodłącznie element pewnego dramatyzmu, szczególnie gdy odnosiły się do wypraw na inne kontynenty. W świadomości ludzkiej podróż wiązała się zwykle z długą rozłąką z rodziną czy krajem ojczystym. Podróżnik był żegnany ze „łzami w oczach"; nie wiadomo było, kiedy i czy w ogóle powróci (podróż zawsze zawierała w sobie ryzyko). Pożegnania podróżnika były więc długie i nostalgiczne, a malejący punkcik na horyzoncie morza (statek odpływającego bohatera) stanowił symbol rozstania i tęsknoty.

Obecnie pojęcie podróży nie wywołuje już takich emocji. Podróżowanie – także z kontynentu na kontynent – stało się integralną częścią codziennego życia wielu z nas. Ta zmiana postrzegania wpisuje się znakomicie w zjawisko, które nazwać można kulturą instant. Metafora kultury instant odnosi się do – typowego dla naszych czasów – nawyku i konieczności życia w „natychmiastowości"[2]. Jej symbolem jest słynna triada: *fast food, fast*

---

1 Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Poznań–Toruń 1995.

2 Z. Melosik, *Kultura instant. Paradoksy pop-tożsamości*, [w:] M. Cylkowska-Nowak (red.), *Edukacja. Społeczne konstruowanie idei i rzeczywistości*, Poznań 2000, s. 372–385.

sex, fast car. Fast food to kuchenka mikrofalowa, rozpuszczalna kawa, gorący kubek, McDonald's i coca-cola. *Fast sex* to natychmiastowa satysfakcja seksualna, której egzemplifikacją jest viagra –*instant sex* bez zobowiązań i zaangażowania emocjonalnego (który niekiedy może przynieść w rezultacie zarażenia się AIDS „natychmiastową śmierć")[3]. *Fast car* to symbol kurczenia się czasu i przestrzeni. Dzięki nowoczesnym środkom przemieszczania się (samochód, samolot) każde miejsce zdaje się „być blisko" i można tam się znaleźć w krótkim czasie (dzięki Boeingom można być niemal „natychmiast" w Nowym Jorku).

Kultura typu instant cechuje się też „natychmiastowością" komunikacji: telefon komórkowy, Internet, stacja telewizyjna CNN. Innym dobrym przykładem jest chirurgia plastyczna (jako natychmiastowa forma uzyskania idealnego ciała, młodości i piękna) oraz supermarket, gdzie *od razu można kupić wszystko*[4].

W kulturze instant pojęcie podróży nabiera zupełnie innego znaczenia. Zmieniamy miejsce pobytu bez problemów, „wyjeżdżamy" i „przyjeżdżamy", nie widząc w tym nic nadzwyczajnego. Tak pisze o tym amerykański dziennikarz i podróżnik Pico Iyer: *Gdy byłem nastolatkiem, uważałem za zupełnie naturalne, że mogę spędzić moje wakacje* [...] *w Boliwii lub Tybecie, Chinach lub Maroko. Nigdy nie wydawało mi się dziwne, że moja dziewczyna jest na drugiej półkuli (10 godzin lotu ode mnie), a najbliżsi przyjaciele na drugim końcu kontynentu lub po drugiej stronie morza* [...]. *Dopiero niedawno uświadomiłem sobie, że wszystkie te zwyczaje mojego umysłu i życia byłyby niemal niewyobrażalne w czasach młodości moich rodziców* [...], *że należę do całkowicie nowej generacji ludzi, międzykontynentalnego plemienia wędrowców, których liczba zwiększa się tak szybko jak liczba międzynarodowych linii telefonicznych* [...]. *Wejście do samolotu jest dla mnie tak naturalne jak podniesienie słuchawki telefonicznej* [...]. *Składam moje „ja" i przewożę je ze sobą* [...][5].

W kulturze instant ludzie nieustannie przemieszczają się z miejsca na miejsce, z kraju do kraju, z jednej kultury do drugiej (głównie z motywów turystycznych, ale także z powodów natury zawodowej). W konsekwencji, dla wielu z nich podróżowanie staje się „sposobem na życie". Jego celem nie jest w tym kontekście dogłębne poznanie jakiegoś kraju czy kultury, lecz podróż i zmiana pobytu same w sobie. W kulturze instant wielu zdaje się żyć w warunkach

---

3 M. Cylkowska-Nowak, Z. Melosik, *Viagra: konteksty kulturowe i społeczne*, [w:] Z. Melosik (red.), *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, Toruń–Poznań 1999.

4 Z. Melosik, *Młodzież, styl życia i zdrowie. Konteksty i kontrowersje*. Poznań 2001, s. 15–16.

5 P. Iyer, *The Soul of An Intercontinental Wanderer*, „Harpers Magazine" kwiecień 1993, s. 13–17.

nieustannej zmiany, są też oni całkowicie zorientowani na przyszłość – ma się wrażenie, że teraźniejszość „wyparowuje" już w momencie, gdy się pojawia. Orientacja na natychmiastowość – jako najistotniejsze doznanie w trakcie podróży – potwierdzana jest przez dziesiątki tysięcy ofert biur podróży. Proponują one turystykę typu instant – krótkie wyprawy do jakiegoś kraju czy kultury, których celem jest (jakoby) zapoznanie się ze specyfiką życia lokalnej społeczności lub poznanie historii i tradycji jakiegoś narodu. Podać w tym miejscu można tylko kilka egzemplifikacji: oto proponuje się (pod ogólnym hasłem „7 dni z kulturą + 7 dni lenistwa") poznanie – Egiptu i Izraela (względnie Egiptu i Jordanii), Maroka, Tunezji i Libii (względnie Tunezji i Algierii), Turcji i Syrii, Grecji, a także Kuby, Meksyku, Tajlandii i Kambodży (względnie Tajlandii i Malezji), Chin lub Indii. Innym dobrym przykładem są – organizowane w Stanach Zjednoczonych na przykład przez firmę Deja Vu Tour – „podróże duchowe", których celem jest umożliwienie jednostkom stworzenia własnej „unikatowej religii" stanowiącej eklektyczną zbitkę różnych wyznań. Uczestnicy podróży widzą wschód słońca w Stonehage, odwiedzają komnatę duchów w klasztorze dalajlamy, biorą udział w ceremoniach odprawianych przez szamana w Machu Picchu, śpiewają pozdrowienia żywej Bogini Nepalu i otrzymują błogosławieństwo w wodach Jordanu. Trudno nie zauważyć, że doświadczenie religijne staje się w takich podróżach jedynie towarem do sprzedania, a wycieczki w transcendencję powodują, że religia staje się jedynie kwestią stylu[6]. W takich ujęciach doświadczanie innych kultur – z okna autobusu – jest skondensowane do granic. Tysiącletnie kultury preparowane są w gotowe do spożycia „turystyczne" pakiety, stają się swoistym *fast foodem*. Z kolei szukającemu ekscytacji i egzotyki turyście proponuje się wejście w rolę „podróżnika", który niemalże „na nowo odkrywa" zabytkowe ruiny czy „bada" żyjące w odmiennych kulturach ludy.

Oczywiście „turystyka kulturowa" ma charakter europocentryczny. Europa stanowi w niej centrum świata, a Europejczyk – swoisty standard człowieczeństwa[7]. Inne kultury i narody postrzegane są przez pryzmat zachodniej ideologii postępu, przy przekonaniu, że jedynie Zachód może „wnieść cywilizację" w dzikie i zapuszczone rejony świata (symboliczne jest tutaj zdjęcie szczęśliwego Papuasa stojącego wśród gęstwiny z tranzystorem w rękach).

---

6 Z. Melosik, *Obywatelstwo, czas (historia) i przestrzeń (geografia)*, [w:] Z. Melosik, K. Przyszczypkowski (red.), *Wychowanie obywatelskie. Studium teoretyczne, porównawcze i empiryczne*, Toruń–Poznań 1998, s. 85.

7 Ibidem, s. 60.

Poszczególne kultury eksponowane są turystom na warunkach dyktowanych przez *epistemologię Zachodu*[8].

Nietrudno zauważyć, że podejście do podróżowania, oparte o ideę (i nawyk) natychmiastowości, „prymatu zmiany" oraz szybkiego przemieszczania się z miejsca na miejsce prowadzi do zasadniczych zmian, zarówno stylu życia człowieka, jak i jego tożsamości. Jak zauważa Stephen Bertman, gdy żyjemy wolno i spokojnie, *wszystko można rozpoznać*[9]: każdy szczegół, granice i różnice między krajobrazami, przedmiotami, ludźmi i naszymi poszczególnymi wewnętrznymi emocjami. Takie życie daje możliwość refleksji i kontemplacji, jak również wejrzenia do wnętrza samego siebie, delektowania się poszczególnymi nastrojami. Z kolei bycie w nieustannej podróży i szybka zmiana miejsca pobytu prowadzą do wymazania wszelkich różnic i granic. Krajobrazy migają jeden za drugim (na przykład z okna autobusu czy pociągu ekspresowego: miasto-wieś-rzeka-łąka-miasto-lat). Zlewają się w jeden wielki migotliwy *image*, który nie pozostawia żadnych wspomnień (kiedyś jednego dnia zwiedziłem, jadąc samochodem, 7 zamków w małych czeskich miasteczkach wokół Pragi; wieczorem nie pamiętałem nic: ani nazw zamków, ani ich charakterystycznych cech; wszystkie zlały mi się w jeden nieokreślony zamek).

W tym miejscu warto raz jeszcze przytoczyć refleksje podróżującego po całym świecie Iyera: *Ten rodzaj życia daje oczywiście bezprecedensowe poczucie wolności i ruchliwości* [...]. *Możemy iść przez świat, jak przez jarmark cudów, zabierając coś na każdym przystanku i traktując świat, jak supermarket.* [...] *Lecz jaki wpływ na serce człowieka mają te zmiany?*[10].

Jednocześnie nasza permanentna ruchliwość powoduje znaczący wzrost liczby ludzi, którzy pojawiają się w naszym życiu. Kontakty z nimi mają jednak zwykle charakter „natychmiastowy" – tymczasowy, powierzchowny i coraz częściej anonimowy. Nie jest możliwe zapamiętanie ich imion i odróżnienie ich twarzy. Pojawiają się i znikają, jak w kalejdoskopie. W konsekwencji, w kulturze instant zaobserwować można w ostatnich dekadach gwałtowne „przyspieszenie" stosunków międzyludzkich – liczba wzajemnych kontaktów ludzi wzrasta w sposób geometryczny, są one jednak zwykle chwilowe, bez głębszych zobowiązań i konsekwencji, zgodnie z zasadą typową dla restauracji, typu *fast food*: „wchodzę-wychodzę-nigdy mnie tu nie było". Coraz częściej w relacjach międzyludzkich wchodzimy w kontakt nie tyle z „całą osobą", co z rolą, którą ona odgrywa dla nas (a my dla niej).

---

8 Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*, Toruń–Poznań 1996, s. 33–36.

9 S. Bertman, *Hyperculture. The Human Cost Speed*, Westport 1998, s. 1.

10 P. Iyer, *The Soul of An Intercontinental Wanderer*, op. cit., s. 13–17.

W kulturze instant zmieniają się także znaczenia kategorii miejsca czy terytorium. W przeszłości tożsamość jednostki definiowana była przede wszystkim w kategoriach ulokowania w przestrzeni. W przeszłości to, *gdzie* byliśmy, definiowało zakres naszego doświadczenia życiowego. Wraz ze wzrostem dostępu (poprzez możliwość błyskawicznego fizycznego przemieszczania się z kontynentu na kontynent oraz dzięki telewizji satelitarnej i szeroko rozumianym mediom) do globalnych idei i wartości maleje znaczenie miejsca i terytorium. W kulturze instant stają się one tylko jednym – i często tymczasowym – wyróżnikiem tożsamość.
Nie ulega też wątpliwości, że w kulturze typu instant ma miejsce daleko idąca komercjalizacja odwiedzanych przez podróżników-turystów kultur.

2. Turystyka i komercjalizacja rodzimych kultur – Aborygeni w Australii

Znakomitego przykładu komercjalizacji dostarcza ekspozycja kultury aborygeńskiej w Australii dla zagranicznych turystów. Oto tradycyjna aborygeńska tożsamość i tradycja kulturowa wyrwane zostają z ich naturalnego środowiska, a następnie umieszczone w środowisku im obcym lub wręcz wrogim. Poniżej przedstawionych zostanie kilka przykładów tego zjawiska. Jednym z nich jest skrajna komercjalizacja materialnych wytworów kultury. Przez wiele dekad rynkowym przebojem, wręcz symbolem kultury aborygeńskiej, był bumerang, jednak w ostatnim okresie zastąpiony został on przez instrument muzyczny zwany didgeridoo. Obcokrajowiec, który znalazł się – podobnie jak autor tego tekstu – na przykład w Sydney ma wrażenie, że instrument ten jest (w tysiącach odmian i rodzajach) sprzedawany wszędzie. Podobnie jak bumerang, także didgeridoo zostało bowiem przechwycone przez przemysł komercyjno-turystyczny i zredukowane do gorącego aborygeńskiego artefaktu na rynku. „Rynek didgeridoo" jest przy tym oczywiście kontrolowany przez nie-Aborygenów, którzy stosują – zupełnie sprzeczne z tradycją aborygeńską – mechaniczne metody jego wytwarzania. W ten sposób Aborygeni utracili kulturową i materialną własność nad tym instrumentem. Guan Lim, jeden ze znawców kultury didgeridoo zadaje w tym kontekście dramatyczne pytania dotyczące jego kulturowego sensu: *w jaki sposób globalny rynek wpływa na kulturową integralność instrumentu?*; *czy w kontekście didgeridoo możemy już mówić o erozji i trywializacji aborygeńskich wartości i praktyk?* Uważa on, że w przypadku didgeridoo możemy mówić o *komercyjnej eksploatacji* i *kulturowej degradacji* związanej ze wspomnianą wyżej utratą przez ten instrument kulturowej integralności. Guan Lim stwierdza, że kupujący didgeridoo turyści postrzegają je jako *pamiątkę z Australii, dotyczącą mieszkających tam tubylców*. Są przy tym całkowitymi

ignorantami w kwestii kulturowego tła instrumentu. Akceptują w swojej świadomości jako „realną" komercyjną w swojej istocie zbitkę sloganów upowszechnianych przez sprzedawców didgeridoo: *australijskie, aborygeńskie, autentyczne* (w praktyce większość oferowanych instrumentów nigdy nawet nie została dotknięta przez Aborygena i została wyprodukowana w fabrykach za granicą Australii, zwykle w Azji). Komercyjny przekaz otaczający didgeridoo wskazuje na jego mistyczne i metafizyczne cechy, jak również jego związek z kulturowymi praktykami tubylców i ich systemem religijnym (w tym tradycyjną medycyną aborygeńską, spirytualizmem i szamanizmem). Didgeridoo ma się stać dla turysty „magicznym instrumentem" lub „religijną ikoną". W celach marketingowych muzyka odgrywana za pomocą didgeridoo jest mieszana często z muzyką elektroniczną po to, aby zwiększyć odbiór przez zachodnich turystów. Guan Lim konkluduje pesymistycznie, że didgeridoo w coraz większym stopniu zdaje się *ulegać władzy współczesnej kultury popularnej*[11].

Zachodnich turystów nie interesuje, czy przedstawiona im forma kultury aborygeńskiej naprawdę jest autentyczna. Wystarczy, że „wygląda na autentyczną", jest w wystarczającym stopniu ekscytująca i odmienna od ich własnych doświadczeń kulturowych, ale jednocześnie w odpowiedni sposób „zapakowana" (podana w łatwo dostępnych „paczuszkach"). Doskonale wykazać to można na przykładzie sztuki Aborygenów. Poszczególne centra kulturowo-biznesowe robią wszystko, aby przekonać turystów, że ich oferta zawiera autentyczne, wykonane przez Aborygenów dzieła. Jedno z takich centrów, Rainbow Serpent przekonuje, że dysponuje *wyjątkowym i zróżnicowanym zestawem aborygeńskiej sztuki i dzieł, stworzonych przez tubylczych artystów i rzemieślników z całej Australii*. Właściciele centrum twierdzą, że kierują się zasadami *sprawiedliwości* i *uczciwości*, gwarantując aborygeńskim artystom uzyskanie *bezpośredniego zarobku ze sprzedaży wszystkich komercyjnych produktów*. Jednocześnie *produkty Rainbow Serpent reprezentują dynamiczny układ współczesnej sztuki aborygeńskiej*. Wymienia się tu, z jednej strony, ręcznie malowany jedwab, malowane stoły i krzesła, rzeźby, obrazy, ceramikę czy unikatową biżuterię; wszystko to, wraz z bumerangami i didgeridoo, stanowi *wyraz żywotnej i unikatowej sztuki* oraz integralną część *kulturowego dziedzictwa tubylców australijskich*. Jednak już w następnym zdaniu stwierdza się, że Raibow Serpent specjalizuje się w dostarczaniu pamiątek czy podarunków, które mogą być *przygotowane na każdą okazję*. Turysta może złożyć aborygeńskiemu arty-

---

11 G. Lim, *The Didgeridoo in the Global Market*, „Didgeridoo Magazine" 8/2004, http://www.ididj.com.au/authenticity/didj_in_global_market_1.html (5.06.2011).

ście zamówienie dotyczące szczególnej osoby lub wydarzenia (np. rocznicy ślubu), a ten dostosuje swoje dzieło do życzenia, które zostanie dostarczone w krótkim czasie do każdego miejsca na świecie.

W kontekście powyższych przykładów można postawić tezę o totalnej destruktywności globalnej kultury konsumpcji w stosunku do społeczności lokalnej. Oto bowiem mamy do czynienia z procesem przechwytywania kulturowych reprezentacji kultury aborygeńskiej (i innych kultur) przez zachodnie mass media, kulturę popularną i przemysł konsumpcji, przesycania ich zachodnim kolorytem i klimatem, a następnie eksportowania (i sprzedawania) tych reprezentacji już w formie „gotowej do spożycia" jako „egzotycznych fragmentów". W rezultacie mieszkańcy różnych, kulturowo odmiennych zakątków świata, w tym również i Aborygeni, otrzymują obraz swoich kultur i samych siebie już przetworzonych dla komercyjnych potrzeb[12]. Tego typu upozorowanie kreuje wizerunek – ma także wpływ na sposób postrzegania się partykularnych społeczeństw i kultur, które zaczynają patrzeć na siebie „zachodnimi oczyma" (raz jeszcze „okiem białego człowieka"). Na przykład wielomilionowe Sydney jest upstrzone dziesiątkami tysięcy symboli kultury aborygeńskiej i miejsc sprzedaży jej wytworów. Umieszczone są one w wielkich centrach handlowych, zmieszane z wytworami innych kultur (np. azjatyckich), tworząc wielokulturowy kobierzec według monokulturowej logiki komercji i kulturowej eksploatacji.

Pewnego typu cynizm owej strategii polega na tym, że odbywa się ona pod hasłem eksponowania znaczenia tożsamości kulturowej Aborygenów i ich unikatowej kultury (to samo dotyczy każdej innej kultury etnicznej w każdym innym zakątku świata). Marketingowy przekaz jest prosty: „popularyzując (sprzedając) wasze aborygeńskie dzieła na całym świecie, potwierdzamy wasze dziedzictwo kulturowe; więcej – potwierdzamy wasze prawo do istnienia". To, że następuje całkowita kulturowa dekontekstualizacja przejawów kultury aborygeńskiej, że nałożone są one na całkowicie inną „logikę kulturową" – nie jest istotne. A przecież pozbawione swojego miejsca w przestrzeni kulturowej dzieło (czy to didgeridoo czy rzeźba) jest „kulturowo bezbronne" wobec nie znającego kultury aborygeńskiej zachodniego właściciela, podlega kulturowej eksploatacji.

Tożsamość kulturowa artysty aborygeńskiego ulega jednocześnie całkowitej „destruktywnej dekompozycji". Świadome produkowanie na sprzedaż przerywa bez wątpienia integralną więź artysty i dzieła z rodzimą kulturą. To dzieło już w punkcie wyjścia jest na pokaz, staje się, tak czy inaczej,

---

12 Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, op. cit., s. 81.

„mechaniczną produkcją", jest wyrwane z kulturowego kontekstu. Artysta „podrabia sam siebie", autentyczność kulturowa stając się towarem do sprzedania, zredukowana zostaje do „gry pozorów" (taką samą sytuację dostrzegłem w Buenos Aires – w przypadku kultury gauczów). Można w tym miejscu przywołać pojęcie *autentycznej nieautentyczności*[13].

Dla turystów autentyczność jest gwarantowana przez aborygeńskie autorstwo, dla aborygeńskich (wy)twórców – przez uzyskanie (autentycznych) środków finansowych za sprzedaż dzieła. Nikogo nie obchodzi, czy coś jest autentyczne – wystarczy, że pełni, w komercyjnym kontekście, taką funkcję. Akt sprzedaży za australijskie dolary staje się symbolicznym aktem wyprzedaży własnej kultury, wejścia w logikę zachodniego systemu ekonomicznego, w logikę pieniądza, popytu i podaży.

Opisane wyżej zjawiska są pogłębione na płaszczyźnie tak zwanej turystyki kulturowej, której celem jest umożliwienie zachodniemu turyście kontaktu z oryginalną kulturą tubylców. Stanowi ona, jak ujmują to Ruth Lane i Gordon Waitt: *formę neokolonializmu z nieuchronnymi negatywnymi konsekwencjami dla tubylczej ludności i kultur*[14]. Jej istotą bowiem jest skrajna komercjalizacja kultury aborygeńskiej i tożsamości Aborygenów. Zdaniem Chrisa Healy'ego, *aborygeńska kulturowa turystyka jest jednym z komponentów szybko rozwijającego się globalnego i znaczącego przemysłu narodowego; jest wielkim interesem*. Z perspektywy kulturowego przetrwania Aborygenów ma on jednak charakter eksploatacyjny i destrukcyjny; stanowi formę białego kolonializmu i hegemonii, której istotą jest *projektowanie Aborygenów i aborygeńskości dla nie-aborygeńskiej turystyki*[15]. Z perspektywy interesów ekonomicznych kultura aborygeńska pełni na globalnym turystycznym rynku rolę „wyróżnika" Australii. Jest tym, co Australia może zaoferować odmiennego w porównaniu z Chinami, Egiptem czy Włochami. W ten sposób, jak twierdzi Healy: *aborygeńska turystyka kulturowa stanowi próbę ustanowienia szczególnej niszy na rynku, jest bowiem jeszcze jednym towarem który turyści mogą wybrać; z drugiej strony jest wyznacznikiem* [...] *narodowej odrębności Australii*[16].

Punktem wyjścia aborygeńskiej turystyki kulturowej jest posiadany przez zachodnich turystów wyjściowy obraz tej grupy. Glen Jordan i Chris Weedon

---

13 I. Grossberg, *Pedagogy in the Present: Politics, Postmodernity and the Popular*, [w:] H. Giroux, R. Simon (red.), *Popular Culture, Schooling and Everyday Life*, Massachusetts 1989, s. 87.

14 R. Lane, G. Waitt, *Authenticity in tourism and Native Title: place, time and spatial identities in the East Kimberley*, „Social and Cultural Geography", 4/2001, s. 382.

15 Ch. Healy, *White Feet and Black Trails: Travelling Cultures at the Lurujarri Trail*, „Postcolonial Studies" 1(2)/1999, s. 55.

16 Ibidem, s. 58.

piszą o tym w następujący sposób: *W większości wizerunków Aborygenów żyjących w zachodniej Australii przedstawia się ich jako grupy „prymitywne" czy „plemienne". Dotyczy to zarówno wersji antropologicznej (niecywilizowana „wymierająca rasa"); jak i artykułów w „National Geographic" i filmów dokumentalnych oraz analiz prowadzonych w ramach nurtu ewolucjonizmu kulturowego (ciemnoskórzy dzicy), jak również z filmów, typu „Krokodyl Dundee" (straszni ludzie z nieodstępnych kniei) lub z australijskich broszur turystycznych („artyści z epoki kamiennej"). Portretuje się Aborygenów jako jednostki nagie i prymitywne, paradującymi ze swoimi bumerangami, kamiennymi toporami i dzidami, żyjącymi w harmonii z naturą, stanowiącymi jakby integralną część otaczającej ich fauny i flory. Ponadto, prezentuje się ich wioski rodowe i tajemnicze rytuały, tradycyjne pieśni, tańce i oralne przekazy religijne oraz* [...] *wymalowane ciała.* W ten sposób powstaje „romantyczna" wizja egzotycznego tubylca, która jest wytworem zachodniej wyobraźni i pozostaje *w jaskrawej sprzeczności z rzeczywistością, w której duże grupy wysiedlonych, opresjonowanych i zdemoralizowanych Aborygenów żyją w miejskich slumsach, zdominowanych przez biedę i alkoholizm*[17]. W kontekście takiego wizerunku, dla Healy'ego nie ulega wątpliwości, że opisywana turystyka kulturowa stanowi integralną część *rasistowskich dyskursów autentyczności i prymitywizmu*, prowadzi do *utowarowienia i kontroli kultury aborygeńskiej*. Turyści mają przybyć do Australii, aby doświadczyć w buszu autentycznej aborygeńskości, widzianej oczami aborygeńskiego przewodnika. Wzbudza się w nich przekonanie, że warto to przeżyć, bowiem „prawdziwa" (a jednak jeszcze dostępna w ramach tej wyprawy) kultura aborygeńska już niemal zanika. W materiałach reklamowych obiecuje się niemal „zbratanie" z dzikim ludźmi: *przyłącz się do nas i prowadź z Aborygenami ich styl życia, niepodobny do tego, jaki znasz*[18]. Trasy turystyczne w regionach zamieszkałych przez Aborygenów są reklamowane w kontekście doświadczania odmienności i autentyczności – miejsca, klimatu i kultury, a także udostępnianych form „aborygeńskiej aktywności", jak również kontaktu z *autentycznymi Aborygenami*[19].

Trzeba dodać w tym miejscu, idąc śladem rozważań Melanie K. Smith, że większość turystów nie posiada rozwiniętej wrażliwości zmysłowej i estetycznej, stąd tubylcza kultura musi być im przedstawiona w formie uproszczonej. Turyści nie chcą uczestniczyć w skomplikowanych formach kultury miejscowej, takich, które wymagałaby od nich znaczącej uwagi, dłuższe-

17 M. K. Smith, *Issues in Cultural Tourism Studies*, New York 2003, s. 127.

18 Ibidem, s. 59.

19 Ibidem, s. 65–66.

go uczestnictwa. W konsekwencji dostarczane im *doświadczenie kulturowe jest po prostu skondensowane*[20]. Czy może to pozostać bez wpływu na tożsamość tubylców i na sposób, w jaki postrzegają swoje tradycje i rytuały? Wydaje się, że „odgrywanie własnej kultury" (za pieniądze) musi być destruktywne dla psychiki wyprzedających się aktorów.

Warto podać przykład marketingowej strategii, która bez żadnych skrupułów wykorzystuje zarówno przyrodę australijską, jak i kulturę aborygeńską. Dotyczy ona Narodowego Parku Kakadu, a jej twórcy na jednej ze stron internetowych konstruują jego „markę" jako produkt dla turystów. Punktem wyjścia marketingu Parku Kakadu jest atrakcyjny anons: *Kakadu jest rejonem kultury, która żyje, ojczyzną Aborygenów od ponad 50 tysięcy lat. Jest terenem Światowego Dziedzictwa porażającego naturalnego piękna i duchowego bogactwa. Miejscem, które inspiruje zmysły, wywołuje głęboki szacunek i dostarcza znaczących możliwości w dziedzinie odkrywania samego siebie, rozszerzenia horyzontów, wypoczynku i spełnienia. Sprzedaż Kakadu* (tak dosłownie napisano w strategii) ma odbywać się w kontekście *unikatowego związku inspirującej natury* [...] *i starodawnej kultury jego aborygeńskich opiekunów*. Park jest przedstawiany jako miejsce, gdzie spotkanie z „opowiadaczami historii" (jak napisano: *z jego Tradycyjnymi Właścicielami*) pozwoli na autentyczne przeżycia.

Twórcy strategii przechodzą następnie do problemu *najbardziej produktywnych segmentów rynkowych, które będą pasowały do miejsca przeznaczenia*. Wyróżniają więc 6 typów potencjalnych klientów australijskich: *turystów luksusowych, poszukiwaczy przygód, wędrowców, grupy kolegów, jednodniowych – rodziny*. Największe grupy turystów, na które powinny orientować się strategie reklamowo-marketingowe Parku Kakadu z uwagi na jego specyfikę, to *wędrowcy* i *poszukiwacze przygód*. Ci pierwsi to grupa osób starszych (prawie połowa jest na emeryturze) podróżujących często, wydających dużo pieniędzy, ale też chcących wiedzieć, na co; lubiących nowe i interesujące miejsca (są „aktywnymi obserwatorami"). Chcą oni spędzić czas na miejscowych targach i doświadczać lokalności, stąd włóczą się z miejsca na miejsce i poszukują towarzystwa. Z kolei *poszukiwacze przygód*, to osoby w średnim wieku (głównie pracownicy umysłowi), które pragną eksperymentować i poznać do głębi nowe miejsce; w związku z tym poszukują tego, co odmienne, angażują się w wymagające wysiłku fizycznego eskapady, nie unikają wydawania pieniędzy, lecz nie szukają nowych znajomości. Trzecia z kolei, jednak mniej liczna grupa turystów, to *koledzy* –

20 Ibidem, s. 128.

młodzi (prawie połowa z nich jest poniżej 25. roku życia), podróżujący w grupach, głównie studenci-mężczyźni, mało wybredni, poszukujący możliwości wysiłku fizycznego, ryzyka, przygody i rozrywki, często wracający w to samo miejsce.

Moje własne doświadczenia z (incydentalnych) kontaktów z Aborygenami w trakcie pobytu w Sydney mogą tylko potwierdzić tezę o zasadniczej komercjalizacja ich kultury i tożsamości. Stają się oni towarem na pokaz i na sprzedaż, atrakcją dla turystów. Oderwani od swojego naturalnego kontekstu, zdają się jedynie parodią, groteskową kopią własnego pierwowzoru. Aborygeni stoją tu w jednym szeregu z misiami koala, psami dingo i kangurami – zapakowani w „turystyczną paczkę", mają potwierdzić obcokrajowcom „australijski mit" – unikatową mieszankę natury, tradycyjnej kultury (z jednej strony) oraz znakomicie zorganizowanego liberalnego społeczeństwa i najbardziej nowoczesnych technologii (z drugiej strony). Turysta ma być przekonany o harmonijnej jedności tych komponentów. W tym kontekście kultura aborygeńska „jest wszędzie". Przede wszystkim znaleźć ją można w tysiącach sklepów z pamiątkami, gdzie oferuje się „oryginalne" folklorystyczne wyroby Aborygenów – zmultiplikowane gadżety (bumerangi, misy, instrumenty muzyczne, obrazy i obrazki, rzeźby obok setek smutnych skór z kangurów). Ale także w podróbkach „tradycyjnych potraw" aborygeńskich, w autentycznej bądź spreparowanej muzyce etnicznej, wreszcie w dziesiątkach („pokolorowanych etnicznie") żywych Aborygenów, snujących się po ulicach Sydney i usiłujących sprzedać swoją tożsamość, za pomocą gry na tradycyjnych instrumentach (pijąc obsesyjnie coca-colę).

Podany wyżej przykład nie jest oczywiście odosobniony. W podobny sposób skomercjalizowane są kultury i zwyczaje na przykład Indian w Ameryce Południowej czy plemion afrykańskich, względnie religijne tradycje społeczeństw azjatyckich (a także wiele innych).

3. Podróżowanie, globalny nastolatek i amerykanizacja

Zmniejszenie znaczenia terytorialności w życiu człowieka oraz możliwość natychmiastowego przemieszczania się ludzi poprzez kraje i kontynenty zmienia tożsamość ludzi, szczególnie młodych. W konsekwencji dostępu młodego pokolenia do kultury globalnej powstaje nowy typ człowieka. Oto globalny nastolatek – osoba, której tożsamość jest w znacznie mniejszym stopniu kształtowana przez wartości narodowe i państwowe, w znacznie większym – przez globalne podróżowanie, kulturę popularną oraz ideologię konsumpcji. Trywializując nieco, można stwierdzić, że globalny nastolatek uczęszcza do przyzwoitej szkoły średniej bądź na uniwersytet (szkoły nie lubi, lecz dba o to, by nie mieć kłopotów). Ogląda MTV, słucha brytyjskiej

bądź amerykańskiej muzyki, jeździ na deskorolce, chodzi do McDonald'sa, pije coca-colę. Pojęcie globalnego nastolatka odwołuje się do badań, które wskazują, że wielkomiejską młodzież klasy średniej cechuje, niezależnie od kraju i kontynentu, podobna tożsamość i podobny styl życia. Nastolatek z tej klasy żyjący w Paryżu, Warszawie czy nawet Pekinie jest bardziej podobny do swojego rówieśnika z Sydney czy Limy z tej samej klasy niż do swojego rówieśnika, żyjącego w jego własnym kraju w rodzinie chłopskiej lub robotniczej. Mało tego, powstanie światowej kultury młodzieżowej powoduje, że nastolatki z całego globu, włączając w to kraje Trzeciego Świata, są bardziej podobne do siebie niż do pokolenia swoich rodziców. Kultura popularna i globalna turystyka działają w poprzek granic i kontynentów i rozpraszają różnice: narodowe, państwowe, etniczne i językowe.
Istnieje przy tym duża możliwość, że globalny nastolatek stanie się osobą o – jak to ująłem w innym miejscu – tożsamości przezroczystej, cechującą się całkowitą niewrażliwością na różnice kulturowe. Osoba o tożsamości przezroczystej podróżując po świecie, dostrzega przede wszystkim to, co wspólne dla różnych miejsc i ludzi. Tożsamość ta jednak jest wytworem kultury Zachodu, stąd to, co „wspólne", jest dla niej w dużej mierze równoznaczne z tym, co „europejskie". Współczesna westernizacja świata pozwala jej na perfekcyjne funkcjonowanie w niemal każdym jego zakątku, tak jak gdyby był to Londyn czy Paryż. Widzi ona kulturową rzeczywistość każdego kraju przez pryzmat międzynarodowych lotnisk, dobrych hoteli i restauracji, supermarketów. A współcześnie są one atrybutami niemal każdego dużego miasta – już nie tylko Nowego Jorku czy Rzymu, ale także Warszawy, Limy, Algieru, Bangkoku. Stąd osoba taka wszędzie czuje się jak w domu; powtórzmy raz jeszcze: nie dlatego, że potrafi zaakceptować różnice lub jest pełna międzykulturowej empatii, lecz dlatego że nie jest w stanie dostrzec różnic. Mniej lub bardziej świadomie unika konfrontacji z różnicami, a jeśli już do niej dochodzi, to traktuje je w kategoriach egzotyki, którą można się pozachwycać i zawsze szybko o niej zapomnieć. Umie „współżyć z różnicą" bez „wchodzenia w różnicę". Różnica jej nie przeszkadza (chyba, że staje się natrętnym intruzem w codzienności). Globalny nastolatek jest bardzo pragmatyczny, łatwo się komunikuje. Jest maksymalnie tolerancyjny dla różnicy i odmienności (i dla wszelkich paradoksów), jednocześnie cechuje go duży sceptycyzm wobec idei większego zaangażowania – „głębszego uczestnictwa" (nie ma zamiaru dokonywać jakiejkolwiek rebelii, zmieniać świata w imię jakkolwiek rozumianych alternatyw)[21].

---

21 Z. Melosik, *Ponowoczesny świat konsumpcji*, [w:] Z. Melosik (red.), *Ciało i zdrowie w społeczeństwie konsumpcji*, Toruń–Poznań 1999, s. 81.

Ma się wrażenie, że osobie takiej jest wszystko jedno, gdzie mieszka. Może zmieniać miejsca zamieszkania, byle dawały jej one odpowiedni komfort psychiczny i materialny – w sensie możliwości prowadzenia europejskiego stylu życia. Nie posiada ona korzeni lub znaczącego kulturowego punktu zaczepienia (jedynie chwilowe sentymenty). Taka osoba ma dobrze zintegrowaną tożsamość, która odbiera tylko na jednej fali: europejskiej lub anglosaskiej. To, co nie mieści się w schematach jej percepcji, po prostu dla niej nie istnieje (ani jako problem, ani jako wyzwanie).

Jeśli przy tym można mówić o „konsekwentnej fascynacji" globalnego nastolatka, to dotyczy ona kultury amerykańskiej. Wielu krytyków kultury współczesnej utrzymuje, że powstawanie kultury globalnej nie wynika ze wzajemnej wymiany idei i wzorów kulturowych przez różne narody, lecz z jednostronnego przepływu wartości kulturowych Stanów Zjednoczonych do reszty świata (jak komentuje Iyer: *świat w coraz większym stopniu wygląda jak Ameryka*[22]). Mamy tu więc do czynienia nie tyle z procesem globalizacji, co amerykanizacji, lub – jak twierdzą niektórzy teoretycy – „coca-colizacji", „mcdonaldyzacji", względnie „los-angelizacji" świata (Los Angeles jest nawet dla Amerykanów symbolem powierzchownego, zorientowanego na konsumpcję stylu życia). Jak pisze Rob Kroes: *uzyskaliśmy układ kodów kulturowych, które pozwalają nam zrozumieć, doceniać i konsumować amerykańskie produkty kulturowe, tak jakbyśmy byli Amerykanami*[23]. W tym kontekście Zdenek Suda zadaje dramatyczne pytania: czy Ameryka stała się już kulturowym standardem dla świata?; czy świat staje się kulturowym projektem „amerykańskiego marzenia"?[24].

Dlaczego Ameryka jest tak atrakcyjna dla świata? Dlaczego świat staje się w coraz większym stopniu imitacją Ameryki, a może po prostu imitacją tej „wersji" Ameryki, tego upozorowania (kopii z kopii, kalki z kalki – rzadko ma się dostęp do „rzeczywistej" Ameryki), które eksportowane jest przez mass media i kulturę popularną? Analizując te przyczyny, krytycy zgadzają się co do jednego. Metaforycznie ujmuje to Iyer: Japończycy tworzą najlepszą technologię, Francuzi – najlepsze perfumy, Szwajcarzy – najlepsze zegarki, Amerykanie – najlepsze marzenia[25]. Z kolei Kroes twierdzi: *Często w naszym podziwie* [dla Ameryki] *istnieje element nostalgii, powrotu*

---

22 P. Iyer, *The Global Village Finally Arives*, „Time", Social Issue, wiosna 1993.

23 R. Kroes, *Americanisation: What we are talking about?*, [w:] tegoż (red.), *Cultural Transmission and Reception. American Mass Culture in Europe*, Amsterdam 1993.

24 Z. Suda, *Modernisation or Americanisation? The Concept of Modernity and American Culture*, [w:] M.O. Attir, B. Holzner, Z. Suda (red.), *Directions of Change. Modernization Theory, Research and Realities*, Boulder 1981, s. 257.

25 P. Iyer, *The Global Village Finally Arives*, op. cit., s. 257.

do młodzieńczych marzeń, kiedy cały świat zdawał się być miejscem nieograniczonych możliwości. Ameryka, jako królestwo marzeń zachowała tę jakość[26]. Dla mieszkańców świata Ameryka pozostaje ciągle miejscem, gdzie jednostka ma szansę na zdobycie indywidualnej wolności i na lepsze życie. Takie wyobrażenia kreuje i potwierdza amerykański przekaz z mediów: Ameryka to wolność i różnorodność, Ameryka jest miejscem dla każdego[27]. I dla większości młodych ludzi – owych globalnych nastolatków – nie ma znaczenia medialny (i w dużej mierze fikcyjny) charakter takich przekazów i przekonań. Stąd podróż do Ameryki, „krainy spełnionych marzeń", staje się niekiedy ich jednoznacznym celem.

4. Turystyka i młode pokolenie: konteksty pedagogiczne

Pojawienie się kultury instant jest z perspektywy pedagogicznej bardzo kontrowersyjne. Tworzy ona bowiem nowy typ człowieka, zorientowanego na natychmiastową gratyfikację, „wiecznego turysty", który nie potrafi prowadzić stabilnego życia. Spośród wielu kontekstów pedagogicznych tego problemu omówię tylko jeden: relacji turysty z rodzimymi kulturami, odmiennymi od jego własnej.

Przywołam w tym miejscu jedną z interesujących koncepcji „wychowania turystycznego", której twórcą jest Robert G. Hanvey. Proponuje on wprowadzenie do edukacji kategorii *świadomości międzykulturowej*, które pozwoliłoby na upowszechnienie wśród młodego pokolenia nawyku i zdolności do dostrzegania i akceptacji wartości charakterystycznych dla innych kultur i społeczeństw. Hanvey wyróżnia 4 poziomy takiej świadomości[28]. Poziom pierwszy odnosi się do percepcji, w trakcie podróży poprzez inne kraje i przestrzenie, tylko najbardziej powierzchownych i wyraźnych cech kulturowych innego społeczeństwa. Dominująca interpretacja odmiennej kultury jest „arogancko europejska" i może być podsumowana przez pojęcia, to jest: „dzikie", „barbarzyńskie", „egzotyczne", „prymitywne". Na poziomie drugim turysta będzie świadomy bardziej subtelnych cech kulturowych, posiadając przy tym zasadniczy dysonans poznawczy (a niekiedy i emocjonalny), w związku z faktem, że „zwiedzana" kultura jest zasadniczo odmienna od jego własnej. W jego interpretacjach tej kultury pojawiają się pojęcia, typu: „nieprawdopodobne", „dziwaczne", frustrujące", „irracjonalne". Na poziomie trzecim turysta nie tylko jest świadomy istniejących różnic kulturowych, ale także potrafi przeanalizować je intelektualnie, szukając ich

26 R. Kroes, op. cit.

27 M. Eisner, *It's a Small World After All*, „Harper's Magazine", grudzień 1991, s. 40.

28 R. G. Hanvey, *An Attainable Global Perspective*, New York 1978, s. 10.

źródeł i historycznych uwarunkowań (to jest „wiarygodne", „możliwe do zrozumienia i poznania"). Na poziomie czwartym wreszcie istnieje nie tylko świadomość genezy, znaczenia i uwarunkowań większości praktyk kulturowych, które są typowe dla jakiegoś odmiennego społeczeństwa. Ponadto podróżnik wykazuje gotowość do „kulturowego zanurzenia", uczestnictwa w innej kulturze, tak jakby był jej integralną częścią (to jest „możliwe do subiektywnego przeżycia")[29].

Zdaniem Hanvey'a, edukacja powinna się przyczynić do osiągnięcia przez młode pokolenia trzeciego poziomu świadomości (a więc zdolności do akceptacji odmienności kulturowej innych społeczeństw i ich analizy intelektualnej), a nawet niektórych elementów poziomu czwartego. Najistotniejszym z nich jest zdolność usytuowania swojej tożsamości w kontekście wzorów innej kultury. Hanvey przedstawia w związku z tym 3 etapy rozwoju „empatii kulturowej". Pierwszy z nich dotyczy osób, które potrafią się identyfikować jedynie ze społecznością lokalną, nie posiadając zdolności do przekroczenia wzorów kulturowych potwierdzających ich partykularne doświadczenia – stąd cechuje je niski poziom empatii. Drugi poziom cechuje tych ludzi, którzy chcą wyjść poza lokalizm oraz identyfikować się z całym społeczeństwem, akceptując doświadczenia typowe dla kultury narodowej – takich ludzi cechuje względnie wysoki poziom empatii. Na trzecim poziomie znajdują się osoby o najwyższym poziomie empatii, które cechuje zdolność do transspekcji, czyli całkowita akceptacja odmiennych doświadczeń kulturowych i zdolność do funkcjonowania „we wnętrzu" odmiennej kultury – jednostka staje się „tymczasowo" członkiem tej kultury[30].

Trudno oczekiwać pełnej realizacji powyższych założeń, a w szczególności uzyskania przez jednostkę zdolności do pełnego i autentycznego przeżywania odmiennej kultury (na zasadzie: będąc w Japonii, jestem Japończykiem, będąc w Peru – Peruwiańczykiem, a w Egipcie – Egipcjaninem). Gotowość do nieustannej zmiany w trakcie podróży swojej tożsamości doprowadziłaby jednostkę do swoistej kulturowej schizofrenii. Bez wątpienia jednak celowe jest takie wychowanie młodych ludzi, aby nie postrzegali oni odmiennych kultur w sposób europocentryczny, nie narzucali innym kulturom własnej „epistemologii"; wreszcie aby traktowali podróż przez inne kulturowe terytoria jako unikatową możliwość wzbogacenia samych siebie i przekroczenia własnych doświadczeń kulturowych.

---

29 Ibidem, s. 11.

30 Ibidem, s. 12; Z. Melosik, *„Edukacja skierowana na świat" – ideał wychowawczy XXI wieku*, „Kwartalnik Pedagogiczny", 3/1989.

Celem takiego wychowania byłaby rezygnacja z typowego dla zachodnich turystów postrzegania odmiennych kultur przez pryzmat antynomii „my"–„oni". Pojawia się tutaj idea „przerywania własnego scenariusza", odnoszącego się do umiejętności zakwestionowania w trakcie podróży przez odmienne kraje i kultury własnych sposobów postrzegania i klasyfikowania rzeczywistości. Spotkanie z odmienną kulturą i odmiennym społeczeństwem może stanowić w tym ujęciu punkt wyjścia do wzbogacenia naszej tożsamości. Dostarcza nam też nowych przestrzeni, w które moglibyśmy wejść – najpierw zaniepokojeni ich innością, obcością czy egzotyką, później zafascynowani, zachwyceni bogactwem świata, który poznajemy i którym zaczynamy się stawać[31].

Wyjazd – pisze Iain Chambers – wakacje od własnego języka, dryfowanie oswobodzone od „tradycyjnych znaczeń", spotkanie z tym, co „inne" – wszystko to pozwala wyjść poza siebie samego, poza własną kulturę. Następuje wówczas *zakwestionowanie stabilności symbolicznego porządku, który posiadał nasz świat i sposoby jego postrzegania. To, co dotychczas uważane było za naturalne, ulega dekontekstualizacji, a nawet inwersji* (Chambers cytuje wspomnienia Artura Islasa, który pisze: *odkryłem siebie w radykalnie odmiennym świecie*)[32].

W takim ujęciu, można sformułować następujące założenia „wychowania turystycznego":

- przekonanie o konieczności rezygnacji z postrzegania odmiennych społeczeństw i kultur przez pryzmat wartości i tradycji kultury Zachodu;
- dążenie do umieszczenia odmiennych kultur i społeczeństw w kontekście ich własnych wartości i tradycji;
- eksponowanie konieczności „kontemplacji" poznawanych zakątków świata, rezygnacja ze zdobywania doświadczeń w sposób charakterystyczny dla kultury instant;
- postrzeganie odmiennych kultur jako źródła wzbogacania własnej tożsamości;
- kształcenie kompetencji w zakresie krytycznej oceny przypadków komercjalizacji odmiennych kultur. ■

31 Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza*, op. cit., s. 47–56.

32 I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London 1994, s. 11, 15, 100.

Sławomir Brzoska
Płynna Tożsamość. Projekt papuaski

Cieśnina Torresa między Morzem Arafura i Morzem Koralowym oddziela spiczasty australijski Półwysep York od Papui. W linii prostej oba wybrzeża znajdują się w odległości około 150 kilometrów od siebie. Na obu tych lądach żyją ludzie, którym udało się zachować swoją prehistoryczną tożsamość: Aborygeni i Papuasi. Według antropologów obie te nacje są spokrewnione, ale wskutek egzystencji w odmiennych warunkach naturalnych ich rozwój poszedł w różnych kierunkach. Aborygeni zamieszkują na ogół otwarte, często pustynne przestrzenie, Papua zaś jest górzysta, bagnista i gęsto zarośnięta. To żyzna wyspa, która kolonizowana od XVI wieku, nie do końca była zbadana. Jej brzegi są trudne i stanowiły sporą przeszkodę dla kolejnych wypraw morskich, organizowanych przez zachodnie mocarstwa o zapędach kolonialnych. Żądza podbojów, grabieżcza polityka kolejnych krajów zachodniej Europy spowodowały w końcu jej zaanektowanie. Papuę podzielono na mapie niemal równą, pionową linią. W XIX wieku wschodnia część wyspy przypadła Brytyjczykom oraz Niemcom, zachodnią zajęli Holendrzy. Podział ten, wykreślony wtedy na mapach, trwa do dziś, ale anglosaskie kolonie stanowią obecnie ziemie niepodległego kraju Papua – Nowa Gwinea, graniczącego z terenem, który po odejściu Holendrów w 1963 roku został siłą wcielony w granice nowo powstałej Indonezji. Dla rdzennych mieszkańców tej części Papui rozpoczął się okres prześladowań, bezwzględnego niszczenia dorobku cywilizacyjnego i kulturalnego. Reżim indonezyjski zabronił jakiejkolwiek działalności artystycznej. Palono chaty, rzeźby oraz mumie przodków, mordowano szamanów i przywódców wioskowych, zabraniano odprawiania wszelkich ceremonii. Dopiero ostra reprymenda ONZ nieco osłabiła zapędy rządu w Dżakarcie, chcącego uszczęśliwić „dzikich", „cywilizując" ich. Narzucona przez najeźdźców nazwa krainy: Irian Jaya do dziś jeszcze pojawia się w oficjalnych komunikatach, ale wrócono w końcu do dawnej. Nadal prowadzona jest jednak polityka *transmigrasi*, polegająca na zasiedlaniu zachodniej Papui przez Indonezyjczyków, żyjących dotychczas na przeludnionej Jawie, Sumatrze i innych zachodnich wyspach.

To, co tam się dzieje, przypomina mi sytuację Tybetu w „uścisku" Chin. Tyle tylko, że o Papui i niesprawiedliwości, jaka spotyka rdzenną ludność,

media raczej nie informują. Papuasi nie mają swojego Dalajlamy; duchowego przywódcy podróżującego po świecie i goszczonego przez prezydentów oraz koronowane głowy. Nie ma tam jednej religii, która jednoczyłaby tę populację, choć był ktoś, kto oficjalnie reprezentował rdzenną ludność prowincji w rozmowach z rządem dotyczących niepodległości. Myślę tu o charyzmatycznym Theys Hiyo Eluay'u, który w listopadzie 2001 roku został zaproszony na rozmowy z generalicją do Jayapury. Spotkanie było z góry ukartowaną pułapką albo nie odbyło się po myśli indonezyjskich wojskowych, bo Theysa poddano torturom, w końcu zamordował go kierowca, jadący z nim do Sentani. Jego grób znajduje się przy drodze nieopodal lotniska. Po drugiej stronie ulicy stacjonują żołnierze w zielonych uniformach, pilnując zapewne, by przy grobie męczennika nie zebrała się demonstracja.
Choć wyspa znana była od kilkuset lat, dopiero w czerwcu 1938 roku odkryto, że jej górzyste centrum jest zamieszkałe. Dokonał tego amerykański zoolog i filantrop Richard Archbold, dostrzegając wśród chmur równo podzielone poletka oraz wioski z chatami krytymi słomą. Udało mu się wylądować swoim hydroplanem na jeziorze, które obecnie nosi jego imię. Po artykule w „National Geographic", w którym zdał on relację ze swej wizyty w Dolinie Baliem, wróciło zainteresowanie tajemniczym ludem. Działania wojenne nieco zahamowały eksplorację centralnych terenów wyspy, która szczególnie na wybrzeżu była w owym czasie świadkiem spektakularnej operacji armii generała Mac Arthura przeciw wojskom japońskim. Po 1945 roku, głównie w latach 50. w głąb wyspy ruszyły w końcu wycieczki podróżników chętnych doświadczenia miejsca, w którym zatrzymał się czas. Oprócz bogatych snobów, których stać było na dalekie wyprawy, lądowali tam naukowcy reprezentujący różne dziedziny, w tym także antropolodzy. Okazało się bowiem, że mieszkańcy Doliny Baliem żyją jeszcze w epoce neolitu, nie znając innych narzędzi poza drewnianymi i kamiennymi. Zachód elektryzowały też doniesienia o tym, że Papuasi to kanibale zjadający mięso swoich pokonanych wrogów. A wojny w Dolinie należały – i wciąż należą mimo zakazów rządu w Dżakarcie – do stałych rytuałów. Do górzystego centrum wyspy dotarli też w końcu misjonarze różnych kościołów chrześcijańskich, niosący „dobrą nowinę", przekonując tubylców, że dotychczas żyli w grzechu, a chodząc nago – obrażają Boga. Z różnym skutkiem nakłaniano dumnych wojowników, by porzucili swój odwieczny sposób życia. Wielu mężczyzn, szczególnie ci z większych osad i miast, zdjęło *koteki* – wykonane z tykwy finezyjne i dumnie sterczące osłony na penisa, będące, oprócz ozdób głowy i klatki piersiowej, jedynym ich ubiorem – przekonując się do szortów i koszul. Na szczęście jednak ludy Dani, Yali oraz Lani okazały się dość odporne na obce wpływy. Na Papuę zaczęli przybywać też lingwiści.

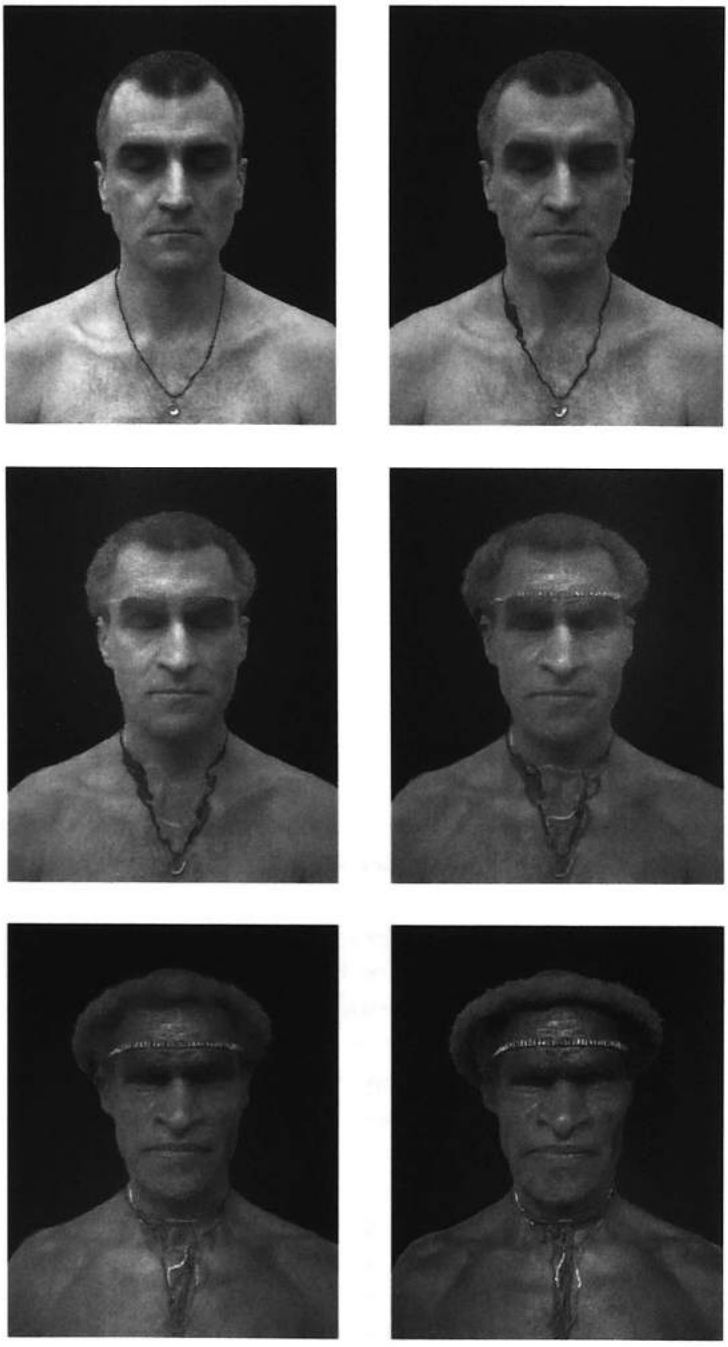
Badając kulturę oralną miejscowych, wyodrębniono ponad 250 języków, jakimi posługiwali się mieszkańcy wyspy. Stanowi to około ¼ wszystkich języków świata.

Organizacje działające przy tamtejszych misjach nakłaniają mieszkańców wiosek do produkowania przeróżnych przedmiotów, które następnie sprzedawane są w kilku miejscach turystom oraz rodzinom misjonarzy. Część zarobionych pieniędzy trafia do wytwórców, ale większość zasila kasy organizatorów tego przedsięwzięcia. Poza tym – jak się przekonałem – nie są to wyroby wysokich lotów; przypominają naszą pseudoludową cepeliadę. Papuasi – przynajmniej ci żyjący na południu, w bagnistej i malarycznej krainie Asmatów – dali się poznać jako sprawni rzeźbiarze i rzemieślnicy, których wyroby, szczególnie rzeźby oraz tarcze, zachwycały specjalistów. W 1961 roku, podczas jednej z wypraw mających na celu zakup większej ilości ich dzieł, syn amerykańskiego miliardera i ówczesnego gubernatora Nowego Jorku – Michael Rockefeller zaginął bez wieści i do dziś snuje się przypuszczenia, że został on zjedzony przez kanibali. W związku z nagłośnieniem tej historii sztuka Asmatów została przedstawiona światu. Przed dwoma laty miałem przyjemność obejrzeć wspaniałą kolekcję rzeźb z tamtych terenów, prezentowaną w Beyeler Foundation w Bazylei. Nie mogłem oderwać oczu od niezwykłych figur, tchnących tajemniczą energią. Jak mocno muszą one oddziaływać w swoim naturalnym środowisku!

Zachód odciska swe piętno na Papui, nie tylko ingerując w jej duchową sferę. Wraz z misjonarzami dotarli tam geolodzy, którzy odkryli bogate złoża miedzi i złota. Działanie kopalni, należącej do amerykańskiego koncernu, eksplorującej od lat 70. XX wieku okolice Timiki, to wyraz zachłanności i nieliczenia się z losem tubylców. Koncern odprowadza wysokie podatki do indonezyjskiego skarbu państwa, więc Dżakarta spogląda życzliwym okiem na rozwijającą się wciąż firmę, ale rdzennej ludności nie podoba się ta aktywność, ponieważ związane to jest z budowaniem dróg, którymi do papuaskiej prowincji docierają obcy z innych wysp. Współdziałając z rządem w Dżakarcie, kopalnia stanowi zagrożenie zarówno dla samej populacji Papuasów jak i środowiska naturalnego.

Los tych ludzi wydaje się przesądzony; przy obecnej sytuacji politycznej nie zdołają zachować swej tożsamości. Kiedy administracja indonezyjska zdoła już połączyć miasto z najodleglejszymi wioskami, powstaną tam szkoły, w których indoktrynować się będzie najmłodszych, wpajając im obcą kulturę, religię i wzorce zachowań. To dzieje się już w Jayapurze, Timice, Wamenie oraz innych większych miastach i osadach.

Kiedy podczas swojej rocznej podróży dookoła świata w 2007 roku zdecydowałem się polecieć na Papuę, nie wiedziałem, czego tam doświadczę.



Sławomir Brzoska, Płynna Tożsamość. Projekt papuaski

Pomysł pojawił się spontanicznie w Australii, gdy miałem już kupiony bilet lotniczy na Bali. Pytając urzędniczkę w ambasadzie, w której starałem się o indonezyjską wizę, o możliwość pobytu w Irian Jaya, nieopatrznie przyznałem się, że pragnę fotografować tubylców. Kobieta poinformowała mnie, że nie ma takiej możliwości z uwagi na niebezpieczeństwo ze strony rdzennej ludności. Gdybym powiedział, że udaję się na Papuę, by wylegiwać się na plaży oraz nurkować w zatokach pełnych wraków i raf koralowych, nie byłoby żadnego problemu. Indonezja nie chce, by ktokolwiek był świadkiem polityki eksterminacyjnej, jaką tam prowadzi. Mimo jej zniechęcającego tonu, postanowiłem zaryzykować.

Jako dziecko fascynowałem się wielkim albumem z fotografiami zbliżeń twarzy zarośniętych wojowników o przekrwionych oczach i kościanych ozdobach w przegrodzie nosa, posmarowanych pigmentami, których głowy zdobiły okazałe pióropusze i korony wykonane z piór rajskich ptaków. Pobudzały moją wyobraźnię fotografie rzeźb oraz totemów, jakie wykonywali ci ludzie. Miałem to w pamięci, lecąc z Denpasar do Sentani. Byłem jednak pełen obaw o autentyczność tego, co pozostało po tym archaicznym świecie. Nie byłem też pewien, czy zdołam dostać się z wybrzeża do centrum wyspy. Spontaniczna decyzja lotu na Papuę okazała się niezwykłym doświadczeniem, które odcisnęło na mnie silne piętno. Niemal od samego początku, od wylądowania na lotnisku w Sentani miałem dużo szczęścia. Poznawałem kolejne osoby, które mnie gościły, pomogły zdobyć *surat jalan* – oficjalne pozwolenie władz na poruszanie się po niektórych trudniej dostępnych miejscach Papui, potem zorganizowały „metę" w Wamenie – jedynym mieście Doliny Baliem, do którego można dostać się tylko drogą powietrzną. Dzięki listom rekomendacyjnym wysoko postawionych osób, działających w organizacji YPA (Yayasan Pelayanan Antarbudaya) otrzymałem pozwolenie na odwiedzenie wiosek w dystrykcie Pyramide. Zawiózł mnie tam motorem Fredy – mieszkający w Wamenie wraz z żoną Papuas, u którego zostałem zakwaterowany. Już sama ta droga była jak podróż w czasie. Nieraz na pustkowiach spotykaliśmy ludzi wychodzących na jezdnię, pochodzących z odległej epoki. Patrzyli na mnie tak, jak gdyby zobaczyli ducha. Byli przedstawicielami tych, którzy niegdyś zasiedlali całą kulę ziemską – ludzi neolitu. To doświadczenie było jak przeniesienie się w odległą przeszłość, spotkanie własnych przodków sprzed wielu tysięcy lat. Staliśmy w odległości kilkunastu centymetrów od siebie, spoglądając głęboko w oczy. Ich sposób bycia, zachowania, „archaiczne" spojrzenie, wydawały mi się tak bardzo autentyczne, że czułem silne wzruszenie. Nie przeżyłem czegoś podobnego w żadnym zakątku świata i jestem przekonany, że takiej bliskości drugiego człowieka i więzi z nim nie doświadczyłbym w żadnym „cywilizowanym" miejscu.

Dzisiejsi Papuasi znaleźli się między młotem a kowadłem. Rząd w Indonezji rozbudowuje na Papui własną administrację, a także meczety. W Wamenie budził mnie śpiew muezina, co w krajach arabskich powodowało szybsze bicie serca, w tym jednak miejscu brzmiało złowrogo. Z drugiej strony, Papuasi stykają się z całkiem inną, judeochrześcijańską tradycją. Mam kłopot z jednoznaczną oceną działalności misjonarzy. Dysponując na ogół sporymi środkami finansowymi, organizują pomoc medyczną, często docierając helikopterami w najtrudniej dostępne miejsca, dzięki czemu ratują życie tym, którzy nie zdążyliby dojść do miasta w nagłych wypadkach. Byłem jednak świadkiem absurdalnego spotkania Papuasów z amerykańskim misjonarzem nauczającym w skleconym z bambusa i słomy kościele, na zewnątrz którego warczał generator prądu, a w środku, na ubitej ziemi dzieci oraz dorośli oglądali pokaz slajdów. Znalazłem się tam w momencie, kiedy na białym płótnie ukazał się jakiś fantastyczny świetlisty pałac, będący połączeniem rakiety kosmicznej i zamku Neuschwanstein Ludwika Bawarskiego, zaś po nim wyświetlono czerwone ferrari z ekskluzywnego folderu. Wysoki, blady mężczyzna w starszym wieku i białym kitlu z poważną miną wypowiedział mniej więcej takie słowa: *Oto raj. Wszyscy, którzy przyjmą Chrystusa, będą to mieli.* Zbulwersowało mnie to, ale widząc obojętne miny Papuasów, kiedy w końcu poprzez dwóch kolejnych tłumaczy dotarła do nich ta wieść, odetchnąłem z ulgą. W umysłach tych ludzi żyjących z dala od tak zwanej cywilizacji nie uda się takim sposobem sprowokować głodu posiadania, nie przekupi obietnicami czegoś tak abstrakcyjnego. Zapewne misjonarz posiadał stały zestaw podobnych „boskich gadżetów", które być może przekonałyby niewykształconych mieszkańców Ameryki Łacińskiej, ale nie tych niewinnych, prostych ludzi żyjących w świecie bez dróg, u których różnorodność wierzeń może być porównywalna do bogactwa języków, którymi mówią. Wielu Papuasów mieszkających w miastach przechodzi na chrześcijaństwo niejako w proteście przeciw islamowi, religii okupanta. W górach silny jest jednak wciąż animizm, totemizm i rozbudowane kulty przodków.

W moim przekonaniu, zarówno wizyta misjonarzy oraz taki sposób wykładania Słowa Bożego to przykłady zachodniej arogancji, traktującej z góry inne kultury.

Papuasi w Dolinie Baliem dopiero przed około 40 laty poznali metalowe narzędzia, żyjąc do tego czasu jak w neolicie. „Wrzucono" ich w XXI wiek. Owa transformacja przebiega więc w ciągu życia jednego pokolenia. My mieliśmy na to tysiące lat czasu! Jak znoszą to ci ludzie i jaki wpływ na ich psychikę musi mieć takie szalone przyśpieszenie?

Podczas naszej motorowej eskapady dotarliśmy z Fredym do odległej wioski. Mój przewodnik i gospodarz przeczytał list rekomendacyjny starszyźnie

plemiennej i wytłumaczył, kim jestem. Od razu złapałem z tymi ludźmi dobry kontakt ponad barierą językową. Kiedy wódz wraz ze starszyzną pokazywał mi wioskę, zadymione wnętrza chat wśród bogatej zieleni, w których tliły się ogniska, ubogi budynek szkoły, kiedy przechodziliśmy przez kolejne drewniane płoty zabezpieczające przed ucieczką zwierząt gospodarczych, kroczył za nami cały korowód jej mieszkańców, przede wszystkim radosne, ciekawskie, ale nie nachalne dzieci.

Zapoznając się z ich sytuacją, zaproponowałem, że przywiozę najmłodszym materiały do rysowania i malowania. Farby, pędzle, kredki, papier... Pokażę, jak się używa tych narzędzi, pozwalając na własną ekspresję. Pomyślałem, że może to przynieść podobny efekt jak w Australii, gdzie pewien nauczyciel plastyki zauważając aborygeńskie dzieci rysujące tajemnicze znaki na piasku, podsunął im właśnie farby i płótno. Starszyzna pozwoliła swojej młodzieży na tę kreację, która okazała się nie mieć nic wspólnego ze sztuką czy estetyką w naszym rozumieniu. Były to rodzaje map, „ścieżki śpiewu" związane z opowieściami mitologicznymi i historiami o praprzodkach klanów. Malarstwo takie rozpowszechniło się wśród Aborygenów, a wielkie zainteresowanie galerników i kolekcjonerów sztuki w konsekwencji spowodowało boom na słynne, rozpoznawalne dziś kropkowane obrazy.

Okazało się, że Aborygeni „czują" kolor; czy Papuasi, żyjący w odmiennych warunkach naturalnych, wykazaliby podobną wrażliwość?

Pomyślałem też, że gdybym zdobył większe środki finansowe, przywiózłbym ze sobą kilka kompaktowych aparatów fotograficznych, pokazując, jak je obsługiwać, puszczając dzieciaki samopas, by swoim nie skażonym okiem rejestrowały otaczający je świat. Takie eksperymenty z udziałem zaniedbanych dzieci odbywały się już w Indiach, Ameryce Południowej, a także w niektórych ubogich rejonach Polski, co kończyło się sukcesem, a przede wszystkim radością samych małoletnich autorów.

W Dolinie Baliem nie natknąłem się na żadne wytwory sztuki, nie licząc ozdób ciała, w tym także noszonych na szyjach kamiennych toporków służących kobietom do odcinania sobie palców na znak żałoby po stracie kogoś najbliższego. Być może ludzie ci nie odczuwają potrzeby kreacji, a może jest ona domeną tylko wybranych; stanowi tabu, do którego obcy nie mają dostępu. Może jest i tak, że nikt nie interesuje się tą działalnością, a sami Papuasi nauczyli się, że ludzie z Zachodu wolą zobaczyć i sfotografować raczej kilkusetletnią mumię przechowywaną w domu mężczyzn czy zapłacić za inscenizowaną walkę na łuki i dzidy pomiędzy dwoma plemionami.

Moja propozycja pracy z dziećmi spotkała się z dużą przychylnością ze strony starszyzny plemiennej. Obiecano mi oddanie do tego celu jednej z sal budynku, w którym mają miejsce spotkania władz dystryktu, ponieważ

szkoła mieszcząca się w ciemnej szopie krytej słomą, bez żadnych okien absolutnie nie nadawałaby się do takiej artystycznej kreacji.
Minęły ponad 3 lata od czasu, kiedy gościłem w Dolinie Baliem. Choć nie przestawałem myśleć o swoim projekcie, nie mogłem wcześniej wrócić na Papuę z powodu dengi – choroby, której nabawiłem się w międzyczasie w Etiopii.
Jestem w kontakcie z Fredym i dwoma innymi papuaskimi przyjaciółmi na... Facebooku i temat naszej współpracy jest stale aktualny. Oczekują mnie tego lata. Jeżeli zdobędę odpowiednie środki finansowe, znajdę partnerów, którzy pomogą mi sfinansować to przedsięwzięcie, polecę. Czas nagli, bo za kilka lat ten świat może już przestać istnieć, dlatego materiał, jaki pragnę przywieźć, może być interesujący pod wieloma względami: nie tylko kulturowymi, etnograficznymi, ale i psychologicznymi. Licząc na otwartość i entuzjazm dzieci, mam nadzieję, że w swoich autentycznych pracach – rysowanych, malowanych albo fotografowanych ukażą, co drzemie w ich umysłach. Jak postrzegają świat, w którym się znaleźli, balansujący na granicy dwóch tak odległych epok: kamiennej i cybernetycznej.
Założyłem już stronę internetową poświęconą temu projektowi, na której zamierzam opisywać kolejne etapy przygotowań, a potem – mam nadzieję – efekty pracy w Dolinie Baliem (http://plynnatozsamosc.republika.pl).
Swoją fascynację Papuą wyraziłem wystawą w poznańskiej Galerii AT, która miała miejsce między 14 a 25 marca 2011 roku. Pokazałem na niej dwie filmowe projekcje przedstawiające ludzi tego ginącego świata oraz mnie, który z obserwowanego przez tubylców, podlega transformacji w wojownika plemienia Dani i staje się obserwatorem, wracając do swej formy. Ta przemiana oraz powolne otwieranie oczu symbolizowały wzrastającą świadomość. Wystawa nosiła taki sam tytuł jak mój projekt pracy z papuaskimi dziećmi: „Płynna Tożsamość", ale towarzyszyła jej dedykacja Paulowi Wirzowi. Ten człowiek był szwajcarskim etnologiem i kolekcjonerem, który w latach 30. XX wieku badał Papuę, przywożąc stamtąd nie tylko dzieła sztuki, ale i setki fotografii. Urzekło mnie zdjęcie prezentowane podczas projekcji filmu „Der Wilde Weisse" i spotkania z synem tego wybitnego badacza w szwajcarskim Kunstverein w Binningen w październiku 2009 roku. Antropolog stoi wśród wysokich traw w pełnym rynsztunku wojownika, wypatrując coś albo kogoś znajdującego się poza kadrem. To fascynujące, ale i niepokojące zdjęcie.
Być może Paul Wirz pozwolił sobie w tamtym nieskażonym cywilizacją świecie na rozbudzenie głęboko skrytej, autentycznej ludzkiej natury. ■

Jan Wasiewicz

Kontrowersje wokół miejsca religii w edukacji (post)sekularnego społeczeństwa obywatelskiego (próba wprowadzenia)

Jak wszystkie znaki na niebie i ziemi wskazują, żyjemy w czasach religijnej rewitalizacji i to zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym. Bynajmniej nie chodzi tu o to (albo nie tylko o to), że na nowo zapełniają się kościoły, zbory, synagogi czy meczety – te ostatnie były i są pełne cały czas, te pierwsze – nie widać, by jakoś szczególnie się zaludniały, zwłaszcza w Europie Zachodniej. Idzie raczej o to, że, jak z jednej strony zauważa Katarzyna Leszczyńska, religia „zaczyna odgrywać ważną rolę przy konstruowaniu aksjologii współczesnego świata, na przykład przy podejmowaniu decyzji o charakterze politycznym, obronie praw człowieka, legitymizacji etyki czy tożsamości narodowej"[1], z drugiej zaś, że nawet jeśli, jak z kolei konstatuje Janusz Mariański, socjolog religii związany z KUL-em, w bastionie[2] sekularyzacji, jakim jest Europa Zachodnia: *Odnotowuje się co prawda znaczny spadek praktyk religijnych*, to jednakże *nie zauważa się masowej rezygnacji z wierzeń religijnych*[3]. By nie być posądzonym o stronniczość, o którą w tej akurat materii nietrudno, przytoczmy tu także opinię Slavoja Žižka. Jego o konfesyjne inklinacje trudno chyba podejrzewać. Otóż ten *staromodny zdeklarowany ateista (a nawet materialista dialektyczny)*, jak sam siebie określa[4], stwierdza, że choć *Dzisiejsza niepisana reguła dotycząca wiary religijnej* brzmi: *trzeba udawać, że się nie wierzy, tzn. otwarte publiczne wyjawienie czyjeś wiary uchodzi za bezwstyd, ekshibicjonizm*[5], to i tak *nikt nie uchodzi wierze w naszych rzekomo bezbożnych czasach* i tak naprawdę *Wszyscy skrycie wierzymy*[6]. Wygląda więc na to, że nasze postindustrialne, późno- czy też ponowoczesne, do szpiku kości zsekularyzowane społeczeństwa wzięły sobie do serca powiedzenie przypisywane André Malraux,

---

1 K. Leszczyńska, *Sakralizacja*, [w:] M. Libiszowska-Żółtkowska i J. Mariański (red. nauk.), *Leksykon socjologii religii*, Warszawa 2004, s. 359.

2 Zdaniem niektórych, ów bastion, czy też może lepiej forpoczta sekularyzacji, powoli zmienia się w oblężoną twierdzę, pełną różnorakich piątych kolumn, więc jej upadek – wieszczą współczesne Kasandry – jest bliski.

3 J. Mariański, *Ponowoczesność a religia*, [w:] *Leksykon socjologii religii*, s. 303.

4 Zob. S. Žižek, *O wierze*, przekł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 11.

5 Ibidem, s. 9.

6 Ibidem, s. 10.

że *XXI wiek będzie religijny albo nie będzie go wcale*[7]. Dla jednych jest to tylko wyciąganie starego (i to dość cuchnącego) trupa z szafy, tudzież ponowne aplikowanie sobie niebezpiecznej dawki opium, dla innych – coś zgoła przeciwnego: to powrót do starego i sprawdzonego leku, ba, panaceum na wszelkie choroby naszej zblazowanej duszy, tej indywidualnej i tej zbiorowej. Jakby nie było, rzecz jest godna zastanowienia, bo negację tak zwanej tezy sekularyzacyjnej[8] głoszą już nie tylko z jednej strony, żywotnie nią (tj. ową negacją) zainteresowani przedstawiciele kleru różnorakich wspólnot religijnych, konserwatyści czy tradycjonaliści, a z drugiej, ich *doppelgängerzy*, czyli cierpiący na antyreligijną i/lub antykościelną manię prześladowczą wojujący, czy też, jak ich określa John Gray, ewangeliczni ateiści[9], lewicowcy starej daty, czy „postępowi" socliberałowie, widzący w religii obrazę rozumu, a w publicznych przejawach religijności zagrożenie dla istnienia wolnego pluralistycznego społeczeństwa obywatelskiego[10] i perorujący o religijnej rekonkwiście świata przez religijnych fundamentalistów wszelkiej maści[11].

---

7 Wedle Enrique'a Ojedy, sam Malraux zaprzeczał jednak wypowiedzenia takiego zdania. W wywiadzie udzielonym w 1975 roku Malraux oznajmił, że to, co chciał powiedzieć, to że w cyklicznej relacji pomiędzy człowiekiem i Bogiem wytworzy się w początkowych latach nowego stulecia (wówczas mającego dopiero nadejść) „nowe pojęcie religii w ludzkim myśleniu". Zob. E. Ojeda, *Wiek religijności*, przekł. G. Koprowska, http://www-pre.cafebabel.pl/article/15829/wiek-religijnoci.html (27.03.2011).

8 Z grubsza rzecz ujmując, teza sekularyzacyjna powiązana z Weberowskim pojęciem drugiego „odczarowania" (*Entzauberung*) głosi, że proces modernizacji i racjonalizacji społeczeństw, który najpierw obejmował cywilizację zachodnią, a dziś ma wymiar globalny, jest równoznaczny z procesem ich sekularyzacji, spychania religii coraz bardziej na margines życia społecznego aż do jej całkowitego zaniku, nie tylko w wymiarze społeczno-politycznym (a więc także edukacyjnym), ale również indywidualnym i egzystencjalnym. Z bogatej socjologicznej literatury na ten temat godne polecenia są dostępne w języku polskim następujące pozycje: P. L. Berger, *Święty baldachim. Elementy socjologicznej teorii religii*, przekł. W. Kurdziel, Kraków 2005; T. Luckmann, *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie*, przekł. L. Bluszcz, Kraków 2006; N. Luhmann, *Funkcja religii*, przekł. D. Motak, Kraków 2007; J. Casanova, *Religie publiczne w nowoczesnym świecie*, przekł. T. Kunz, Kraków 2005; K. Dobbelaere, *Sekularyzacja: Trzy poziomy analizy*, przekł. R. Babińska, Kraków 2008. Jeśli chodzi o literaturę anglojęzyczną, to warto sięgnąć do: D. Martin, *On Secularization. Towards a Revised General Theory*, Aldershot-Burlington 2005; S. Bruce, *God is Dead. Secularization in the West*, Oxford 2002. Jeśli chodzi o bardziej filozoficzną analizę zjawiska sekularyzacji, to oczywiście nieocenione są tu analizy L. Kołakowskiego, dla przykładu: *Symbole religijne i kultura humanistyczna*, [w:] *Kultura i fetysze. Eseje*, Warszawa 2000; zbiór esejów pomieszczonych w książce *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa 1990.

9 Zob. J. Gray, *Religia nie zniknęła. A świat bez Boga to świat urojony*, „Dziennik. Polska-Świat-Europa" 70/(587)/2008, 22-24.03.2008, s. 16–18.

10 Prawdę mówiąc, lewicowcy starszej daty (czytaj: ludzie aparatu władzy i ideologowie reżimów mieniących się socjalistycznymi) raczej nie roniliby krokodylich łez nad utratą wolnego pluralistycznego społeczeństwa obywatelskiego, ronili zaś i ronią (w skrytości swego serca, rzecz jasna) nad utratą władzy, tej politycznej i tej duchowej (rząd dusz), tej drugiej jeszcze bardziej, gdyż, jak się wydaje, nigdy jej tak naprawdę nie mieli...

11 O tej fundamentalistycznej ofensywie w ramach islamu, judaizmu i chrześcijaństwa pisze znany francuski socjolog i politolog Gilles Kepel: *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, przekł. A. Adamczak, Warszawa 2010.

Otóż nie tylko oni zauważają *comeback* religii. Oto bowiem *religijną strunę* [...] *w głębi świeckiego społeczeństwa*[12] słyszy człowiek, sam siebie określający jako „pozbawiony religijnego słuchu", niegdysiejszy neomarksista, a dziś czołowy filozof europejskiej lewicy i jednocześnie intelektualny opiekun spolegliwy demokracji liberalnej, najbardziej umiarkowany z umiarkowanych, nie kto inny, jak sam Jürgen Habermas. Istny cud! Otóż dość niespodziewanie Mędrzec z Frankfurtu zaczyna słyszeć muzykę religijnych sfer i pisze partyturę „postsekularnego społeczeństwa, czyli takiego, gdzie w otoczeniu wciąż podlegającym sekularyzacji nadal istnieją wspólnoty religijne"[13]. Co więcej, tę deskryptywną (neutralną aksjologicznie) konstatację, ubarwia preskryptywną (aksjologicznie zaangażowaną) kontestacją „niesprawiedliwego wykluczenia religii z życia publicznego"[14] i normatywnym przekonaniem o twórczej roli religii w demokracji[15]. Religia mianowicie odgrywa ważną rolę w kontekście wrażliwych obszarów życia publicznego. Otóż zdaniem Habermasa, w debatach o ustawodawstwie dotyczącym aborcji i eutanazji, kwestii bioetycznych związanych z leczeniem bezpłodności, praw zwierząt i zmian klimatycznych nie powinno się odmawiać głosu kościołom i wspólnotom religijnym, gdyż „w tych i innych kwestiach topografia argumentacyjna jest tak rozmyta, że absolutnie nie możemy uznać za przesądzone, która strona może powoływać się na słuszne intuicje moralne". I dodaje: „W kontekście wrażliwych obszarów życia społecznego tradycje religijne potrafią artykułować te intuicje przekonująco i we własnym języku"[16]. Jednakże, zastrzega Habermas, wierzący muszą dokonać trojakiej refleksji nad własną sytuacją: „Po pierwsze, religijna świadomość musi uporać się z poznawczym dysonansem, jakim jest zetknięcie z innymi wyznaniami i religiami. Po drugie, musi dostosować się do autorytetu nauk, które mają społeczny monopol na wiedzę o świecie. Wreszcie musi uznać przesłanki państwa konstytucyjnego, oparte na moralności świeckiej"[17].
Z tych paru uwag wprowadzających, możemy wyciągnąć między innymi taki oto wniosek: o ile istnieje dość powszechna zgoda co do wzrostu znaczenia religii w dzisiejszym świecie, że, jak to powiada Gray: *proces sekularyzacji*

---

12 J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, przekł. M. Łukasiewicz, „Znak" 9(568)/2002, s. 9.

13 Ibidem, s. 11.

14 Ibidem, s. 16.

15 Taki tytuł nosi właśnie jeden z jego artykułów na temat funkcji religii we współczesnym społeczeństwie. Zob. J. Habermas, *O twórczej roli religii w demokracji*, „Europa" (Magazyn Idei „Dziennika"), 257(10)/2009, 7-8.03.2009, s. 9–10.

16 J. Habermas, *O twórczej roli religii...*, op. cit., s. 10.

17 J. Habermas, *Wiedzieć i wierzyć*, op. cit., s. 11.

zmienił wektor[18], o tyle ocena tego zjawiska bywa diametralnie różna. Nie ma w tym oczywiście nic dziwnego: rozbieżność opinii w tej akurat materii wydaje się czymś bardziej naturalnym niż mniej lub bardziej powszechny konsensus. Godnym zastanowienia wydaje się natomiast fakt, iż te skrajnie przeciwstawne poglądy są głoszone nierzadko przez myślicieli, którzy nie należą bynajmniej do jakichś zupełnie sobie obcych i wrogich obozów ideologicznych. Zarówno bowiem ci, którzy życzliwym okiem patrzą na religię, jak i ci, którzy widzą w niej zjawisko zdecydowanie negatywne, są – nie wszyscy oczywiście, ale przeważająca większość – zwolennikami społeczeństwa obywatelskiego i podzielają pogląd, że najlepszym jego gwarantem jest liberalna demokracja, ustrój być może nie pod każdym względem doskonały i z pewnością posiadający wiele niedostatków, ale w ostatecznym rozrachunku najlepiej zabezpieczający podstawowe prawa obywatelskie, takie jak w szczególności – by posłużyć się wyliczeniem Leszka Kołakowskiego – prawo do wolności myśli i wypowiedzi, w tym prawo do wyznawania jakiejkolwiek religii bądź żadnej, prawo do swobodnego zrzeszania się, prawo do nabywania własności i ochrona przed arbitralną konfiskatą, prawo do prywatności, a więc między innymi prawo do dowolnych zachowań seksualnych, jeśli nie ma w nich przemocy, wykorzystywania dzieci i kazirodztwa[19]. Jako przykład takiej rozbieżności postaw w stosunku do religii wśród myślicieli, którzy jawnie opowiadają się za pluralistycznym społeczeństwem obywatelskim i liberalną demokracją, niech nam posłużą dwa cytaty. Oto w jednym ze swoich ostatnich wywiadów dopiero co przywołany Leszek Kołakowski zabawiając się w proroka (zajęcie mu skądinąd obce), wieszczył: *Absolutnie nie wierzę w śmierć wiary religijnej i Kościoła. Jestem przekonany, że wiara należy do fundamentów naszego istnienia. Religia nie może zginąć. Może się oczywiście zmieniać, przekształcać. Powrót do pewnych form religijności jest pewnie w chrześcijaństwie niemożliwy, ale to nie znaczy, że chrześcijaństwo ginie*[20].

Dla kontrastu posłuchajmy prognozy, a może raczej dezyderatu Sama Harrisa, jednego z czołowych przedstawicieli wspomnianego już ewangelicznego ateizmu, a zarazem gorącego obrońcy pluralistycznego społeczeństwa oby-

---

18 J. Gray, op. cit., s. 16. Socjologowie mówią o tzw. procesie deprywatyzacji religii, polegającym, z grubsza rzecz biorąc, na odzyskiwaniu przez religię pola w sferze publicznej, m.in. edukacji, polityce, kształtowaniu opinii publicznej. Koncepcję deprywatyzacji lansuje szczególnie mocno jej twórca, amerykański socjolog José Casanova. Zob. tegoż, *Religie publiczne...*

19 Zob. L. Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Kraków 2009, s. 291.

20 L. Kołakowski, *Wiara fundamentem istnienia*, rozmowa przeprowadzona przez B. Łozińskiego, „Europa – Tygodnik Idei" 12(207)/2008, 22.03.2008, s. 5. Zob. także zamieszczony w książce Kołakowskiego *Mini wykłady o maxi sprawach* rozdział *Moje wróżby w sprawie przyszłości religii i filozofii*.

watelskiego, który w książce pod wielce wymownym tytułem „The End of Faith. Religion, Terror, and the Future of Reason" pisze:
Nasze techniczne postępy w sztuce wojennej doprowadziły w końcu do tego, że nasze różnice religijne – a przez to nasze religijne przekonania (religious beliefs) – stały się poważnym zagrożeniem naszego przetrwania. Nie możemy dłużej ignorować faktu, że miliony naszych sąsiadów wierzy w metafizykę męczeństwa, w dosłowną prawdę księgi Apokalipsy czy też inne fantastyczne pojęcia, skrywające się w umysłach wierzących przez milenia – nie możemy, gdyż ci nasi sąsiedzi są dziś uzbrojeni w chemiczną, biologiczną i nuklearną broń. Nie ma wątpliwości, że ten stan rzeczy oznacza końcową fazę naszej łatwowierności. Słowa takie jak „Bóg" i „Allah" muszą podążyć drogą słów takich jak „Apollo" i „Baal", w przeciwnym razie zniszczą one nasz świat.
Kilka chwil spędzonych na cmentarzu fałszywych idei sugeruje, że takie pojęciowe rewolucje są możliwe. Weźmy przykład alchemii: idea ta fascynowała ludzi przez ponad tysiąc lat, a przecież ktokolwiek, kto by dziś poważnie twierdził, że jest praktykującym alchemikiem, tym samym okazałby się niezdolnym do objęcia większości odpowiedzialnych stanowisk w naszym społeczeństwie. Taki sam los musi spotkać opartą na wierze religię (faith-based religion): musi ona zaniknąć[21].

Chciałoby się oczywiście wiedzieć, która z powyższych prognoz okaże się prawdziwa. Temu, kto nie tylko by to wiedział, ale jeszcze dodatkowo potrafił tę prawdziwą prognozę właściwie uzasadnić (spełniając tym samym platoński warunek uznania danego przekonania za wiedzę), ludzkość, a przynajmniej ta jej część, dla której posiadanie wiedzy w tym sensie posiada jakąś wartość, byłaby dozgonnie wdzięczna. Wszelako przytoczyłem tu te dwa przeciwstawne głosy nie tyle w tym celu, by snuć mniej lub bardziej prawdopodobne scenariusze co do przyszłych losów religii, lecz – raz jeszcze to powtórzę – by zegzemplifikować znaczącą rozbieżność opinii na temat miejsca i roli, jakie religia odgrywa, odgrywać powinna tudzież nie powinna, w dzisiejszym (post)sekularnym społeczeństwie obywatelskim. Jednym z istotnych aspektów tej roli jest jej aspekt edukacyjny: czy religia wyznawana przez poszczególne jednostki i określone wspólnoty przyczynia się do rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, czy też jest raczej przeszkodą w jego

---

21 S. Harris, *The End of Faith. Religion, Terror, and the Future of Reason*, London 2006, s. 13–14. Zob. także tegoż, *Letter to a Christian Nation. A Challenge to Faith*, London 2007, s. 43. Co do jego *expressis verbis* wyrażonej aprobaty dla idei społeczeństwa obywatelskiego jako zjawiska „niezbędnego dla zachowania cywilizacji", zob. *The End of Faith*, s. 150–152.

kształtowaniu? W końcowej części mego artykułu przedstawię kilka uwag natury propedeutycznej, których poczynienie wydaje mi się istotne *przed* podjęciem właściwej analizy tego niezwykle skomplikowanego, wielopłaszczyznowego i, nie ma co ukrywać, kontrowersyjnego zagadnienia.
Przede wszystkim przystępując do rozważania tego problemu, musimy zdawać sobie sprawę – co, jak mam nadzieję, moje dotychczasowe wywody w wystarczającym stopniu dały do zrozumienia – w jakim aspekcie go ujmujemy: czy to w aspekcie czysto opisowym (deskryptywnym) czy też normatywnym (preskryptywnym). Czy staramy się opisać i ewentualnie stworzyć naukową teorię dotyczącą roli religii w społeczeństwie określanym mianem obywatelskiego, czy też piszemy o tym, jakie winno być to miejsce? Nie tylko zresztą powyższy problem może być ujmowany na jeden z wymienionych sposobów, lecz także deskryptywnie bądź normatywnie możemy podchodzić do poszczególnych składowych tego problemu. Chodzi mianowicie o to, że fenomeny, takie jak: religia, edukacja, społeczeństwo obywatelskie, sekularyzacja są nie tylko opisywane, poddawane analizie i teoretyzowane na sposób aksjologicznie neutralny, z czym mamy do czynienia w empirycznych naukach szczegółowych, takich jak: religioznawstwo, socjologia, psychologia, pedagogika, politologia, antropologia kulturowa i tak dalej, ale także, a może przede wszystkim, zjawiska te są poddawane ocenie, wartościowane, ujmowane w ich aspekcie normatywnym jako zjawiska pożądane bądź szkodliwe w zależności od przyjmowanych opcji światopoglądowych. Z kolei opcje te niejednokrotnie opierają się na sobie właściwej interpretacji wyników analiz danych empirycznych oraz teorii tworzonych na gruncie wyżej wymienionych nauk szczegółowych (choć oczywiście nie jest to jedyne źródło powstania owych opcji). I jeśli już w ramach tych nauk mamy do czynienia z wieloma, nierzadko sobie przeczącymi ujęciami powyższych fenomenów: poczynając od różnic w samym ich opisie, interpretacji danych empirycznych, aż po tworzenie teorii na ich temat, to tym bardziej różnice te i kontrowersje występują na poziomie ujęć aksjologiczno-normatywnych. Dotyczy to zwłaszcza fenomenu religii i ściśle powiązanego z nim zjawiska sekularyzacji. O ile bowiem, jeśli chodzi o fenomeny edukacji i społeczeństwa obywatelskiego, zjawiska te – jakkolwiek wielorako rozumiane[22] –

22 Jak słusznie zauważa Dorota Pietrzyk-Reeves w swojej monografii poświęconej idei społeczeństwa obywatelskiego, „pojęcie to jest nie tylko pojmowane na wiele różnych sposobów, odmienne są także historyczne źródła, do których sięgają posługujący się nim teoretycy" (D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Wrocław 2004, s. 9). Przede wszystkim, jak podkreśla ta badaczka, należy zauważyć, iż obecnie pojęcie to funkcjonuje co najmniej na 3 różne sposoby: 1) jako hasło ruchów społecznych i partii politycznych; 2) jako kategoria analityczna używana w naukach społecznych (w szczególności przez socjologów) do opisania i wyjaśnienia określonych zjawisk społecznych, przede wszystkim określonego

to jednak niemal powszechnie są postrzegane jako fenomeny pozytywne, których rozwój wszystkim niejako leży na sercu, choć oczywiście występują istotne różnice zdań, co do tego, jakie czynniki umożliwiają tenże rozwój, między innymi na temat efektywnego edukowania społeczeństwa, aby stawało się ono obywatelskim, to jeśli chodzi o oceny wartościujące zjawisko religii i jej rolę w procesie edukacji społeczeństwa obywatelskiego, mamy całą ich gamę: od skrajnie negatywnych, w stylu cytowanego powyżej Sama Harrisa czy też innych współczesnych ewangelicznych ateistów, jak Richard Dawkins, Christopher Hitchens i Michel Onfrey[23], obwiniających religię o wszelkie zło występujące w świecie, a co za tym idzie uznających ją za zagrożenie dla istnienia społeczeństwa obywatelskiego i żądających całkowitego odsunięcia organizacji religijnych od wpływu na kontrolowane przez państwo i finansowane ze środków publicznych instytucje edukacyjne, przez krytyczne, acz nie wrogie poglądy na temat religii myślicieli w stylu Richarda Rorty'ego[24] czy też sympatyzująco, choć z niejakim dystansem, patrzące na nią osądy przywoływanych już tu myślicieli umiarkowanie liberalnych w szerokim znaczeniu tego słowa w stylu Kołakowskiego[25] czy też Habermasa, następnie pozytywne opinie o religii umiarkowanych i otwartych na dyskusję myślicieli oficjalnie przyznających się do wyznawania określonej religii, jak na przykład Alasdair MacIntyre czy Charles Taylor[26], aż po jej

typu organizacji społecznej oraz 3) jako filozoficzna koncepcja normatywna, mająca „na celu wskazanie na pewien ideał porządku społecznego, odpowiedź na pytanie o naturę dobrego ładu społeczno-politycznego" (ibidem, s. 11). Wymiary te przenikają się, gdyż nie sposób określać jakiegoś społecznego ideału bez odwoływania się do praktyki społeczeństw zarówno historycznych, jak i współczesnych, które ów ideał realizowały lub miałyby realizować, lub zawodziły w jego realizacji oraz opisu tejże praktyki i prób jej naukowego wyjaśnienia.

23 Ateistyczne manifesty tych autorów są dostępne w języku polskim: R. Dawkins, *Bóg urojony*, przekł. P. J. Szwajcer, Warszawa 2007; C. Hitchens, *Bóg nie jest wielki. O trucicielskiej sile religii*, przekł. C. Murawski, Katowice 2007; M. Onfray, *Traktat ateologiczny. Fizyka metafizyki*, przekł. i wstęp M. Kwaterko, Warszawa 2008.

24 Zob. R. Rorty, *Wiara religijna, odpowiedzialność intelektualna i romantyczność*, przekł. P. Znaniecki, [w:] T. Buksiński (red.), *Wspólnotowość wobec wyznań liberalizmu*, Poznań 1995; tegoż, *Religia jako kres konwersacji*, przekł. M. Klebs i M. Jaranowski, „Znak" 1(548)/2001, s. 56–64. Dobre omówienie stanowiska Rorty'ego znajdzie czytelnik w artykule M. Jaranowskiego, *Richard Rorty i wiara religijna*, „Znak" 1(548)/2001, s. 65–84.

25 O Kołakowskim Charles Taylor powiada, że jest „współczującym obserwatorem wiary chrześcijańskiej", cyt. za „Tygodnik Powszechny" 43 (2781)/2002, 27.10.2002, s. 1.

26 Obaj myśliciele deklarują się jako katolicy, jednocześnie jeśli chodzi o ich poglądy z zakresu filozofii społecznej są uważani za prominentnych przedstawicieli komunitaryzmu, współczesnego nurtu w filozofii politycznej, którego cechami charakterystycznymi są: krytyka indywidualizmu, podkreślanie wagi wspólnot dla rozwoju człowieka, jego zasadnicze zakorzenienie i uwikłanie w tradycję i praktyki konkretnych zbiorowości ludzkich oraz konieczność rezygnacji z neutralności wobec wartości na jakimś poziomie życia społecznego. Zob. A. Gawkowska, *Komunitaryzm*, [w:] *Słownik społeczny*, Kraków 2004, s. 561, 571. Jeśli chodzi o poglądy MacIntyre'a w kwestii religii, a w szczególności chrześcijaństwa, we współczesnym społeczeństwie zob. tenże, *Secularization and Moral Change*. Oxford 1967; tenże i P. Ricoeur, *The Religious Significance of Atheism*,

bezkrytyczną gloryfikacją (oczywiście tej wyznawanej przez siebie) przez całą całe rzesze fundamentalistów: katolickich integrystów, ewangelikalnych chrześcijan, islamistów, ultraortodoksyjnych Żydów czy fundamentalistów hinduskich.

Jako filozofa interesuje mnie przede wszystkim normatywny aspekt tytułowego zagadnienia, co bynajmniej nie oznacza pomijania jego opisowego wymiaru. Wręcz przeciwnie. Oczywistą jest bowiem rzeczą, że warunkiem koniecznym wydawania wartościujących opinii dotyczącej określonego zjawiska, jest przynajmniej elementarne rozumienie jego natury/istoty. Właściwe więc uchwycenie miejsca, jakie religia winna odgrywać w postsekularnym społeczeństwie obywatelskim, wymagałoby przeprowadzenia analizy pojęć takich, jak: „religia", „sekularyzacja", „postsekularyzm", „edukacja" i „społeczeństwo obywatelskie", a następnie scharakteryzowania natury relacji między nimi. To wszelako jest zadanie, które musi zostać odłożone na później, a do którego powyższe uwagi stanowiły tylko próbę, mniej lub bardziej udanego, wprowadzenia. ■

New York–London 1969; *Marxism and Christianity*, London 1969; *Dziedzictwo cnoty Studium z teorii moralności*, przekł., wstęp i przypisy A. Chmielewski, Warszawa 1996. I Jeśli chodzi o poglądy Taylora w tej materii, to zob. przywoływaną już przeze mnie pozycję *Oblicza religii dzisiaj* oraz wywiad z nim pt. *Granice oświeconego rozsądku. Z Charlesem Taylorem rozmawiają Agata Bielik-Robson, Andrzej Pawelec i Łukasz Tischner*, przekł. Ł. Tischner, „Znak", 9(568)/2002, s. 31–48.

Piotr Juskowiak

Sztuka współpracy w dobie kapitalizmu kognitywnego – estetyzacja, edukacja, relacja

Późnonowoczesny demontaż panoptikonów, jak zauważył Gilles Deleuze, oznacza przejście od społeczeństw dyscyplinarnych do społeczeństw kontroli, a zatem stopniowe wypieranie instytucji zamknięcia, architektonicznych *form odlewniczych* (więzienie, fabryka czy szkoła) przez zdeterytorializowane, rozproszone *modulacyjne* urządzenia kontroli[1]. Ich nowy paradygmat stanowi generalizowane jako zasada przedsiębiorstwo (zastępujące w tej roli fabrykę). Deleuze nieprzypadkowo łączy kontrolę z najnowszą fazą rozwoju kapitalizmu. O ich nierozdzielności świadczą takie cechy, jak: elastyczność, nadprodukcja, informatyzacja, dialektyka indywidualizacji i umasowienia. W przypadku reżimu szkolnego transformację tę najlepiej oddaje imperatyw permanentnego kształcenia. Za jego sprawą proces edukacji nie może uchodzić za zakończony, szkoła rozlewa się na wszystkie domeny życia, a rola nauczyciela podlega niespotykanej wcześniej proliferacji. Wszechobecność mechanizmów kontroli pozwala osłabić tezę Zygmunta Baumana łączącą wspomniany demontaż panoptikonów z epoką odangażowania[2]. Dla Deleuze'a byłby to raczej efekt nowego typu zaangażowania, przejawiającego się w ramach fetyszu komunikacji, przymusu interakcji i mrzonek o pełnej inkluzywności wspólnoty politycznej. Wszystkim patronuje oczywiście nieustanna kontrola, mająca na celu zgodną z rytmami kapitału modulację jednostek, co przekłada się na niepokojące uwikłanie osobowości i podmiotowości pracownika w proces produkcji wartości. Jaki ma to związek ze sztuką? Bardzo duży, jeśli zgodzimy się z tezami Maurizia Lazzarato, według którego modelowym dla pracy niematerialnej trybem wytwarzania wartości jest dziś estetyczny sposób produkcji. Nie chodzi tu jedynie o przeniesienie na grunt ekonomii estetycznych pytań o autorstwo, reprodukcję oraz recepcję[3], ale i o wspólny dla ogromnej ilości współczesnych praktyk artystycznych oraz pracy niematerialnej w ogóle efekt końcowy: relację społeczną.

---

1 G. Deleuze, *Negocjacje. 1972–1990*, przekł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 184.

2 Z. Bauman, *Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie*, przekł. J. Margański, Kraków 2008.

3 M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, przekł. P. Colilli, E. Emory, [w:] M. Hardt, P. Virno (red.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis 1996, s. 143.

Co istotne, opisywana sytuacja wiąże się z jednej strony, z nowymi możliwościami politycznego oporu (na bazie rewolucyjnego podmiotu, jakim może się stać globalny prekariat jednoczący pracowników na bazie wspólnego doświadczenia wyzysku z owoców produkcji niematerialnej), z drugiej – zaciśnięciem pętli biowładzy kapitału (zainteresowanej w niespotykanym dotąd stopniu *żywą* pracą). Emancypacja i panowanie wyrastają ze wspólnego produkcyjnego podłoża.

Sztuka współpracy jako kulturowa logika kapitalizmu kognitywnego

Ambiwalencja ta z rzadka dostrzegana jest na gruncie współczesnej sztuki współpracy[4], gdzie zaangażowanie[5] (Suzanne Lacy), dialog (Grant H. Kester), spotkanie (Eric Hagoort), interakcja czy relacja okazują się często dobre same w sobie – jako uaktywniające odbiorcę, włączające w działania artystyczne przedstawicieli upośledzonych społecznie grup, a tym samym likwidujące (zazwyczaj deklaratywnie) wszelkie niedostatki sztuki modernistycznej. Nieporozumienie to najwyraźniej widoczne jest w wypadku pism teoretycznych Nicolasa Bourriauda, przeciwstawiających utopijnym rzeczywistościom moderny sztukę wyrastającą z codziennych interakcji i już istniejących modeli działania. *Możliwość sztuki relacyjnej (takiej, której teoretycznym horyzontem jest raczej dziedzina ludzkich interakcji oraz ich społeczny kontekst niż twierdzenie o niezależnej i prywatnej przestrzeni symbolicznej) wskazuje na radykalny przewrót na gruncie ustanowionych przez sztukę modernistyczną estetycznych, kulturowych i politycznych celów*[6]. Choć autor tych słów ma świadomość faktu współzależności sztuki relacyjnej i opartego na usługach postfordyzmu, zdaje się nie dostrzegać wspólnej dla obu ekskluzywności[7]. Paradoksalnie, nacisk na procesualność, intersubiektyw-

---

4 Określenia tego używam za Claire Bishop, scalającej za pomocą pojęcia współpracy rozmaite sposoby angażowania publiczności, które obserwować możemy od kilkudziesięciu lat na gruncie szeroko rozumianej sztuki publicznej. Zob. tegoż, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpień*, [w:] J. Warsza (red.), *Stadion X. Miejsce, którego nie było. Reader*, Kraków 2009.

5 „W przeciwieństwie do tego, co nazywano dotychczas sztuką publiczną, nowy rodzaj sztuki publicznej [...] opiera się na zaangażowaniu", S. Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys*, cyt. za: M. Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge MA, s. 105.

6 N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, przekł. S. Pleasance, F. Woods, Paris 2002, s. 14.

7 Ekskluzywność tę w znakomity sposób obnażył Kester w analizie *Tomorrow is Another Day*, pracy autorstwa Rirkrita Tiravaniji, zwracając uwagę na równoległy do ekspozycji (zrekonstruowane mieszkanie artysty wewnątrz Kölnischer Kunstverein, w którym gotował i bawił rozmową swoich gości) proces wypędzenia bezdomnych z gentryfikowanych okolic galerii. G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, Berkeley–Los Angeles 2004, s. 105. Bishop zwracała z kolei uwagę na wsobność tak rozumianych relacji – dotyczą one zwykle jedynie krytyków, miłośników sztuki czy innych artystów, w rezultacie tworząc niezwykle homogeniczną zbiorowość. Por. tegoż, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October"

ność i wspólnotowość takiej sztuki, mający na uwadze uniknięcie podejrzeń o reprodukowanie struktury systemu kapitalistycznego, które ponoszone jest kosztem odrzucenia dwóch największych osiągnięć artystycznego modernizmu – demiurgicznej roli autora, jak i przedmiotu jego pracy (utowarowionego dzieła sztuki) – przeciera kolejne ścieżki dla relatywnie nowego, z punktu widzenia społeczeństw zachodnich, paradygmatu gospodarczego: systemu opartego na informacji, analizie symboli i manipulowaniu emocjami[8]. Pozwala to zaryzykować tezę, że sztuka współpracy może dziś stanowić kulturową logikę kapitalizmu kognitywnego[9].

Kapitalizm kognitywny w przyjmowanym tu postoperaistycznym sensie oznacza reżim gospodarczy oparty na wiedzy, informacji i komunikacji. Co charakterystyczne dla nowej fazy rozwoju kapitału, to wzrost znaczenia szeroko rozumianej kultury jako czynnika produkcji oraz przesunięcie dominanty w procesie wytwarzania wartości z sektora przemysłu na sektor usług. O interesujących nas tu nowych formach produkcji nie sposób traktować w oderwaniu od przemian zachodzących na gruncie pracy. Podstawę kapitalizmu kognitywnego stanowi nie tyle nowa, co zyskująca na znaczeniu jej odmiana: praca niematerialna. Jej główne produkty to: kreatywne idee, innowacje, gusta i obrazy, ale i niedostrzegane często przez czytelników Richarda Floridy tryby współpracy, modele komunikacji czy społeczny kapitał symboliczny (określenie Davida Harveya). Zdaniem Lazzarato: „praca niematerialna produkuje, po pierwsze i przede wszystkim, «stosunek społeczny» (związek innowacji, produkcji i konsumpcji). Tylko powodzenie takiej produkcji powoduje, że jej działalność ma wartość ekonomiczną"[10]. Co istotne, tak rozumiana praca jest domeną masowej inteligencji (*mass intellectuality*), nie ogranicza się zatem do osób zatrudnionych w obszarze usług czy tak zwanych przemysłów kreatywnych. Każdy pracownik jest dziś w taki lub inny sposób odpowiedzialny za produkcję niematerialną, co powoduje przesunięcie, jeśli nie ostateczną likwidację, granic między pracą umysłową i manualną. Znikają także różnice między pracą i nie-pracą, czasem przeznaczonym na tę pierwszą i czasem od niej wolnym, zwyczajową domeną drugiej. Uwagę zwraca także kolektywny charakter produkcji wartości. To, co niematerialne, ma charakter dobra wspólnego (z uwagi na pochodzenie i tryby proliferacji) i jako takie winno być (zazwyczaj jednak

110/2004.

8 Por. M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przekł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, Warszawa 2005, s. 313–314.

9 Stawiam ją oczywiście w nawiązaniu do słynnego tekstu Frederica Jamesona. Zob. tegoż, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC 1991.

10 M. Lazzarato, *Immaterial...*, op. cit., s. 137.

nie jest) powszechnie dostępne jako „materiał" użytkowy (baza kolejnej kreacji lub element zwykłej konsumpcji). W dobie kapitalizmu kognitywnego granice tak rozumianej pracy pokrywają się z całym społeczeństwem, dla którego adekwatnym synonimem staje się zaproponowane przez włoskich operaistów pojęcie *fabryki społecznej*. Mówić możemy o niej w kategoriach zintegrowanego układu pracy, polityki i działalności intelektualnej (w tym także sztuki). Zwraca na to uwagę Paolo Virno, podkreślając nieużyteczność powyższych pojęć jako ściśle odseparowanych kategorii[11]. Dla włoskiego filozofa są one z założenia performatywne, o czym świadczy wirtuozeria wspólna dla dziedzin polityki, pracy, intelektu i sztuki. Działalność wirtuoza sprowadza się do dwóch głównych cech: jego działanie znajduje swoje spełnienie w samym akcie, nie ma zatem nic wspólnego z wytwarzaniem przedmiotu oraz zależy w pełni od obecności innych[12]. Inaczej niż Hannah Arendt, która podobne charakterystyki rezerwowała dla oderwanych od świata pracy artysty i polityka, Virno rozciąga je na wszystkich postfordystycznych producentów wartości dodatkowej. Kluczem do zrozumienia wirtuozerskiego performansu jest publicznie zorganizowana przestrzeń, czyli Marksowska kooperacja. Virno podkreśla tym samym kolektywny charakter wszystkich aktów twórczych, niezależnie od ich instytucjonalnego zaklasyfikowania. Na uwagę zasługuje wspólne dla pracy, sztuki czy polityki zakorzenienie w działaniach komunikacyjnych, praktykach kulturowych i współpracy. Z tego punktu widzenia traci na znaczeniu rozróżnienie na indywidualistyczną sztukę i kolektywistyczne rzemiosło zaproponowane przez Richarda Sennetta[13]. Virno za sedno obu uznałby Marksowski powszechny intelekt (*general intellect*), rodzaj wspólnotowej partytury[14] wyznaczającej przebieg tak niematerialnych (choć zawsze ucieleśnionych) performansów, jak i bardziej tradycyjnych, materialnych aktów produkcji. Należy podkreślić, że pojęcia „masowej inteligencji" i „powszechnego intelektu" nie mają na uwadze zrównania kompetencji pracownicy fabryki, wykładowczyni historii sztuki i rzeźbiarki, chodzi tu raczej o przeświadczenie o wspólnym dla wszystkich potencjale intelektualnym (nigdy zaś jego aktualizacji) i samej strukturze podejmowanych przez nie praktyk. Gra toczy się także o likwidację, niemal równie starego jak sam świat pracy, podziału na głowę i ręce, ideę i wykonanie czy wreszcie inteligencję i masy.

---

11 Np. za sprawą Hannah Arendt rozdzielającej je w *Kondycji ludzkiej*. P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, przekł. I. Bertoletti, J. Cascaito, A. Casson, Los Angeles–New York 2004, s. 50.

12 Ibidem, s. 52.

13 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przekł. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 101.

14 P. Virno, *A Grammar...*, op. cit., s. 64.

Jeśli artystyczny sposób produkcji jest dziś podstawowym modelem produkcji niematerialnej w ogóle, to kolejnym pytaniem, jakie należałoby zadać, jest pytanie o rodzaj sztuki najlepiej odzwierciedlającej ambiwalencję opartej na nim odmiany kapitalizmu. Chodziłoby tu zatem o podjęcie komplementarnej z powyższym intuicji Antonia Negriego[15], którego zdaniem działania artystyczne zawsze wpisane są w i reprodukują istniejący tryb produkcji – tak w obszarze jego umacniania, jak i kwestionowania. Sztuka taka odbijałaby, z jednej strony, jego kooperatywną, wspólnotową strukturę (w większości przypadków w sposób nie do końca uświadomiony i przy zachowaniu przez „autorów" dystynktywnych cech artysty), z drugiej, refleksyjnie podejmowała kwestie kolektywizmu, komunikacji czy charakteru więzi społecznej. Najodpowiedniejszym kandydatem wydaje się tu sztuka współpracy. Praktyka w tym samym stopniu budząca nadzieję (na zbudowanie wspólnego miejsca, zadośćuczynienie pokrzywdzonym, wyróżnienie tego, co mniejszościowe, etyczne, niewidoczne itp.), co zdradliwa. Każdej przestrzeni niematerialnej towarzyszy bowiem jej materialny pasożyt, o czym zbyt dobrze świadczą zestawione przez Matteo Pasquinellego bliźniacze pary (m.in. *pliki mp3 i iPod* [...], *świat sztuki i gentryfikacja, globalne marki i fabryki potu*[16]) oraz podobnie pasożytnicze zależności, do których dochodzić może w dziedzinie zorientowanej na kooperację sztuki.

Sztuka współpracy – edukacja, estetyzacja, relacja

Podkreślenie wagi zwrotu społecznego w sztuce stało się możliwe za sprawą coraz liczniejszych w ostatnich latach wspólnotowych projektów artystycznych[17]. Niezależnie od stopnia partycypacji animowanej wspólnoty, praktyki te nastawione są zwykle na emancypację, (re)produkcję lokalnej tożsamości, wzmocnienie czy demarginalizację wykluczonych społecznie i ekonomicznie grup. Nie oceniając w tym miejscu zasadności powyższych aspiracji (co wymagałoby przekraczającego ramy tego tekstu namysłu), chciałbym się

---

15 A. Negri, *Metamorphoses*, przekł. A. Toscano, „Radical Philosophy" 149/2008.

16 M. Pasquinelli, *Animal Spirits. The Bestiary of the Commons*, Rotterdam 2008, s. 124. Istnienie ostatnich w tym szeregu fabryk potu wskazuje na oczywisty fakt, że rozwój kapitalizmu spod znaku wiedzy, informacji, najnowszych technologii i komunikacji jest ściśle uzależniony od niskopłatnej pracy fizycznej. Do kwestii tej, z której, rzecz jasna, zdają sobie sprawę Hardt, Negri czy Lazzarato, odnoszą się m.in. krytyczni wobec pojęcia kapitalizmu kognitywnego George Caffentzis i Silvia Federici, zob. tegoż, *Uwagi o Edu-factory i kapitalizmie kognitywnym*, http://ha.art.pl/prezentacje/39-edufactory/1690-george-caffentzis-silvia-federici-uwagi-o-edu-factory-i-kapitalizmie-kognitywnym.html (23.03.2011).

17 Określanych przez Miwon Kwon, za Christopherem Sperandio, mianem *community-specific* dla odróżnienia od dotychczasowego hegemona na gruncie sztuki publicznej – *site-specific art*. M. Kwon, *One Place...*, op. cit., s. 109.

odnieść jedynie do trzech podstawowych problemów, jakie zrodzić może tak rozumiana artystyczna współpraca. Zamierzam omówić je w odniesieniu do nakładających się na siebie sfer edukacji, estetyzacji i relacji, na przykładzie „Pictures of Garbage", cyklu fotografii brazylijskiego artysty Vica Muniza. Zainaugurowany w 2008 roku i trwający kilkanaście miesięcy projekt miał miejsce w Jardim Gramacho na przedmieściach Rio de Janeiro, największym na świecie wysypisku śmieci. Muniz zaprosił do współpracy pracujących tam zbieraczy – brazylijskich *catadores* (w języku portugalskim słowo to oznacza m.in. padlinożerców). Jak zauważył Muniz, powodowała nim nade wszystko chęć odmiany trudnego losu innych ludzi[18]. Fotograf zaproponował stworzenie portretów na bazie olbrzymich „fotograficznych" płócien, pokrywanych przez *catadores* zebranymi uprzednio śmieciami. Wszystkie upozował na znane europejskie obrazy (w rodzaju „Śmierci Marata" Davida czy „Siewcy" Milleta), w swoisty sposób dopełniając recyklingowy charakter całego przedsięwzięcia. Kolejny etap pracy Muniza to zakończona sukcesem próba zainteresowania portretami rynku sztuki. Całość zarobionych w ten sposób pieniędzy (ponad 300 tysięcy dolarów) przekazana została zbieraczom pracującym z artystą, co pozwoliło umocnić założone przez nich stowarzyszenie (jednym z portretowanych był jego przewodniczący Tião Santos), otworzyć centrum edukacji w Jardim Gramacho, a niektórym rozpocząć nowe życie z dala od wysypiska. Za pośrednie konsekwencje współpracy (głównie za sprawą jej „ekranizacji") uchodzić mogą także nowe ustalenia legislacyjne (możliwość zatrudniania *catadores* przez firmy recyklingowe), uwidocznienie „padlinożerców" i zainteresowanie ich losami ze strony organizacji pozarządowych, a nawet wielkich koncernów (Coca-Cola Institute). Nie oceniając roli sztuki, chcę przyjrzeć się zasygnalizowanym wyżej, charakterystycznym dla sztuki współpracy jako takiej słabościom. Pierwszą z nich jest problem estetyzacji. Muniz nie ukrywa, że relacja powstała między nim a *catadores* znajduje zakorzenienie w samych śmieciach (co oddaje zresztą tytuł projektu). Kuszą go one swoim niezwykłym pięknem (z czego Muniz wielokrotnie zdaje sprawę w „Waste Land", olśniony wizualnym przepychem śmietniska): „w śmieciach piękna jest ich negatywność, są czymś, czego dziś już nie używasz, czymś, czego nie chcesz już oglądać". Ostatnia cecha przywodzi na myśl również sytuację

18 „Jestem w takim punkcie mojej kariery, w którym próbuję wykroczyć poza dziedzinę sztuk pięknych, ponieważ myślę, że jest to bardzo ekskluzywne i restrykcyjne miejsce. Tym, co chcę robić, jest zmienianie życia ludzi za pomocą materiałów, z którymi stykają się na co dzień". Wiedzę na temat projektu oraz wypowiedzi artysty czerpię głównie z nominowanego w 2010 roku do Oscara filmu dokumentującego kooperację Muniza z brazylijskimi śmieciarzami (*Waste Land*, reż. Lucy Walker).

catadores. Muniz uwypukla ich piękno w sposób typowy dla zachodniego oka (warunkowanego przez rewitalizowaną w projekcie tradycję europejskiego malarstwa), co można jeszcze zrozumieć, mając na uwadze zamiar wykorzystania rynku sztuki na potrzeby portretowanych. Bardziej niepokojący zdaje się pobrzmiewający w wypowiedziach artysty oświeceniowy ideał „dobrego dzikusa". Z jednej strony, mielibyśmy do czynienia z szczęśliwymi, pozbawionymi edukacji, uczciwie pracującymi brazylijskimi biedakami, z drugiej, z pełnym zagrożeń światem zachodniej cywilizacji. Muniz niebezpiecznie ociera się w tym przypadku o postawę etnografa, kojarzoną przez Hala Fostera z prymitywistyczną fantazją na temat fetyszyzowanego Innego, którego autentyczność zaświadczać ma o autentyczności artysty[19]. Nie ma przy tym mowy o częstej w takich sytuacjach próbie – o czym również pisze Foster, nawiązując do dobrze znanych tekstów Jamesa Clifforda – zakwestionowania etnograficznego autorytetu. Współpraca odbywa się na zasadach określonych przez fotografa, same prace i wystawa, na której są pokazywane, opatrzone są wyraźną twórczą sygnaturą. Mówić moglibyśmy tutaj zatem o estetyzacji autentyczności (którą Zukin wiąże w swej ostatniej książce z typową dla miejskiej ekonomii symbolicznej komodyfikacją niebezpieczeństwa i brudu[20]), której powierzchniowość[21] w taki lub inny sposób kończy się zwykle umocnieniem artystycznej pozycji twórcy projektu.
Wiąże się z tym drugi problem: uszkolnienia (w rozumieniu zbliżonym do Ivana Illicha). Nie unika go z całą pewnością sztuka oparta na współpracy, dość często i zbyt dobrze odnajdując się w roli Deleuzjańskiej modulacji. Wychowawczy charakter sztuki doskonale oddaje również charakterystyczną dla kapitalizmu kognitywnego sprzeczność. Choć stawiać musi on na wolny obieg wiedzy, kolektywność jej produkcji i demokratyzację dostępu – aby pozostać kapitalizmem, musi bronić także regulacji owej wiedzy, na przykład w postaci własności intelektualnej czy patentów. W obszarze edukacji dość dobrze sprzeczność tę widać w modulujących placówkach akademickich, gdzie decentralizacja i deterytorializacja okazują się niewiele znaczące, gdy równocześnie utrzymana zostaje hierarchiczność procesu pedagogicznego[22]. Wracając do „Pictures of Garbage", wcielający się w różne role Muniz zbyt często odwołuje się do znanej funkcji artysty – chce

---

19 H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 228.

20 S. Zukin, *Naked City. The Death and Life of Authentic Urban Spaces*, New York 2010, s. 51.

21 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przekł. K. Guczalska, Kraków 2005.

22 G. Raunig, *W trybie modulacji fabryki wiedzy*, przekł. Ł. Mojsak, [w:] K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku. Wolny Uniwersytet Warszawy. Zeszyt 1*, Warszawa 2009, s. 38.

być inicjatorem społecznej zmiany, animatorem, przewodnikiem, wreszcie nauczycielem. Wszystko po to, by choć na chwilę wymknąć się stale przezeń w ten sposób reprodukowanej przestrzeni sztuki. Muniz uczy więc swoich współpracowników technik artystycznych (nie na tyle jednak, by jak Iñigo Manglano-Ovalle w „Tele Vecindario", podzielić się z nimi własnym sprzętem), wprowadza w tajniki historii sztuki (zaproszonego do Londynu Tião), pokazuje świat poza wysypiskiem (np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Rio de Janeiro). W niewielkim stopniu interesuje go przy tym wytwarzana przez nich wiedza techniczna czy wizja estetyki i piękna. Choć Muniz porównuje swoją przeszłą sytuację do losu brazylijskich śmieciarzy (popełnia tym samym charakterystyczne dla estetycznego ewangelizmu grzechy delegatury i moralnej ekwiwalencji[23]), zbyt często łączącą ich współpracę opiera na uprzedniej nierówności (aura mistrza, dobroczyńcy, wyciągającego rękę do biernych mas aktywnego intelektualisty) – bez niej nie byłaby możliwa, o czym przekonuje nas niemal każda klatka „Waste Land", założona przez artystę na wstępie zmiana społeczna.

Trzeci problem dotyczy relacji. Jeśli rację mają, po pierwsze, Lazzarato nazywając ją głównym rezultatem estetycznego sposobu produkcji, po drugie, Bourriaud wskazując na refleksyjność jej estetycznej odmiany, będącą czynnikiem odróżniającym nową sztukę od zawsze w jakiś sposób relacyjnych wcześniejszych praktyk artystycznych, po trzecie wreszcie, Bishop pisząca o zwrocie społecznym w sztuce – to jednym z podstawowym zadań artysty w tym obszarze winno być dociekanie charakteru samej międzyludzkiej więzi. O tym, że tak się nie dzieje, przekonuje z kolei Kwon, wskazując na fakt, że najbardziej przeoczoną kwestią w obszarze *community-based art* jest zazwyczaj sama wspólnota[24]. Przyjęcie przekonania o jej koherentności, jednowymiarowości, konsensualności i tożsamości – podobnie rzecz ma się z relacją, współpracą czy dialogiem – prowadzić może do afirmacji samego spotkania i dobrych intencji artysty w sposób dalece niesatysfakcjonujący z uwagi na kwestię miejsca danej zbiorowości w szerszych układach społecznych. Dokumentujący współpracę Muniza i *catadores* „Waste Land" nie tyle nie jest taką formą namysłu zainteresowany, co zupełnie pomija pytanie o panujące wśród „padlinożerców" stosunki. Wyparte zostają w nim najmniejsze ślady antagonizmu[25], do których dojść mogło (i w rzeczywisto-

23 G. H. Kester, *Conversation Pieces*..., op. cit., s. 135–149.

24 M. Kwon, *One Place*..., op. cit., s. 145.

25 Na temat nieobecności antagonizmu na gruncie sztuki współpracy, zob. C. Bishop, *Antagonism*..., op. cit. Pasquinelli zwraca uwagę na podobne przeoczenie u wielu teoretyków kapitalizmu kognitywnego, podkreślając rolę konfliktów i rywalizacji w wyłanianiu się wiedzy czy technologii. Tegoż, *Animal Spirits*..., op. cit., s.

ści doszło) z uwagi na (niepokazaną w filmie) selekcję współpracowników artysty. Muniz i Walker, za sprawą wspomnianych wyżej estetyzacji i dydaktycznego przesłania projektu, nie przywiązują także wystarczającej wagi do samych trudów kondycji zbieraczy śmieci, mechanizmów ich wykluczenia, relacji zachodzących między *catadores* a władzami miejskimi i tym podobnych. W rezultacie nie otrzymujemy żadnej nowej wiedzy na temat społeczeństwa brazylijskiego, podobnie zresztą jak sami uczestnicy projektu, którzy poza pieniędzmi i chwilową medialną widzialnością, nie wypracowali żadnych nieznanych im wcześniej metod pozwalających się na nowo w nim odnaleźć.

Propozycję przekroczenia zarysowanych w ten sposób kłopotliwych miejsc sztuki współpracy oprzeć chciałbym na kilku uwagach poczynionych na marginesie książki Jacquesa Rancière'a „Le maître ignorant". Filozof poświęca ją w całości koncepcji *uniwersalnego nauczania* XIX-wiecznego pedagoga Josepha Jacotota, która dotyczyła w tym samym stopniu nauczyciela i ucznia, wyrażała się zaś w dwóch prostych zdaniach: *muszę was nauczyć tego, że nie mam nic do nauczenia* oraz *co ty o tym myślisz?*[26]. Pierwsze streszcza przekonanie Jacotota, że rolą nauczyciela nie jest transmisja wiedzy czy wyjaśnianie jej zawiłości (co grozi jedynie ogłupianiem ucznia), lecz umożliwianie zarysowania ogólnoludzkiego podobieństwa w akcie manifestacji równej u wszystkich zdolności intelektualnej (dla Rancière'a, tak jak dla postoperaistów, nierówne bywają tylko jej przejawy). Drugie wskazuje na konieczność samoemancypacji na bazie wspomnianej równości i bez pomocy przewodników, mistrzów czy reprezentantów. Czytelnicy książek Rancière'a wiedzą, że prowadzić mogą do tego na przykład akty mowy (dokładniej zaś: praktyki uznane za mowę przez wszystkie strony komunikacji). Zdaniem filozofa, wiążą one ze sobą funkcję poetycką z biegłością rzemieślnika – słowa to narzędzia, sam akt ich wypowiadania nie stanowi transmisji wiedzy, lecz tworzenie poezji[27]. Autor „Estetyki jako polityki" łączy więc w sposób podobny do cytowanych wcześniej autorów rozdzielone uprzednio sfery głowy i rąk, pracy intelektualnej i manualnej[28].

106–125.

26 J. Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, przekł. K. Ross, Stanford 1991. Cytaty pochodzą odpowiednio ze stron 15 i 36.

27 Ibidem, s. 65.

28 Przyczynia się do tego sama praktyka artystyczna w ramach estetycznego reżimu sztuk. Za jego sprawą „sztuka urasta ponownie do rangi symbolu pracy, antycypując cel – zatarcie opozycji – którego praca nie jest jeszcze w stanie osiągnąć dla siebie samej i sama przez się. Ale robi to o tyle, o ile jest produkcją [...]. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przekł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 111.

W ten sposób od kwestii ignoranckiej edukacji przechodzimy płynnie do głębokiej estetyzacji (w odmiennym jednak niż u Wolfganga Welscha znaczeniu). Jej możliwość równoznaczna jest z dzieleniem postrzegalnego – określoną estetyczną kartografią odpowiedzialną za kształt wspólnej przestrzeni i istniejące w jej ramach podziały (na to, co widoczne i niewidoczne, mówiące i bełkotliwe itp.). Klucz do głębokiej estetyzacji leży w dzieleniu dokonującym się na zasadach nauczyciela-ignoranta, a więc możliwości manifestacji ufundowanej w inteligencji równości. Emancypacja dokonywana środkami estetycznymi nie zasadza się, jak sądzi wielu czytelników Rancière'a, na wymianie „złych" reprezentacji na „dobre". Sztuka może ingerować w zastany porządek tego, co widzialne i słyszalne, tylko wyzbywając się ambicji emancypacyjnych: *gdy wyrzeka się władzy narzuconego przekazu, określonej widowni i jednoznacznego sposobu wyjaśniania świata, gdy, mówiąc inaczej, przestaje „chcieć" nas wyemancypować*[29]. Co więcej, nie jest w stanie zrobić tego w pojedynkę. Francuski filozof wskazuje na związek estetyki z polityką, podkreślając tym samym znaczenie politycznego podmiotu – ludu. Ich stosunek w bliski Rancière'owi sposób wyraził Deleuze: lud może potrzebować sztuki, lecz stawać się może tylko nakładem własnych sił[30]. Pomoc sztuki sprowadzać mogłaby się zatem do angażowania jednostek w proces samoemancypacji i, zgodnego z przekonaniem Pawła Mościckiego, umożliwiania zajmowania nowych, wcześniej niewyobrażalnych pozycji, przesuwania lub wynajdywania linii podziałów, zadawania niezadanych dotąd pytań[31]. Aby tego dokonać, nie musi ona oczywiście rezygnować z własnej „autonomii" (albo, co typowe dla sztuki współpracy, wstydzić się własnej estetyczności[32]). Może ją jednak skutecznie instrumentalizować[33]. Z punktu widzenia mojego tekstu ciekawym tego przykładem byłby zaproponowany przez Artura Żmijewskiego (i praktykowany np. w „Powtórzeniu") dialog z innymi producentami wiedzy (np. przedstawicielami nauk i ruchów społecznych, ale i osobami bezpośrednio angażowanymi w dane artystyczne przedsięwzięcie). W odniesieniu do sztuki współpracy polegać mógłby on na przemyśleniu samych właściwości budowanej relacji społecznej czy charakteru więzi stojącej za odgrywaną w ramach działania artystycznego grupy, przy jednoczesnej odmowie

---

29 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przekł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 150.

30 G. Deleuze, *Negocjacje*..., op. cit., s. 179. Widać to na gruncie projektu Muniza, który nie zakończyłby się podobnym sukcesem, gdyby nie istnienie stowarzyszenia walczącego o poprawę kondycji *catadores*.

31 P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 24.

32 C. Bishop, *Zwrot społeczny*..., op. cit.

33 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna" 11-12/2007.

udziału w charakterystycznej dla społeczeństw kontroli praktyce modulacyjnej (a tym samym wymykaniu się komodyfikacji i funkcjonalizowaniu owej relacji przez system). Jak pisze Michał Herer, wymaga to odrzucenia działania według zastanych reguł, wytwarzania nowych idei[34] oraz, dodajmy, ostatecznego przepracowania zasad artystycznej kooperacji. Lazzarato wskazywał w tym kontekście na praktyki Marcela Duchampa – na zasadzie szoku zrywające z ustalonymi trybami komunikacji, statusem artysty, logiką rynkową, ustanawiające interwał między sztuką i życiem, gdzie zdarzać się może wolna od kontroli produkcja podmiotowości[35]. Koncepcje masowej inteligencji i postawa nauczyciela-ignoranta wydają się równie dobrym do tego wstępem. ■

---

34 M. Herer, *Gilles Deleuze: Warunki (nie)możliwości sztuki w społeczeństwach kontroli*, [w:] *Czytanki...*, op. cit., s. 223.

35 M. Lazzarato, *Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security*, przekł. A. Toscano, „Radical Philosophy" 149/2008.

Rafał Drozdowski

Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?

Uwagi wstępne

Chciałbym w tym krótkim tekście spróbować przyjrzeć się nieco bliżej nie tyle kwestii szans i możliwości, jakie wiążą się z wykorzystaniem – na potrzeby budowania i umacniania społeczeństwa obywatelskiego – określonych inicjatyw i propozycji artystycznych, ile (właściwie) dokładnie na odwrót. Mam tu zatem zamiar zastanowić się nad ewentualnymi pułapkami, jakie nieść może ze sobą swoisty liryzm myślenia polegający na łatwowiernym zakładaniu, że sztuka (a przynajmniej niektóre jej warianty i konwencje) niejako w naturalny sposób wspiera społeczeństwo obywatelskie, zaś społeczeństwo obywatelskie w równie naturalny sposób zwraca się ku sztuce jako swojemu oczywistemu sojusznikowi i „pomocnikowi".

Na pierwszy rzut oka, na linii społeczeństwo (obywatelskie)–artyści wszystko powinno układać się jak najlepiej. Społeczeństwo obywatelskie wydaje się potrzebować artystów choćby dlatego, że w potocznym i życzliwym odbiorze ucieleśniają oni większość jego najważniejszych postulatów (dążenie do urefleksyjniania wszelkich międzyjednostkowych i międzyinstytucyjnych relacji, dążenie do odzyskiwania zawłaszczonych przez System znaczeń, przestrzeni i instytucji, dążenie do aktywizowania uśpionych potencjałów drzemiących w jednostkach i w społeczeństwie, dążenie do przeciwstawiania się oportunizmowi rządzących, bardziej zainteresowanych zazwyczaj reprodukowaniem zastanych reguł porządku niż wytwarzaniem jakkolwiek rozumianych *nowych sytuacji*, dążenie do *przejmowania inicjatywy* oraz do sprawowania *władzy inicjatywnej* itd.). Również artyści – wydaje się – powinni ciepło myśleć o społeczeństwie obywatelskim. Stanowi ono bowiem dla nich (potencjalnie) nie tylko najbardziej wdzięczną publiczność, ale uchodzić może także za ich najlepszego obrońcę i klienta.

Nie będę odkrywczy, jeśli powiem, że najoczywistszym, najbardziej samonarzucającym się obszarem *kooperacji* społeczeństwa obywatelskiego i artystów są przedsięwzięcia mieszczące się w szerokiej formule sztuki publicznej. Druga kluczowa teza tego artykułu będzie już jednak bardziej dyskusyjna: zaryzykuję opinię, że owa kooperacja społeczeństwa obywatelskiego i artystów materializująca się pod postacią sztuki publicznej od lat nie układa się dobrze, że znacznie częściej nie udaje się ona, niż udaje.

Jeśli mam w tej ocenie (przynajmniej częściowo) rację, warto zastanowić się nad głębszymi przyczynami tego stanu rzeczy. Dodam dla porządku, że postanowiłem nie odwoływać się w niniejszym artykule do żadnych przykładów oraz że pisząc o złożonych relacjach sztuka publiczna–społeczeństwo obywatelskie, będę mieć na uwadze (w zasadzie) tylko przypadek Polski. Uzasadnienie pierwszej z tych decyzji jest następujące: bardziej zależy mi na tym, aby podjąć tu próbę uchwycenia (jakichś) ogólniejszych mechanizmów i tendencji niż na tym, by – chcąc nie chcąc – znaleźć się w roli polemisty z konkretnymi projektami i artystami. Z kolei decyzję, by się ograniczyć wyłącznie do polskiego podwórka, dyktuje zwykła ostrożność badawcza; od dawna nie jest (już) możliwe pisanie o sztuce publicznej *po prostu* i w oderwaniu od jej lokalnego kontekstu.

1. Sztuka publiczna czy (tylko) sztuka w miejscach publicznych?

Jeśli przyjrzeć się najgłośniejszym, najżywiej komentowanym w ostatnim dziesięcioleciu realizacjom artystycznym podpadającym pod etykietę „sztuka publiczna", okaże się, że dużą ich część łączy z owym przymiotnikiem „publiczna" właściwie tylko to, że zostały usytuowane w przestrzeni publicznej.

Problem w tym, że znamieniem sztuki publicznej niekoniecznie musi być jej fizyczne usytuowanie w przestrzeni publicznej (w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadaje socjologia przestrzeni i socjologia miasta[1]). Znamieniem sztuki publicznej jest raczej to, że stara się ona prowokować publiczne dyskusje na tematy, które z takich czy innych powodów obchodzą lub *powinny obchodzić* członków określonych zbiorowości, że bywa *interwencją* mającą coś poprawić, coś *zmienić na lepsze* w takim bądź innym miejscu, w takiej bądź innej społeczności, w takim bądź innym fragmencie zastanego porządku reguł i relacji społecznych, że wreszcie (co chyba najważniejsze) próbuje być akuszerem nowych form uspołecznienia, nowych mechanizmów więziotwórczych i nowych wymiarów wspólnotowości.

Wszystkie te zadania da się jednak realizować *po cichu*, bez zbytniego rozgłosu, bez zabiegania o spektakularną widzialność, jaką zapewnia (dopiero) usytuowanie artystycznych *eventów* w najsilniej tętniących życiem punktach miasta. Wiemy już, że da się je realizować w Internecie[2]. Ale da się je realizować rów-

---

1 Zob. np. M. Wallis, *Socjologia przestrzeni*, Warszawa 1990, zob. też M. Szczepański, B. Jałowiecki, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2002.

2 Więcej na temat szans, ale też zagrożeń związanych ze zrastaniem się sztuki publicznej z Internetem – zob. np. 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:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red.),

nież w murach niektórych instytucji publicznych (np. szkół, szpitali, więzień) i *wewnątrz* wielu niespektakularnych mikroporządków społecznych (takich jak społeczności sąsiedzkie, społeczności neoplemienne[3], społeczności wykluczonych i samowykluczonych). Da się je, słowem, realizować *inaczej* niż pod postacią prostego gestu, polegającego na próbie wpisania w materialność miasta (jakiejś) zmaterializowanej idei czy też koncepcji artystycznej[4].

2. (Krypto)modernistyczna sztuka publiczna, czyli dla jednych za wcześnie, dla innych za późno

Idea społeczeństwa obywatelskiego jest na wskroś modernistyczna. Z kolei sztuka współczesna (również sztuka publiczna) od dobrych kilku dziesięcioleci mniej lub bardziej stanowczo odżegnuje się od tradycji modernistycznej, uznając ją (w zasadzie) za zamknięty projekt.

Wszelkie iskrzenia na styku społeczeństwo obywatelskie–sztuka publiczna oraz wszelkie dotychczasowe rozczarowania sympatyków, akuszerów i animatorów społeczeństwa obywatelskiego sztuką publiczną (i sztuki publicznej społeczeństwem obywatelskim bądź choćby tylko jego *projektem*) najprościej byłoby zatem wytłumaczyć tym, że społeczeństwo obywatelskie i sztuka publiczna przynależą do różnych porządków kulturowo-ideologicznych, że operują odmiennymi kodami i logikami, że wyznaczają sobie skrajnie różne cele.

Rzecz w tym, że jeśli uważniej przyjrzymy się najczęstszym przejawom sztuki publicznej, szybko dojdziemy do przekonania, iż wszyty jest w nie raczej repertuar wartości, strategii i postulatów modernistycznych niż ponowoczesnych. I tak na przykład sztuka publiczna uderzająco często opiera się na zamyśle „odfałszywiania" fałszywej świadomości społecznej, proponując jednakże właściwie wyłącznie nachalny dydaktyzm. Równie często sięga ona po prowokację artystyczną (siłą rzeczy przeciwstawiając się tym samym „społeczeństwu *normalsów*"). Bez większych trudności dałoby się przypisać sztuce publicznej także rozmaite formy utopizmu i skłonność do myślenia teleologicznego.

Jeżeli jednak dzisiejsza sztuka publiczna jest rzeczywiście kryptomodernistyczna (przynajmniej zaś jest taką częściej, niż to się jej wydaje) i jeśli rzeczywiście jest prawdą, że z punktu widzenia „strony społecznej" propo-

Sztuka – kapitał kulturowy miast polskich, Poznań 2010, s. 267–276.

3 Zob. M. Maffesoli, *Czas plemion*, przekł. M. Bucholc, Warszawa 2008.

4 Więcej o skomplikowanych uwarunkowaniach i konsekwencjach owej najprostszej strategii sztuki publicznej oznaczającej (po prostu) chęć wpisania się jakąś publiczną przestrzeń – zob. np. G. Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 285–306. Na ten sam temat zob. też I. Kabakow, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, op. cit., s. 342–354.

zycje płynące od artystów publicznych jawią się jako nie całkiem zgodne z jej oczekiwaniami (bądź jako zgoła nietrafione, nieczytelne i obce), wówczas należałoby szybko rozważyć następujące dwie hipotezy. Albo (1) owa (kryptomodernistyczna) sztuka publiczna jest (mimo wszystko) nadal *za bardzo nowoczesna* dla tradycyjnego lub, w najlepszym razie, posttradycyjnego społeczeństwa, albo też (2) staje się ona (w całym swoim kryptomodernizmie) *nie do przyjęcia* przez społeczeństwo, które okazuje się – w rzeczywistości – *bardziej od niej ponowoczesne*.

Cały problem w tym, że jest chyba i tak, i tak. Mnóstwo przejawów sztuki publicznej skwitować można jako swoiste „przestrzelenia", które odbierane są przez ich nominalnych adresatów jako artystyczne zagadki-nie-do-rozwiązania, artystyczne pomyłki lub artystyczne inwektywy. Łatwo wówczas artystom zrzucić całą winę za ostateczną porażkę takiego czy innego projektu artystycznego na zachowawczo-konserwatywne, *niekompetentne*, pasywne, odwrócone nie tylko od sztuki, ale też – paradoksalnie – od samego siebie i od własnych problemów społeczeństwo. Nie mam tu zamiaru z góry przekreślać ani tym bardziej wyszydzać podobnych „definicji sytuacji" i interpretacji. Myślę, że w wielu wypadkach mają one mocne podstawy. Słowem: bywa, że artyści faktycznie *mają prawo czuć się rozczarowani społeczeństwem*.

Jednak za w pewnym sensie ciekawsze i ważniejsze uznałbym w tym miejscu te wszystkie przypadki rozmijania się intencji sztuki publicznej z oczekiwaniami społecznymi, które wynikają z faktu, iż przyjmowane przez artystów publicznych założenia *nie uwzględniają* skali, kierunku i głębokości zmian zachodzących w społeczeństwie.

Po pierwsze (i przede wszystkim), *gros* projektów artystycznych aspirujących do bycia sztuką publiczną sytuuje się w dalszym ciągu w polu kultury eksperckiej[5], w której tym, kto *wie lepiej*, jest artysta oraz w której nadawcy i odbiorcy w zasadzie *nie mają prawa* ani na chwilę zamienić się miejscami. Tymczasem, szybko zmieniające się społeczeństwo polskie – nawet jeśli uznamy je za ciągle jeszcze (tylko) posttradycyjne i (tylko) protoobywatelskie – wydaje się oczekiwać po *sztuce* publicznej bardziej dialogowego stylu; podobnie jak chce być ono wysłuchane przez polityków, chce być również wysłuchane przez artystów.

Po drugie, zaryzykuję opinię, że znakomita większość projektów wpisujących się w formułę sztuki publicznej nie przyjmuje do wiadomości faktu, iż dzisiejszy

---

5 Na temat przyczyn i przejawów ciągłego identyfikowania się sztuki publicznej z modelem kultury eksperckiej, ale także o możliwych sposobach wychodzenia sztuki publicznej poza ów model „pouczającej kultury eksperckie" – zob. np. M. Krajewski, *Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, [w:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy miast polskich*, Poznań 2010, s. 181–195.

model społeczeństwa obywatelskiego od dawna nie łączy tego terminu z lirycznie pojmowaną wspólnotą obywatelską, lecz z sumą zorientowanych na indywidualizm jednostek, które choć oczywiście nie przestały przejmować się *sprawami publicznymi* (lub rozmaitymi kwestiami mogącymi mieć – potencjalnie – istotne konsekwencje dla funkcjonowania zbiorowości), to jednak są coraz *trudniej przekonywalne* do „przełączenia się" na myślenie i działanie podporządkowane dobru wspólnemu, do angażowania się w takie czy inne działania zbiorowe i do *udzielania poparcia* (choćby tylko symbolicznego) wszelkim (politycznym, społecznym, obyczajowym, organizacyjnym, ekonomicznym, kulturowym itd.) postulatom formułowanym z poziomu sfery publicznej[6]. Najłatwiej skwitować ten stan rzeczy tezą o postępującej prywatyzacji społeczeństwa, o transformowaniu się „starego społeczeństwa" w „społeczeństwo jednostek" zadomowionych w sferze prywatnej i niechętnych jej opuszczaniu[7]. Równie dobrze można jednak powiedzieć, że owa niechęć do opuszczania sfery prywatnej wynika (przynajmniej w przypadku społeczeństwa polskiego) z braku zaufania do „społecznikowskich retoryk" (skutecznie skompromitowanych jeszcze w czasach PRL-u) bądź z przeświadczenia, że koszty zaangażowania obywatelskiego (obojętnie, czy w formach, o jakie *proszą* np. samorządowcy, czy też w formach, o jakie *proszą* artyści) są w Polsce wciąż wyższe niż ewentualne korzyści, jakie mogą z tegoż zaangażowania wynikać. Jeśli przypuszczenia te są trafne, należałoby stwierdzić, że dużą część odpowiedzialności za to, że sztuka publiczna nie *uruchamia* społeczeństwa w taki sposób, w jaki chciałaby to ona uczynić, spoczywa na niej samej: na jej nieumiejętności takiego prezentowania się społeczeństwu, które rozwiewałoby jego wątpliwości i przełamywało jego uprzedzenia.

Po trzecie, wspomniana tu wcześniej skłonność sztuki publicznej do myślenia teleologicznego skutkuje przeoczeniem przez nią coraz bardziej procesualnego, polimorficznego, najeżonego ambiwalencjami i „płynnego", by użyć znanego określenia Zygmunta Baumana, charakteru współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. W rezultacie wspomnianego przeoczenia, sztuka publiczna wpada w pułapkę „zadaniowości" oraz grzeszy niecierpliwym wyczekiwaniem na szybkie, spektakularne, zatem także w miarę łatwo mierzalne efekty). Tym samym, upodabnia się ona do rozmaitych (starych i nowych) kampanii/akcji (kiedyś: raczej polityczno-propa-

---

6 Zob. np. R. Senett, *Upadek człowieka publicznego*, przekł. M. Marody, Warszawa 2009, zob. też K. Gergen, *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*, przekł. H. Janokowska, Warszawa 2009.

7 Więcej o zmieniających się relacjach pomiędzy sferą prywatną a sferą publiczną: zob. np. Drozdowski R., Godzic W., Grzeszczuk-Brendel H., Jakubowska A., Krajewski M., Kuligowski W., Olszewski L., Sawicka J., Rewers E., *Prywatnie o publicznym/ publicznie o prywatnym*, R. Drozdowski, M. Krajewski (pomysł i redakcja), Poznań 2007. Na ten sam temat – zob. również R. Drozdowski, *Ryzyko prywatności/ The Risk of Privacy*, [w:] A. Zygmuntowicz, W. Kowaliński (koncepcja i red.), *Przestrzenie prywatne*, Poznań 2010, s. 5–12.

gandowych, dziś: np. wpisanych w konwencję *edutainment* lub w konwencję reklamy społecznej), które niezależnie od tego, kto jest ich inicjatorem i z jakich przyczyn są one inicjowane, zrażają do siebie społeczeństwo z tej prostej przyczyny, że ich woluntaryzm kompromituje je niejako już na starcie. Również dlatego, że założone przez nie *tempo spodziewanych/oczekiwanych zmian* radykalnie rozmija się ze zdroworozsądkowym, społecznie podzielanym wyobrażeniem na temat tego, co w ogóle *da się* zmienić, *po spełnieniu jakich warunków* i *w jakim czasie*.

Po czwarte, wydaje się, że większość przedsięwzięć artystycznych identyfikujących się ze sztuką publiczną posługuje się obrazem społeczeństwa opartego na silnych, wyrazistych i trwałych więziach. Owo *silnie (silniej)* i *trwale (trwalej) uwięziowione* społeczeństwo jawi się w założeniu wielu projektów z obszaru sztuki publicznej jako stawka, o jaką toczy się gra i jako ostateczna miara ich powodzenia. Z jednej strony, nie mam nic przeciwko temu, aby tak właśnie formułować najbardziej dalekosiężny i jednocześnie najbardziej idealistyczny cel sztuki publicznej (była już o tym mowa). Jednak z drugiej strony, cel ten staje się dziś praktycznie nieosiągalny, przede wszystkim dlatego, że tym, co skleja społeczeństwo i co prolonguje jego istnienie (a zarazem wyposaża je w coraz to nowe cechy, odmienia jego oblicze i *ożywia* je), okazuje się *siła słabych więzi*[8]. Te słabe więzi (łączące np. lojalnych konsumentów tych samych ofert i produktów, sygnatariuszy rozmaitych petycji, „dobrowolne ofiary" mód sezonowych, przypadkowych świadków i uczestników zdarzeń nagłośnionych później przez media, słabo umotywowanych „odświętnych wolontariuszy", okazjonalnych kooperantów złączonych krótkotrwałą wspólnotą interesu itd.) mogłyby stać się zadaniem także dla sztuki publicznej. Mogłaby ona, mówiąc innymi słowy, *uskromnić* swoje aspiracje, godząc się z tym, że właściwie wszystko, co da się osiągnąć w nowych realiach społeczno-kulturowych za pomocą podejmowanych przez nią interwencji artystycznych, to owo *słabe uwięziowienie*. Problem w tym, że sztuce publicznej nie zezwala na takie, jak to określiłem, uskromnienie aspiracji jej kryptomodernistyczna natura (w tym miejscu więc koło poniekąd się zamyka). Nie zezwala jej na to również jej uwikłanie w *par excellence* rynkowo-efektywnościową „logikę ewaluacyjną"[9], która nakłada na nią wymóg zabiegania o maksymalnie spektakularne efekty oraz o maksymalną trwałość „rezultatów społecznych", do jakich ma prowadzić i jakie ma pozostawić po sobie.

---

8 Zob. M. Granovetter, *The Strength of Weak Ties*, „The American Journal of Sociology" 6(78)/1973.

9 Szerzej i w doprecyzowanym kontekście piszę o tej kwestii w czwartej części tekstu. W tym miejscu wspomnę tylko, że coraz częściej przedsięwzięcia artystyczne pomyślane jako „sztuka publiczna" realizowane są w Polsce w postaci projektów finansowanych z pieniędzy publicznych. Siłą rzeczy oznacza to, że strona finansująca wiąże z tymi przedsięwzięciami jakieś *własne* cele oraz że zabiega o ich mierzalność.

3. Sztuka publiczna, czyli gra na dwóch fortepianach?

Wydaje się, że kolejną pułapką, w jaką wpada dziś sztuka publiczna, jest strategia polegająca na tym, że nawet wówczas, gdy stara się ona samą siebie zminiaturyzować (w tym sensie, że dobrowolnie wpisuje się w Lyotardowskie małe narracje lub w tym, pokrewnym skądinąd znaczeniu, że stawia sobie bardzo konkretne i lokalne cele) i tak w ostatecznym rozrachunku częstokroć chodzi jej o to, aby w tym wszystkim, w czym *grzebie się ona lokalnie*, doszukiwać się jakichś ponadlokalnych uzasadnień, wniosków oraz metafor.

Innymi słowy mówiąc, sztuka publiczna, nawet jeśli stara się być w najlepszym tego słowa znaczeniu *lokalna* (zwrócona ku konkretnym problemom konkretnych społeczności, zorientowana na konkretne „sprawy do załatwienia") i tak bardzo często ujawnia się jako projekt, który jest podporządkowany jakimś celom i zyskom *ponadlokalnym*.

Nietrudno się domyślić, że ta podwójność intencji i celów sztuki publicznej może być odbierana jako synonim jej nieszczerości. Zaangażowanie sztuki publicznej w sprawy *par excellence* lokalne, przy jednoczesnym usiłowaniu zdyskontowania tegoż zaangażowania *gdzieś indziej*, przywodzi na myśl podejrzenie, że tak naprawdę traktuje ona instrumentalnie problemy, nad którymi się pochyla i społeczności, które obdarza swoją uwagą.

Być może jednak problem jest jeszcze głębszy. Można mianowicie zadać pytanie, czy aby nie jest tak, że w przypadku sztuki publicznej społecznie dyskredytująca okazuje się właściwie każda strategia, która ucieka się do myślenia za pomocą kategorii reprezentacji? Czy nie dzieje się tak, że jednostki potencjalnie otwarte na oferty sztuki publicznej w ostatecznym rozrachunku dystansują się od nich, ponieważ nie życzą sobie być jedynie *przykładami* takich czy innych „spraw do załatwienia" bądź takich czy innych „sposobów załatwienia spraw do załatwienia"? Oczywiście, nie potrafię odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie. Z jednej strony, łatwo sobie wyobrazić, że jednostki lub zbiorowości włączone w pole uwagi sztuki publicznej mogą poczuć się tym faktem pozytywnie wyróżnione – przyjmując z satysfakcją, że ich cele, oczekiwania, interesy i problemy zostały (wreszcie) przez kogoś symbolicznie docenione, uznane za ważne. Z drugiej strony, równie prawdopodobna wydaje się rosnąca nieufność społeczeństwa wobec wszelkiego typu przedsięwzięć, które nie respektują w pełni społeczno-kulturową potrzebę myślenia o sobie (o własnej grupie, o jej sytuacji) jako o *wyjątku* i indywidualnym przypadku.

4. Sztuka (robienia) projektów

Słowo „projekt" robi zawrotną karierę. Określa się nim dzisiaj zarówno rozliczne przedsięwzięcia (szkoleniowe, edukacyjne, mieszczące się w granicach szeroko rozumianej polityki społecznej) finansowane ze środków unijnych, jak i na przykład granty badawcze lub inwestycje wysokiego ryzyka finansowane przez fundusze *venture capital*. Projektami nazywane są zarówno rozmaite programy pilotażowe, jak i długofalowe wizje społeczeństwa, państwa, gospodarki i – koniec końców – całego ładu zbiorowego, spisywane pod hasłem *strategii rozwojowych*. Wreszcie – projektami zajmują się także artyści: w tym (dość już starym) znaczeniu, że można skwitować tym słowem właściwie każde przedsięwzięcie artystyczne, które jest zaplanowaną, realizowaną lub zrealizowaną *zamkniętą całością artystyczną*, względnie w tym (stosunkowo nowym) sensie, że projekt to każde *artystyczne wpisywanie się* w sformułowane przez kogoś (przez państwo bądź którąś z jego agend, przez media, przez władze samorządowe itd.) swoiste *zapytanie ofertowe*.

Warto wszak zauważyć, że w słowo „projekt" wszytych jest wiele mniej bądź bardziej ukrytych założeń, które można traktować jako odbicie swoiście restrykcyjnej i dyscyplinującej „filozofii zarządzania". Projektem jest zatem raczej coś jednorazowego (z projektu można/należy się wycofać, jeśli jego późniejsza *ewaluacja* wykaże, iż nie spełnił on pokładanych w nim nadziei). Projekt jest właściwie zawsze (tylko) swego rodzaju próbą generalną, przymiarką. Projekt jest zawsze „rozpisany temporalnie", ma swój ściśle określony początek i równie ściśle określoną datę zamknięcia, po której następuje jego podsumowanie, rozliczenie i ocena. Wreszcie – każdy projekt, z natury rzeczy, oparty jest na zewnętrznym finansowaniu. Środki finansowe przeznaczone na realizowanie takich lub innych projektów trzeba więc *pozyskiwać*, trzeba o nie *aktywnie zabiegać* (startując w rozmaitych konkursach i przetargach, śląc „wnioski" i „aplikacje", poddając się przeróżnym audytom i procedurom weryfikacyjnym itd.).

Oczywiście, z jednej strony, upowszechnianie się tendencji polegającej na dążeniu państwa do tego, aby możliwie wiele przedsięwzięć (także artystycznych i także tych o znamionach sztuki publicznej) było traktowanych jako projekty (oceniane według jasnych kryteriów, finansowane ze ściśle określonych źródeł i poddawane ewaluacji) może się z różnych względów podobać. Na pewno zwiększa ono konkurencję między tymi, którzy zabiegają o środki publiczne i ogranicza szereg nieprawidłowości towarzyszących wcześniej alokacji publicznych pieniędzy. Na pewno też jest ono dla wielu środowisk (w tym również dla artystów) szansą na przedarcie się z propozycjami, które nie mogłyby liczyć na sfinansowanie, jeśliby poddać je ocenie „przefiltrowanej" przez logikę/logiki sztuki komercyjnej.

Z drugiej jednak strony, trudno nie dostrzec faktu, że dążenie (państwa i jego agend-instytucji) do „zapakowania" wielu inicjatyw artystycznych w formułę projektów niesie z sobą wiele ryzyk. Z punktu widzenia artystów sytuacja ta oznacza między innymi niebezpieczeństwo uzależnienia się od władzy nowego typu mecenatu, który można określić mianem *mecenatu podporządkowanego racjonalności administracyjno-biurokratycznej*. Ów nakierowany na racjonalności administracyjno-biurokratyczną mecenat okazuje się dla artystów kłopotliwy nie tylko dlatego, że nakłada na nich konieczność podporządkowania się wielu procedurom formalno-prawnym, które wydają się słabo pasować do zadań i przedsięwzięć artystycznych, ale przede wszystkim dlatego, że rozstrzyga on o tym, *co (dla kogo i po co) artyści mogą robić za publiczne pieniądze*.

„Uprojektowienie" sztuki publicznej niesie ze sobą także poczucie braku stabilizacji; niepewne jest nie tylko to, czy w ogóle uda się pozyskać dla projektu finansowanie, ale również to, czy projekt zyska uznanie stosownych gremiów uprawnionych do poddania go ocenie (już po jego zrealizowaniu) lub czy znajdą się środki na opłacenie jego kolejnych zaplanowanych etapów. Niepewność ta, co łatwo zrozumieć, jest przyczyną dyskomfortu samych artystów, którzy zmuszeni są myśleć o swoich zamierzeniach artystycznych jako o swoistych „przymiarkach", „pilotażach" bądź „rozpoznaniach" (i tylko tak). Po wtóre, w zasadniczy sposób rzutuje ona na kształt relacji pomiędzy artystami a nominalnymi adresatami/beneficjantami ich inicjatyw. W relacje te wpisane jest – niejako już w punkcie startu – założenie, że w każdej chwili mogą być one zerwane z jakichś zewnętrznych przyczyn, że nie da się ich bez końca prolongować w czasie (nawet jeśli obie strony widziałyby taką potrzebę i bardzo sobie tego życzyły), że wreszcie w nieubłagany sposób formatuje je szereg „założeń projektowych" przyjętych – być może pochopnie – jako „konieczne do spełnienia warunki konkursowe". W rezultacie zaproponowane i *zaprojektowane* przez artystów formy współobecności i współpracy ze społeczeństwem mają prawo być odbierane – przez rzesze „zwykłych jednostek" – nieufnie i sceptycznie. Owe „zwykłe jednostki" mogą całkiem zasadnie podejrzewać, iż prędzej czy później zostaną potraktowane przedmiotowo oraz że – w myśl żelaznej logiki projektu – z chwilą jego zamknięcia znów zostaną ze swoimi problemami same.

Zakończenie

Zdaję sobie sprawę, że tekst niniejszy może pozostawić w Czytelniku poczucie niedosytu – choćby dlatego, że wiele ważnych kwestii zostało w nim zaledwie zasygnalizowanych. Domyślam się również, że może on wydać się (zbyt prostą) krytyką sztuki publicznej, która na dodatek tylko

w znikomym stopniu uwzględnia fakt, iż współpraca sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego nie udaje się również z winy tego ostatniego. Prawdę powiedziawszy, zależało mi tu jednak przede wszystkim na sprowokowaniu dyskusji. Rzeczywiście jest bowiem o czym rozmawiać. Nie chodzi przy tym o to, aby uczestnicy tej rozmowy (artyści, animatorzy organizacji pozarządowych, samorządowcy, „zwykli obywatele" itd.) nawzajem siebie obwiniali. Chodzi o to, aby lepiej, czytelniej i bardziej otwarcie niż dotąd prezentowali swoje racje i swoje wzajemne oczekiwania. ■

Izabela Kowalczyk

Prawo artysty do jego skrzynki albo o potrzebie demokratyzacji pola sztuki

Problem wolności artystycznej jest jednym z kluczowych, gdy mówimy o edukacji obywatelskiej i sztuce. Współczesną sztukę można bowiem traktować jako probierz demokracji. Jak pisze Krzysztof Pomian: *Sztuka nowoczesna, acz nie tylko ona, rzecz jasna, ożywia* [...] *świadomość tego, że demokracja wymaga różnic – grupowych, politycznych, ideowych, religijnych i innych – i wymaga sporów. Siłą demokracji jest bowiem jej tylko właściwa zdolność przekształcania rodzonych przez nie konfliktów z zagrożenia dla współżycia zbiorowego w źródło dynamiki kulturowej, społecznej i gospodarczej*[1]. Ataki na sztukę, odwoływanie wystaw czy wycofywanie z nich kontrowersyjnych prac należy analizować w kontekście praw obywatelskich. I nie chodzi tu tylko o prawo do wolności twórczości artystycznej, ale również o prawo do korzystania z dóbr kultury. Oba te prawa zapisane są w Artykule 73 Konstytucji RP, ale często zapomina się o tym, że próby cenzurowania sztuki godzą nie tylko w artystów, ale również w odbiorców. Sprzeczne z zasadami demokracji jest więc odmawianie odbiorcom prawa do zapoznania się z częścią sztuki współczesnej.

Dlatego też potrzebny jest namysł na temat tego, jak przeciwdziałać cenzurze sztuki. Czy zresztą samo pojęcie „cenzura" jest adekwatne w odniesieniu do aktualnej sytuacji na polu sztuki w Polsce? Jak powinniśmy reagować na przypadki łamania wolności artystycznej?

Na te pytania wciąż próbujemy odpowiedzieć jako członkowie i członkinie ogólnopolskiej Inicjatywy Indeks 73[2], która działa na rzecz obrony konstytucyjnej wolności twórczości artystycznej i badań naukowych (nazwa ugrupowania pochodzi od wspomnianego już Art. 73 Konstytucji RP). Celem inicjatywy jest między innymi przeanalizowanie na nowo obszarów wolności i represji oraz zdefiniowanie obecnych zagrożeń swobodnego dostępu do tworzenia i rozpowszechniania dóbr kultury. Chodzi o wspieranie działań,

---

1 K. Pomian *Sztuka nowoczesna i demokracja*, maszynopis udostępniony przez autora, tekst publikowany [w:] „Kultura współczesna", 2(40)/2004, s. 35–43.

2 Inicjatywa ta powstała w 2008 roku i tworzą ją m.in. Hubert Bilewicz, Agnieszka Kaim, Ewa Majewska, Lidia Makowska, Jacek Niegoda, Roman Pawłowski, Ola Polisiewicz, Alek Tarkowski, Jakub Szreder oraz autorka tego artykułu.

które zapobiegają cenzurze, wspierają ruch wolnej kultury oraz przywracają do obszaru kultury pojęcia dobra wspólnego i interesu publicznego. Dwa lata działalności Indeksu to zarówno interwencje przeciwko konkretnym aktom ograniczania wolności artystycznej, działalność edukacyjna (warsztaty), ale także rozważania teoretyczne, których pokłosiem jest „Nieregularnik wolnej kultury"[3].

W przypadku mówienia o cenzurze, łatwo wpaść w schematy: „my"–„oni", artyści kontra społeczeństwo, zwolennicy wolności kontra „ciemnogród", zaś przy takim schematycznym myśleniu znikają z pola widzenia niuanse oraz własny udział środowiska w reprodukowaniu systemu zezwalającego na ograniczenie wolności artystycznej. Dlatego też w tym tekście zamierzam przyjrzeć się wyłącznie zależnościom wewnętrznym, wychodząc z założenia, że owi mityczni „oni" tak naprawdę nie stanowią aż takiego problemu, większy problem tkwi natomiast w samym środowisku. Zależy mi więc przede wszystkim na analizie funkcjonowanie pola sztuki, które tworzą artyści, kuratorzy, krytycy, a które – jak wskazuje Pierre Bourdieu – jest zarazem polem władzy, polem możliwych sił działających na wszystkie obiekty, które mogą się w nim znaleźć, jest polem walk i gier, które mają na celu zajęcie jak najlepszych pozycji w obrębie tego pola[4]. Chcę postawić tezę, że edukację obywatelską na temat wolności tworzenia należy zacząć od siebie, bo również w samym środowisku brakuje świadomości obywatelskiej. I nie chodzi tu tylko o wielokrotnie opisywaną kwestię słabości tego środowiska, uginania się dyrektorów galerii przed żądaniami odwołania wystaw czy pogróżkami ich zaskarżenia. Chodzi bardziej o brak poszanowania demokratycznych zasad, o niezrozumienie istoty demokracji, ale również o działania wymierzone w wolność tworzenia i wolność odbioru sztuki.

Mówienie obecnie o cenzurze jest problematyczne, oficjalnie bowiem cenzura nie występuje. Nie ma przecież cenzury działającej na takich zasadach jak w Polsce przed rokiem 1990. Poczynić trzeba jednak zastrzeżenie w odniesieniu do sytuacji sztuki w czasach PRL-u. Cenzorzy nie interesowali się wtedy zbytnio twórczością artystyczną (w przeciwieństwie do literatury), nie interweniowano w to, co działo się w galeriach (czujność wzbudzały akcje, które miały być przeprowadzone na ulicach[5]). Kultura artystyczna była oczywiście kontrolowana. Działo się to jednak bardziej w sferze świadomości, na zasadzie niepisanych reguł, istniejących w ówczesnym

---

3 Zob. http://www.indeks73.pl/pl_,web_journal.php

4 P. Bourdieu, *Reguły sztuki Geneza i struktura pola literackiego*, przekł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 28.

5 P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991, s. 20.

polu sztuki. Andrzej Turowski określił ten system mianem *ideozy*: *przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznie strategii*[6]. Jest to przestrzeń przesycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę. *Ideoza* jest rodzajem gorsetu nałożonego na twórcę, nie pozwalającego mu swobodnie się wypowiedzieć.

Przytaczam tę opinię, bo może czas poddać w wątpliwość przekonanie, że cenzura w czasach PRL-u oraz obecnie w istotny sposób różnią się od siebie. Może w gruncie rzeczy wciąż mamy do czynienia ze swoistą ideozą? Obecnie polska sztuka tkwi w systemie neoliberalno-konserwatywnym (który zresztą oddziałuje w Polsce na wszystkie sfery życia społecznego) – chodzi o dominację konserwatywno-religijnego systemu wartości – z jednej strony, a z drugiej, o nałożony na system sztuki gorset rynkowy. Ten system nie wytwarza swoich jawnych nakazów i zakazów, nie funkcjonuje jako przymus, nie ma jasnych, ściśle określonych reguł. Zależności, o których mowa, są ukryte, trudne do wyśledzenia, a niekiedy nawet – nazwania.

Również ten system wytwarza coś w rodzaju *ideozy*, ograniczając swobodę wypowiedzi artystycznej. To, co jest zbyt radykalne, zbyt krytyczne, jest od razu przez ten system usuwane na zasadzie reguł rynkowych (takiej sztuki nie można dobrze wypromować i sprzedać, niechętnie pokazuje się kontrowersyjne prace, pewnych artystów nie wpuszcza się do mainstreamowych galerii, nie zaprasza do udziału w prestiżowych wystawach[7]). Jeśli w czasach PRL-u artyści uwewnętrznili zasadę, aby nie krytykować komunistycznej władzy, to obecnie, po burzliwych latach 90., uwewnętrznili inną, ale podobną zasadę – nie krytykować Kościoła i jego symbolicznej władzy.

Zdaję sobie sprawę z tego, że wszelkie porównania prowadzą do uproszczonego oglądu rzeczywistości. I na pewno w sensie bardziej ogólnym nadużyciem jest porównanie systemu komunistycznego i neoliberalnego. Ale zarówno w jednym, jak i drugim systemie wolność wypowiedzi artystycznej, choć dziś chroniona prawem konstytucyjnym, jest łamana. Znany czeski krytyk Jindřich Chalupecki w 1936 roku głosił, że *każda sztuka jest wywrotowa*[8]. Natomiast w książce pisanej pod koniec

---

6 A. Turowski, *Polska ideoza*, [w:] T. Hrankowska (red.), *Sztuka polska po 1945 roku*, materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987, s. 31.

7 O takich mechanizmach mówili mi sami artyści, wskazując, że pewne instytucje nigdy nie prezentują ich sztuki, że dzieje się tak ze względu na kontrowersje, jakie wywołały ich wcześniejsze prace.

8 Za: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 60.

swego życia (zmarł w 1990 roku) porównał skrępowanie kultury artystycznej w komunistycznej Europie Środkowej do *gorsetu, jaki na wolność artysty nakłada na Zachodzie biznes. Odpowiednikiem zachodniej komercjalizacji sztuki jest wschodnia biurokratyzacja*[9]. Podobnie wypowiedział się nieżyjący już Zbigniew Dłubak: *Zawsze jest jakaś cenzura. Nie taka policyjna, tylko taka „kto płaci, ten wymaga"*[10]. Ponadto, jeśli chcemy zastanowić się nad kwestią wolności artystycznej dzisiaj, to nie sposób pominąć tego, co działo się wcześniej i zapytać nie tyle o zerwanie z okresem PRL-u, ile raczej o ciągłość pewnych praktyk, pewnego sposobu myślenia czy sposobów funkcjonowania pola sztuki wówczas i obecnie. Oczywiście zwrócić trzeba również uwagę na znaczące różnice. W Polsce przed 1989 rokiem traktowano sztukę jako obszar wyłączony z rzeczywistości społeczno-politycznej. Po socrealizmie przyszedł czas sztuki zamkniętej w kręgu problemów formalnych, doskonale udającej, że działa poza sferą polityczną. I paradoksalnie właśnie ta sztuka była władzom PRL-u najbardziej na rękę. Bo świadczyła o względnej otwartości kraju, a zarazem nie imała się krytykowania władzy. Zmiany przyniosły lata 90., kiedy sztuka zaczęła drażnić, podejmować trudne problemy społeczne, a nawet prowokować. Wtedy też przybrały na sile ataki na wolność artystyczną.

W odniesieniu do sytuacji współczesnej można mówić o kilku rodzajach niejawnej (inaczej: „pełzającej") cenzury: cenzurze prewencyjnej (polegającej na niedopuszczeniu do otwarcia wystawy czy pokazania danej pracy), autocenzurze (stosowana przez szefów galerii, organizatorów wystaw, ale też samych artystów), niszczeniu dzieł sztuki, które powoduje, że wystawa w swoim pierwotnym kształcie jest już niemożliwa do oglądania, prowadzeniu nagonki na twórców i odmawianiu pracom statusu sztuki, urynkowieniu sztuki i nie przyznawaniu dotacji kontrowersyjnym pracom. Można mieć jednak wątpliwości, czy do tych wszystkich rodzajów niewątpliwego ograniczania wolności artystycznej można w ogóle stosować pojęcie „cenzura". Różne są też obszary, których naruszanie okazuje się dla artystów niebezpieczne i wywołuje reakcje rodzimych cenzorów (głównie prawicowych polityków i publicystów). W latach 90. ograniczano wolność artystyczną, gdy prace podejmowały trzy zasadnicze tematy: religię, seksualność i obyczajowość oraz traumatyczną historię (przede wszystkim temat Zagłady).

---

9 Ibidem, s. 273.

10 *Wartości kontra komercja*, rozmowa Marka Grygla ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona w 1993 roku, „Fototapeta", http://fototapeta.art.pl/2001/dlb.php (30.05.2011).

Warto podkreślić, że wszystkie te obszary związane są z władzą i z kontrolowaniem życia społeczeństwa (np. kontrolą seksualności czy kontrolą zbiorowej pamięci).

Około 1999 roku pojawiło się nowe zjawisko, jakim jest cenzura „korporacyjna". Firma AMS dokonała wówczas autocenzury przez zasłonięcie pracy Katarzyny Kozyry „Więzy krwi" na billboardach Galerii Zewnętrznej. Najczęściej przyczyną tego rodzaju cenzury jest ochrona interesów danej korporacji. Tak było w przypadku AMS-u, gdyż afera wokół „Więzów krwi" mogła zaszkodzić interesom firmy, która mogłaby stracić część swoich klientów. Tak było też w przypadku ocenzurowania pracy „Arbeitsdisziplin" Rafała Jakubowicza w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał w 2002 roku za sprawą interwencji osób związanych z poznańskim oddziałem firmy Volkswagen. Sprawa ta była wielokrotnie opisywana, a o okolicznościach związanych z nią szczegółowo opowiadał w wywiadzie sam artysta[11]. Kilka lat później Jakubowicza spotkał inny akt cenzury, który jednak przeszedł w środowisku artystycznym bez większego echa.

Artysta przygotowywał w kwietniu 2009 roku wystawę pod tytułem „Miejsce", odnoszącą się do historii galerii Foksal, która miała odbyć się w Galerii Wejście Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Projekt Jakubowicza zakładał powiększenie jego skrzynki znajdującej się w Archiwum Galerii Foksal do rozmiarów galerii, do której można byłoby wejść. Projektowi towarzyszyć miały plakaty i zaproszenia przypominające „foksalowe" druki. Dyrektor CSW Wojciech Krukowski początkowo projekt zaakceptował, ale 1 kwietnia Jakubowicz dowiedział się od Ewy Mikiny, że wystawa została odwołana. Nie był to jednak primaaprilisowy żart. Krukowski przedstawił jako uzasadnienie swojej decyzji pismo dawnego dyrektora Galerii Foksal Wiesława Borowskiego: *Stwierdzam, że niedopuszczalna jest każda próba wykorzystywania ideowej i fizycznej postaci Archiwum Galerii Foksal lub jego elementów do samodzielnych, autorskich prezentacji publicznych, i stanowiłaby naruszenie praw autorskich*[12]. Wskazał również, że pudła te są integralnym elementem Archiwum Foksalu, a ich autorami są Wiesław Borowski i Krzysztof Wodiczko.

Wątpliwości dotyczące ewentualnego naruszania praw autorskich (Borowskiego, Wodiczki i ewentualnie Gostomskiego, który był autorem foksalowych plakatów), wyjaśniał Jakubowicz już wcześniej, w liście do Katarzyny

---

11 I. Kowalczyk, *Dyscyplinowanie albo Volkskulturpolitik, rozmowa z Rafałem Jakubowiczem*, „Nieregularnik wolnej kultury" cz. 2, http://www.indeks73.pl/pl_,web_journal,_,124,_,430.php (30.05.2011).

12 Za: oświadczenie Rafała Jakubowicza, http://www.indeks73.pl/download_pdf.php?file=pl_,aktualnosci,_,20,_,619.php

Krysiak, obecnej dyrektorki Foksalu. Artysta wskazał, że ta praca ma być formą interpretacji historii Galerii Foksal (przeskalowanie skrzynek było też odwołaniem do „Wielkiego Cambriolage" Kantora, 1971, który miał miejsce właśnie w tej galerii). Jego prezentacja miała być rodzajem „przepisania historii", dialogiem i interpretacją. Jakubowicz zauważył, że gdyby w ten sam sposób prawa autorskie stosować do ogółu dzieł, wtedy z rozwojem sztuki byłoby kiepsko. Sztuka rodzi się ze sztuki – dowodził Ernst Gombrich[13]. Czy Warhol pytał o zgodę producentów zupy Campbell, czy Kuśmirowski uwzględniał prawa autorskie projektanta wagonu towarowego PKP? – pytał Jakubowicz[14]. Wiesław Borowski czy Wojciech Krukowski znają z pewnością historię sztuki nowoczesnej, jednakże w tym wypadku zachowali się tak, jakby nie mieli o niej pojęcia. Naruszenie praw autorskich kojarzy się źle, więc znaleźli argument dość mocny, żeby doprowadzić do odwołania wystawy, która wydała im się nieodpowiednia i niewygodna. Tylko komu i czemu wystawa Jakubowicza miałaby zagrażać? Czy nie korporacji, jak określić można galerię Foksal? Dlaczego z Fundacji Galerii Foksal nie wypowiedział się nikt, biorąc artystę w obronę? Może również w tym przypadku zadziałała korporacyjna solidarność?

Rafał Jakubowicz chciał między innymi sproblematyzować pojęcie archiwum. Powiększenie do takiej skali własnej skrzynki z foksalowego archiwum może prowokować do pytań o znaczenie historii dla tego miejsca, a może wręcz o przerost historii nad rzeczywistością. Podobnie zresztą dzieje się w przypadku najbardziej znaczących instytucji, które dyktują warunki funkcjonowania sztuki. Nie przypadkiem wskazać można na Fundację Galerii Foksal (choć również skłóconą z Wiesławem Borowskim, to niewątpliwie korzystającą z symbolicznego dorobku galerii), ale również takie instytucje, jak Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

Pracę Jakubowicza można powiązać z szerszym nurtem w sztuce współczesnej dokonującym swoistych dehistoryzacji, pytającym o to, jak historia jest konstruowana, jak jest wykorzystywana ideologicznie, a także w jaki sposób w jej obszar wkrada się fikcja. W tym kontekście kluczowe wydaje się właśnie pojęcie archiwum, poddane wnikliwej krytyce między innymi przez Jacquesa Derridę. Archiwum bowiem nigdy nie jest neutralne, wiąże się z zakazem i represją, ustanawia władzę nad historią. Wiążą się z tym pytania o instytucjonalne kształtowanie archiwów i historii, kto ma wpływ na kształt historii i kto ma do niej dostęp? Kto ma dostęp do archiwów,

---

13 E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przekł. J. Zarański, Warszawa 1981.

14 Oświadczenie Rafała Jakubowicza, op. cit.

teczek i... skrzynek? I w jaki sposób prywatne historie, które tam się pojawiają, są zawłaszczane, ideologizowane i przerabiane według aktualnych potrzeb władzy? Problem skrzynek z Galerii Foksal może kojarzyć się z archiwami IPN-u, z pytaniem o prawo do własnych teczek.

Warto przypomnieć, że problem archiwum był już wcześniej podejmowany w Galerii Foksal. W 1971 roku Wiesław Borowski wraz z Andrzejem Turowskim (który jednakże później rozstał się z galerią) opracowali teoretyczną koncepcję „Żywego archiwum", którego podstawowym celem było oderwanie dzieła od presji i manipulacji samego artysty. W 1972 roku „Żywe archiwum" zostało udostępnione publiczności, przez tydzień pokazywano materiały dokumentujące działalność galerii. „Żywe archiwum" unieważniało artystę, który został instrumentalnie potraktowany jedynie jako producent dzieła, niemający już do niego prawa; pokazano archiwum w takim kształcie, w jakim chciano, aby zostało ono zobaczone, tym samym symboliczną władzę nad dziełem, a szerzej nad historią miejsca, posiadali jedynie szefowie galerii.

Przykład ten pokazuje skrzyżowania i zderzenia dyskursów, wydawałoby się odległych – funkcjonowania sztuki w czasach PRL-u oraz współcześnie. Pola sztuki wtedy i obecnie nie są od siebie oddzielone, spajają je konkretne osoby i instytucje. Chodzi więc o tych, którzy w tych polach się poruszają, o reguły gry, które przyjmują, walcząc czy próbując utrzymać swoje pozycje (reprodukując przyjęte w polu zasady, np. poprzez niekwestionowanie autorytetu jednych czy nieuznawanie znaczenia drugich). Ci, którzy w obrębie tego pola zajmują dominujące pozycje, mogą manifestować swoją niezależność na zewnątrz, inni zaś muszą się liczyć z ich głosem, a jeśli tego nie robią – skazywani są na milczenie. Jest to więc skomplikowana siatka władzy, w której znaczące jest milczenie wykluczonych, ale również znaczące jest milczenie na temat władzy wykluczeń dokonujących (udając, że mówią z neutralnej, nieumocowanej pozycji). To dlatego tak ważna jest świadomość własnego ulokowania, miejsca, które się zajmuje i z którego formułuje się wypowiedź.

Oczywiście zawsze możliwy jest bunt odrzuconych i taką sytuację można obserwować również dzisiaj. To między innymi ataki na artystyczny establishment przeprowadzane przez grupę The Krasnals[15] czy głosy blogowych malkontentów, którzy twierdzą, że to pole zostało całkowicie spetryfikowane przez określone grupy[16]. Pojawia się tu jednak również niebezpieczeństwo śledzenia spisków czy wyimaginowanych grup „trzymających władzę"

15 Zob. http://thekrasnals-pl.blogspot.com/.

16 Można tu np. wskazać na wpisy Andrzeja Biernackiego na jego blogu: http://galeriabrowarna.blogspot.com/.

przez tych, którym zabrakło talentu i czują się niedowartościowani. Choć jak udowadnia w swoich analizach Bourdieu, ci, którzy zostają wykluczeni i skazani na zapomnienie, w gruncie rzeczy także w istotny sposób wpływają na funkcjonowanie tego pola *samym swym istnieniem oraz reakcjami, jakie prowokowali*[17]. Taką sytuację konfliktu w obrębie pola sztuki można było obserwować, gdy na dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu wybrano Pawła Łubowskiego, wydawcę raczej marginalnego „Artluka", osobę spoza mainstreamu, a ponadto uwikłanego niegdyś w konflikt związany z poznańskim „Arteonem" (był jego pierwszym redaktorem). To wszystko nie może jednak usprawiedliwiać zapowiedzi ogólnopolskiego ostracyzmu. Jedni zorganizowali protest i zapowiedzieli bojkot tej instytucji, inni wytoczyli argumenty o „pewnych grupach", które są przekonane, że tylko one w tym polu mogą funkcjonować, a co gorsza, że chronią swoją uprzywilejowaną pozycję, aby mieć dostęp do finansów. Tym samym, jak udowadniali The Krasnals, którzy zapowiedzieli bojkot bojkotu, chodzi właśnie o ochronę interesu korporacji. Ta strona formułowała między innymi oskarżenia wobec Ogólnopolskiego Forum Sztuki, inicjatywy stworzonej przez tych „dobrze umocowanych", która również włączyła się w akcję namawiania do bojkotu Łubowskiego i toruńskiego CSW. Argumentów „odrzuconych" dotyczących kwestii finansowych ignorować nie można, gdyż jak powiada Bourdieu, istotna jest rola wszystkich osób pośredniczących między polem artystycznym a polem ekonomicznym, takich jak wydawcy czy kierownicy galerii[18]. Oczywiście „odrzuceni", niezadowoleni i sfrustrowani w tymże polu sami chcieliby się znaleźć i można podejrzewać, że gdyby tak się stało, ich reguły działania byłyby podobnie wykluczające.

Jakie z tego wszystkiego płyną wnioski?

Badając akty ograniczenia wolności artystycznej, należy skupić się na trzech poziomach: pierwszy to poziom jawnych ataków przeprowadzanych na przykład przez polityków czy urzędników (a więc przez osoby z zewnątrz pola sztuki); drugi poziom odnieść można do pojęcia ideozy, a więc uwewnętrznianych przez osoby funkcjonujące w polu sztuki zakazów; trzeci zaś wiąże się z samym polem sztuki i pojawiającymi się w jego obrębie wykluczeniami, przemilczeniami czy z funkcjonującym w nim systemem wartościowania. Te trzy poziomy funkcjonowały zarówno w PRL-u, jak i dzisiaj. Pierwszy odnosił się w tamtych czasach do nielicznych działań oficjalnej cenzury, dziś zaś odnosi się do przedstawicieli realnej władzy (nie tylko polityków, ale również urzędników), dwa pozostałe funkcjonują w zasadzie

17 P. Bourdieu, op. cit., s. 112.

18 Ibidem, s. 109.

bez większych różnic, oczywiście nie można między tymi poziomami wytyczyć ścisłych granic.

Poziom trzeci przenosi punkt ciężkości na samo środowisko, towarzyskie koterie, sojusze określonych osób i instytucji. Poziom ten jest najtrudniejszy do opisania i przeanalizowania. W zasadzie bowiem wszyscy – jako artyści, kuratorzy, krytycy – w tym polu funkcjonujemy, sami będąc uwikłani w różne zobowiązania, różne rodzaje współpracy, zależność od określonych instytucji. Śmiem twierdzić, że nikt z nas nie jest tu czysty. Propozycje bojkotu określonych instytucji, które stosowały cenzurę, najczęściej nie mają szans powodzenia. Mogłoby się okazać, że jesteśmy wyłączeni ze współpracy z kimkolwiek, a dla wielu z nas współpraca z tymi instytucjami jest jednym ze źródeł utrzymania. Nie znaczy to jednak, że jesteśmy pozbawieni możliwości krytyki. Bo to właśnie brak krytyki instytucji, a także konkretnych osób mających w nich silną pozycję, jest najbardziej niepokojący. Tej krytyki wymaga od nas uczciwość. Ci, którzy tej krytyki się nie podejmują, mogą mieć albo na tyle słabą pozycję, że wszelka krytyka mogłaby im zaszkodzić, albo na tyle czerpią korzyści z sytuacji, że nie są zainteresowani obroną wolności artystycznej. W jednym i drugim przypadku sytuacja jest niepokojąca, gdyż wskazywać może na swoistą totalność tych instytucji (co również jest jednym z zarzutów formułowanych przez The Krasnals, którzy używają kolokwialnie pojęcia „komuna", zaś znaczące w tym kontekście wydaje się jedno z ich haseł: *Korporacja to bliźniacza siostra komuny*). Dlatego aby rozważać możliwości przeciwdziałania cenzurze, musimy najpierw zadać sobie pytanie, w jakiej sytuacji i w jakich układach tkwimy, na ile demokratyczne są instytucje, z którymi współpracujemy. Może więc potrzeba gruntownych zmian samych instytucji wystawienniczych mających na celu ich demokratyzację, uświadomienia sobie, że dyrektorzy instytucji publicznych są przede wszystkim urzędnikami, dla których powinien liczyć się interes publiczny, ich obowiązkiem jest wspieranie twórców, promowanie sztuki oraz zachęcanie publiczności do kontaktu z nią. To właśnie demokratyzacja instytucji oraz całego pola sztuki jest tym, czego należy się domagać, broniąc wolności artystycznej. Ta demokratyzacja to również przejrzystość działań, ze szczególnym uwzględnieniem styku obiegu publicznego i prywatnego. To także ujawnianie wewnętrznych konfliktów i niezgoda na jedną wizję sztuki.

Pozostaje pytanie, kto ma to zrobić. W ostatnim czasie powstały inicjatywy na rzecz demokratyzacji i przejrzystości w funkcjonowaniu instytucji kultury, jak Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej czy – na lokalnym podwórku – Sztab Antykryzysowy na Rzecz Poznańskiej Kultury. W obu przypadkach, od początku ich inicjatorzy podkreślali,

że potrzebne są zmiany w funkcjonowaniu kultury, sposobach jej finansowania, że należy przeciwstawić się kryzysowi instytucji kultury i niejasnym zasadom ich funkcjonowania. Inicjatorzy OFSW pisali: *Nie ma należytej dbałości o twórców i ich potrzeby. Zaniedbana i anachroniczna jest edukacja artystyczna.* [...] *Uważamy, że nie stać nas na dalsze ignorowanie kreatywnej części społeczeństwa oraz na marnowanie symbolicznego kapitału sztuki współczesnej*[19]. Cele są szczytne, ale warto podkreślić, że zarówno do OFSW, jak i do poznańskiego Sztabu Antykryzysowego należą w zasadzie wszyscy: artyści, krytycy, kuratorzy, nauczyciele akademiccy, szefowie prywatnych galerii, ale także urzędnicy, jakimi są dyrektorzy galerii i muzeów publicznych. Można się zastanawiać, czy ma to na celu faktyczne wzmacnianie artystów, krytyków i kuratorów, których interesy często stoją w sprzeczności z interesami urzędników. Postulat polepszania sytuacji artystów oznacza między innymi domaganie się honorariów za wystawy oraz działalność kuratorsko-krytyczną. Bronić należy przede wszystkim tych, którzy tworzą kulturę, a nie tych, którzy nią zarządzają; tych, którzy są zależni od instytucji kultury, a nie ich dyrektorów; tych, którzy w polu sztuki znajdują się na słabszych pozycjach, a nie tych, którzy mają silne pozycje. Brakuje tu rozdzielenia postulatów politycznych, takich jak polepszenie sposobu funkcjonowania i finansowania kultury w Polsce, od postulatów obywatelskich, takich jak demokratyzacja pola sztuki, brakuje też rozdzielenia interesów publicznych i prywatnych. W efekcie dochodzi do paradoksów takich, jak wydanie pozytywnej opinii przez OFSW kandydaturze Hanny Wróblewskiej na stanowisko nowej dyrektor Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, co oznaczało zarazem zgodę na powołanie dyrektora poza konkursem, a więc było sprzeczne z postulatami Forum. Sprawę te opisał wnikliwie Piotr Bernatowicz, który odwołując się również do teorii Bourdieu, wskazał, że sprawa ta ujawniła, iż OFSW nie jest wcale zainteresowane demokracją, ale raczej utwierdzaniem własnej wizji sztuki. Deklarowanie demokracji zaś *może być pożytecznym narzędziem w osiąganiu kluczowych pozycji*[20].

Można więc ze smutkiem stwierdzić, że inicjatywy te wpadają we własne sidła, zaś zamiast działań na rzecz demokratyzacji, podejmują działania mające na celu petryfikację zastanego układu (w jeszcze większym stopniu dotyczy to poznańskiego Sztabu Antykryzysowego, który choć deklarował niezadowolenie ze stanu poznańskiej kulturyi z polityki kulturalnej miasta, teraz wraz z władzami miasta przygotowuje Poznański Kongres

19 Za: „Arteon", 24.11.2009, http://www.arteon.pl/forum.php?id_note=118 (30.05.2011).

20 P. Bernatowicz, *Demokracja a procedury*, „Arteon", 3(31)/2011, s. 27.

Kultury). Sytuacja wydaje się o tyle niebezpieczna, że inicjatywy te kreują się jako obywatelskie, niezależne, oddolne. Tymczasem po prostu tak nie jest. W OFSW działają między innymi osoby, które doprowadziły do zamknięcia niejednej wystawy. Trudno więc nie przyznać racji Bernatowiczowi, że wcale nie chodzi tu o demokrację. Bo demokracja, jak pisał Pomian, wymaga różnic, sporów, w odniesieniu do sztuki należałoby powiedzieć, że wymaga współistnienia wielu różnych wizji sztuki. Ale dodać do tego należy, że wymaga też poszanowania wolności obywatelskich, w tym wolności twórczości artystycznej i wolności korzystania z dóbr kultury. Dlatego to właśnie środowisko artystyczne powinno zadać sobie pytanie o swój stosunek do tych wolności. ■



Prof. Piotr Kurka w rozmowie ze studentką Anną Wziątek, UAP, 2010

Piotr Kurka

Mistrz i Uczeń

W Zen mówi się: *celem nauczyciela jest uchronić ucznia przed wpływem nauczyciela.*

Dead empty mass

Koniec wieku. Przemierzam z grupą przyjaciół stare uliczki Oksfordu. Chciałbym złagodzić uczucie kontrastu, gdyż przed chwilą oglądaliśmy multimedialną iluzję: „gadające głowy" Tony'ego Ouslera w Oxford Art Gallery, a teraz idziemy w stronę najbliższego pubu średniowiecznym traktem, po którym przed nami kroczyło lub zataczało się przynajmniej czterdziestu noblistów, kilku królów, kilkunastu kardynałów i jeden papież (antypapież). Pub jest miejscem łagodzenia konfliktów, a zatem także kontrastów. Gotyckie sklepienie ginie w mroku. Gdyby było pamiętliwym lustrem, odbijałoby teraz niezliczone ornamenty udowodnionych wzorów i teorii lub echo dysput, z których wiele zrodziło późniejsze traktaty i polityczne rewolty. Ciszę zadumanej refleksji nad *genius loci* tego miejsca przerwał podekscytowany gwar. Do pubu wszedł energiczny, starszy mężczyzna. Miał długie, siwe włosy do ramion i czerstwą, rumianą skórę. Był ubrany w szarozielony, tweedowy garnitur uszyty zapewne u znakomitego krawca, ale co najmniej 20 lat temu, i jedwabną koszulę z tak poszarpanym kołnierzykiem, jakby codziennie na jego ramieniu zasypiał kot. Jego towarzysze (w domyśle – studenci) byli młodsi od niego o co najmniej 40 lat. Szalone wybuchy śmiechu, aplauz i chwile milczenia przed i po każdej tyradzie (jak się okazało) profesora były niewątpliwym świadectwem autorytetu.

Nagle uświadomiłem sobie, że ten ekscentryczny, prawdziwie angielski profesor jest elementem jakiejś innej, prawie filmowej rzeczywistości. Poczułem prastary, nieuchwytny dystans: nie uczęszczałem do szkoły w Eton, nie wiedziałem też, jaką dziedzinę ten Pan Kleks reprezentuje...

Ale ten dystans zrodził myśl o początkach kultury oralnej, o autorytecie Sokratesa, o sofistach, o wyniesieniu i strącaniu. Mój stolik skrywał bezpieczny półmrok, mogłem więc patrzeć uważnie: aplauz nie był jednorodny na niektórych twarzach zastygł służalczy półuśmiech, który skrywał zapewnie to samo mroczne pożądanie, które wlało Sokratesowi truciznę do gardła. W tym wspólnym, panicznym uśmiechu kryła się także rzecz daleko groźniejsza od trucizny: marginalizacja niezależności, której głównym

sprawcą było narzędzie, jakie każdy z rozmówców z pewnością posiadał: komputer.
Question: but what is behind computer? Answer: dead empty mass (W.S. Burroughs).
Sielankowy obraz starego mistrza otoczonego gronem wyznawców budził podświadomą grozę, każąc myśleć o nauczaniu jako niezwykle skomplikowanej współzależności władzy, zaufania i namiętności.

Rozmowy studentów (autentyczne)
Rozmowa pierwsza:
Głos 1: Co dostałeś u K?
Głos 2: Celujący.
Głos 1: Super.
Głos 2: Tak, ale muszę trochę jeszcze nad tym popracować, bo wysyłam to na konkurs Epsona.

Rozmowa druga:
Głos 1: Bierzesz w tym roku udział w konkursie Samsunga?
Głos 2: Nie.
Głos 1: Dlaczego?
Głos 2: Bo do wygrania jest tylko wystawa indywidualna.

Konkluzja: w sytuacji Zen Głos 2 powinien otrzymać od mistrza silny cios w tył głowy, w naszej zachodniej rzeczywistości możemy zacytować wers z „Fausta" Goethego: *przyjacielu teoria szara jest / zaś złote drzewo życia wciąż zielone.*

Płaszczaki wychodzą na sawannę
Powiada się, że stała obecność mediów w życiu człowieka wywołuje zmiany w percepcji. Ale te zmiany mogą też sięgać głębiej i dalej, powodując groźne zjawisko, w którym postęp techniczny mylony jest z postępem moralnym. Młodzi surferzy w pogoni za elektromagnetycznymi widmami muszą stale utrzymywać się na powierzchni. Głębia (w której moczy stopy stary nauczyciel) jest dla surfera niebezpieczna. Liczy się tylko migotliwa i urokliwa powierzchnia. Ślizganie się po niej to w fenomenologicznym ujęciu czasu *dwuwymiarowa ciągła rozmaitość* (Edmund Husserl).
Kiedyś uczestniczyłem w dyskusji o postępującej atrofii widzenia przestrzennego wśród obecnego pokolenia. Ktoś użył wówczas określenia: *płaszczaki*, ktoś inny porównał młodych adeptów sztuki do Pigmejów, którzy wychodząc z buszu na sawannę, oceniali wielkość zwierząt według perspektywy, co sprawiało, że słoń bywał mniejszy od zebry.

Mistrz odpowiedzialny za poczynania uczniów powinien powstrzymać gromadę „płaszczaków", mrugających oczami z niedowierzaniem po opuszczeniu bezpiecznego schronienia przy migotliwym źródle-ekranie, chcących, jak Pigmeje opisani przez Virilio, uciąć nogi każdemu wyższemu od nich wrogowi.

Loosers & winners

Czasami, podobnie jak Paul Virilio, odnoszę wrażenie, że zachwianie percepcji, przypisywane rozrastającej się wirtualnej rzeczywistości, jest wynikiem rozbudzenia tęsknoty za uwolnieniem człowieka od rzeczywistych ograniczeń, które stają na drodze jego możliwości. Zgadzam się też z Virilio, że najgorszym z nich jest czas. Ten czas jest wypełniony erozją słów i atrofią znaczeń. Surferzy wiedzą doskonale, jaka prędkość zabezpiecza przed nagłym wtargnięciem moralności. Ta wiedza utrwala biało-czarny podział świata na *loosers* i *winners*.

Mechanizmy rodem z *entertainment* na trwałe zagościły w obszarze sztuki. Tysiące par oczu pilnie śledzi kariery Luca Tuymansa czy Wilhelma Sasnala. Malować szybko i dobrze, tak dobrze i tak szybko jak Tuymans i sprzedawać tak dużo i tak drogo jak Tuymans. Jeden obraz dziennie. Ta zbanalizowana metafora jest symptomatyczna dla epoki *show-bussinesu*, w której niewątpliwie żyjemy i w której szybkość, z jaką oczekuje się wyników quizu (także takiego, w którym stawką jest sukces medialny) jest podstawowym sposobem nadawania znaczeń i definiowania prawdy. Neil Postman pisząc o banalizacji i trywializacji poważnego dyskursu, przepowiada duchowe spustoszenie i śmierć kultury.

Co ma więc zrobić mistrz z nogami uciętymi przez powierzchnię pokrytą planktonem, dryfującym w beztroskiej niewinności?

Wystarczy czasem formułowanie dobrych pytań, gdyż zapytać, oznacza przerwanie zaczarowanego kręgu. Szczególnie, jeśli tym kręgiem wspólnym dla mistrza i ucznia jest niedojrzałość. Ta sama niedojrzałość po obydwu stronach związana jest z czynnikiem *zamierzonego czy tylko przydarzającego się uwodzenia* (George Steiner). Tenże Steiner przywołuje Charyzmatycznego Mistrza, który *w dyktatorski sposób bierze w psychosomatyczny uścisk żywe dusze swych uczniów.*

Jeden i drugi (mistrz i uczeń) walczą z nieodwracalnością czasu. Rozdziela ich dramatyczne i ludzkie pragnienie wiecznej młodości, tak skrzętnie zapośredniczone do świata sztuki, jakby przestroga Mefisto była tylko odległą literacką fikcją.

Horderlin powiada:

Ktoś myślą sięgnął głębi, kocha życie
Kto poznał świat, pojmuje, co to młodość

Mędrcy na starość
Kłaniają się pięknu.

Jednym z najczęściej używanych słów, zarówno w obrębie samej sztuki, jak i towarzyszących jej obszarów (np. projekty kuratorskie), stało się słowo „strategia"
To słowo zapożyczone przez kulturę rozrywki i mechanizmy promocyjne z terminologii wojennej. Mógłbym mnożyć przykłady jego używania w najdziwniejszych konfiguracjach.
A więc jeśli pojawia się terminologia wojenna, to może rzeczywiście sztuka jest obszarem zagrożenia i radykalnych posunięć? Przyznanie się do nieposiadania indywidualnej strategii równało się medialnej śmierci, a krytyk lub kurator bez strategii to żałosny *looser*.
Ale skoro wojskowi zapośredniczyli kulturę, mówiąc o „teatrze działań wojennych", to może strategia jest naturalnym i usankcjonowanym ewolucyjnie pojęciem?
A zatem wyobraźmy sobie pole sztuki jako pole działań wojennych.
W polu tym poruszają się gwałtowni, niepohamowani i okrutni wojownicy, którzy mylą (często świadomie) narzędzia operacyjne z obszarami mającymi na celu poznanie. Ta wojna o prastarej, fizjologicznej genezie, kiedyś określana jako walka pokoleń, w polu sztuki zdominowanym przez marketingowe hierarchie i prawa rynku nabiera szczególnego okrucieństwa i bezwzględności. Wracając na chwilę do prawdziwych działań wojennych, zauważyć należy, że we wszystkich największych rzeziach czasów nowożytnych brali głównie udział ludzie młodzi, gdyż jak pisał Jules Romain: *młode istoty nie myślą o przyszłości, niełatwo ulegają uczuciu litości, potrafią być bestialskie z uśmiechem na ustach.*
Wydaje się uzasadnione twierdzenie Virilio o nowych generacjach, które pragnąc zniesienia wszelkiej kultury i moralności, zastygły na zawsze w niedojrzałej postaci. Idolem staje się 17-letni haker, który łamie zabezpieczenia najnowszej konsoli PlayStation.
Oto błyskotliwy złodziej staje się symbolem rewolty i anarchii. Czasami symbol antycypuje rzeczywistość i groźba rewolty przybiera niekontrolowaną postać, czego doskonałym przykładem może być afera Wikileaks i jej wpływ na rzeczywistą rewoltę na Bliskim Wschodzie.

Dramatyczna Tonacja

W obszernym omówieniu zalet wprowadzonego na rynek aparatu Olympus PEN Pl 2, znalazłem (w rozdziale omawiającym tzw. filtry artystyczne) takie oto słowa:

Dramatyczna Tonacja: wzbogaca kontrast, wprowadzając do obrazu element silnego napięcia i dynamiki. Tak jak większość filtrów Olympus, Dramatyczna Tonacja jest niezwykła, bowiem można ją stosować zarówno w odniesieniu do filmów, jak i zdjęć.

Jednokierunkowy Wąwóz

Marek Chlanda pisząc kiedyś o fenomenie rysownika, używał terminu: *Wąwóz Rysownika*. W odniesieniu do sztuki można byłoby użyć określenia: „wąwóz jednokierunkowy". Napisałem kiedyś, że *ci, którzy z życia czerpią tylko przyjemność, nigdy nie znajdą tam schronienia.*

Napisałem tak pod wpływem słów Zbigniewa Mikołejki: *dyktat przyjemności pożarł bowiem w dostatnim świecie Zachodu – podstawową zasadę wychowania – mechanizm inicjacji.* Myliłem się. Mechanizm ten przetrwał w nihilistycznych minirewoltach, powielany w nieskończoność poprzez to, co Hannah Arendt nazywała *wstecznym procesem historycznym.* Ten mechanizm wiedzie ich w stronę coraz bardziej ciemniejącego wąwozu, zamieniającego się w płytki fiord, w którym brodzą w ciemności, a ich głowy to kierunkowe reflektory oświetlające strumieniem światła wybrane obszary. Problem w tym, że fiord rozszerza się ku końcowi (o ile morze jest końcem), liczba tych, którym udaje się dotrzeć do końca, gwałtownie maleje a strumienie światła ulegają rozrzedzeniu, tworząc wyizolowane obszary. Walter Benjamin pisze: *gdyby Freud dokonał psychoanalizy stworzenia, to fiordy nie wyszłyby na tym najlepiej.*

Na stałym lądzie, przed wejściem do wąwozu stoi Szkoła. Przechodząc przez jej wnętrze, można spotkać się z Mistrzem. Ale w bocznych korytarzach czai się rytualny mord, o którym George Steinem pisze tak:

liche nauczanie, rutyna pedagogiczna, cyniczne instruowanie – świadomie czy nie – są w swym czysto utylitarnym zamyśle niszczycielskie. Wyrywają nadzieję z korzeniami. Złe nauczanie jest niemal dosłownie morderstwem [...] *poraża wrażliwość dziecka czy dorosłego najbardziej zjadliwym kwasem, nudą, duszącym gazem obojętności* [...] *statystycznie rzecz biorąc, antynauczanie jest normą.*

Trzeba patrzeć uważnie, aby zauważyć czyjeś milczenie. Być może poprzedza ono wzniosłą i prawdziwą chęć opuszczenia kręgów koterii, strategii lub instytucji. W takim wąwozie myślenie wyistacza się z prawdy.

Bądźcie jak *ten, który między dwiema wojnami czuwa nad czystością wielkich soczewek z kryształu / ten, który wstał przed świtem, aby oczyścić fontanny*[1]. ■

Poznań, 2011

---

1 S.-J. Perse, *Anabaza. Wygnanie. Susza*, przekł. A. Wodnicki, Kraków 2007.



Pracownia malarstwa prof. St. Teisseyre'a, PWSSP w Poznaniu. Od lewej studenci: Piotr Sonnewend, Piotr Kowalski, Jędrzej Stępak, 1975

Piotr C. Kowalski
Nauczanie malarstwa

Miesiąc temu, około godz. 9 rano, na ulicy 23 Lutego, przed Naszą Szkołą, Marek Wasilewski zaproponował mi napisanie do „Zeszytów Artystycznych" mojego autorskiego programu nauczania malarstwa. Zgodziłem się od razu, tym bardziej że mam ten program gotowy. Właściwie to powinienem od razu wejść do dziekanatu Wydziału Malarstwa, skserować, dać mu do ręki kopię i mieć to z głowy.
Ale skoro dostałem na napisanie aż cały miesiąc, to zacząłem się zastanawiać, a może coś w tym programie „ulepszyć", a może „jeszcze ładniej go napisać", a może jeszcze coś dodać?
Prowadzę pracownię malarstwa samodzielnie od ponad 20 lat i od tego też czasu piszę rokrocznie programy nauczania, tak jak każdy zresztą.
Co roku pisałem „nowy" program, niejako „bardziej aktualny", jak mi się wówczas wydawało, chociaż można było przedstawić ten sam, uaktualniając tylko datę.

Tak się szczęśliwie złożyło że posiadam do dzisiaj wszystkie swoje dotychczasowe programy i dlatego pozwolę sobie przytoczyć krótkie ich fragmenty z różnych lat, przemieszane zresztą.

– Jak uczyć malować obrazy?
– Jak dobrze uczyć malować dobre obrazy?
– Czy można nauczyć, jak należy dobrze malować dobre obrazy?

– Nie ma przecież jednej, jedynej definicji, jak należy uczyć malować obrazy, a jednak się uczy. Każda dziedzina twórczości opiera się na kompromisach, co wybrać, co pozostawić, a z czego zrezygnować.

– Nauczanie malarstwa też się zmienia, na przykład sprzęt. Nikogo już dzisiaj nie dziwi, że studenci przynoszą projekty na przykład na pendrive'ach i laptopach, i że realizując prace malarskie, używają już nie tylko pędzli, farb i blejtramów.

– Zawsze, na początku każdego roku akademickiego, pytam świeżo zapisanych studentów, dlaczego akurat wybrali moją X Pracownię Malarstwa (przecież jest ich na uczelni aż 13). Czy wybrali świadomie, czy przeczytali mój program, czy zapisali się tylko dlatego, że jeszcze były wolne miejsca?

– Tłumaczę studentom, że malarstwo należy do tych „najtrudniejszych" przedmiotów na świecie dlatego, iż nie ma jednej, jedynej definicji malarstwa, a w sztuce nie ma uniwersalnych metod nauczania. Dlatego bliskie jest mi stanowisko Jerzego Ludwińskiego, że nie ma żadnego modelu sztuki. Jesteśmy w sytuacji sztuki bez granic.

– Informuję też studentów, że każda dziedzina twórczości rządzi się swoimi prawami, a malarstwo jest jednym z mediów, za pomocą którego można przedstawić to, czego nie da się w inny sposób wyrazić w sztuce.

– Należy mieć zawsze świadomość, że coś, co było kiedyś awangardowe, teraz staje się tradycją. A to, co dzisiaj jest awangardą, z czasem przestanie nią być. Ale bez wątpienia zawsze są pewne wartości stałe, niezmienne, aby student mógł mieć podstawę do rozwoju.
Ważna jest wiedza zarówno praktyczna, jak i teoretyczna, dlatego studenci już na pierwszym roku powinni dobrze poznać rzemiosło. Wzbogacanie warsztatu malarskiego następuje poprzez poszukiwanie efektów wyrazowych specyficznych dla danej techniki. Należy jednak mieć świadomość, że warsztat artystyczny nie jest celem, tylko jednym ze środków do formułowania indywidualnej i autentycznej wypowiedzi (technologie malarstwa poznajemy m. in. na bazie książki Maxa Doernera „Techniki malarskie i ich zastosowanie").

– Wykładowca nie powinien w żadnym wypadku traktować studentów anonimowo, powinien starać się rozbudzić w nich indywidualność, dążyć do wypracowania indywidualnego języka wypowiedzi poszczególnych studentów i uświadomić im, że każdy z nich jest inny. Bardzo ważny jest także bezpośredni kontakt ze studentem, wnikliwa i szczegółowa korekta.

– Mówię studentom, że ja tu jestem po to, aby im pomóc zarówno w tworzeniu, jak i w samodzielnym myśleniu. Sam przecież jestem twórcą. Na plenerach nie unikam wspólnej pracy ze studentami: prezentuję im swoje obrazy, omawiam poszczególne cykle i odpowiadam na pytania. Tłumaczę im, że nauczanie to jest dialog – ja coś daję od siebie, ale i coś biorę w zamian. Daję swoje doświadczenie, swoją energię, a biorę ich energię, ich

młodość, ich radość tworzenia i tym podobne. Dialog to także uczenie się nawzajem od innych studentów, to odpowiedni klimat i twórcza atmosfera w pracowni.

– Na zakończenie każdego roku mówię głośno studentom, aby zmieniali pracownie, jeżeli czują taką potrzebę, a nawet ich do tego namawiam oraz zachęcam do wyjazdów na Erasmusa.

– W trakcie zajęć wszystkim studentom chciałbym poświęcić tyle samo czasu bez względu na to, z którego są wydziału i na którym są roku, ale w międzyczasie okazuje się, że naprawdę szkoda go dla tych studentów, którzy nie chcą, są średni albo nijacy i przychodzą do pracowni rzadko. Ale zupełnie co innego, jeżeli ktoś jest średni, ale mu się chce, ma wolę walki i autentyczną energię do pracy.

– W trakcie procesu dydaktycznego pomagam studentom w podejmowaniu decyzji (często bardzo skrajnych), aby pożądana wizja artystyczna została w pełni urzeczywistniona. Poprzez dialog i żywą dyskusję staram się pomóc studentom zrozumieć POWÓD tworzenia obrazów i precyzyjnie wyrażać ich myśli: DLACZEGO i PO CO malują.

– Ważne jest posiadanie wiedzy zarówno praktycznej i teoretycznej, a więc i uczestnictwo w interesujących wystawach i wykładach tak w kraju, jak i za granicą (nie popieram postaw takich studentów, którzy nie chodzą na wystawy tylko dlatego, jak twierdzą, żeby się nie sugerować innymi pracami).

– Rozwój wymaga różnorodności – jeśli rodzi się coś nowego, to raczej ze sporu, z tego, co inne, a nie z ujednolicenia. Student musi być samodzielny, nie może być zapatrzony w innych (ale ważne jest także to, aby twórca dorzucił coś od siebie do tego, co już było, co zrobili inni).

Tworzenie własnej tożsamości artystycznej wymaga nie lada odwagi, dlatego pozwalam studentom na różnego rodzaju eksperymentowanie, zadawanie trudnych pytań i również na popełnianie błędów. Dyskutuję z nimi: jak namalować obraz, aby był czytelny dla oglądającego, aby sam się tłumaczył i by wszelkiego rodzaju komentarze były niepotrzebne? Albo jak namalować taki obraz, by dopowiadał go komentarz, który uzasadnia jego powstanie?

– Zwracam studentom uwagę na fakt, że ważnym elementem świadomości artystycznej jest także umiejętne dokumentowanie realizowanych prac.

– Podkreślam, że bardzo ważną rolę w procesie dydaktycznym w pracowni pełni również asystent. Jest on niejako łącznikiem między studentem a wykładowcą. Asystent proponuje również swoje niezależne tematy do realizacji i je ocenia.

Mojemu programowi nauczanie towarzyszyły zawsze cytaty znanych malarzy o malarstwie, na przykład:
Właściwie malarz jest podobny do górskiego śmiałka, tylko, że szczyty gór musi sam wymyślać, bo one materialnie nie istnieją. To jest może najtrudniejsze (Piotr Potworowski).
W gruncie rzeczy malowanie to czysty idiotyzm (Gerard Richter).
Jeden chlapnie cztery kreski i trzy kolory, i już jest gotów. Drugi odmierza pięć kropli cynobru i dwie ultramaryny, piłuje godzinami jakiś konturek i nie będzie gotów aż za dwa lata. Jeden musi być pijany, drugi – trzeźwy. Jeden pracuje rano, drugi tylko w nocy; dlaczego? Nikt tego nie wie i nikogo nie powinno to obchodzić (Stanisław Ignacy Witkiewicz).
Drogi panie, malarstwo jest jak gówno, to się czuje, ale nie tłumaczy (Henri de Toulouse-Lautrec).
Obrazy to przedmioty same w sobie, a nie tylko fotografie czy wzory na matach, na kartkach (Robert Rauschenberg).
Moje malarstwo to moja egzystencja (Jackson Pollock).
Malarstwo powoli dobiega końca (Roman Opałka).
Nic nie jest warty obraz, który nie szokuje (Marcel Duchamp).
Jeśli mógłbym wyrazić coś słowami, nie byłoby sensu malować (Edward Hopper).
Niewielka przestrzeń między wyjaśnieniem towarzyszącym obrazowi a samym obrazem to jedyna perspektywa w przypadku malarstwa (Luc Tuysman).
Malarstwo? Nie wiem co to jest malarstwo, ale gdybym wiedział, to i tak bym nikomu nie powiedział (Pablo Picasso).
Nie ma czegoś takiego jak dobre malarstwo o niczym (Adolph Gotlieb i Mark Rothko).
Nie ma czegoś takiego, jak dobre malarstwo o czymś (Ad Reinhardt).

Oto wybrane propozycje tematów z ostatnich kilku lat: obowiązkowe i do wyboru:

– „Koło Barw", przeprowadzić wnikliwą analizę wybranych kolorów z posiadanych farb (oleje, akryle, tempery, pastele). Każdy z kolorów winien zostać wymieszany osobno z trzema podstawowymi kolorami: żółtym, czer-

wonym i niebieskim oraz dodatkowo z bielą i czernią. Ćwiczenie obowiązkowe, przeznaczone dla pierwszego roku studiów, realizacja w domu.
– „Kamuflaż albo 1:1" – wybrany przez siebie fragment (wielkości blejtramu) namalować tak, by scalił się z otoczeniem. Jest to ćwiczenie obowiązkowe dla pierwszego roku, które ma na celu poznanie warsztatu malarskiego ze szczególnym uwzględnieniem wartości koloru, proporcji i faktury. Ćwiczenie to winno być realizowane poza pracownią i dokumentowane fotograficznie.
– „Zwierzęta, ludzie i ptaki" – ćwiczenie ma na celu zmobilizowanie studentów do namalowania tego, co nie tylko słychać, widać ale i czuć (sposób wypowiedzi dowolny).
– „Nie pędzlem, nie szpachlą" – zrealizować obraz w dowolnej technice, dowolnego formatu i kształtu, używając różnych narzędzi, z wyjątkiem pędzla i szpachli, w myśl zasady Maksa Ernsta: obrazy można malować wszystkim, także farbami.
– „Żywa Natura – Martwa Natura" – na bazie znajdującej się w pracowni lub w domu kompozycji przestrzennej, złożonej z owoców i warzyw jesiennych, namalować „obraz smaczny" albo „obraz niesmaczny".
– „Ja i Ja" – przy realizacji tego ćwiczenia należy wykorzystać w odpowiedni sposób jeden ze swoich najwcześniejszych obrazków lub rysunków z dzieciństwa.
– „Powtórka z Historii Sztuki" – połączyć ze sobą minimum 2 obrazy zaczerpnięte z historii sztuki. Format i technika dowolne.
– „Autoportret", ale inspirowany twórczością innego artysty.
– „Kolory Miasta" – za pomocą aparatu fotograficznego należy zarejestrować kolory swojego miasta i przedstawić dwie wersje: odbiór pozytywny i odbiór negatywny.
– „Codzienność", „Czas Kultury", „Kontrast", „Biały Jeleń", „Rower", „Nepotyzm", „Taki sam, ale odmienny", „Ostry – nie ostry" – interpretacja dowolna.
– „Model nagi – model ubrany".
– „Plenery" – numer 1: stadion, numer 2: Nowe ZOO, numer 3: Teserówka (często z udziałem studentów z innych Akademii Sztuk Pięknych).
– Książka artystyczna A3, rok akademicki: 2008/2009 – tytuł: „Obraz, który leczy"; 2009/2010 – tytuł: „Nic"; 2010/2011 – tytuł: „Na żywo".

Lektury:
John Berger, „O patrzeniu", Fundacje Aletheia, Warszawa 1999;
Cynthia Freeland, „Czy to jest sztuka?", Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004;
Ernst H. Gombrich, „O sztuce", Arkady, Warszawa 1997;
Max Doerner, „Materiały malarskie i ich zastosowanie", Arkady, Warszawa 1975;
David Hockney, „Wiedza tajemna – sekrety technik malarskich Dawnych Mistrzów", Universitas, Kraków 2006;
Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty", ASP w Poznaniu i BWA Wrocław, Poznań 2009;
Anda Rottenberg, „Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.", Open Art Projects, Warszawa 2009;
Patrick de Rynck, „Jak czytać malarstwo", Universitas, Kraków 2005;
Calvin Tomkins, „Duchamp. Biografia", Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001;
Grzegorz Borkowski, Adam Mazur, Monika Branicka (red.), „Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000", Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007;

Tu muszę dodać, że nawet najlepszy program nie wpłynie na malowanie tych studentów, którzy są obojętni, średni i niezaangażowani.
Swoich studentów pierwszego roku dzielę na dwie wyraźne, różne grupy: tych, co CHCĄ malować, i tych, co MUSZĄ malować (gdyż przez cały pierwszy rok MUSZĄ oni mieć to „cholerne" malarstwo – tak mi się w każdym razie często wydaje, kiedy patrzę na ich postawę i zaangażowanie). Co innego ci, co CHCĄ – wtedy jest to sama przyjemność.
I architekci wnętrz MUSZĄ mieć malarstwo, i wzornicy, i ci, co są na architekturze z urbanistyką, na scenografii, na multimediach, na fotografii czy grafice. TYLKO NIEWIELKI PROCENT Z NICH NAPRAWDĘ CHCE!
Czy dla każdej z tych grup powinien być inny program? Napisany specjalnie pod ich kątem? A jeżeli weźmie się jeszcze pod uwagę to, że jedni kończyli Liceum Plastyczne, a inni nawet koło niego nie przechodzili, nawet pędzla w ręce nie trzymali, ale się dostali, bo jakoś egzamin kierunkowy zdali?
Czy ja powinienem tyle samo czasu poświęcić wszystkim studentom? Zarówno tym, którzy bardzo dobrze pracują, i tym, którym ten przedmiot jest obojętny, którzy rzadko przychodzą, a jeżeli już przyjdą, to mają do pokazania wcale nie nowe obrazy czy projekty, tylko zwolnienia lekarskie i innego rodzaju usprawiedliwienia. Czy jest sens tracić energię dla tych, którzy dają z siebie minimum?

Obecnie na 26 studentów (nie licząc 7 z Erasmusa), mam w pracowni przedstawicieli wszystkich wydziałów i kierunków – z jednej strony, to bardzo dobrze, ale z drugiej?
Czy na przykład dla studentów z Wydziału Architektury i Urbanistyki nie powinien istnieć program opracowany specjalnie pod ich kątem?
Czy pracownie malarskie powinny być USŁUGOWE czy AUTORSKIE?

To były moje dotychczasowe programy nauczania spisane w luźnej formie. Natomiast obecnie przy opracowywaniu programu należy uwzględnić szczegółowo ministerialne wymogi programowe między innymi:
– nazwę przedmiotu,
– kod przedmiotu,
– kierunek studiów,
– specjalność studiów,
– rodzaj studiów,
– tryb studiów,
– typ przedmiotu,
– rodzaj zajęć,
– wymagania wstępne,
– założenia przedmiotu,
– cele przedmiotu,
– metody dydaktyczne,
– treści merytoryczne przedmiotu,
– formę zaliczenia,
– warunki zaliczenia,
– język wykładowy,
– liczbę punktów ECTS,
– spis zalecanych lektur.
Oczywiście szczegółowo i wnikliwie wypełniam te wszystkie rubryki, ale zaraz potem, żeby nie zwariować od nich – od tych celów, metod, treści i typów – siadam i piszę taki oto autorski program nauczania w X Pracowni Malarstwa: jakie powinniśmy malować obrazy? I mam tu na myśli zarówno siebie, jak i studentów.

Chciałbym, aby to były:
– Obrazy smaczne, obrazy bardzo smaczne i nawet obrazy nie smaczne.
– Obrazy przejezdne, przejściowe i przelotne.
– Obrazy graniczne, przygraniczne i zagraniczne.
– Obrazy lekkie i obrazy ciężkie.
– Obrazy ostre i obrazy nie ostre.

– Obrazy zimne i obrazy gorące.
– Obrazy mokre i obrazy suche.
– Obrazy skończone i obrazy nieskończone.
– Obrazy grzeczne i niegrzeczne, czyli grzeszne.
– Obrazy przerżnięte i oczywiście obrazy nie przerżnięte.
– Obrazy malowane w pionie, w poziomie oraz pod kątem (odpowiednim zresztą).
– Obrazy malowane na sztalugach, pod sztalugami, obok sztalug i bez sztalug.
– Obrazy dzienne, obrazy nocne, a przede wszystkim obrazy mocne.
– Obrazy malowane w pełnym słońcu, w cieniu, bez cienia oraz bez cienia wątpliwości.
– Obrazy malowane w schroniskach, na szlaku i takie, które szlag by trafił.
– Obrazy malowane na wysokim i na niskim poziomie (w górach, nad morzem i poniżej poziomu morza).
– Obrazy malowane bez ram, w ramach i w ramach przyjaźni.
– Obrazy malowane na ogniu i obrazy malowane na gazie (co prawda, niewielkim, ale jednak).
– Obrazy malowane szybko, obrazy malowane bardzo szybko, obrazy malowane wolno oraz takie, których, zdawać by się mogło, że nie wolno ich malować.
– Obrazy malowane w Poznaniu, obrazy malowane do Poznania i nie do poznania.

Programy programami, ale i tak zawsze najważniejszy jest student. Wykładowca nie powinien traktować studenta anonimowo, powinien starać się znaleźć u niego własny, indywidualny język wypowiedzi twórczej.

PS Wszyscy wykładowcy zawsze mieli i mają swoje programy nauczania, bo muszą. W zdecydowanej większości są one zresztą bardzo podobne, ale znalazłem jeden program, który jest zupełnie inny. Napisał go w 1957 roku malarz Ad Reinhardt, zawierając w 12 „Regułach dla Nowej Akademii" (przytaczam w wielkim skrócie):

1. Żadnej tekstury.
2. Żadnego śladu pędzla, żadnej kaligrafii.
3. Żadnego szkicowania, żadnego rysowania.
4. Żadnej formy.
5. Żadnego wzoru.
6. Żadnego koloru.
7. Żadnego światła.
8. Żadnej przestrzeni.
9. Żadnego czasu.
10. Żadnego wymiaru, żadnej skali.
11. Żadnego ruchu.
12. Żadnego przedmiotu, żadnej materii. ■

Nienawiszcz 01.04.2011



Pracownia malarstwa X, UAP w Poznaniu. Od lewej studenci: Martyna Pawlak, Aleksandra Grzegorek, as. Marta Tomasik oraz prof. P. C. Kowalski i studentka z Hiszpanii Lucia Bautista (Erasmus), 2011



Pracownia malarstwa X, UAP w Poznaniu. Od lewej: student Rafał Kwiczor, prof. Piotr C. Kowalski, studenci Enrique Diaz (Erasmus) – Meksyk, Damian Siuzdak, Celina Skrzypczak i tyłem Agnieszka Kucharska, 2010

Wolny Uniwersytet Warszawy a edukacja – rozmawiają Kuba Szreder, Michał Kozłowski, Jan Sowa

Kuba Szreder: Naszą rozmowę o Wolnym Uniwersytecie Warszawy chciałbym rozpocząć od krytycznego namysłu nad tym, co w ogóle może oznaczać „edukacja społeczeństwa obywatelskiego". Ostatnio w polskich debatach o kulturze nadużywa się przymiotnika „obywatelski". Od Kongresu Kultury w 2009 roku mamy do czynienia z całym wysypem obywatelskich forów, czy to sztuki współczesnej, aktorów, czytelnictwa, czy innych gałęzi sztuki. Ruch Obywateli Kultury próbuje nadać ton polskiej debacie nad reformą sfery kultury. Przy okazji tworzenia Paktu dla Kultury wskazuje się na pozytywną rolę kultury w tworzeniu zrębów społeczeństwa obywatelskiego. Demokratyczna sfera publiczna jawi się jako ziemia obiecana, do której nieustannie dążymy od 1989 roku. W tej wyidealizowanej wizji wszystkie problemy polskiej transformacji są powiązane z deficytem obywatelskości, któremu można zaradzić między innymi poprzez wzmożone inwestycje w sferę kultury. W ten sposób, zupełnie bezkrytycznie, ujmuje się jej rolę jako edukacyjnego wehikułu, wznoszącego nieoświecone masy do uczestnictwa w demokratycznej debacie publicznej.

Przede wszystkim zupełnie pomija się strukturalne problemy, które definiują kształt liberalnej sfery publicznej od samego momentu jej powstania w XVIII i XIX wieku. Szczególnie niebezpieczne są jej powiązania z określonym, kapitalistycznym systemem produkcji oraz z patriarchalnym rozumieniem życia prywatnego. Zapomina się o tym, że obywatel, tak jak go przedstawia Jürgen Habermas[1], był zarówno właścicielem kapitału, jak i patriarchalnym ojcem rodziny. Dzięki tej uprzywilejowanej pozycji zyskiwał prywatną autonomię, fundamentalną dla jego uczestnictwa w sferze publicznej. Zresztą jest to problem nie tylko demokracji burżuazyjnej. Jak pisze Hannah Arendt w swojej kanonicznej pracy „Kondycja ludzka", już w starożytnych Atenach uczestnictwo w życiu publicznym było powiązane z podwójnym przywilejem płci i własności. Mężczyzna, który często był jednocześnie właścicielem niewolników, dzięki wyłączeniu z procesu reprodukcji biologicznego życia stawał się obywatelem, członkiem politycznej wspólnoty. Społeczeństwo obywatelskie jest naznaczone tą fundamentalną skazą. Bazuje

---

1 J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przekł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2007

ono na nadwyżce czasu wolnego, który uzyskuje się często dzięki niewolnej pracy innych. Debata publiczna bardzo często opiera się na wyparciu kwestii podstawowych dla tych grup społecznych, które zmuszone są do pracy i do reprodukcji biologicznego życia, czyli pracowników najemnych i kobiet. Są oni, jak pisze Jacques Rancière[2], pozbawieni demokratycznego głosu, mogą z siebie wydać jedynie jęk bólu i poniżenia, ale nie traktuje się ich jako pełnoprawnych uczestników publicznej debaty.
W tym kontekście „obywatelski" znaczy także „wykluczający", a kulturę można rozumieć nie tylko jako wehikuł oświecenia i inkluzji, tylko jako mechanizm dystynkcji i reprodukcji społecznego przywileju. Sam Habermas wskazywał, jak literacka sfera publiczna poprzedziła powstanie politycznej sfery publicznej poprzez wytworzenie debatującej i rezonującej publiczności. Oczywiście była to publiczność, która mogła wziąć udział w kulturalnej debacie dzięki edukacji i czasowi wolnemu, będącym pochodnymi jej ekonomicznie uprzywilejowanej pozycji w społeczeństwie.
Tutaj zarysowałbym jeden z podstawowych postulatów WUW-u. Nie można sensownie i krytycznie rozmawiać o kulturze, edukacji i społeczeństwie obywatelskim bez wzięcia pod uwagę tych fundamentalnych wykluczeń. Stąd zresztą powiązanie przez nas w WUW-ie kwestii dostępu do kultury z postulatem powszechnego dochodu gwarantowanego. Jest to też związane z krytyczną wizją kultury, nie tylko jako uprzywilejowanej sfery czasu wolnego, ale miejsca pracy i ekonomicznej eksploatacji, o czym chciałbym porozmawiać później. Na razie jednak byłbym ciekaw Waszych opinii o „obywatelskości", szczególnie w kontekście polskiej transformacji i dwuznacznej roli, jaką odgrywa kultura w procesach tworzenia i reprodukcji obywatelskiego przywileju, co też możemy zaobserwować w Polsce.

Michał Kozłowski: Widzę tu co najmniej dwa podstawowe problemy czy też raczej zagrożenia związane z uwikłaniem sztuki w obywatelskość. Pierwszy wynika z problemu, jaki stwarza samo pojęcie obywatelskości we współczesnym dyskursie publicznym i szczególnie politycznym. Po pierwsze, istnieje polityczno-prawne rozumienie obywatelstwa, które jest związane z określonymi formalnymi prawami podmiotowymi jednostek w państwie. Nie sadzę, żeby sztuka nadawała się do realizacji projektu edukacyjnego w tym zakresie, to znaczy żeby mogła w jakiś istotny sposób wspierać proces edukacji obywatelskiej, mimo że cel to zbożny, a znajomość własnych praw w kontaktach z organami władzy z pewnością pozostawia wiele do

2 J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, Kraków 2009.

życzenia... Chociaż gdyby jakiś artysta stworzył projekt wdrażający młodych palaczy marihuany w procedury i nieoficjalne praktyki policyjnych przesłuchań, to byłoby to łączenie pięknego z pożytecznym. Mówiąc bardziej poważnie, kiedy mówi się o kulturze obywatelskiej, chodzi jednak o coś trudniej uchwytnego, o swoisty etos obywatelskości, który wyraża pewien porządek etyczny i polityczny, określany mianem „społeczeństwa obywatelskiego", który rozumieć można na różne sposoby. I tutaj jest pies pogrzebany. W Polsce takim świeckim, uniwersalistycznym, indywidualistycznym etosem mało kto zawraca sobie głowę. To, co polskie elity polityczne uważają za „obywatelskość", sprowadza się do patriotyzmu w mniej lub bardziej nacjonalistycznej czy klerykalnej wersji. Dlatego przygody kultury z obywatelskością sponsorowane przez państwo lub samorządy to przede wszystkim akcje w rodzaju Muzeum Powstania Warszawskiego, wystawy organizowane przez Instytut Pamięci Narodowej oraz inscenizacje chwalebnych bitew i potyczek z zaangażowaniem setek czy tysięcy statystów. Inna sprawa, że niektóre z tych przedsięwzięć mają taki ładunek symboliczny, iż nie powstydziłby się ich ortodoksyjny surrealista, chociaż autorów nie sposób podejrzewać o surrealistyczne intencje. Chciałoby się zatem, aby kultura stała się obywatelska w tym znaczeniu, że dostarczyłaby alternatywy dla tej bezkrytycznej, mitycznej obywatelskości, w której wciąż jesteśmy zanurzeni... Chciałoby się, ale jest jedno „ale"... Jeśli kultura miałaby promować wartości społeczne alternatywne wobec religijno-narodowych, to czy sama nie popadłaby w nieznośny dydaktyzm, tak że zamiast alternatywą dla tamtych przedsięwzięć, stałaby się raczej ich lustrzanym odbiciem. Artysta stałby się kapłanem obywatelskości na wzór Robespierre'a w roli kapłana obywatelskiego kultu Istoty Najwyższej lub w najlepszym razie Davidem portretującym w antycznym majestacie kolejnych idoli republikańskiej równości. Wbrew pozorom, ta wizja nie jest aż tak odległa od rzeczywistości, gdy spojrzymy na rozmaite festyny „europejskich wartości", organizowane choćby przez Fundację Schumanna. W istocie rzeczy nie chodzi jedynie o problem formalny, o to, że współczesna kultura, a sztuka w szczególności, brzydzi się dydaktyzmem. Nie chodzi też o obronę autonomii sztuki w imię sztuki czystej. Chodzi raczej o to, że same wartości europejskie, modernizacyjne i tym podobne domagają się raczej krytycznego i symbolicznego „rozpakowania" niż usłużnej afirmacji. Chodzi choćby o fakt, że obywatelstwo, które miało być uniwersalnym politycznym atrybutem człowieczeństwa, stało się raczej przywilejem urodzenia i jednocześnie sposobem wykluczenia. W tym znaczeniu kultura nie może i nie powinna być „kulturą obywatelską". Drugi problem polega na tym, co opisał wyżej Kuba, chciałbym to jednak ująć w nieco innych terminach, mianowicie w terminach raczej historyczno-

społecznych niż wprost politycznych. Otóż w jakimś sensie kultura i sztuka są obywatelskie, z natury rzeczy, niejako genetycznie. Wyłonienie się sztuki i kultury jako autonomicznej dziedziny, wyposażonej w swoje reguły, swoje własne hierarchie prestiżu, własny rynek, własną teorię i wreszcie swój własny etos, jest bowiem integralnie powiązane z nowoczesnym społeczeństwem mieszczańskim, a więc obywatelskim. Często zapominamy o tym, że niemiecka, francuska, angielska (lecz także polska, mimo że trudniej uchwytna) etymologia „obywatela" związana jest nie po prostu z jednostką, człowiekiem we wspólnocie politycznej, lecz z mieszczaninem, z *bourgeois* właśnie. Nie obejmuje ona uprzywilejowanych klas arystokracji i kleru, ale wyklucza także chłopów i robotników. Ów słynny „stan trzeci" z czasów Wielkiej Rewolucji, obejmujący wszystkich pozbawionych feudalnego przywileju, w istocie rzeczy miał twarz mieszczanina, jego interesy i wartości przyjmował za swoje, wyrażał jego sposób i styl życia. I o ten ostatni właśnie chodzi. Zaprojektowana przez Immanuela Kanta władza smaku, bezinteresownego delektowania się pięknem i wzniosłością dostarczyła teoretycznej osnowy dla nowoczesnej sztuki jako zorganizowanej społecznej praktyki, lecz także wyrażała społeczną prawdę tej praktyki. Dyspozycja estetyczna stać się miała probierzem człowieczeństwa w wymiarze uniwersalnym, lecz w gruncie rzeczy wyrażała sposób życia i aspiracje burżuazji. Fenomenalna „Dystynkcja" Pierre'a Bourdieu pokazuje empirycznie (w odniesieniu do Francji lat 70. XX wieku), w jaki sposób sztuka (sztuka wysoka, rzecz jasna) klasyfikuje, wyklucza i uprawomocnia, buduje i odtwarza społeczne hierarchie i to całkiem niezależnie od „politycznych" intencji artystów. Charakterystyczne, że współcześni artyści polscy chętnie odwołują do „francuskiej teorii" w wydaniu Baudrillarda, Rancière'a czy Foucaulta. Milczenie artystów o Bourdieu należy więc uznać za nad wyraz znaczące. W rozumieniu Bourdieu, szczytna idea *Bildung,* idea kształcenia i kształtowania człowieczeństwa w człowieku za pomocą kultury i sztuki, jest zawsze ideą pozornie uniwersalistyczną, podobnie jak pozornie uniwersalne jest obywatelstwo. Charakterystyczne, że tej mieszczańskiej idei *Bildung* hołdowali także rządzący w PRL-u, którzy mieli największe w polskiej historii zasługi w zakresie upowszechniania, a przynajmniej czynienia powszechnie dostępną wysokiej kultury i sztuki. Jeśli chcemy sztuki krytycznej, to jest sztuki jednocześnie zaangażowanej i niedydaktycznej, to musimy się zmierzyć z tym właśnie kłopotem. W moim rozumieniu, na tym polega właśnie problem, ale i program WUW-u. Idea sztuki obywatelskiej ma przecież wiele szlachetnych celów, pragnie ocalić autonomię sztuki przed wilczymi prawami kapitalizmu, przed zawłaszczeniem ludzkiej kreatywności przez bezmyślną komercję, ocalić darmowy, względnie powszechnie dostępny charakter działalności artystycznej. A jed-

nak projekt sztuki i kultury obywatelskich niesie tyle obietnic, ile kryje pułapek. Nie ma tutaj prostych rozwiązań. WUW nie odkrywa jednak Ameryki, chcemy postawić na nowo te same pytania o kulturę, którą stawiała sobie rosyjska awangarda i francuscy surrealiści lub Benjamin, Brecht i Adorno – chcemy je postawić na nowo i jeśli potrzeba, uaktualnić.

Jan Sowa: Pytanie o obywatelskość i edukację obywatelską dotyka szerszej kwestii ideologicznego funkcjonowanie debaty publicznej. Otóż obywatelskość jest dziś w Polsce lansowana przez neoliberałów jako pretekst do osłabienia wszystkiego, co publiczne i zrobienia w ten sposób miejsca dla działalności podmiotów prywatnych, w tym szczególnie zorientowanych na zysk. W czasie Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku w Krakowie Leszek Balcerowicz grzmiał, że jest przeciw obecności państwa w kulturze (tak jak we wszystkich innych dziedzinach życia społecznego), ponieważ on wierzy nie państwu, tylko ludziom. Jest to zgrabny zabieg retoryczny, bo dzięki takiemu postawieniu sprawy wygląda na to, że jeśli ktoś jest przeciw Balcerowiczowi i spółce, jest przeciw ludziom. Dlatego w różnych dyskusjach, które towarzyszyły ogłoszeniu Manifestu Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze[3], zawsze starałem się podkreślić, że nasza wizja nie jest bynajmniej apoteozą państwa i została jak najbardziej zbudowana na zaufaniu do ludzi, ale nie w takim sensie, w jakim rozumie je Balcerowicz. Bo jest też trzecia możliwość, którą alternatywa Balcerowicza usiłuje w ogóle wyprzeć z pola rozważań: reforma sfery publicznej – w tym również instytucji kultury – opierając się nie na opozycji ludzie *versus* państwo czy wolność obywatelska *versus* interesy państwa, ale na dążeniu do **upodmiotowienia** obywateli poprzez zmianę mechanizmów działania instytucji, w tym również instytucji publicznych. Chodzi o model bardziej demokratyczny i partycypacyjny. Nie będę się zagłębiał w szczegóły, bo w Manifeście jest to wyłożone w zwięzły i klarowny sposób.

Traktowałbym to jako otwarcie dyskusji na temat całego modelu obywatelskości i taką też funkcję ma działalność WUW, który nigdy nie wychodził od wąskiej perspektywy sztuki i kultury jako wyjątkowej dziedziny wymagającej szczególnego traktowania, ale rozumiał sztukę jako jedno z pól społecznych, rządzące się oczywiście częściowo swoimi własnymi prawami, ale podporządkowane również tym samym zasadom, co inne pola (np. regułom dystrybucji i konwersji różnych form kapitału, aby nawiązać do teorii wspomnianego Bourdieu). Stąd na przykład obecne od samego początku poję-

---

3 *Manifest Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, [w:] K.Chmielewska, J. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla Robotników Sztuki: Kultura nie dla zysku*, Warszawa 2009.

cie „robotników sztuki", nasz zeszłoroczny Zjazd WUW, w czasie którego równolegle zastanawialiśmy się nad przemianami w polu kultury i wiedzy, czy tegoroczne wydarzenia oraz dyskusje nawiązujące mocno do włoskiej tradycji operaistycznej/autonomistycznej (ten wątek pojawiał się już wcześniej w czasie Czytanek[4]).

Gdybym miał jakoś rozszerzyć kwestię „obywatelskości" i zgodnie z pytaniem o edukację obywatelską, zadanym przez Kubę na początku, przejść od dyskusji na temat instytucji kultury do szerszej perspektywy, to najważniejsze wydaje się przede wszystkim rozbicie sztucznej neutralności i oczywistości, jaka otacza kategorię „obywatela" w dominującym dyskursie (neo)liberalnym. Zasadza się ona na pewnym szczególnym wzorze podmiotowości czy też, szerzej, na pewnej wizji antropologicznej, a mianowicie definiowaniu obywatela jako *homo oeconomicus*. W tej perspektywie „edukacja obywatelska" to tylko inna nazwa na indoktrynację probiznesową, bo zwróćmy uwagę, że cnoty, w których ma się szkolić obywatel i których polem dla realizacji ma być nowe, zreformowane społeczeństwo (również w wycinku dotyczącym kultury), to przede wszystkim cnoty burżuazyjnego przedsiębiorcy: zaradność, inicjatywa w poszukiwaniu źródeł dochodu (czyli np. biegłość w systemie grantowym), skrupulatność, innowacyjność, racjonalne gospodarowanie środkami, komunikatywność (w tym zwłaszcza umiejętność nawigowania w spektakularnej przestrzeni mediów), planowanie i zapobiegliwość, perswazyjność (żeby zbudować zespół oraz namówić sponsorów do finansowania przedsięwzięć), przedsiębiorczość i tym podobne. To są cnoty dobrego obywatela tylko wtedy, jeśli założymy, że bycie dobrym obywatelem polega na bezkrytycznym wtopieniu się w aksjonormatywny horyzont liberalnego społeczeństwa kapitalistycznego. Jak się wydaje, cel ten bierze za dobrą monetę znakomita większość organizacji trzeciego sektora, w tym również te, które pozują na krytyczność lub nawet wywrotowość (jak np. Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego, znane lepiej jako „Krytyka Polityczna", którego strukturalne filary sukcesu to biegłość w wyciąganiu pieniędzy z systemu grantowo-dotacyjnego, sprawna działalność biznesowa, konsekwentne tworzenie wizerunku medialnego oraz zinstytucjonalizowany wyzysk wolontariuszy).

Właściwa edukacja obywatelska powinna w tym momencie polegać na propagowaniu innej wizji obywatelstwa. Sprawą pierwszorzędową wydaje mi się zdolność myślenia krytycznego oraz umiejętność dostrzegania i delegitymizowania relacji władzy (i to nie tylko w „wielkiej" polityce czy świecie

4 Czytanki dla Robotników Sztuki to cykl seminariów, które odbywały się w ramach Wolnego Uniwersytetu Warszawy w latach 2009–2010, więcej informacji: www.wuw2009.pl.

biznesu, ale również w swoim własnym otoczeniu, także tym trzeciosektorowym, gdzie bywają one reprodukowane w skrajnie cyniczny sposób). To oczywiście nie wszystko. Liczą się też takie kwestie, jak solidarność i umiejętność grupowego działania, co widać zresztą w aktywności WUW: zarówno na poziomie planowania i organizowania pracy, które odbywa się poprzez swobodną dyskusję osób zaangażowanych w projekt, jak i naszej działalności publicznej, w której kwestia wspólnotowości i budowania oraz praktykowania pewnego sposobu-bycia-razem jest bardzo istotna. W tym duchu planujemy na przykład obóz naukowy WUW na Kaszubach w lecie tego roku.

Przy okazji chciałbym się odnieść do negatywnie przywołanego przez Kubę Habermasa i jego koncepcji sfery publicznej. Jest to, moim zdaniem, wielka szkoda i błąd, że Habermas stał się głównym chłopcem do bicia w środowiskach postępowych. Czasem mam wrażenie, że cynik i reakcjonista Peter Sloterdijk[5] cieszy się w nich większą estymą. Pomysł, jaki ma Habermas na sferę publiczną, traktowałbym raczej w kategoriach postulatywnych niż opisowych. Na pewno nie chodzi mu o to, żeby była ona zawłaszczona przez bogatych, białych samców. Trzeba pamiętać, że wątkiem, który przewija się jako absolutnie fundamentalny przez całą jego myśl, jest **emancypacja**. W tym sensie jest on wierny przesłaniu szkoły frankfurckiej i postulatom teorii krytycznej, wyrażonym ponad 70 lat temu przez Maksa Horkheimera w klasycznym już tekście „Teoria tradycyjna i teoria krytyczna". Nie ma wątpliwości, że wizja właściwego funkcjonowania sfery publicznej u Habermasa ma właśnie emancypację za absolutny fundament. Zresztą on sam to tak ujmuje, na przykład wykładając koncepcję rozumu komunikacyjnego w jednym z ostatnich rozdziałów „Filozoficznego dyskursu nowoczesności". Mówi tam wprost o „solidarnej praktyce" czy o partycypacyjnych mechanizmach samoregulacji wspólnoty poprzez otwartą dyskusję z udziałem wszystkich jej członków. Oczywiście, zgoda, że w obecnym społeczeństwie wiele osób jest wykluczonych z tej dyskusji (ze względu na płeć, kolor skóry, zamożność, brak dostępu do różnych form kapitału itp.), ale jest to tylko dowód na to, że żyjemy w świecie dalekim od emancypacyjnych wzorów. W żaden sposób nie podważa to sensowności i wartości Habermasowskiej krytyki czy stawianych przez niego postulatów. Wydaje mi się, że przekreślanie Habermasa niebezpiecznie prowadzi do konserwatywnych i antyegalitarnych konkluzji, bo żeby uzasadnić, że ktoś nie tylko nie ma w tym momencie równego dostępu do sfery publicznej, ale że w ogóle nie

---

5 P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, Wrocław 2008.

mógłby/mogłaby go mieć, wymaga założenia, że ten ktoś jest ze swojej istoty nie tylko inny, ale gorszy i dlatego nie może mieć udziału w racjonalnej praktyce komunikacyjnej. To jest jednak założenie, które trudno obronić, stojąc na pozycjach postępowych i emancypacyjnych.

K.S.: Moja wypowiedź nie była krytyką emancypacyjnych postulatów Habermasa czy szeszej: Oświecenia. Zgadzam się, że postmoderniści, krytykując Oświecenie, zbyt często wylewali dziecko z kąpielą. Musimy jednak pamiętać o fundamentalnych założeniach burżuazyjnej sfery publicznej, tak jak ją zresztą opisuje sam Habermas. U jej zarania z obywatelskiej debaty publicznej wykluczone były sfery pracy najemnej i reprodukcji biologicznej, zarówno jeżeli chodzi o tematy dyskusji, jak i tego, kto był do niej uprawniony. Sam Habermas zresztą twierdzi, że współczesna, masowa demokracja jest hybrydą. Robotnicy najemni czy sufrażystki, w wyniku długotrwałej walki, zdołali sobie zapewnić dostęp do sfery publicznej i politycznej reprezentacji. Jako efekt jednak historycznego kompromisu powstał system, który nie zapewniał im autonomii i wolnego czasu porównywalnych do tych, którymi cieszyli się *bourgeois* dzięki przywilejowi własności i wyłączeniu z obowiązków domowych. Niestety Habermas porzuca ten wątek i buduje swoją wizję sfery publicznej i etyki komunikacyjnej „tak jakby" wszyscy już byli równie autonomiczni jak męscy właściciele kapitału. Stąd pewien idealizm, który wytyka mu nawet Bourdieu, daleki przecież od jakichkolwiek postmodernistycznych ciągot. W zamian postuluje on *realną politykę rozumu*, która polegałaby na zapewnieniu faktycznego dostępu wszystkim ludziom do różnych przywilejów leżących u fundamentów obywatelskości – własności, czasu wolnego, wysokiej jakości edukacji et cetera.
Wracając jednak do kultury: w momencie, kiedy rozpoczynaliśmy WUW, zaproponowaliśmy paradoksalną figurę „robotnika sztuki". Naszą intencją było zwrócenie uwagi na sytuację, w której kultura przestaje być fenomenem czasu wolnego, przywilejem realizowanym po godzinach pracy. Jest to nasza reakcja na szerszą zmianę paradygmatu, sposobu tworzenia i konsumowania kultury. Wiele dyskusji toczonych w Polsce między innymi przez Obywateli Kultury jest pełnych bezrefleksyjnych odniesień do idei „przemysłów kultury" czy też „ekonomii kreatywnej". Kultura zaczyna być uznawana za miejsce generowania PKB, kreatywności okiełznanej przez zysk. Oczywiście w tej liberalnej wizji zapomina się o tym, że skoro mamy do czynienia z produkcją bogactwa, odbywa się to często dzięki wyzyskowi „robotników sztuki". Co jeszcze bardziej istotne, do opisu sytuacji w Polsce używa się kategorii wypracowanych w zupełnie innych warunkach rozwiniętego kapitalizmu. Jak zwykle zresztą używamy ich wtedy, kiedy zostały one pod-

ważone w miejscach swojego wytworzenia. W Wielkiej Brytanii nikt już nie tęskni za *Cool Britannia*[6] czy pokłada wiarę w moc przemysłów kreatywnych. Heroldzi gospodarki opartej na kulturze zapominają, że Polska nie jest żadnym „kreatywnym zagłębiem Europy", tylko miejscem, w którym składa się pralki i telewizory zaprojektowane zupełnie gdzie indziej. Wpływa to też na pozycję, którą zajmujemy z WUW-em. Z jednej strony, staramy się zwrócić uwagę na relacje pracy i eksploatacji, które mają miejsce w przemyśle kulturalnym czy też obiegu kultury. Walczymy o to, żeby uformować je według bardziej sprawiedliwych i społecznie progresywnych zasad. Z drugiej strony, wciąż konfrontujemy się ze społecznym faktem, że tworzenie i konsumpcja kultury w Polsce są przywilejem niewielkiej, wyedukowanej, wielkomiejskiej publiczności. Na bycie „robotnikiem sztuki" czy krytycznym intelektualistą w Polsce nie każdy może sobie pozwolić.

M.K.: Zasadniczo nie mam wiele do dodania i pozwólcie, że uchylę się od wchodzenia w spór o rolę Habermasowskiej wizji emancypacji. Chciałbym wskazać na jedną kwestię w związku z żywą ostatnio debatą na temat polityki kulturalnej. Jasne jest, że ci którzy działają w sektorze kultury, wiedzą, iż w kraju takim jak Polska funkcjonowanie kultury wysokiej jest możliwe tylko przy istotnym, jeśli nie wyłącznym finansowaniu ze strony państwa i samorządów. Znajdują więc uzasadnienia lub pseudo-uzasadnienia wpisujące się w dyskurs i poetykę tego państwa. Ani Tusk, ani Hausner nie fotografują się na tle biblioteki, a konferencji prasowych nie urządzają w galeriach. Trzeba więc przemówić jedynym językiem zrozumiałym dla elit państwowych i ekonomicznych. Stąd hasło, że kultura „tworzy PKB". Tworzyć je ma na dwa sposoby: wdrażając odbiorców do norm produktywności i konsumpcji (jak mówił Janek) oraz przyczyniając się do budowy nowego sektora gospodarki, owej osławionej gospodarki niematerialnej, produkcji pragnień i stylów życia. Sądzę, że nie ma żadnych poważnych argumentów ani na rzecz tezy, że ten nowy sektor rzeczywiście istnieje (przynajmniej, że odgrywa istotną rolę w Polsce) oraz, przede wszystkim, że potrzebuje on kultury i sztuki jak kania dżdżu. Naiwne jest też przekonanie, że decydentów da się tak łatwo przechytrzyć, iż przyjmą oni bezkrytycznie proponowane przez kulturalnych obywateli postulaty. (Tusk ostatecznie podpisał deklarację Obywateli Kultury, wiemy jednak, że podpis ten nie ma mocy prawnej i jako zobowiązanie polityczne jest niezmiernie słaby). Politycy wyczuwają, że ludziom kultury chodzi o to samo, co górnikom, tyle że ci drudzy twierdzą,

---

6 K. Oakley, *Britannia wcale nie taka Cool. Rola przemysłów kultury w rozwoju gospodarczym*, przekł. M. Sutowski, [w:] *Ekonomia Kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010.

że Polska stoi nie na kulturze, a na węglu. Charakterystyczne jest, że klasyczna sztuka mieszczańska szczyciła się byciem wolną od wilczych praw zysku i kapitalistycznego utylitaryzmu (inna sprawa, że w rzeczywistości odgrywała rolę o wiele bardziej dwuznaczną). Dziś jest zgoła odwrotnie, kultura i sztuka chcą za wszelką cenę dowieść, że są z kapitalizmem zintegrowane, pogodzone, więcej, że mogą stać się uprzywilejowanym sektorem nowoczesnego kapitalizmu. To zdaje się świadczyć, że rola kultury (rozumianej jako suwerenna dziedzina ducha) jest dziś mniejsza niż kiedyś. Z drugiej strony, nic nie wskazuje na to, żeby wielokrotnie wieszczona śmierć sztuki była rzeczywista. Warto badać jej rolę we współczesnej ekonomii politycznej. Zarówno w wymiarze ideologicznym, jak i ekonomicznym oraz społecznym. Czy jednak uda się zwrócić sztukę ludowi, uczynić ją na powrót obietnicą szczęścia i wolności, o której myśleli tak Schiller, jak i Adorno – to zupełnie inna kwestia. W dyskusjach ostatniego czasu pojawiało się twierdzenie, że kultura i sztuka przyczynić się mają do poprawy jakości życia. To rzeczywiście godny cel. Od razu jednak pojawia się pytanie, czy chodzi o to, że jeśli ludzie lepiej żyją, to lepiej pracują? Czy chodzi zatem o wydajne zagospodarowanie czasu wolnego? No i jak rozumieć ową „lepszą jakość życia"? Czyje aspiracje miałaby ona wyrażać? Co warunkuje dostęp do tej „eudajmonistycznej kultury", nawet do tej darmowej, ze względu na kompetencje kulturowe i pozycję klasową? To kolejna seria pytań, na które brakuje nam w tej chwili zadawalających odpowiedzi.

J.S.: Powiedziałbym nawet więcej: jest coś głęboko ironicznego w swoistym *détournement*, jakiemu poddany został sam termin „przemysł kultury". Od głęboko krytycznej diagnozy z „Dialektyki oświecenia", w której jest on nazwą na moment utowarowienia kultury, przeszliśmy do radosnej afirmacji owego utowarowienia w dyskursie zarówno lokalnych polityków, jak i międzynarodowych organizacji, typu UNESCO. W międzyczasie dokonano tylko niewielkiego liftingu językowego: od *culture industry* do *cultural industry*. Ten ruch trzeba jednak umieścić na tle szerszych przemian społeczno-gospodarczych. Kulturę poddaje się obecnie w Polsce dokładnie takiemu samemu neoliberalnemu formatowaniu, co inne sfery życia. Właściwie kultura i edukacja to dwie **ostatnie** dziedziny, które doświadczają owej transformacji. Dwie dekady po 1989 roku to historia aplikacji neoliberalnych reguł – z ich świętą trójcą liberalizacji, prywatyzacji i redukcji sektora publicznego – na kolejnych polach: od kluczowych dziedzin gospodarki (fabryki, kopalnie, banki), przez usługi publiczne (służba zdrowia, przemysł energetyczny) aż po kulturę i edukację. (*nota bene* sekwencja ta świadczy raczej, że kultura się nie liczy, bo neoliberałowie zabrali się za nią, gdy nie

było już niczego innego do reformowania). Jest ważne, aby na przemiany w kulturze spoglądać w takiej właśnie systemowej perspektywie, bo przecież Hausner lub Balcerowicz mówią dzisiaj o kulturze dokładnie to samo, co słyszeliśmy od nich i od innych ekonomistów głównego nurtu przez ostatnie 20 lat na temat każdej niemal dziedziny życia społecznego: mniej państwa, ograniczenie roli sektora publicznego, więcej konkurencji, większa swoboda działania dla podmiotów prywatnych, większe urynkowienie i tym podobne. Na tym, moim zdaniem, polega zasadniczy błąd ruchu Obywateli Kultury, który zafiksował się wąsko na kulturze i dąży przede wszystkim do utrzymania lub rozszerzenia iście stanowych przywilejów, czego sztandarowym przykładem jest hasło: *1% na kulturę*.

Proponowałbym również spojrzeć w szerszej, systemowej perspektywie na bezsensowne kopiowanie w kulturze pewnych strategii i rozwiązań, o którym wspominał Kuba. Niewiele zmieniło się od czasów, gdy Słowacki nazwał Polskę *papugą narodów*. Trzeba dodać, że jest to „opóźniona papuga", bo bezkrytycznie kopiujemy właśnie te rozwiązania, które tam, gdzie się narodziły, są już krytykowane i odrzucane (*vide* przywoływana przez Kubę *Cool Britannia* czy Richard Florida[7] i jego koncepcja klasy kreatywnej). Ale znów: jest to ufundowane na tym samym sposobie myślenia, który przyświeca reformom w innych dziedzinach. Gdy nie wiadomo, co robić, to róbmy tak jak Niemcy, Francuzi, Anglicy czy Amerykanie: To jest taka popteoria modernizacji, opierająca się na naiwnym przekonaniu, że jeśli będziemy robić tak jak w Ameryce, to u nas też będzie Ameryka. Głęboko rozczarowujące jest natomiast, że ci, którzy tak dużą mówią o klasie kreatywnej, mają tak mało kreatywne podejście do rzeczywistości i potrafią tylko kopiować to, co ktoś gdzieś powiedział lub zrobił. To powinien być raczej anty-wzór dla jakiejkolwiek edukacji obywatelskiej, zarówno w kulturze, jak i wszędzie indziej. ■

---

7 R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa 2010.



Wojciech Tubaja, (student II roku grafiki warsztatowej), *Mum, I'm scared...*, 2009, serigrafia, 100 x 70

Marek Wasilewski

Odszkolnić Akademię

W posłowiu do wznowionej przez Fundację Bęc Zmiana książki Ivana Illicha „Odszkolnić społeczeństwo"[1] przeczytać możemy rozmowę Janka Sowy ze Zbigniewem Liberą zatytułowaną „Jedyny dyplom, jaki mam, to zwolnienie z więzienia". Rozmowę tę Libera rozpoczyna stwierdzeniem: *Zbyszek Libera jest najlepszym przykładem, jaki mógłbym podać, kogoś, kto osiągnął pewien przyzwoity poziom intelektualny właściwie bez pomocy szkół*[2]. Libera mówi, że będąc więźniem, szybko zorientował się, iż więzienie nie różni się wiele od szkoły. Klawisze pełnią w nim rolę nauczycieli, istnieje instytucja wychowawcy. Więzienie to placówka resocjalizacyjna, a edukacja to socjalizacja. Jak wskazuje Illich i opowiada w oparciu o swoje przeżycia Libera, edukacja jest przystosowaniem „zasobów ludzkich" do funkcjonowania w maszynie społecznej. Ta teza wydaje się zgodna z doświadczeniem osobistym każdego, kto w miarę przytomnie i refleksyjnie przeszedł przez młyny instytucjonalnej edukacji. Formatowanie i represja systemu szkolnego to przecież nie treść programu nauczania, ale dyscyplinowanie, które przesiąka wszystkimi szczelinami systemu w sposób systematyczny i niemal niewidoczny. Ideą szkoły jest standardyzacja wiedzy, możliwości fizycznych, a nawet potrzeb duchowych uczniów. To dlatego właśnie we wstępie do książki przeczytać możemy radykalną opinię Piotra Laskowskiego: *Szkoła jest systemem, w którym dokonuje się wyobcowanie już nie tylko pracy wytwórczej, lecz samego procesu myślenia, wytwarzania kultury*[3]. Wszelkie odchylenia od normy są postrzegane jako zjawisko negatywne, problem, z którym trzeba się uporać. Jednocześnie młodzi ludzie wydani są często na pastwę rówieśniczej przemocy i nietolerancji. Ta dzika i nieautoryzowana przez szkołę przemoc jest jednym z najważniejszych aspektów edukacji przystosowania. To ważny dział biopolityki. Libera mówi: *Tresura* [...]. *Ja na to patrzę jak na zarządzanie stadem*[4]. Podstawowym zadaniem szkoły jest nauka posłuszeństwa i przeciętności. Narzucając to, co jest zupełnie bezużyteczne, szkoła wpaja swoim uczniom sztukę przystosowania

---

1 I. Illich, *Odszkolnić społeczeństwo*, przekł. Ł. Mosak, Warszawa 2010.

2 Ibidem, s. 189.

3 Ibidem, s. 11.

4 Ibidem, s. 191.

się. Jest więc swoistym paradoksem, że ten nieskażony przez system buntownik przyjmuje posadę i rolę nauczyciela akademickiego. Z całą świadomością szkodliwości i daremności procesu edukacji i systemu akademickiego, Libera staje się profesorem wizytującym Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Artysta traktuje to zaproszenie jako wyzwanie. Do niego i jego studentów należy oczywiście stwierdzenie, czy podołał temu wyzwaniu. Powstaje jednak pytanie, czy tak krytykowany przez Illicha manipulacyjny aspekt edukacji jest możliwy do pominięcia. Czy nauczyciel-partner nie manipuluje równie mocno jak nauczyciel-klawisz? A może jest manipulatorem znacznie bardziej niebezpiecznym, bo w przeciwieństwie do klawisza, nie wzbudza oporu, uwodzi? Zaciera granice, których klawisz nigdy nie będzie mógł przekroczyć, bo jak wiemy, prawdziwa władza pozostaje niewidoczna i nienazwana. Przykładem może być tu opisana przez Liberę gra. Na dowolnie wybranej ograniczonej przestrzeni, takiej jak: pracownia, park, kartka papieru każdy z uczestników wykonuje swój ruch. Każdy kolejny uczestnik gry musi wziąć pod uwagę zastaną sytuację. *Oczywiście największy problem zawsze był związany z pierwszym ruchem, który też jest najbardziej interesujący. Najchętniej robiłem to w taki sposób, że wybierałem kogoś, kto nie znał gry i uczestniczył w niej pierwszy raz*[5]. Manipulacja polega tu na samej idei prowadzenia gry, na arbitralnym ustaleniu jej reguł. Ktoś, kto wychodzi z inicjatywą przeprowadzenia gry i ustala jej reguły, nawet jeśli w pewnym momencie chowa się za innych i pozwala im wyznaczać własne reguły, jest manipulatorem w tym sensie, że jest inicjatorem gry, a przez to jego pozycja jest w naturalny sposób uprzywilejowana. Libera przyjmuje w tej grze rolę Rancière'owskiego mistrza-ignoranta. Jest uczestnikiem-partnerem, który nie stara się górować intelektualnie nad swoimi uczniami. W grze każdy ruch jest dobry, jednak ważną zasadą jest to, że uczestnicy tłumaczą innym swoje działania. Dyskusja i doświadczenie interakcji to rezultaty gry. Wydaje się, że bardzo ważnym elementem tego działania jest jego aspekt towarzyski i poczucie niewymuszonej przyjemności uczestnictwa. O takiej przyjemności opowiadał mi także inny wielki samouk, który uniknął „dobrodziejstwa" formalnej edukacji, Christian Boltanski:

Uczenie sztuki sprawiało mi prawdziwą przyjemność. Zawsze na początku roku mówiłem studentom: w sztuce nie ma niczego do nauczania i uczenia się. Jako nauczyciel możesz natomiast pomóc studentowi zrozumieć, dlaczego ktoś jest artystą. Ci ludzie rozpoczynają życie, mają często wiele ukrytych problemów. Zawsze próbowałem sprawić, by ludzie otwierali się na tyle, aby mówić o swoich problemach. [...] *To wydaje się proste, ale myślę, że tak wła-*

5 Ibidem, s. 196.

śnie jest. Możemy powiedzieć studentom, żeby znaleźli to coś w sobie, coś, co jest ważne; nie szukajcie nowych form, to przyjdzie samo, jeśli pójdziecie za tym, co najważniejsze. I trzeba pomóc im mówić. Ja stałem się zdolny, by mówić o swoich problemach, dopiero w wieku 44 lat. To było dla mnie ważne, by to uzewnętrznić, ale za trudne, by to zaakceptować. Na akceptację siebie potrzebujemy mnóstwo czasu[6].

W rozmowie z Hansem Ulrichem Obristem Boltanski stanowczo sprzeciwia się idei sztuki jako profesji i idei „profesjonalnego" nauczania sztuki. Taki model był według Boltanskiego uzasadniony w XIX-wiecznej Akademii, która nauczała jednego modelu sztuki. Dziś, kiedy tych modeli jest nieskończenie wiele, idea, że sztuki można nauczyć, traci sens. Negatywnym przykładem jest tutaj idea lansowana przez byłego francuskiego ministra kultury i ministra edukacji Jacka Langa, który wprowadził termin *inżynierii artystycznej*, która paradoksalnie zbliża nas do socrealistycznego modelu „inżyniera dusz". Lang postulował racjonalizację szkolnictwa artystycznego w takim kierunku, by artysta stał się profesjonalnym ogniwem wymiany ekonomicznej na rynku sztuki. Dla Boltanskiego sztuka nie jest profesją w takim samym sensie, jaką może nią być na przykład medycyna. Najważniejszą wartością Akademii Sztuk Pięknych, według Boltanskiego, jest właśnie jej całkowita bezużyteczność, która gwarantuje jej wolność i bezinteresowność: *Najbardziej w szkołach artystycznych lubię to, że są ostatnim miejscem, gdzie godzinami można rozmawiać o kolorze nieba, tu nie ma celu. To ostatnie miejsce, które jest kompletnie bezużyteczne... To ostatnie miejsce, gdzie uczysz się patrzeć na rzeczy, gdzie uczysz się myśleć. To coś podobnego do seminarium filozoficznego, ale jest jeszcze bardziej niepotrzebne od filozofii, jest w mniejszym stopniu częścią systemu*[7]. Obrona szkoły artystycznej przez Boltanskiego polega na wychwalaniu jej niedostosowania do ekonomii wydajności współczesnego świata i do wskazania, że – w przeciwieństwie do modelu opisywanego przez Illicha – szkoła artystyczna ma potencjał antyprzystosowawczy. Przykładem tego antyprzystosowania może być to, co działo się na poznańskiej PWSSP w czasie stanu wojennego. Studenci PWSSP nie byli w stanie w znaczący sposób wpisać się w konflikt pomiędzy rządzącymi komunistami a „Solidarnością" i Kościołem, bo oznaczałoby to wpisanie się w jedną z dominujących wówczas narracji światopoglądowych, przystosowanie do jednego konkretnego modelu postrzegania rzeczywistości. Opór wobec władzy i niezgoda na panujące wówczas realia manifestowane były w sposób zupełnie nieczytelny zarówno dla władzy, jak i zwolenników Solidarności. Z dzisiejszej perspektywy widać jednak,

---

6 M. Wasilewski, *Zakład z diabłem*, rozmowa z Christianem Boltanskim, „Czas Kultury" 5/2009, s. 118.

7 H. U. Obrist, *Christian Boltanski*, Kolonia 2009, s. 85.

że były to najbardziej twórcze i owocne formy działania. Z punktu widzenia konfliktu politycznego lat 80. ubiegłego wieku, PWSSP była instytucją pod każdym względem niepotrzebną i nieprzystosowaną, i to właśnie stanowiło o jej unikalnej wartości.

Użyteczność coraz bardziej staje się fetyszem naszego systemu edukacyjnego. Tymczasem, jak pisze Zygmunt Bauman, wiara w to, że dyplom wyższej uczelni jest najlepszą inwestycją w przyszłość, legła w gruzach. *„Awans społeczny przez edukację" służył prze lata za listek figowy skrywający nagą/skandaliczną nierówność położenia i szans – dopóki osiągnięcia na studiach współgrały ze społeczną gratyfikacją, ci, którzy nie wspięli się wysoko po społecznej drabinie, mogli winić tylko siebie*[8]. Dzisiaj ta edukacyjna obietnica – jak to określa Bauman – nie jest już ważna albo przynajmniej uległa znacznemu osłabieniu. W wydanej w 2009 roku książce „Art School – propositions for the 21st century" Ernesto Pujol[9] zastanawiając się nad regeneracją idei szkolnictwa artystycznego, opisuje, jak diametralnie zmieniła się sytuacja studenta. Wymienia on 8 nowych rozwijających się narzędzi, które stały się powszechne na początku naszego stulecia: telewizja kablowa i telewizja w sieci, laptopy, telefony komórkowe typu *smart phone*, przenośne odtwarzacze DVD, odtwarzacze mp3 i iPody, karty kredytowe i bankomatowe, kamery cyfrowe i skanery. Wszystkie te narzędzia służą do nieustannego generowania i przetwarzania informacji, a zwłaszcza do rejestrowania obrazów. Mamy tutaj do czynienia z historyczną, fundamentalną zmianą percepcyjną w zakresie form estetycznych, produkcji i dystrybucji oraz uczestnictwa i uwagi. Według Pujola, przyszłość edukacji artystycznej będzie oparta o zasadę powszechnego natychmiastowego dostępu. Siłę wymienionych powyżej narzędzi manifestuje się każdego dnia, mają one potencjał rewolucyjny i demaskatorski. Te drobne niepozorne gadżety stały się bronią społeczeństw protestujących w Iranie, Egipcie czy Libii. Wiadomości tekstowe SMS stają się podporą demokracji nie tylko na Bliskim Wschodzie czy w Afryce, ale także w Polsce. Filmy z telefonów komórkowych mówią nam dzisiaj prawdę o świecie, pokazując na przykład kobietę o imieniu Neda, która została zastrzelona na ulicy przez rządowe bojówki podczas demonstracji w Iranie, czy urągającego Żydom światowej sławy projektanta mody Julia Galliano. To właśnie nagranie z telefonu komórkowego zrobione przez jednego ze świadków zdarzenia nie pozwoliły projektantowi wykpić się z antysemickich okrzyków zaprzeczeniem, że nic takiego się nie wydarzyło, i spowodowało poniesienie przez niego konse-

---

8 Z. Bauman, Niepewna przyszłość merytokracji, „Gazeta Wyborcza", 26–27.03.2011.

9 E. Pujol, *On the Ground. Practical Observations for Regenerating Art Education*, [w:] S. H. Madoff (red.), *Art School (propositions for the 21st century)*, Massachusetts 2009.

kwencji tego czynu. Podobnej weryfikacji natychmiastowo ulegać mogą fakty artystyczne. Wiedza o wydarzeniach w sztuce obecna jest w cyberprzestrzeni. Archiwum wizualne, gromadzone latami przez wykładowców i udostępniane studentom na wykładach, dziś może się znaleźć w każdym średniozaawansowanym telefonie komórkowym. W świetle przywołanych faktów, wiedza o tym, jak interpretować i sekcjonować informacje staje się bardziej potrzebna niż kiedykolwiek.

Procesowi temu towarzyszy inne równie istotne zjawisko. Belgijski kurator i teoretyk sztuki Thierry de Duve[10] dowodzi, że akademie sztuki w ogóle tracą rację bytu, ponieważ dystrybucja wiedzy o praktyce artystycznej transmitowana jest wielokanałowo i większość z tych kanałów omija szkoły. De Duve przypomina, że żyjemy w społeczeństwie, w którym profesja artysty, w przeciwieństwie do wielu innych zawodów, nie jest chroniona i każdy, kto tylko zechce, może uprawiać sztukę i nie potrzebuje legitymować się żadnym dyplomem, który uprawomocniałby jego działalność. Poza tym wiedza o sztuce dostępna jest za pośrednictwem wielu książek, czasopism, katalogów i publicznych instytucji, takich jak galerie, muzea i tym podobne. Mamy zatem system publicznej dystrybucji wiedzy, co jednak nie oznacza, że wiedza ta jest powszechnie dostępna, ponieważ obcowanie ze sztuką wymaga często dosyć skomplikowanej wiedzy o sposobach jej odczytywania. Podobnie jest z twórczością, mimo że od artysty nie wymaga się dziś wiedzy na temat warsztatu i technologii, musi on jednak dysponować odpowiednim zapleczem intelektualnym, wiedzą z zakresu kultury, filozofii, polityki, którą przekłada w swoich pracach na odpowiednie media.

Jaki wniosek płynie z tych faktów? Społeczeństwo, w tym potencjalni studenci, zdobyło środki pozyskiwania informacji i komunikowania się, które podważają dotychczasowe sposoby dystrybucji wiedzy oraz jej segmentacji. Szkoły artystyczne nie są jedynym miejscem, gdzie odbywa się transmisja wiedzy o sztuce, co więcej, jak twierdzi de Duve, przestały być najważniejszym miejscem, gdzie wiedzę taką można zdobyć. Boris Groys w swoim eseju „Education by Infection"[11] zwraca uwagę, że dzisiejsza edukacja artystyczna nie posiada ani zdefiniowanego celu, ani metody, ani szczególnej treści, której można by nauczać, nie posiada także tradycji do przekazywania młodszym generacjom, a raczej posiada ich zbyt wiele. Jedna kwestia jednak nie zmieniła się wcale w edukacji artystycznej – idea izolacji studentów od otaczającej rzeczywistości po to, by stworzyć im przestrzeń do nauki

---

10 T. de Duve, *An Ethics: Putting Aesthetic Transsmission in its Proper Place in the Art World*, [w:] *Art School...*, op. cit.

11 B. Groys, *Education by Infection*, [w:] *Art School...*, op. cit.

i eksperymentów. Groys zauważa paradoksalność sytuacji, w której izoluje się studentów od rzeczywistości, aby przygotować ich do funkcjonowania w niej w przyszłości. Edukacja artystyczna nie posiada zasad i to jest jej najmocniejszą stroną w przygotowywaniu do samodzielnego funkcjonowania w życiu. Jak pisze Groys, tak zwane realne życie wymaga wielu improwizacji, niesie ze sobą większe i mniejsze katastrofy, pomyłki i nie kieruje się żadnymi jasnymi zasadami. Oznacza to, że uczenie sztuki jest uczeniem życia. Warto te słowa brać poważnie, ich autor jest bowiem nie tylko wybitnym teoretykiem sztuki, ale i praktykiem edukacji, który między innymi piastował funkcję rektora Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

Szkoły artystyczne stają przed koniecznością reformy polegającej na prowadzeniu badań multidyscyplinarnych i interdyscyplinarnych nie jak do tej pory w formie izolowanych wydziałów lub pracowni, lecz jako zasady dotyczącej całego procesu edukacji i produkcji artystycznej. Pujol precyzuje, że nie chodzi tu bynajmniej o zastąpienie znajomości tradycyjnego warsztatu malarskiego czy rzeźbiarskiego przez Photoshop. Zmiana powinna polegać na tym, że aby historyczny warsztat nie stał się domeną beztroskich amatorów, musi być wzbogacony multidyscyplinarną świadomością. Program studiów powinien się opierać na opanowaniu narzędzi konceptualnych, takich jak umiejętność prowadzenia samodzielnych badań czy pisania tekstów, a największy nacisk należy położyć na umiejętność artykulacji i selekcji narzędzi. Czym różni się, według Pujola, artysta współczesny od prawnika, który maluje dla przyjemności akwarele po pracy, albo od ludzi wykonujących prace malarskie dla Jeffa Koonsa? Jest to ktoś, kto potrafi intelektualnie uzasadnić swoją twórczość, wykraczając poza ramy subiektywnej perspektywy.

Wydaje się, że szkoły artystyczne, szczególnie w Polsce, czeka fundamentalna dyskusja nad sposobem ich funkcjonowania. Tradycyjny model Akademii, która kształci uczniów pod kierunkiem mistrzów, jest żałosny i skompromitowany. To model, w którym króluje rutyna, apatia i wygodnictwo, a definicja „mistrza" stała się jego karykaturą. Niestety zbyt często studenci zmuszani są do kontaktu z osobami, których jedynym mandatem do sprawowania swojej funkcji jest to, że ją sprawują. Wielu akademickich „mistrzów" nie może wylegitymować się żadnymi osiągnięciami, które liczyłyby się poza jego miejscem pracy. Trudno wymagać od ludzi, którzy nie mają swojego życia także poza uczelnią, którzy często są wypaleni i nienawidzą swojej pracy, by stawiali na samodzielność i innowacyjność swoich studentów. Bardzo często sens edukacji polega na tym, że studenci muszą przedstawić prace wykonane według określonego, niezmiennego od lat standardu. Akademia w dużej mierze proponuje model nauczenia roli społecznej artysty, która uległa już dawno redefinicji. To prezentowanie młodym ludziom obrazu, od lat nieodpowiadającego rzeczy-

wistości gwałtownie zmieniającego się świata. Definiowanie artystów poprzez specjalności czy media, którymi się posługują, jest anachronizmem. Uczelnia artystyczna powinna być miejscem, gdzie idea jest ważniejsza od warsztatu. Według dzisiejszego modelu, studenci zgłębiają tajniki warsztatu, który ma ich doprowadzić do zrozumienia istoty sztuki. Efekty takiego wykształcenia przynoszą w zatrważającej większości przypadków żałosne skutki. Absolwenci uczelni artystycznych często nie tylko nie mają pojęcia o współczesnych i historycznych sensach sztuki, ale przede wszystkim nie potrafią znaleźć swojego miejsca w świecie. Okazuje się bowiem, że pielęgnowane przez nich wartości i postawy są niezrozumiałe i anachroniczne. Tocząca się dziś na łamach prasy dyskusja o straconym pokoleniu absolwentów wyższych uczelni, którzy nie mogą znaleźć pracy, na których nikt nie czeka, dla których dyplom zamiast powodem do dumy, staje się kłopotem – miałaby o wiele dramatyczniejszą formę, gdyby dotyczyła wyłącznie absolwentów szkół artystycznych. Uczelnia, której nie bierze moralnej odpowiedzialności za losy swoich absolwentów, nie zasługuje na to, by być uczelnią, ponieważ sprzeniewierza się swojemu powołaniu. Choć jest oczywiste, że akademie i uniwersytety nie odpowiadają za przyszłe zatrudnienie swoich studentów, powinny one zrobić wszystko, by wyposażyć ich w takie kompetencje, które umożliwią poruszanie się w płynnej i skomplikowanej rzeczywistości. Uczelnia, szczególnie ta artystyczna, musi w Polsce nadrobić także zaniedbania szkół średnich i gimnazjów. Musi swoich studentów nauczyć nie bezkolizyjnego przyjmowania prawd objawionych przez mistrzów, ale ich kwestionowania, zadawania pytań i samodzielnego poszukiwania odpowiedzi. Uczelnia powinna być miejscem, które uczy debaty, rozmowy, umiejętności prezentowania i obrony swoich poglądów.

W tym miejscu chcę przytoczyć manifest, który przesłał mi student Uniwersytetu Artystycznego Wojciech Tubaja.

We współczesnej sztuce nie ma miejsca na grafikę warsztatową. Gdybym miał możliwość ponownego wyboru kierunku studiów, byłyby to szlachetne multimedia. Grafika artystyczna, mimo swego bogatego wachlarza technik, nie jest w stanie udźwignąć ciężaru problemów współczesności. Wytrzymuje ona jedynie ciężar abstrakcji i geometrii. Próby uaktualnienia jej poprzez przeniesienie wartości współczesnych mediów (fotografii, wideo) spotykają się z niepowodzeniem. W swojej krótkiej, ale jakże aktywnej pracy artystycznej na polu grafiki, wielokrotnie starałem się wyjść poza cykl prac na papierze, który tak bardzo kojarzy się ze sztuką graficzną. Zauważam, że grafika artystyczna nie sprawdza się przy zderzeniu z takimi zagadnieniami, jak: emocje, zmysły, traumy, tożsamość, polityka, Bóg, a co dopiero odczucie przestrzeni i czasu, absolutu. Epoka, w której żyjemy, najpełniej realizuje się w nowych mediach i instalacjach. Nawet najmłodsza z technik – druk cyfrowy – jest bliższa projektowa-

niu graficznemu (np. plakatowi) niż grafice artystycznej. Pragnę też zwrócić uwagę na trudy pracy grafika, w której wkład pracy włożony w posługiwanie się technikami warsztatowymi wielokrotnie przerasta marne efekty gotowego produktu – odbitki graficznej. Wnoszę więc o zamknięcie wszystkich pracowni grafiki warsztatowej w całej Polsce. Proponuję, aby cały sprzęt, z prasami, rylcami, wałkami, sitami, blachami, farbami, matrycami został przekazany na rzecz skansenu sztuk graficznych, tam bowiem jest miejsce na relikty przeszłości. Wszystkie natomiast odbitki graficzne powinny zostać sprzedane, a uzyskana w ten sposób suma powinna być przeznaczona na zakup kamer, mikrofonów, komputerów. Czas na refleksję, która powinna przynieść decyzję zerwania z tradycją, w tym graficzną, i skoncentrowania się na teraźniejszości i przyszłości. To wszystko wykrzykuję z siebie za każdym kolejnym razem, gdy jestem kolejny raz pytany, dlaczego studiuję grafikę warsztatową.

Odnoszę wrażenie, że w miejscu, gdzie napisano: grafika warsztatowa" z powodzeniem, można by wpisać „malarstwo", „rzeźba" „fotografia", a za kilka lat „nowe media". Każda dziedzina nauczana w akademii akademizuje się, i tracimy stopniowo z oczu jej pierwotny bliski życia sens. Powinniśmy nauczyć się dyskutować o nich ciągle od nowa i na nowo, nie obawiając się głosów, które wydają się zbyt destrukcyjne by mogły być przedmiotem poważnej debaty.

Uczelnia powinna być miejscem otwartym, a nie zamykającym się. Powinna być przede wszystkim otwarta na pytania i wątpliwości – gdzie indziej, jeśli nie na uczelni artystycznej, powinno się nieustannie podważać dogmaty? To właśnie uczelnia posiada potencjał, by bunt nie był siłą niszczycielską i ślepą, lecz twórczą i rozumną.

Wyższa szkoła artystyczna powinna także uczyć współpracy, umiejętności negocjowania realizacji swoich zamierzeń w różnych sytuacjach. W tym kontekście warto analizować nie tylko dobór kadry uczelni, a także sposób rekrutacji studentów. Należałoby przemyśleć, czy skomplikowany proces egzaminacyjny rzeczywiście dobiera kandydatów najbardziej predysponowanych do studiów, a z drugiej strony, czy dyplomy naprawdę są świadectwem samodzielności i dojrzałości absolwentów.

Poruszone powyżej problemy są zapewne tylko cząstką niezwykle skomplikowanych i pełnych paradoksów zagadnień związanych ze współczesną edukacją artystyczną. Tytułowy postulat odszkolnienia akademii jest z pewnością trudny do zrealizowania i utopijny. Powinien jednak prowokować do zastanowienia nad tym, jak walczyć z rutyną i zgubnymi skutkami rzekomo sprawdzonych rozwiązań. ■

Sidey Myoo[1]

Uniwersytet w sieci. Od e-learningu do e-akademicyzmu

1. Idea akademicyzmu w sieci

Niedawno ktoś w rozmowie ze mną powiedział: *trzeba umieć żyć treścią swoich czasów*. Zastanowiło mnie, w czym może się to wyrażać na uniwersytecie. Stosunkowo łatwo jest zrozumieć przeszłe czasy, zachowania, mechanizmy, nawyki, może nawet mentalność i na ich podstawie budować poglądy. Ponadto to, co znane, jest traktowane jako w miarę bezpieczne i nierzadko stoi w opozycji do tego, co na pierwszy rzut oka nowe i niewiadome. Rozwój technologii może stwarzać takie odczucie, gdyż łączy się często z nowymi zachowaniami i ludzkim nastawieniem w sytuacjach powstających w wyniku korzystania z różnego typu *urządzeń*. Jest to zmiana jakościowa, dotycząca wszelkich sfer życia.

Moim celem jest zaprezentowanie idei uniwersytetu w sieci, czyli poszerzenie e-learningu o treści akademicyzmu, wynikające z życia akademickiego, zawierającego w sobie więcej niż na przykład prowadzenie wykładów. Nie chodzi mi przy tym o samą nazwę, jak na przykład „wirtualny uniwersytet", ale o opisanie sieci internetowej jako środowiska dla powstawania całościowo pojmowanego życia akademickiego.

Geneza sieciowego uniwersytetu wynika z dwóch przyczyn: po pierwsze, z procesu implementacji szeregu różnych aktywności człowieka do sieci oraz po drugie, z odnajdywania w sieci zainteresowania wykraczającego poza użytkowość – stąd jedynie użytkowy aspekt sieci dla uczelni we współczesnych czasach może się okazać niewystarczający. Ponieważ edukacja zdalna będzie mieć coraz większe znaczenie, warto się przyjrzeć nie tylko sposobom przekazu wiedzy, ale także tworzeniu atmosfery akademickiej. Warto rozróżnić komunikację w środowisku elektronicznym oraz formowanie tej przestrzeni jako miejsca, do którego przenoszona jest ludzka aktywność. Komunikacja służy w tym sensie e-learningowi, przekazowi wiedzy – jak zakładam – w pewien hermetyczny sposób. Mam na myśli te systemy edukacyjne, które uprzedmiatawiają proces edukacyjny, działając na zasadzie niesynchronicznego kontaktu online[2]. Są to sposoby pracy i formy zacho-

---

1 Pseudonim naukowy doktora hab. Michała Ostrowickiego.

2 P. Bołtuć, *Edukacja bez dystansu*, „E-mentor" 1/2003, http://www.e-mentor.edu.pl/artykul/index/nu-

wań nauczyciela, które mogą się stawać pasywne, czyli wykorzystują sieć jedynie komunikacyjnie i niezależnie od kontaktu online, w przeciwieństwie do aktywnego uczestnictwa. Aspekt komunikacyjny, użytkowy może nie wystarczyć, by wykorzystać możliwości edukacji w ramach sieciowych zjawisk. Tym samym trudno myśleć o stałych systemach edukacji sieciowej – raczej o tym, jak się odnaleźć w zmieniającej się sytuacji edukacyjnej. Edukacja polega dzisiaj nie tyle na komunikacji, ile dotyczy szeregu zjawisk sieciowych, kreacji lub autokreacji, a przede wszystkim wytworzenia wspólnej przestrzeni dla życia akademickiego. Rzeczywistość elektroniczna jest coraz lepiej znanym i naturalnym środowiskiem, służącym na co dzień różnego rodzaju aktywności. Ludzie wprowadzają do sieci i odnajdują w niej różne aspekty codzienności – uniwersytet to również wspólnota, pewne emanujące środowisko, status istnienia, który może zmieniać nastawienie osób odwiedzających takie miejsce w środowisku elektronicznym. Myślę, że ważniejsza jest obserwacja i analiza oraz wnioski płynące z obserwacji zjawisk na przykład na Facebooku niż kolejna technika zdalnego nauczania. Setki milionów ludzi z jakichś przyczyn są użytkownikami Facebooka, przy czym chęć edukacji jest tu zapewne niewielką motywacją. Interesuje mnie powód, dla którego ludzie są w sieci tak jak na przykład na Facebooku oraz jak wtedy kształtować edukację dla użytkownika wciąż obecnego w sieci. Technologia determinuje całość egzystencji i wyznacza zasady – jak je spożytkować dla uniwersytetu? Mówiąc o edukacji w sieci, mam na myśli nie tyle jedną lub kilka wybranych form przekazywania wiedzy, ile powstawanie przestrzeni edukacyjnej – czyli traktowanie zjawisk sieciowych całościowo – w której edukacja lub uniwersytet tworzą wręcz rodzaj rdzenia dla innych, istniejących w sieci treści. Jest wiele technik nauczania zdalnego, ale środowisko elektroniczne jest jednorodne – tworzy jednolitą sferę, zdolną przyjmować różnorodną aktywność człowieka. W wypadku edukacji w sieci chodzi o uniwersytet, który może zaistnieć w środowisku elektronicznym całościowo, podobnie jak każda inna sfera ludzkiego życia.

Idea uniwersytetu w sieci wynika z paradygmatycznego podejścia do technologii – pojmowania zmienności edukacji w ramach technologicznego rozwoju. Dochodzi do tego świadomość użycia i niezbywalności technologii, wręcz jej konieczność, w połączeniu z powszechnością. Rozumienie zjawisk sieciowych jako paradygmatycznych jest zasadnicze dla zrozumienia, czym może być edukacja w sieci.

---

mer/1/id/8 oraz Z. Meger, *Kooperatywne uczenie się w warunkach e-learningu*, „E-mentor", 5/2005, http://www.e-mentor.edu.pl/artykul/index/numer/12/id/215 (30.05.2011).

Przyjmuję, że w dzisiejszych czasach technologia zmienia proces edukacji w zasadniczy sposób. Rozważania zatem nad procesem edukacji winny być umiejscowione z jednej strony, w technologii w sensie dosłownym i z drugiej, w mechanizmach, jakie technologia stwarza dla człowieka, determinując jego mentalność i zachowania.

Zakładam przy tym, że środowisko elektroniczne 3d, podobne do Second Life, spełnia najlepiej warunki, lub że będzie je spełniać w przyszłości[3], dla powstania tak pojmowanego akademicyzmu. Wiąże się to z potraktowaniem rzeczywistości elektronicznej jako rodzaju rzeczywistości, w której człowiek coraz bardziej uczestniczy. Elektroniczne środowisko 3d może być pojmowane jako umożliwiające powstawanie rzeczywistości odmiennej od fizycznej, a jednak bliskiej człowiekowi.

2. Academia Electronica

Prezentując treści związane z uniwersytetem w sieci, korzystam z doświadczeń zdobytych w Academia Electronica (www.academia-electronica.net), którą powołałem do istnienia w 2007 roku i w której odbywa się całoroczny wykład otwarty. W pierwszym semestrze, w ramach wykładu otwartego prowadzę kurs akademicki „Środowisko elektroniczne jako rzeczywistość człowieka". Drugi semestr poświęcony jest wykładom lub wydarzeniom artystycznym, prowadzonym przez osoby, które zgłosiły chęć takiego wystąpienia.

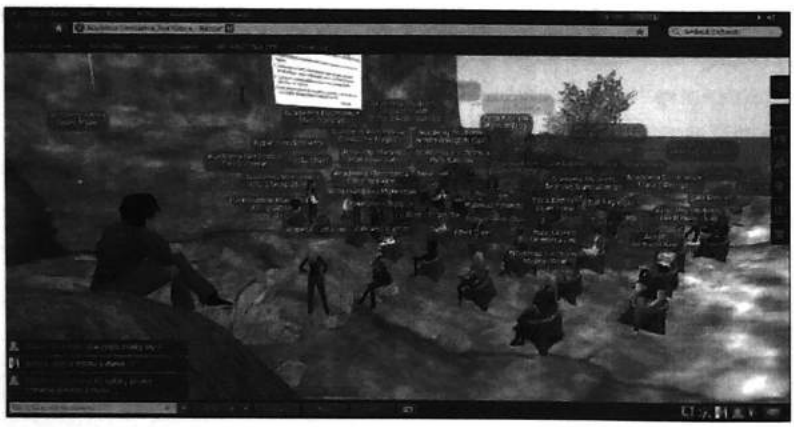
a. Kurs i wykłady – wspólne zaangażowanie. Całoroczny wykład otwarty został podzielony ze względu na oficjalny kurs akademicki oraz, w drugim semestrze, ze względu na włączanie się w działalność akademicką innych osób, nie tylko związanych z dosłownie rozumianą edukacja akademicką, ale także na przykład z działalnością artystyczną. W ciągu 3 lat odbyły się 3 edycje kursu oraz dodatkowo kilkadziesiąt wykładów lub innego rodzaju wydarzeń. W sumie daje to ponad 100 poniedziałkowych wieczorów, z których większość poświęcona była wydarzeniom naukowym, w tym na przykład bilateralnej wymianie wykładów z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej (sl-UMCS) lub serii wykładów Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie, także z udziałem doktorantów i studentów, również z Uniwersytetu imienia Adama Mickiewicza w Poznaniu.

---

3 Przykładem jest projekt Julian Lombardi Duke University, Department of Computer Science – jest to próba stworzenia otwartego środowiska 3d dla celów edukacyjnych (http://www.opencobalt.org/). Część dokumentacji znajduje się: http://www.youtube.com/watch?v=1s9ldlqhVkM.







Fot. 1 „Budynek" Academii Electronica powstały w 2011 roku
Fot. 2 Academia Electronica, 2010–2011
Fot. 3 Academia Electronica, 2010–2011

Podczas wykładu[4] w Academii mieści się do 100 osób (wynika to z pojemność simu, czyli miejsca-wyspy w Second Life). Prowadzący ma do dyspozycji ekran, na którym może pokazywać slajdy, czyli uploudowane do Second Life pliki w formacie jpg. Podczas wykładu (z użyciem voice) cały czas działa dostępny dla słuchaczy czat pisany. Oprócz tego, słuchacze porozumiewają się na innych poziomach czatu: grupowych lub prywatnych. Wykład tworzy sytuację, którą nazywam „sytuacją edukacyjną" – rozgrywającą się w środowisku elektronicznym. Angażuje ona do synchronicznego uczestnictwa, a wykład kończy się najczęściej dyskusją na czacie lub z użyciem voice.
W sumie grupa Academia Electronica zrzesza prawie 400 słuchaczy. W oficjalnym kursie uczestniczyło kilkudziesięciu studentów z kilku uczelni w Polsce i dodatkowo kilkuset słuchaczy – rezydentów Second Life. Większość wykładów lub innych wydarzeń jest rejestrowana i znajduje się na stronie Academii. Po trzyletniej działalności uzyskano prawie pełną dokumentację semestralnego kursu (nagranie lub nagranie z filmem). Pozostałe wykłady i wydarzenia także zostały w większości zarejestrowane i znajdują się na stronie internetowej Academii. Część dokumentacji znaleźć można na portalu YouTube.
Aktywność akademicka wytworzyła wzajemne nastawienie i związek między zasadami akademickimi i innego rodzaju aktywnością, istniejącą w świecie Second Life. Osoby, które prowadziły wykład, dookreślały swoje wystąpienie w ramach praktyki akademickiej, starały się zatem realizować zasady wystąpienia akademickiego, co odnosi się do sposobu przygotowania, jak i samej prezentacji. W pewnym momencie można było odczuć, że Academia Electronica okazała się wspólną wartością w polskim Second Life – już samo zaistnienie uniwersytetu w rzeczywistości elektronicznej do pewnego stopnia zmienia nastawienie społeczności sieciowej.
b. Budynek i ogród – wspólne miejsce. Academia działa na niezinstytucjonalizowanych zasadach, co wiąże się z zaangażowaniem w jej istnienie osób spoza, rozumianego bezpośrednio, środowiska akademickiego. Sposób działania i forma, w jakiej istnieje, wynikają ze wspólnego zainteresowania szeregu osób, bez którego działalność akademicka przebiegałaby w znacznie ograniczonym zakresie. Niezależnie od wkładu merytorycznego różnych osób uczestniczących w życiu akademickim, w ciągu 3 lat przewinęło się przez Academię co najmniej kilkanaście osób wspomagających ją od strony zabezpieczenia technicznego, jak i kreujących „przestrzeń", w której znajduje się akademicki budynek. Na podobnych zasadach działa akademicka strona internetowa.

---

4 Większość dokumentacji wykładów znajduje się na stronie Academia Electronica. Krótkie przykłady filmów są na You Tube: http://www.youtube.com/watch?v=tEUiwRGpa8Y.





Fot. 4 Academia Electronica – Polish Community, 2009–2010
Fot. 5 Academia Eletronica – Second Kraków, 2007–2008

W 2011 roku budynek Academii przyjął półkolistą formę o półprzezroczystych, zmieniających kolor tęczowych ścianach [fot.1]. Wcześniej, w 2010 roku budynek miał formę jaskini wykutej w skale, przypominającej kineskop tubowy [fot. 2 i fot. 3]. Jeszcze wcześniejszy budynek Academii był nowocześnie wystylizowany i wzorowany na monitorze tubowym komputera [fot. 4], natomiast pierwsza siedziba Academii znajdowała się od 2007 roku w jednej z kamienic w Rynku Głównym w Krakowie (Second Krakowie) [fot. 5].

Wokół Academii roztacza się ogród, jest wodospad i jezioro, gdzie można łowić ryby. Aktualnie na działce, czyli przestrzeni simu, znajdują się dwie aule i dwie galerie. Aula, gdzie odbywa się większość wykładów, znajduje się w centralnej części, druga, nazwana Galaktyką, znajduje się powyżej, jest „zawieszona w powietrzu", w formie przypominając przestrzeń kosmiczną [fot. 6]. Obydwie galerie: Koreks, gdzie również odbywają się wykłady lub wieczory muzyczne [fot. 7] i druga galeria mieszcząca stałą wystawę malarstwa [fot. 7] – także „zawieszone są" nad Academią. Przed Academią, przy ognisku znajduje się miejsce, gdzie można odbyć dyżur, porozmawiać lub posiedzieć.

W ciągu 3 lat istnienia Academia zmieniła pięciokrotnie lokalizację w Second Life i czterokrotnie wygląd budynku.

c. Relacje i dyskusje – wspólnota akademicka. Uniwersytet w sieci jest otwarty cały czas. Nawet jeśli najważniejszy jest kurs akademicki, to przestrzeń uniwersytetu tworzy przestrzeń wspólną, którą określają dwa czynniki: ilościowy i jakościowy. Czynnik ilościowy wynika z nieprzewidywalnej i zwiększającej się liczby użytkowników sieci, a czynnik jakościowy z różnorodności implementowanych przez nich treści. Pierwszy z czynników jest dość jasno określony, wynika z powszechności technologii, drugi jest bardziej złożony, gdyż dotyczy uniwersytetu jako społeczności. Akademicyzm to nie jedynie wykłady, ale atmosfera, która w dzisiejszych czasach wspaniale się rozwija w sieci. Dotyczy to przebywania słuchaczy i studentów w elektronicznym uniwersytecie. Przestrzeń ta formatowana jest przez uniwersytet jako wyznacznik dla przynoszonych treści i realizowanej aktywności przez różnych uczestników. Z jednej strony, wzbogaca to życie uniwersyteckie, z drugiej, powoduje, że miejsce w sieci pozostaje uniwersytetem. Miejsce w rzeczywistości elektronicznej staje się środowiskiem codziennego pobytu, niezależnie od przestrzeni fizycznej, przez co coraz częściej i z dowolnego miejsca w przestrzeni fizycznej do elektronicznego uniwersytetu mogą zaglądać studenci. Czynnik jakościowy dotyczy różnorodnej aktywności, na przykład wspólnego słuchania muzyki, organizowania wystaw artystycznych lub wycieczek po Second Life. Wszystko to współtworzy dość dobrze







Fot. 6 Academia Electronica – II aula Galaktyka, powstała w 2010 roku
Fot. 7 Academia Electronica – Galeria Koreks, powstała w 2009 roku
Fot. 8 Acaemia Electronica – Galeria malarstwa, powstała w 2010 rok

określone miejsce w sieci, a także życie akademickie w ramach wspólnej partycypacji może służyć rozmowom związanym głównie, choć nie tylko, z tematami wynikającymi ze świata nauki.

d. Wspólne źródło wiedzy. Podczas wykładu w Academia Electronica wykreowana zostaje *sytuacja edukacyjna*, która jest odmienna od sytuacji znanej ze świata fizycznego i zapewne także od sytuacji powstającej przy stosowaniu technik e-learningu, które nie są oparte na synchroniczności. Wiąże się to z pewnym napięciem, wynikającym z otwartości środowiska, oraz z poczuciem swobody wypowiedzi. Relacje nie są tak zinstytucjonalizowane jak na fizycznym uniwersytecie. Dostęp do informacji powoduje, że przysłuchiwanie się wygłaszanym treściom może inspirować do uczestnictwa polegającego na włączeniu się do pisania na otwartym czacie. Prowadzący również może odczuwać zobowiązanie odnośnie przekazu treści, wynikające z prezentacji poglądów w przestrzeni otwartej. Otwartość środowiska wzmaga też czujność i powściągliwość, gdyż na otwartym czacie następuje weryfikacja wypowiadanych treści. Świadomość wspólnego dostępu do źródła wiedzy, czyli sieci tworzy zobowiązanie wynikające z możliwości poszerzania lub sprawdzania treści podczas wykładu. Można tego częściowo doświadczyć podczas edukacji w świecie fizycznym, na przykład wtedy, gdy zajęcia odbywają się przy dostępie do sieci, szczególnie z użyciem podczas zajęć przez studentów laptopów. To zmienia przebieg zajęć, chociaż i tak „sytuacja edukacyjna" jest odmienna od tej panującej w Academia Electronica. Ta odmienność wynika z ontologii świata fizycznego i elektronicznego. Chodzi przede wszystkim o przestrzeń fizyczną, która sama przez się kształtuje relacje między prowadzącym a studentem. Celem jest dostrzeżenie różnicy i wykorzystanie jej dla edukacji.

3. Poznawcza funkcja środowiska wspólnego

Zdarza się, że komentarze pisane na czacie mają charakter poznawczy, to jest wypowiadający korzystają z intuicji poznawczej, dokonują uogólnień, poruszają się w przestrzeni idei. W mojej ocenie jest to najważniejsza wartość powstająca w „sytuacji edukacyjnej" w sieci. Mając świadomość, że nie zaburza to przebiegu wykładu, osoby na bieżąco dokonują oglądu treści i formułują wypowiedzi, które nierzadko mają charakter wniosków posiadających znamiona teorii. W moim przekonaniu, te wypowiedzi lub idee mogą posłużyć dalszej, własnej refleksji. Stwierdzenia takie mają charakter wartościujący, są modalne i posiadają strukturę sądów syntetycznych a priori. Traktuję te wypowiedzi jako początkowe dla własnej drogi naukowej. Podobne refleksje mogą się pojawiać podczas wykładu w świecie fizycznym, jednak wtedy nie mogą być one wypowiedziane w tak oczywisty i prosty

sposób, ponieważ najczęściej zaburzałyby przebieg wykładu. Istotne jest właśnie sformułowanie i wypowiedzenie pewnych myśli w sytuacji, gdy jest to najbardziej inspirujące, gdy jest możliwa koncentracja na danej tematyce i rodzi się intuicja poznawcza. Wypowiedzenie pewnych treści na forum, czacie ogólnym może zainicjować wymianę zdań, w której pierwotna intuicja zostanie potwierdzona lub przynajmniej wprowadzona w dyskurs oraz dalej rozwijana przez daną osobę. Jest to moment, w którym osoba zaczyna żyć wypowiadanymi treściami. Zwracam na to uwagę, gdyż uważam, że jest to najważniejsza wartość edukacji w dzisiejszych czasach: zainteresowanie przez nauczyciela światem nauki i pozostawanie punktem odniesienia (autorytetem). Dostęp do wiedzy mamy wszyscy, ale sposób jej spożytkowania zaczyna się od zainteresowania nauką i w tym widzę wartość edukacji zdalnej, synchronicznej, poszukiwania tematów, wypowiedzi nie zaburzających przebiegu wykładu, a będących w danym momencie zasadnymi, które wtedy właśnie inspirują, stają się dla kogoś ważne i są celem samym w sobie. Moim zdaniem, chodzi o to, żeby ukierunkować świadomość słuchacza na dzisiejszy świat nauki, który w znacznym stopniu znajduje się w sieci. Uniwersytet w sieci zachęca do uczestnictwa w tym świecie, jak również zaświadcza, że wśród innych rodzajów aktywności i treści istniejących w sieci, jest tu również miejsce dla akademicyzmu. W ten sposób uniwersytet zwraca na siebie uwagę, odrywa przy tym od innych treści – jeśli nie będzie w sieci miejsc wykreowanych jako uniwersytety, edukacja zdalna będzie jedynie „zawieszonym w sieci" narzędziem w stosunku do umocnionych egzystencjalnie innych treści. Chodzi o sieć różnych zależności, a nie jedynie o suchą edukację. Jeśli coraz więcej aktywności i instytucji człowieka przemieszcza się do sieci, to niech uniwersytet nie pozostanie osamotniony w przestrzeni świata fizycznego.

4. Nauka „frontowa"

Nie tak dawno, w środowisku uniwersyteckim, ktoś zapytał: „kto uprawia naukę frontową?". Chodziło o takie doświadczenie nauki, w którym, ogólnie mówiąc, wykracza się poza znaną i w tym sensie bezpieczną perspektywę, horyzont. Łączy się z tym postawa uwzględniająca ryzyko zawodowe, co może mieć szczególne znaczenie w humanistyce. Wiąże się to z poczuciem bezpieczeństwa dzięki poruszaniu się po bezpiecznych, ale też nierzadko utartych ścieżkach, w stosunku do nieznanych obszarów wiedzy i związanego z tym doświadczenia, a następnie zajęciem określonej postawy w świecie nauki. W humanistyce nie ma takich dowodów jak w naukach przyrodniczych i przez to czasem trudno jest nie tylko uzasadniać, ja także stawiać tezy. Można posłużyć się intuicją i jeśli jest to możliwe, własnym

doświadczeniem. Dochodzi do tego zdolność stawiania sądów, co nazywam metafizyką nauki, czyli takim posługiwaniem się teorią, które pociąga za sobą następstwa w praktyce, związane z propagowanymi poglądami.
W tak zwanej nauce miękkiej czasami nie jest łatwo opisywać aktualnie zachodzące zmiany, zwłaszcza w zakresie technologii. Humanistyka jednak winna się do takich zmian odnieść, choćby ze względu na potrzebę wyjaśniania zmieniającego się świata człowieka.
Najważniejsze wydaje się formułowanie przedmiotu humanistyki, szczególnie filozofii. Współcześnie zobowiązanie humanistyki jest o tyle ważne, że rozwój nauk związanych z technologią, może domagać się wyjaśnień na przykład społecznych, psychologicznych, kulturowych, a w sztuce – wyjaśniania wszelkich związanych z przemianami człowieka i świata zmian. Nie będzie to opis działania urządzenia, ale efekt tego działania dla zwykłego człowieka. Nie chodzi o wyjaśnianie technologii od strony technicznej czy jako sfery użytkowej, ale jako oddziałującej w znaczeniu egzystencjalnym, chodzi o dopowiedzenie jej humanistycznego znaczenia. Humanistyka zawiera w sobie zobowiązanie i odpowiedzialność za wyjaśnianie ludzkiego życia we współczesnych czasach. Przy czym współczesne czasy to głównie rozwijająca i zmieniająca się technologia. Znaczenie humanistyki polega na opisywaniu i tłumaczeniu tych zjawisk.
Edukacja w środowisku 3d, taka jak pierwsza w Polsce, o zasięgu międzynarodowym konferencja zorganizowana przez SL-UMCS (http://naukawsl.umcs.lublin.pl/), według mnie jest, pewnie nieodosobnionym, przykładem nauki „frontowej". Jest to, z jednej strony, proces polegający na poruszaniu się po „nieznanej ziemi" – w tym wypadku w elektronicznym świecie, więc trudno w pełni odpowiedzieć na pytania, co może nas tam spotkać, z drugiej strony, przebywanie w elektronicznym świecie może fascynować nowością i odmiennością.
Wykorzystanie technologii może łączyć się z poczuciem pokonywania własnych lub kulturowych granic, również w pewnym kontekście granic wiedzy. Nazywam to „laboratorium humanistyki", czyli doświadczenia, jakie można przeprowadzić w humanistyce, chociaż myślę, że w dzisiejszych czasach jest to najczęściej związane z doświadczeniem własnym. Doświadczenie to może z kolei wywoływać poczucie własnej niewiedzy odnośnie zachodzących zjawisk, czasem nagłych i zaskakujących, co wynika z poruszania się po „ziemi nieznanej" i dotyczy na przykład zasad działania technologii lub zaistnienia w społeczności sieciowej. Może to rodzić wartości, ale też stawiać w sytuacji konieczności wyboru jakiejś drogi. Odnosi się to zarówno do nowej sytuacji, jak i samego człowieka, nierzadko podejmującego w tym sensie naukowe ryzyko zaistnienia w dzisiejszym świecie, w sieci. Czy u kogoś rodzi to niechęć i odrzucenie technologii, czy człowiek odnajduje dzięki niej własną

drogę? Coraz trudniej dzisiaj wyobrazić sobie człowieka bez laptopa – aby działać skutecznie, trzeba być zalogowanym.

Kiedy mówię o e-akademicyzmie, mam na myśli nie tylko proces edukacji – bo może on się okazać zbyt hermetyczny – ale całe zaplecze związane z wartościami akademickimi, takimi jak: zainteresowanie, ciekawość wiedzy, ambicja, wspólnota poglądów lub dyskusja. Można mówić o spotkaniach w świecie fizycznym (np. wyjazdach integracyjnych) niezależnie znaczenia i realizacji, ponieważ odbywają się one na zasadach narzucanych przez technologię jako spotkania na elektronicznym uniwersytecie. W dzisiejszych czasach właśnie sieć spełnia taką rolę, jest rzeczywistością dla wspólnego bytowania. Podobne jest to do mechanizmu, w którym ludzie codziennie angażują się w kontakt elektroniczny, gdyż z jakichś powodów wybierają takie komunikowanie się, wypowiadanie i współdzielenie się często nieoczekiwanymi, osobistymi treściami w różnych sprawach, w społeczności sieciowej – przy tym są to potrzeby wyłaniające się jedynie właśnie w środowisku elektronicznym. Dlatego myślę, że środowisko takie jak Second Life stwarza sytuację więcej niż analogiczną w stosunku do na przykład Facebooka i przez to ma ono wartość jako miejsca dla kreowania uniwersytetu. Można by to określić jako zajmowanie swojego miejsca w środowisku elektronicznym przez uniwersytet – jest to odnajdywanie sposobu dla zaistnienia uniwersytetu w dzisiejszych czasach.

Edukację w środowisku elektronicznym staram się traktować jako system edukacyjny, całościowo – jak wcześniej wspomniano – alternatywnie w stosunku do dydaktyki tradycyjnej. Pisząc o edukacji w sieci, mam na myśli system niezależny od systemu nauczania w świecie fizycznym, a nie jako jedynie wspomagający edukację tradycyjną. Warto w tym miejscu dodać, że idea uniwersytetu w sieci raczej oddala podział wykładów na częściowo prowadzone w środowisku elektronicznym i częściowo w świecie fizycznym. Według mnie są to ograniczenia dla e-learningu, które nawet zaprzeczają idei edukacji zdalnej. Byłoby najlepiej, by uniwersytet w sieci mógł wszelkie możliwe funkcje spełniać właśnie tam. Wszystko, co jest związane z akademicyzmem albo umożliwia technologia, przesuwamy do sieci – zatem całą edukację.

Przenosząc uniwersytet do sieci, można sprawić, że nauka stanie się przedmiotem zainteresowań sama w sobie, nie tylko ze względu na konkretne treści, wynikające z danej dyscypliny, ale ze względu na rzeczywistość elektroniczną istniejącą na zasadach wspólnego dostępu, we wspólnym codziennym środowisku. Być może uniwersytet oznacza dzisiaj coś innego niż w czasach, gdy nie było możliwości tworzenia alternatywnej, w stosunku do fizyczności, rzeczywistości elektronicznej. Im bardziej rośnie znaczenie i wydolność technologii, tym więcej spraw zyskuje swoją postać w sieci – pora na uniwersytet. ■

Rafał Ilnicki

Elektroniczna paideia

Celem artykułu jest ukazanie, w jaki sposób można myśleć o ideałach wychowania do kultury[1] w środowiskach elektronicznych. Żeby jednak mówić o wychowawczej czy też antywychowaczej funkcji mediów technicznych, należy prześledzić, jak w ogóle taka idea mogła powstać, jak się kształtowała w perspektywie pewnych społecznych wizji oraz odpowiadających im projektów oraz idei filozoficznych.

Pragnę odciąć się od ujęć rozpatrujących paideię historycznie. Dlatego jako podstawową periodyzację ontologiczną przyjmuję, że istnieje paideia przed-elektroniczna, to znaczy taka, w której procesy elektronizacji nie były na tyle rozprzestrzenione, aby mogły obowiązywać na globalną skalę. W perspektywie prowadzonego tutaj wywodu będę ukazywał konsekwencje elektronizacji rzeczywistości dokonującej się za pośrednictwem mediów technicznych, które w znaczący sposób zmieniają organizację kultury.

Paideia

Przez paideię rozumiem wszelkie ćwiczenia przygotowujące jednostkę do funkcjonowania w kulturze, doprowadzające do wykształcenia w niej określonych kompetencji kulturowo-społecznych właściwych dla danego kognitywnego otoczenia.

W tej definicji, która jest wstępnym określeniem zakresu zagadnień podejmowanych, mieści się pojęcie ćwiczeń. W dalszej części dokonam jego precyzyjniejszej eksplikacji i wyjaśnienia. Paideia to wszystkie tryby pedagogizacji i wychowania, czyli trybów dyscyplinowania jednostek o charakterze holistycznym, o zasięgu totalnym. Mówiąc o paidei, nie myślimy o realizacji jakiegoś konkretnego progu wynikającego ze stopnia edukacji, ale z wpisania wszelkich możliwych trybów praktyki kulturowej w pewną wizję rzeczywistości, wizję społeczno-kulturową. Dlatego cała idea paidei opiera się na nawyku i powtórzeniu, które odnoszą się do realizacji jakiegokolwiek ćwiczenia. Każda paideia w kulturze funkcjonowała dotychczas jako

---

1 Na takie określenie paidei powołuje się za Cyceronem M. Budzyński, *Paideia humanistyczna, czyli wychowanie do kultury. Studium z dziejów klasycznej edukacji w gimnazjach XVI-XVIII wieku (na przykładzie Śląska)*, Częstochowa 2003, s. 26–42.

model pojmowany w Weberowskim sensie, czyli jako typ idealny – niemożliwe bowiem jest całkowite zrealizowanie ideału danej epoki. Oczywiście każda epoka miała swoje ideały wychowania. Były one, w zależności od warunków społeczno-kulturowych, mniej lub bardziej spluralizowane. To, co je łączyło, to założenie pewnego punktu docelowego, którym miała być realizacja tego ideału. W przypadku starożytnej Grecji sprowadzała się on do funkcjonowania w bardzo małej wspólnocie ludzi, wykonujących przez całe życie jedną czynność. Natomiast dla innych wiązał się z realizacją ideałów politycznych na agorze, a dla mniejszości zawierał się w formułowaniu tez filozoficznych. Werner Jaeger[2] wywodził paideię ze starożytnej Grecji. Wszelkie ćwiczenia związane były z wykształceniem określonych kompetencji kulturowo-społecznych. Poprzez powtórzenie i programowanie tego nawyku w jednostkach mogły one wzajemnie się dostosowywać. Mówiąc językiem współczesnej informatyki – były względem siebie kompatybilne. Spotykając się w kulturze, jednostki mogły rozpoznać bez problemu, jaki reprezentują ideał, oraz na jakim poziomie realizacji on się znajduje. Jednostka oczywiście nie realizowała go w pełni, ale stanowiła pewną wypadkową, na co składały się warunki subiektywne i obiektywne, ponieważ człowiek nie funkcjonował nigdy jako typ idealny. Była to ta struktura przewidziana w paideicznym ideale epoki, która miała kognitywną kompatybilność jednostkom. Temu też służyło wykształcenie określonego języka, dzięki czemu mogły one być rozpoznawane jako przynależne określonym dyskursom i kulturom, co sprawiało, że wszystko było łatwe do zaklasyfikowania i mieściło się w uniwersum pewnej paidei. Możliwe było określenie, co jest prawowitym wychowaniem, co jego efektem – kultura osobista, specyficzny rodzaj obcowania z ludźmi – a co jest aberracją, błędem, wypaczeniem.

Automatyzm szkoły

Peter Sloterdijk wskazuje na automatyzm szkoły jako podstawowy tryb jej funkcjonowania. Paideia jest tutaj rozumiana jako zestaw antropotechnik – ćwiczeń, którym zostają poddane jednostki. Antropotechnika to wzorzec zachowania powtarzanego na drodze ćwiczeń. Automatyzm umożliwia zarządzanie powtórzeniem w kulturze oraz jego antropotechniczną dystrybucję. Takiemu sposobowi ujmowania zagadnienia odpowiada wyraźna stratyfikacja szkolnego treningu oraz dostosowywanie ćwiczeń do etapów życia. Szkoła pełniła głównie funkcję naczelnej instytucji wychowania i w kontekście dalszych rozważań będzie ujmowana jako maszyna (P. Sloterdijk[3],

2 Por. W. Jaeger, *Paideia*, t. 1, przekł. M. Plezia, Warszawa 1962.

3 P. Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern : über Anthropotechnik*, Frankfurt 2009.

G. Deleuze[4]). Dla Sloterdijka nie jest kwestią dominującą samo powtórzenie, szkoła bowiem z ontologicznego powtórzenia uczyniła automatyzm. Potwierdzają to przykłady instytucji szkolnictwa średniowiecznego, które stosowały surowe metody nauczania. Sama istota szkoły polega na jej automatyzmie, to znaczy szkoła ma sformatować jednostkę w określony sposób, czego dokonuje ona za pomocą antropotechnik[5]. Paideia jest to więc zestaw antropotechnik nakierowanych na realizację pewnego kulturowo określonego celu. Antropotechniki[6] są to różne ćwiczenia podporządkowane różnym celom wychowawczym i formotwórczym. W kulturze istniała bardzo wyraźna stratyfikacja szkolnego treningu. Kategoria ćwiczenia i treningu jest tutaj tożsama. Przywodzi także na myśl współczesne eksploatowanie tych pojęć przez marketing[7]. Automatyzm szkoły powoduje, że jednostka wchodząc do instytucji, ma małe możliwości wewnętrznego jej różnicowania. Musi ona pozwalać operować sobą, w wyniku czego staje się jedną z danych tego systemu formatowania poprzez zestaw antropotechnik. Tak sformatowana jednostka funkcjonuje jako element paidei. Podsumowując: mona powiedzieć, że szkoła narzuca sposoby antropotechnicznego formatowania jednostki. Szkoła przestaje funkcjonować jako budynek czy jako pewna idea społeczna, a jej architektura podporządkowana jest antropotechnikom – staje się

---

4 G. Deleuze, *Thousand Plateaus*, London and New York 2004.

5 Jest to pojęcie stosowane przez Petera Sloterdijka w zupełnie innym kontekście, niż tym związanym z jego pierwotnym użyciem. Jego źródeł można upatrywać w dyskursach u początku XX wieku dotyczących sowieckiej biopolityki. Tam też antropotechniki oznaczały zarządzanie biopolityczne, to znaczy zarządzenie życiem i śmiercią jednostek. Niemiecki filozof czyni z niego pojęcie filozoficzne ukazując, że wszelkie szkoły i wszelkie wychowanie opierają się na zautomatyzowanym powtórzeniu. Nie ma sensu czynić z tego pojęcia pleonazmu, dlatego też mówi po prostu o automatyzmie szkoły. Nie jest to oczywiście novum, ponieważ w dyskursach XVII- i XVIII-wiecznych w historycznych opisach ówczesnych gimnazjów oraz początkach istnienia uniwersytetu istniał silny nurt określający szkołę jako dom ćwiczeń (*Menschentreibhaus*).

6 Jest to pojęcie bez nacechowania aksjologicznego, czy też politycznego. Jest to pojęcie ontologiczne. Do jakich antropotechnik masz dostęp? Jakie antropotechniki wykorzystujesz? Te pytania zastępują dotychczas źródłowe pytanie kim jesteś?, jaka jest twoja edukacja? Wskazując na instytucję jednocześnie wskazuje się na antropotechniki do niej przynależne. Myślenie o antrpotechnikach sytuuje w perspektywie cybernetyczno-systemowej, stąd też wymowne stają się przykłady przybliżane przez Sloterdijka – zarządzanie sobą oraz pozwalanie na zarządzanie sobą, co można oddać jako sterowanie sobą oraz pozwalanie na sterowanie sobą odnosząc się do założeń paradygmatu cybernetycznego.

7 Dochodzi do rehabilitacji instytucji trenera, co jest związane z upadkiem, kryzysem tradycyjnych instytucji edukacyjnych, trener bowiem jest odpowiedzialny za wszystko i wszystkich. Wyłaniają się takie paradoksalne zawody, profesje, kursy, jak trenerzy czasu wolnego, trenerzy życia. Do wszystkiego ludzie potrzebują treningu. Potrzebują trwałych struktur i kogoś, kto w ich obrębie będzie nimi zarządzał, to znaczy kształtował antropotechnicznie. Trenowanie, czyli *coaching* zyskuje coraz większe znaczenie, zwłaszcza że większość antropotechnik jest transmitowanych od trenera do ucznia, a nie w modelu trener–grupa, co umożliwia zdecydowanie większą maksymalizację efektywności kształcenia. Alvin Toffler mówi o organizatorach życia [w:] tenże, *Trzecia fala*, przekł. E. Woydyłło, Warszawa 1997, s. 561.

obiektem technicznym[8]. Jej środowisko nie jest neutralne – cała architektura była tak przewidziana, by w odpowiedni sposób mogła strukturyzować doświadczenie. Nie wyklucza to jednak spontaniczności[9]. Szkoła jest automatyczna, wciela bowiem i realizuje automatyzm wynikły z programu antropotechnik, który wprowadza, w konsekwencji czego jest określana jako instytucja wychowania. Instytucje paidei zatem rozumiane są jako maszyny antropotechniczne[10].
Służą one przejściu od „instynktownej ślepoty"[11] do zróżnicowania zainteresowań.

Elektronizacja

Paideia zmienia się pod wpływem elektronizacji. Co dzieje się z kognitywnym otoczeniem jednostki pod wpływem wzmożonych procesów elektronizacji? Gdy jednostka była zarządzana, czyli paideicznie formatowana, często nie przypisywała intencjonalności temu procesowi. Intencje były przeniesione na metanarracje – angażowanie się w te idee sprawiało, że nikt nie zastanawiał się nad opresywnością szkoły ani nikogo nie interesowały dyskursy emancypacyjne w takim aspekcie, w jakim to czynimy dziś, odwołując się do postkolonializmu czy praw mniejszości. Zmienia się otoczenie poznawcze w środowiskach elektronicznych, co jest efektem przenoszenia się maszyn medialnych do wszystkich instytucji wychowawczych dzięki teleobecnym (zdalnym) trybom dostępu. Na ile bowiem możemy wskazać na różnice między dziekanatem tradycyjnym, materialnie obecnym i przestrzennie usytuowanym, a elektronicznym? Posługując się elektronicznymi indeksami, przebywamy już nie z ludźmi, lecz z systemami informatycznymi. Bardzo wiele czynności staje się zbędnych. Wpływa to także na architekturę – złożoność dotychczasowych instytucji szkolnictwa zmierza do zachowania prostoty i przejrzystości. Coraz mniej jest istotnych aspektów instytucjonal-

---

8 Gilbert Simondon zwraca uwagę w filozofii maszyn, że obiekt techniczny nie jest statyczny i co ważniejsze – nie jest podrzędny i podporządkowany określonej kulturze czy innym dziedzinom rzeczywistości, lecz pozostaje względem nich autonomiczny. Por. G. Simondon, *On the Mode of Exitence of Technical Objects*, Ontario 1980.

9 Automatyzm nie jest mechanicyzmem ani w żaden bezpośredni sposób go nie implikuje, lecz jest próbą kontroli ontologicznego mechanizmu powtórzenia i podporządkowania go określonym celom – w tym ujęciu celom wychowawczym.

10 Deleuze przywrócił myślenie źródłowo maszynowe, twierdząc, że rzeczywistość jest maszynowa, bowiem rozprzestrzeniają się procesy w seriach, przyjmujące różne rozbieżne kształty. Maszyna jest neutralna ontologicznie, ponieważ jest zasadą bytową. Dopiero konkretne użycia zmieniają byt, wprowadzając i wykorzystując określone maszyny.

11 Określenie C. Couceiro-Bueno, *Education without Paideia*, „Analecta Husserliana" 93/2007, s. 395.

nych przenoszonych do elektronicznych sfer dostępu. Kognitywne środowisko jednostki, będącej przedmiotem paideicznego formatowania, zostaje radykalnie zmienione poprzez elektronizację. Nie musi ona udawać się do dziekanatu, wystarczy, że wpisze kod, hasło i może zrealizować swoje cele. Nie rozmawia z bibliotekarzem, lecz korzysta z istniejącego systemu telobecnego pośrednictwa. Część instytucji przenosi zakres swojego funkcjonowania na programy elektroniczne. W jaki sposób środowisko elektroniczne jest odzwierciedleniem tych instytucji, których formę przybiera, a na ile ono je modyfikuje albo zupełnie znosi? Jeśli jednostka powtarza za każdym razem procedurę logowania do informatycznego systemu bibliotecznego, to dokonuje się to kosztem mówienia „dzień dobry" bibliotekarce/bibliotekarzowi. Komenda *wpisz hasło* to polecenie właściwe dla Focaultowskich społeczeństw dyscyplinarnych, które stanowi nowy sposób dostępu do paidei – elektroniczną antropotechnikę. Antropotechniki funkcjonują głównie w sposób bezosobowy, nawet jeśli ich istnienie jest łagodzone są przez awatary. Część instytucji wychowania posiada awatara/awatarkę, które pozwalają na komunikowanie się z wizerunkiem danej instytucji elektronicznej bez konieczności wpisywania hasła[12]. Dochodzi do takiego paradoksu, że uczestnictwo w elektronicznych instytucjach zdalnego wychowania jest łagodzone przez awatary zaludniające na masową skalę kognitywny horyzont. Użytkownikowi dany jest ograniczony zestaw reguł, zgodnie z którymi może się poruszać po tej quasi-komunikacyjnej przestrzeni. Sama zdalność przekazu nie jest zatem tożsama z możliwością sterowania czy wywierania wpływu na otaczającą go rzeczywistość. Interpretuję tę kwestię w charakterze dostępu. Interaktywność w środowiskach elektronicznych zawsze jest ograniczana przez lokalne prawa do edycji, czyli prawa dostępu do edycji. Elektronizacja w perspektywie przeniesienia, czyli deterytorializacji paidei z rzeczywistości niezapośredniczonej elektronicznie, dotyczy problemu *mimesis* – wierności odwzorowania. Jednostka mimo istnienia awatarów, zmuszona jest do nagłej kognitywnej adaptacji do wymogów elektronicznego świata. Człowiek jest zatem wychowywany przez systemy informatyczne, ponieważ przez czas trwania nauki musi powtarzać określone czynności, które stają się kulturową normą dostępu do zasobów edukacyjnych. Jednostka musi zastanawiać się, jak „myśli" i zachowuje się dany awatar, by móc skutecznie poruszać się po przestrzeniach elektronicznych instytucji wychowania.

---

12 Możemy zapytać także o różne kwestie egzystencjalne, ponieważ awatar najczęściej ma zaimplementowane – tak jak większość chatter botów – różne odpowiedzi. Posiada także szereg preprogramowanych odpowiedzi na wulgaryzmy.

Zniesienie relacji globalne/lokalne, które następuje, jest konsekwencją elektronizacji otoczenia. Kultura realizuje się w odmienny sposób – trudno stworzyć uniwersalne środowisko kognitywne takie, by każdy z użytkowników mógł swobodnie się po nim poruszać. Paradoksalną dialektykę tego, co niedialektyczne, zastępują różne warianty złożoności, czyli różne systemy informatyczne wraz z ich otoczeniami. Nie odnoszą się one do konkretnych terytoriów, dlatego też różne instytucje paideiczne mogą wykorzystywać ten sam zasób przechowywany w takiej samej cyfrowej postaci. Można zatem powoływać się jedynie na programy obsługi elektronicznych instytucji paideicznych. Jednostka ma jeden byt indywidualny oraz kolejne awatary dywidualne[13] narzucone przez techniczne media, czyli jest określana także przez swój numer karty kredytowej oraz inne kody alfanumeryczne, a w przypadku instytucji wychowania – po prostu przez dany numer lub login. Jednostka jest poprzez tę dywiduację technicznie globalizowana, bowiem przypisuje się jej określoną tożsamość w bazie danych tych tożsamości danego systemu wychowania. W środowisku Second Life jest to awatar – graficzna reprezentacja użytkownika.

Problem kognitywnego otoczenia w środowiskach elektronicznych sprowadza się zatem do kwestii uzgodnienia – podporządkowania się użytkowników ramom wychowania danego systemu zapośredniczonego medialnie. Dynamika globalne/lokalne w perspektywie zniesienia niezbędności granic terytorialnych w procesie akwizycji kultury powoduje, że kompatybilność ta staje się trudna do osiągnięcia. Wychowanie do życia w sieci (Webie) czy też wychowanie sieciowe byłoby możliwym rozwiązaniem, gdyby kompetencje technologiczne jednostki były skorelowane z pewnym ideałem używania przestrzeni elektronicznej, który nie ograniczałby się do zestandaryzowanych schematów zachowań, lecz zwracał się ku możliwym i przewidzianym do pewnego stopnia taktykom/strategiom[14].

Utopia samoorganizującego się wychowania

Postanarchistyczne i antypedagogiczne utopie samowychowania bezpośrednio wpłynęły na kształt rozumienia elektronizacji w perspektywie wychowania. Cała dotychczasowa edukacja w tym ujęciu bazuje na formach pedagogicznej napaści[15]. W tym sensie społeczności internetowe realizują ten ideał w odwrotny sposób – samowychowują się poprzez prosumowane

13 Człowiek jest pojęty jako indywiduum (jest swoją własną tożsamością) oraz dywiduum (jednocześnie funkcjonuje jako określający go kod alfanumeryczny).

14 L. Manovich, *Praktyka (medialnego) życia codziennego*, „Kultura Popularna" 4/2008, s. 71–82.

15 H. von Schenbeck, *Wolność od wychowania*, przekł. G. Sowinski, Kraków 2008, s. 39.

przez siebie treści. Prosumenci, fani, użytkownicy i formujące ich maszyny anty-wychowania odnoszą się właśnie do tych antypedagogicznych trybów uczestnictwa w kulturze. Nie ma wymagań co do całości i kompletności ideału wychowania – są antyideały, „każdy samowychowuje siebie". Istnieje jednak ideał „dobrego internauty" jako życzeniowa materializacja ideału „dobrego dzikusa", przejawiająca się w utopijnych dyskursach teoretyków i pionierów Webu. Według Howarda Rheingolda czy Timothy'ego Leary-'ego, to właśnie dobry użytkownik cyberkultury będzie realizował idee nowego człowieczeństwa. Technologia pojmowana jest w tym aspekcie jako przedłużenie stanu natury, a możliwe modyfikacje związane ze zmianą rzeczywistości to kolejny krok ewolucji gatunku ludzkiego. W przypadku tych postanarchistycznych utopii raczej możemy mówić o cybernetycznym zdziczeniu, procesie wrogim wszelkim ideom wychowania. Odnoszą się do tego także mity cyfrowego egalitaryzmu, które zakładają, że rzeczywistość elektroniczna „wprowadzi równe szanse", „uwolni informację". Przestrzeń ta poza tymi postulatami nigdy nie należała do egalitarnych w sensie absolutnym – nawet eliminacja ekskluzywnych dostępów w sferze elektronicznej nie pociąga za sobą koniecznego wzrostu poziomu wychowania w rzeczywistości niezapośredniczonej medialnie, zatem przestrzeń wychowania jest określana przez sfery dostępu.

Skutki elektronizacji

Mówiąc o skutkach elektronizacji w perspektywie pedagogiki, należy wspomnieć o niepokojących zjawiskach, na których się skupię, pomijając przy tym oczywiste zalety środowisk elektronicznych, takich jak: możliwość bezpośredniej komunikacji, dostęp do ogromnych zasobów wiedzy czy też, uogólniając – aktywowanie nowych możliwości bycia jednostki w kulturze. Rosnąca przepaść między poziomami wiedzy (*increasing knowledge-gap*) powoduje wzrost postanalfabetyzmu (analfabetyzm funkcjonalny) oraz niszczenie mowy. Poprzez mechanizmy kopiuj-wklej, emotikony, skróty klawiszowe, gotowe scenariusze prowadzenia rozmów w programach komunikacyjnych dokonuje się proces, który przekłada się także na poza-elektroniczne funkcjonowanie człowieka.

Wyłaniają się patologiczne postaci autodydaktyki, odnoszące się do „elektronicznego samopasu", to znaczy próby zastąpienia wychowania przez quasi-selekcję treści, która nigdy jednak nie będzie równa tej kształconej przez odpowiednio zaprogramowane antropotechniki. Wolność od wychowania, od całościowego światoobrazu skutkuje dezorientacją *niespieszną*,

linearną, kumulatywną, spójną wiedzę[16] samowychowujących się jednostek właściwą ideałowi paidei, zamieniają na fragmentaryczne, przygodne, nieuwierzytelnione informacje i wybrakowane, prosumenckie antropotechniki. Metodą zażegnania tego kryzysu są strategię odratowywania kulturypaidei, które jednak nie są skuteczne bez uwzględnienia szerszego kontekstu filozoficznego pozwalającego uchwycić dynamikę przemian rzeczywistości zapośredniczonej elektronicznie. Miałoby to pozwolić na wdrażanie i instalowanie takich programów wychowania, które korzystając z mediów technicznych, nie traciłyby z horyzontu podstawowego wymiaru wszelkich praktyk pedagogicznych ukierunkowanych na możliwie wszechstronne przygotowanie jednostki do funkcjonowanie w kulturze. Dlatego też nie są to strategie wadliwe czy błędne, ale by zapewnić im efektywność wychowawczą, nie mogą one funkcjonować jako programy bez koordynacji pewnego metaprogramu wychowania, czyli paidei.

Wizualizuj!

W erze panowania elektronicznego światoobrazu podstawowym antidotum na stan degeneracji ideału paidei w rzeczywistości elektronicznej jest umieszczanie wszelkich treści w postaci audiowizualnej jako tej, która będzie łatwiej asymilowana przez przyzwyczajone do tej formy odbioru kolejne, „cyfrowe" już, pokolenia. Jest to podstawowa strategia przywracania wiedzy społeczeństwu poprzez wizualizacje jako tryb umożliwiający bezpośredni kontakt z wrażliwością współczesnego człowieka. Znamienny jest projekt Lva Manovicha, który poprzez statystyczne mierzenie ogromnej ilości danych opracowuje na ich podstawie graficzne wzorce. Postuluje też sposób tłumaczenia, co określam jako hermeneutykę zwizualizowanych danych statystycznych. Brak jednak ku temu narzędzi, a istnienie samego wzorca nie przekłada się na jego kulturowy sens, czyli możliwość usensowniania tak zebranych danych.

Transferuj!

Strategia ta odnosi się do umieszczania wszystkiego w Internecie. Gdy to zostanie zrealizowane i widoczne stanie się, że takie działanie nie przynosi spodziewanych skutków, wtedy aktywności te są intensyfikowane. Odpowiada temu umieszczanie jeszcze większej ilości danych w Internecie. Ciągłe transferowanie danych o charakterze edukacyjnym jest nieskuteczne w perspektywie realizowania ideału paideicznego, ponieważ nie odnosi się ono do

16 T.H Eriksen, *Tyrania chwili*, przekł. G. Sokół, Warszawa 2003, s. 214.

umiejętności, tylko postulowanego skutku przypominającego elektroniczny lejek norymberski, za pomocą którego wiedza przetransferowana do globalnych baz danych miała z nich przesyłać się kolejno do umysłów jednostek. Strategia ta powoduje także kognitywne przeładowania i obciążania w procesie wychowania, ponieważ nie dostarcza metod selekcji i obsługi oferowanych przez siebie danych, lecz skupia się na nieskończonym pomnażaniu ich dostępności. Transfer kulturowych zasobów bez zaimplementowania metod wyboru danych treści, strumieni danych, nieodłącznie wydaje się skazany na zawodność.

Więcej komputerów = więcej wychowania

Odpowiada temu strategia zwiększenia odbiorczych środków technicznych – komputerów i urządzeń multimedialnych, które nie przekładają się bezpośrednio na wzrost wydajności wychowania.

Oczywiście te trzy tendencje nie są błędne same w sobie. Brakuje jednak globalnych i lokalnych centrów koordynacji tego przenoszenia i transmisji wiedzy. Postuluję tutaj równowagę między danymi a refleksyjnością, która pozwalałaby na selekcję pod względem przydatności poszczególnej wiedzy do określonego programu jego transmisji. W innym wypadku różne tryby edukacyjnego kolonizowania rzeczywistości wirtualnej będą tak silnie zautonomizowane, że później żadne uzgadnianie, żadna koordynacja nie będą możliwe w tych tendencjach, gdzie wykorzystanie technologicznych środków zupełnie przewyższa wykorzystanie środków umysłowych.

Rehabilitacja instytucji szkoły

Bernard Stiegler w obliczu tych zmian elektronizacyjnych głosi konieczność powrotu instytucji szkoły jako możliwego remedium na patologiczną, bo bezrefleksyjną elektronizację życia człowieka. Celem nie jest powrót do szkoły niezapośredniczonej medialnie, wolnej od mediów technicznych, ale wykorzystanie jej paideicznego charakteru, czyli możliwości bezpośredniej interakcji wychowującego z wychowankami. Taka relacja oparta na obecności nie jest możliwa do zrealizowania w telekracji[17], czyli pod rządami mediów audiowizualnych, w których *telewizor* [służy] *jako maszyna do wyłączania dzieci*[18]. Polityczne uwikłanie kulturowych programów wychowania powoduje, że usypianie obywateli poprzez populizm mediów audiowizualnych uniemożliwia wprowadzenie strategii wychowania, które

17 Por. B. Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, Paris 2006.

18 R. Patzlaff, *Zastygłe spojrzenie: fizjologiczne skutki patrzenia na ekran a rozwój dziecka*, przekł. B. Kowalewska, Kraków 2008, s. 82.

akcentowałyby troskę i odpowiedzialność użytkowników kultury za samych siebie, nie ograniczając się jedynie do przyswajania wyświetlanych na interfejsach treści.

Elektroniczna paideia

Elektroniczna paideia mieści się poza utopizmem/dystopizmem wynikającym z tendencji intensywnej technicyzacji kultury. Uważam, że aby móc zrealizować pewien, oczywiście do pewnego stopnia niezdeterminowany, ideał *Bildung*, należy stworzyć elektroniczne instytucje wychowania, które zawierałyby holistyczne programy transmisji kultury. Problem holizmu, koniecznego dla osiągnięcia skuteczności takich działań, zostałby rozwiązany poprzez osadzanie konkretnych antropotechnik w procesie kulturowym możliwie szerokim dla danej jednostki i grupy. Użytkownicy programów wychowania nie cierpieliby z powodu szoku przełączania wynikłego z natychmiastowej i radykalnej zmiany reguł funkcjonowania w danym środowisku elektronicznym. Immaterialne instytucje wychowania stanowią szansę dla kultury, która opamiętawszy się, może wykorzystać ich inkluzywistyczny[19] charakter. Proponuję także rozważyć i poważnie odnieść się do propozycji Gilberta Simondona, który postuluje konieczność rozumienia kultury elektronicznych obiektów technicznych, nie sprowadzając ich do przedmiotów technicznej sprawności. Dzięki temu mogą wyłonić się nowe strategie wychowawcze wolne zarówno od różnych form pedagogicznej napaści, jak i całkowitej dowolności – dwóch skrajności elektronicznej rzeczywistości. Próbą realizacji tej elektronicznej paidei na polskim elektronicznym gruncie jest *Academia Electronica* prowadząca działalność nie tylko edukacyjną i kulturalną, ale i wychowawczą, której gospodarzem jest Sidey Myoo (prof. Michał Ostrowicki). Można zatem liczyć na inspirujący ferment tej tendencji i mieć nadzieje, że elektroniczna paideia jako możliwość realizowania idei humanistycznych wypracuje właściwe sobie modele nowej wiedzy, odpowiadając na wyzwanie posthumanizmu i transhumanizmu. ■

19 Por. J. Allan, *Rethiniking Inclusive Education. The Philosophers of Difference in Practice*, Dordrecht 2008.

Marysia Lewandowska i Laurel Ptak
Rozmowa na temat własności intelektualnej

Tekst ten może być powielany, przechowywany w systemie wyszukiwania informacji oraz rozpowszechniany za pomocą wszelkich środków elektronicznych, mechanicznych, fotokopiowania, nagrywania i innych bez uprzedniego zezwolenia wydawcy bądź autorów.

Artystka Marysia Lewandowska i kuratorka Laurel Ptak zainicjowały długofalową rozmowę oraz wspólny projekt badawczy na temat własności intelektualnej, otwartej kultury i praktykowania sztuki. Obecnie współorganizują serię wydarzeń i współredagują książkę dotyczącą tych zagadnień. Poniższy tekst jest niedoskonałym odtworzeniem i niepodlegającym prawom autorskim śladem ich trwającego od 2009 roku dialogu na temat autorstwa, własności, gospodarki, różnicy, etyki, wolności, twórczości, konsumpcji, użytkowania, tego, co publiczne, tego, co prywatne, oraz daru.

Laurel Ptak: Dla mnie dyskusje skupione o własności intelektualnej to zasadniczo pytania o to, kto jest właścicielem idei i wiedzy; kto je wytwarza? Kto z nich korzysta? Kto czerpie z nich zyski? Jakie są polityki, warunki i ekonomie ich wytwarzania, obiegu i dystrybucji? Nasza wspólna praca bada i stara się wyrazić zakres i warunki, na których można by było dzielić się w sposób bardziej doskonały ideami i wiedzą – zarówno w kontekście sztuki, jak i poza nim.

Marysia Lewandowska: Jaką wartość ma kultura, która w znacznej mierze podlega własności zamiast bycia wspólną? To prowadzi nas do pytania o dynamikę społeczną własności, odnosi się również bezpośrednio do neoliberalnej polityki oraz zniszczenia przestrzeni publicznej, obejmującej wiedzę i twórczość, które są własnością publiczną. Im więcej tworzy się i prawnie narzuca miejsca wydzielone, tym częściej stwarza się sytuację, w której eliminuje się pojęcie tego, co publiczne.

L.P.: Mieszkasz od wielu lat w Londynie; ja działam już od 10 lat w Nowym Jorku. Przykłady i skutki deregulacji i prywatyzacji, wprawione w ruch jednocześnie przez bliźniacze postaci Thatcher i Reagana, są szeroko omawiane i odczuwalne w skutkach. Wydaje mi się, że zmienione warunki społeczne, kształtowane przez te gospodarcze i polityczne linie działania, zostały dobrze wyrażone w ramach ostatnich zmagań o własność intelektualną.

M.L.: Twoje życie i praca oraz związek ze społecznością innych ludzi, zajmujących się pracą twórczą, czy też moje zaangażowanie w dyskusje w całej Europie, w tym w krajach byłego bloku wschodniego – czy warto zaznaczać takie różnice?

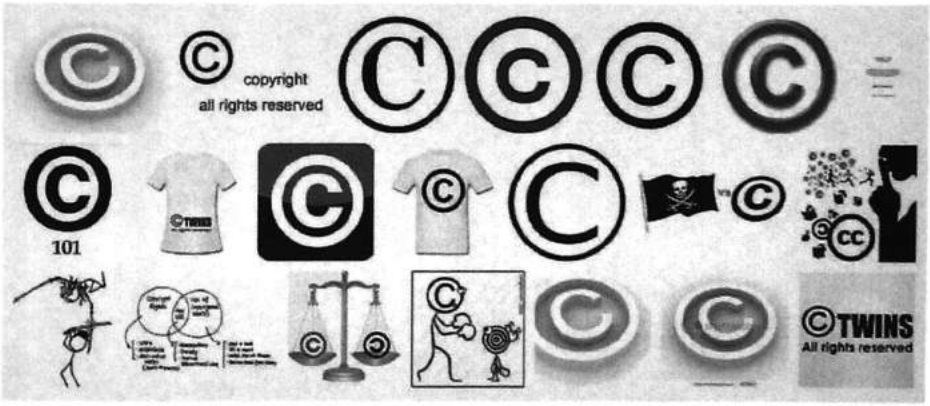


Bedford Square, Londyn

L.P.: Tak, nasze różnice geograficzne, ale też i pokoleniowe, okazały się ważne i produktywne dla naszej wspólnej pracy. Nadajmy im kontekst.

M.L.: Wychowałam się w Polsce, w kulturze, w której zakładano kolektywność własności, a mienie prywatne zniesiono i naruszono. Może to się wydawać sprzeczne, ale doświadczenie kolektywizmu za czasów komunistycznych pozostawiło u mnie bardzo ambiwalentne nastawienie do własności. (Chociaż mogło to się bardziej wiązać z podmiotowością i tym, jak traktowano człowieka jako jednostkę). Jednakże moje doświadczenia od momentu przyjazdu do Londynu w 1985 roku pozwoliły mi stopniowo wyrobić sobie pojęcie o wiedzy tworzonej kolektywnie bez konieczności każdorazowego powracania do źródła. Przez ostatnie 6 czy 7 lat spotykam się z zasadą wspólnoty (ang. *commons*), wywodzącą się z angielskich praw ziemskich. Toteż stopniowo, poprzez konteksty, w których żyłam i pracowa-

łam, stałam się bardziej otwarta, a to przypadkiem zbiegło się ze zjawiskami kulturowymi, takimi jak system wymiany *peer-to-peer*, kultura *open source* oraz dyskusje na temat własności wiedzy i własności intelektualnej.
Punktem wyjścia do moich zainteresowań własnością intelektualną stała się kwestia bezinteresowności i daru. To właśnie zainteresowanie obiegiem daru i potrzebą jego rozpowszechniania doprowadziło mnie do uznania twórczości za wymianę darów. Może to mieć również coś wspólnego z długotrwałym praktykowaniem sztuki, które opierało się na negocjacji i kwestionowaniu autorstwa, chociaż nie bezpośrednie. Innym punktem zwrotnym była dla mnie praca z archiwami i uzmysłowienie sobie tego jak coś, co było tworzone i utrzymywane dzięki kolektywnemu wysiłkowi, jest kontrolowane poprzez ograniczony dostęp i staje się polem zmagań o prawa własności.



Copyright

L.P.: Moje zainteresowanie tymi ideami bierze się z konkretnego zjawiska kulturowego, którego doświadczyłam w Nowym Jorku na samym początku nowego tysiąclecia – tak zwanego *dotcom boom*. Był to moment, kiedy ukończyłam koledż i kiedy każdy ze świeżo przyznanym dyplomem sztuk wyzwolonych mógł się nauczyć kodu, zostać zatrudnionym przez firmę rozwijającą technologie intenetowe i mieć mniejszy lub większy udział w ich „tworzeniu". Moja dorosła tożsamość kształtowała się bezpośrednio dzięki wschodzącej gospodarce cyfrowej i informatycznej wraz z towarzyszącymi jej warunkami postfordyzmu. Udział w budowaniu nowego systemu komunikacji masowej i utowarowienia zachęcił mnie do rozważań nad jego właściwościami, zasadami i gospodarką. Znam go dokładnie.
Po 10 latach dużo myślę o tym, jak pojęcia komunikacji, miejsca, pracy, produkcji, dystrybucji, społeczności, uczestnictwa oraz granice pomiędzy tym,

co publiczne a tym, co prywatne stale się zmieniają pod wpływem naszego doświadczania tej technologii.

M.L.: Może też istnieć zbieżność pomiędzy upadkiem komunizmu w Europie Wschodniej a wkroczeniem Internetu do naszego życia. Możliwość życia bez ideologicznie nastawionego systemu rządzącego tworzą otwartość, która jest również o wiele trudniejsza przy utrzymywaniu porządku. Coś, co przychodzi wraz ze zrozumieniem wolności obiecywanej przez nowy system, łatwo może zostać nadużyte.



Sotheby's, Londyn

L.P.: To interesujące, że obie wskazujemy na większe zmiany, które wpływają na wzajemne oddziaływanie autorstwa i własności, choć w radykalnie różnych kontekstach.

Kultura sieciowa z pewnością ujawniła, jak swobodnie i niedrogo informacja oraz wiedza mogą płynąć i krążyć. Udowodniła również, jak zaciekle państwo, korporacja (dodaj do tego: muzeum?) będą walczyć o ochronę prawami autorskimi lub prywatyzację w interesie określonej gospodarki. Pozostaje to w jaskrawej sprzeczności wobec indywidualnie wyrażanej chęci korzystania i dzielenia się informacjami, wiedzą i własną twórczo-

ścią. Własność intelektualna jest ostatecznie narzędziem prawnym i ekonomicznym przekształcającym idee w towary. Jak każdy inny system prawny, jest ona określona poprzez interpretację i egzekwowanie, jednakże stawką zawsze są napięcia pomiędzy autorstwem, twórczością, wartością, prawem i państwem.

M.L.: Każde dzieło zmaga się zawsze z takimi właśnie problemami, choć niekoniecznie w sposób przejrzysty czy refleksyjny. Własność i tożsamość są ze sobą silnie powiązane. Współpraca i uczestnictwo wydają się obszarem wymiany otwartym na negocjacje.



Ostrzeżenie o zajęciu strony internetowej przez Rząd Stanów Zjednoczonych (Powielanie i rozpowszechnianie materiałów chronionych prawami autorskimi, takich jak filmy, muzyka, oprogramowanie lub gry, bez upoważnienia jest niezgodne z prawem. Osoby umyślnie powielające lub rozpowszechniające materiały chronione prawami autorskimi narażone są na postępowanie karne. Osobom wcześniej niekaranym skazanym za przestępstwo związane z prawami autorskimi grozi kara do pięciu lat więzienia, restytucja, konfiskata mienia i grzywna.)

Przedmiotem tej wymiany jest twórczość sama w sobie. To, w jaki sposób posiadamy i dzielimy się tym, co wspólnie wytworzymy, określa i jest określane przez ramy społeczne.

L.P.: W grę wchodzi wiele sprzecznych narracji przyczyniających się do owego braku przejrzystości. Pomyśl, jak trudno jest odpowiedzieć na pytania, typu: czy sztuka tworzona jest, posiadana i finansowana publicznie czy prywatnie? Czy kultura jest formą społeczną, czy ekonomiczną?

Zawsze ciekawiło mnie to, że podczas gdy zagadnienia dotyczące własności intelektualnej zostały starannie omówione w obrębie pewnych dyskursów, na przykład prawnego czy dotyczącego nowych mediów, świat sztuki nadal pozostaje w dziwny sposób nieświadomy lub obojętny na te kwestie. Na tym polu jest wiele do zrobienia.

M.L.: Na wczesnym etapie mego intelektualnego rozwoju, w Polsce, najbardziej budującym doświadczeniem był kontakt z twórczością konceptualną

i zdematerializowaną; działaniami, które nie pozostawiały trwałego śladu i które tworzone są przy obecności świadków, gromadzących się podczas *eventu* lub społeczności osób o podobnych zapatrywaniach. Ważną rolę



Wyłącznie za zaproszeniem

odgrywało zaufanie; był to sposób zapewnienia zasadności tych działań. Dziś obserwuję, jak walka o własność zmienia status i wspomnienia związane z tymi wcześniejszymi praktykami.

L.P.: Największe oddziaływanie miała na mnie niematerialna twórczość artystyczna i dystrybucja. Możliwości kultury sieciowej, pojawiające się w odniesieniu do wymiany plików *peer-to-peer* i współtworzenia, są w interesujący sposób paralelne do wspominanych przez ciebie praktyk z lat 60. i 70. Wydaje mi się, że oba te zjawiska były/są intensywnym dociekaniem i reformułowaniem stosunków między autorstwem, podmiotowością, pracą, tworzeniem i wartością. Sztuka staje się twórczym środkiem negocjacji, jak w społeczeństwie aspekty te – mówiąc o wiele szerzej – istnieją w ciągłym wrzeniu.

Tu warto wymienić niedawny projekt Superflex (z prawnikiem Danielem McCleanem) w Van Abbe Museum pod tytułem „Free Sol Le Witt", który

ujmując pracę LeWitta z 1972 roku „Untitled (Wall Structure)", wskazuje na bezpośrednie podobieństwo pomiędzy tymi dwoma zjawiskami oraz otwiera na problemy i warunki tworzenia i dystrybucji bliższe nam dzisiaj dzięki kulturze online. Wystawa składa się z warsztatu metalowego ustawionego wewnątrz muzeum – nie jest to więc praca LeWitta sama w sobie, ale raczej performans robotników wykonujących jej dokładną replikę.
Kopie dzieła oferowane są za darmo odwiedzającym muzeum w drodze losowania.
Przedłużanie projektu aż do końcowej konkluzji, która wydaje się bardzo współczesna, różniąc się przy tym od oryginalnego gestu LeWitta (Superflex określa to jako *uwalnianie dzieła*), otwiera dla nas pole do ciekawych rozważań na temat tego, dlaczego i w jaki sposób pojęcia autorstwa, podmiotowości, pracy, tworzenia i wartości mogły się zmienić wraz z upływem czasu.
M.L.: Należy tu dodać, że różnica leży we własności „autoryzowanej" kopii, która mimo powstania w tych samych warunkach, nie równa się samemu „oryginałowi". Dokładny kontrakt przygotowany przez prawnika specjalizującego się we własności intelektualnej w imieniu muzeum i wdowy po artyście sprawia, że różnica ta staje się wyraźna z prawnego punktu widzenia. Można spekulować co do tego, jak ten „szczegół" może wpłynąć na przyszłą wartość „uwolnionego" dzieła.



Protesty studentów UCL, Londyn

L.P.: Wiele z twoich prac rzeczywiście negocjowało te idee. Czy mogłabyś opowiedzieć o kilku projektach, które są dla ciebie ważne?

M.L.: W ciągu ostatnich 3 lat stworzyłam kilka prac opartych na badaniach społecznej funkcji muzeum, które bardziej aktywnie badają model twórczości *open source*. Film „Museum Futures: Distributed" (2008) powstał na zamówienie Moderna Museet w Sztokholmie z okazji jego jubileuszu oraz jako ostatnie dzieło w ramach mojej wieloletniej współpracy z Neilem Cummingsem. Jest to zapis w technice machinima wywiadu z okazji stulecia z dyrektorką Moderna Museet Ayan Lindquist w czerwcu 2008 roku. Rozmowa dwóch kobiet bada możliwą genealogię współczesnej praktyki artystycznej i jej instytucji poprzez wyobrażenie na nowo roli artystów, muzeów, galerii, rynków i akademii. Jest też wyraźnie krytyczna wobec dyktatury praw własności, charakteryzujących pozorny niedobór i ceny dzieł sztuki sztucznie zawyżane przez koncerny kierujące rynkiem. Czasem może się to jawić jako dystopijna wizja niszczących efektów wpływu nadmiernie zabezpieczających praw autorskich i korporacyjnych na twórczą wymianę i produkcję kulturową. Pokazuje jednak przyszłość, która należy do dobrze prosperującej domeny publicznej, wyłaniającej się z pomroki dziejów. Pro-



Copyleft

jekt sugeruje, że dobrowolne dodawanie własnej twórczości do wspólnych zasobów jest prawem, którego nie należy ograniczać ani warunkować interesami otwarcie komercyjnymi.

L.P.: Podczas gdy „Museum Futures" rozpatruje tak zwaną *open culture* i losy domeny publicznej, inne twoje projekty podchodzą do tych pojęć bardziej taktycznie.

M.L.: Miałam ponownie okazję pracować z Moderną przy okazji wystawy zbiorowej „Modernautställningen 2010". Mój projekt „How Public is the

Public Museum?" (2010) zajmuje się zagadnieniami własności intelektualnej, ekonomii i daru w odniesieniu do mechanizmów rozpowszechniania, obejmujących takie formy, jak: plakat, katalog wystawy i logotyp muzeum. Zapraszając wszystkich uczestniczących artystów, pisarzy, fotografików i projektantów do zastanowienia się nad reprodukcją ich prac w katalogu bez zastosowania praw autorskich, zachęciłam ich do wyraźnej deklaracji dotyczącej wymiany w zakresie twórczości. Udzielenie darmowego dostępu do swojej pracy zmienia nastawienie i być może zmniejsza obawę przed bezprawnym naruszeniem. Na skutek tej prośby katalog wyszedł z licencją Creative Commons i był



Marysia Lewandowska, *How Public Is The Public Museum*, Moderna Museet, 2010

pierwszą w historii tego rodzaju publikacją wydaną przez Modernę.
Wraz z rozdawaniem dwustronnego plakatu z wizerunkiem Roberta Rauschenberga, którego charakter pisma wykorzystany został przez muzeum w jego logo, daję odwiedzającemu szansę wyrażenia poparcia licencji Creative Commons oraz uwolnienia przedmiotu i obrazu do domeny publicznej. Podczas gdy na jednej stronie widnieje logo ze znakiem „CC", druga przypomina nam o jego obecnym statusie jednostki chronionej prawami autorskimi. Dwustronny plakat pozwala na to, by aktywnie uczestniczyć

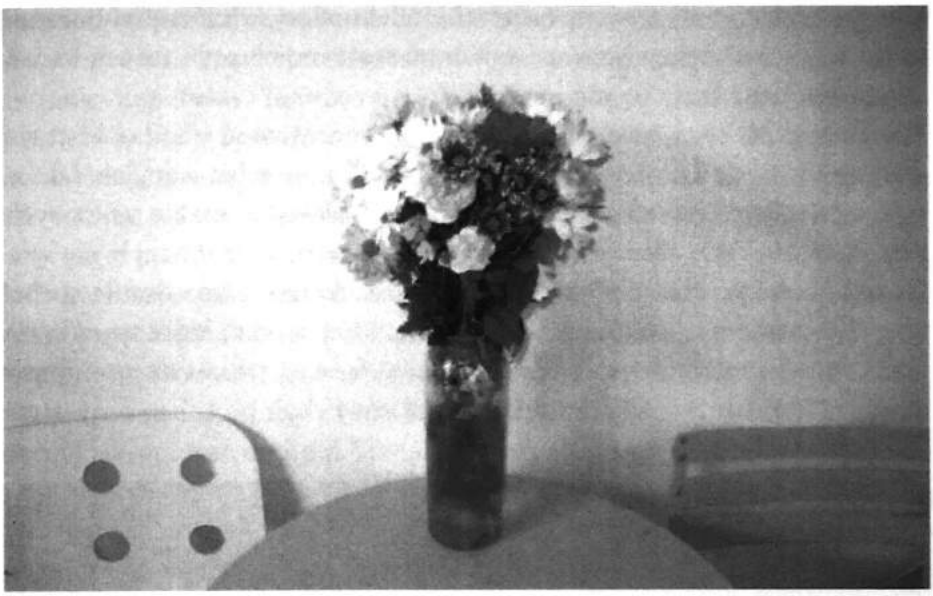
w tych rozważaniach oraz decydować, że odwiedzający i właściciel przekazywanego przedmiotu zyskują prawa. Podobne przypomnienie widnieje na fasadzie budynku muzeum, na której umieszczono logo. Dodając znak praw autorskich, chciałam zwrócić publiczną uwagę na fakt, że chociaż Rauschenberg w bezinteresownym geście udostępnił swoje pismo, aby zabezpieczyć wyłączne prawa do niego, musiało ono zostać wycofane ze wolnego obiegu i zablokowane w praktyce znaku towarowego.

Podobny w duchu jest również projekt, dzięki któremu się poznałyśmy w Center for Curatorial Studies w Bard College, „Women's Audio Archive" (2010) – tematyczne archiwum cyfrowe (www.womensaudioarchive.org) rozmów i wydarzeń nagranych przeze mnie w latach 80. ubiegłego wieku w Londynie i w innych miejscach. Praca jest wciąż kontynuowana, gdyż obecnie negocjuję ze wszystkimi autorami, których głosy zostały właśnie poddane obróbce cyfrowej, aby uzyskać ich zgodę na darmowe udostępnienie tych nagrań w ramach domeny publicznej i wspólnoty wiedzy (ang. *knowledge commons*).

Wszystkie te projekty stanowią wkład w dyskusję na temat utworzenia *cultural commons*, której treści można za darmo wielokrotnie wykorzystywać i są chronione przed sprywatyzowaniem. Nadrzędnym pragnieniem jest stworzenie i utrzymanie wyraźnej alternatywy wobec istniejących obecnie restrykcyjnych procedur, stworzonych raczej w interesie czerpania zysków z bogactwa idei niż w interesie ich autorów. Porządkowana wiedza i ekspresja jako coś zasadniczo wspólnego, dostępnego jako źródło przyszłej twórczości – zarówno semiotycznie i w ujęciu rzeczywistym, materialnie i niematerialnie – wydaje się stanowić ważną podstawę praktyki artystycznej.

L.P.: Wiele z moich projektów kuratorskich z ostatnich kilku lat również próbowało mierzyć się z podobnymi problemami. Czuję, że coraz ważniejsze staje się uwidocznienie tego, jak splecione zostały relacje pomiędzy gospodarką i ideami – szczególnie, gdy nasza szerzej rozumiana ekonomia tak bardzo oparta jest obecnie na wiedzy i informacji w formie towaru. Ale jeszcze ważniejsze jest nazwanie, zbadanie i okazjonalne przeciwdziałanie problematycznym konfiguracjom relacji społeczno-politycznych pojawiających się wraz z tymi uwarunkowaniami.

Jednym z przykładów jest moja niedawna współpraca z amerykańskim artystą Davidem Horvitzem i magistrantami sztuk pięknych rocznika 2010 w Bard College nad projektem „Like the English Language, Formulae of Newtonian Physics, the Works of Shakespeare and Patents Over Powered Flight" (2010). Tytuł pochodzi z hasła Wikipedii, dotyczącego domeny publicznej i zawiera spis niesamowitych rzeczy, które są zwolnione z własności prywatnej.



David Horvitz, dzieło sztuki uwolnione do domeny publicznej

Horvitz zapytał mnie, czy nie chciałabym współpracować nad projektem dotyczącym własności intelektualnej, wiedząc, że od dłuższego czasu o czymś takim myślałam. Co ciekawe, wiele z jego prac dotyczy pojęcia dystrybucji i daru, często obejmując, rewidując czy ujawniając logikę, którą obnażyła w szczególności kultura sieciowa. Napisaliśmy list do całego rocznika magistrantów tego kierunku (na którym studiował sam Horvitz), wyjaśniając, dlaczego może się okazać ważne uwzględnienie bezinteresowności w obszarze sztuki oraz jak ich praca jako profesjonalnych artystów będzie uwikłana w kwestie dotyczące własności intelektualnej, własności ogólnej i wartości, o których nigdy nie mówiono bezpośrednio w kontekście ich edukacji. Poprosiliśmy ich również o zastanowienie się nad związkami pomiędzy dziełami sztuki, ideami, mieniem i kulturą. Ostatecznie zgodzili się uwolnić do domeny publicznej 25 swoich prac, co oznacza, że zrzekli się wszelkiej prawnej własności i praw autorskich do tych prac po to, aby mogły one stać się przedmiotami publicznymi, a nie prywatnymi.

M.L.: W innym wypadku potrzeba 70 lat na to, aby dzieła te stały się częścią domeny publicznej. Przez 300 lat ochrona praw autorskich wydłużyła się z 14 lat w 1710 roku do 70 lat obecnie. Czy to oznacza, że to, co teraz tworzymy, ma większą wartość? Jak wytwarza się wartość? W jaki sposób proces i napór tego wydłużenia odnosi się do komercyjnej eksploatacji?

L.P.: Jednym z moich ulubionych aspektów pracy nad tym projektem było redagowanie i rozpowszechnianie pirackiego PDF-u, gromadzącego szero-

ki wybór tekstów na temat własności intelektualnej i domeny publicznej, na które się natknęłam i opracowałam podczas moich prywatnych badań, a teraz miałam okazję się nimi podzielić.

Zaczynając od tego, zaczęłam bardzo się interesować i badać historię pirackich książek. Fascynującym było uzmysłowienie sobie tego, jak daleko sięga tradycja ich tworzenia i dystrybucji, nie mówiąc o liczbie jaskrawych podobieństw, jakie możemy dostrzec w debatach, które toczyły się wiele wieków temu wraz z pojawieniem się szerokiego zastosowania ruchomych mechanicznych czcionek i prasy drukarskiej, a tymi, które towarzyszą Internetowi i technologiom reprodukcji cyfrowej, jakimi dysponujemy dzisiaj. Na początku XVIII wieku istniał silny ruch populistyczny argu-



Biblioteka Publiczna, Sztokholm

mentujący, że pirackie wydawanie książek służy interesowi publicznemu – praktycznie odzwierciedla to dzisiejsze dyskusje na temat wymiany plików *peer-to-peer*.

M.L.: Jest taki świetny cytat z Matthew Stadlera: *Publikacja nie jest tworzeniem książek, ale tworzeniem publiczności, dla której książki te mają znaczenie. Nie istnieje publiczność wcześniejsza. Publiczność tworzona jest*

poprzez rozmyślne, zamierzone działania: rozpowszechnianie tekstów, dyskusje i zgromadzenia w przestrzeni publicznej oraz utrzymywanie powiązanej cyfrowej wspólnoty. Tworzą one wspólną przestrzeń rozmowy – przestrzeń publiczną, która powołuje publiczność do istnienia. Tym jest publikacja w swoim najpełniejszym znaczeniu. Pogląd ten głęboko ze mną współgra, szczególnie w kontekście naszych rozmów w ciągu ostatnich kilku miesięcy oraz chęci upublicznienia naszych idei.

L.P.: Interesuje mnie szczególnie coś, co Stadler tu sugeruje: że obecnie samo nasze pojęcie przestrzeni publicznej składa się zarówno z niematerialnych wspólnot cyfrowych, jak i bardziej tradycyjnych fizycznych przestrzeni służących gromadzeniu się i rozmawianiu. Czy możemy myśleć o przestrzeni online jako przestrzeni publicznej w samej swej istocie? Wydaje mi się to raczej przestrzenią publiczną *ad hoc*, a jej niefizyczny i zdeterytorializowany charakter z całą pewnością utrudniają zapewnienie możliwości oferowania tu równej ochrony dla wszystkich. Z drugiej strony, wydaje się to być miejsce z wyjątkowymi możliwościami demokratycznymi – pomyśl o „rewolucji twitterowej" w Iranie, czy o aferze Cablegate witryny Wikileaks. Ale trąci to również sprywatyzowanym, korporacyjnym typem przestrzeni publicznej, takim jak w przypadku Facebooka czy Google. Te ostatnie możemy porównać do miejskich korporacyjnych atriów czy części gastronomicznej podmiejskich centrów handlowych. O ile wolno nam wchodzić i zajmować te przestrzenie „za darmo", o tyle nasze zachowanie w ich obrębie jest zawsze wytyczone i ostatecznie podlega regułom i logice korporacji. Może musimy zacząć zdawać sobie sprawę z tego, że budowanie informacji i kodu stosowanych przy tworzeniu strony internetowej jest takie samo jak budowanie w przestrzeni fizycznej – na pewnym poziomie obejmuje ono ideologie i kontroluje nasze zachowanie.

M.L.: Ochrona obejmowanej przestrzeni publicznej przybrała inną postać wraz z niedawnymi protestami studentów w całej Wielkiej Brytanii. Doświadczyłam ich w Londynie, gdzie byłam świadkiem samodzielnie zorganizowanych reakcji na podniesienie opłat za studia i cięcia w szkolnictwie wyższym. Strajki okupacyjne dowiodły, że wszystkie osoby związane z instytucjami akademickimi i artystycznymi, zarówno wykładowcy, jak i studenci, poddawane są biznesowym modelom kształcenia zagrażającym ich podstawowym prawom względami ekonomicznymi, które wkrótce zamkną stworzoną publicznie wiedzę i zasoby w sprywatyzowanych strefach dostępu. Towarzyszące im motto: *Don't panic. Organize* (Nie panikuj. Organizuj) doprowadziło do zakończonych powodzeniem działań w okupowanych salach od University College London po Royal College of Art i poza nimi. Jasna odmowa i sprzeciw wobec propozycji rządowych postrzeganych jako

naruszenie praw człowieka były oznaką tego, jakie zaangażowanie intelektualne i emocjonalne towarzyszy tematowi własności.
Klimat zwiększonego nacisku ze strony decydentów na przymus kształtowania naszego życia publicznego przez interesy finansowe wytworzył silne zapotrzebowanie na niezastrzeżoną prawnie i opartą na współpracy twórczość i własność. W takich momentach skonsolidowanego zaangażowania uwaga kieruje się na badanie bogatych obszarów działalności kulturowej znajdujących się poza zasięgiem radaru państwowej kontroli



Marsz Krajowego Związku Studentów, Londyn, 2010

oraz ingeruje w kształtowanie naszego pragnienia otwartego dostępu do wiedzy i twórczości. Muszą one być częścią tego, co uważa się za wiedzę wywodzącą się często z sieci kontekstów relacji międzyludzkich oraz z wyobraźni społecznej. ■

Tłumaczenie z języka angielskiego: Marta Walkowiak.

Galeria AULA / UAP
http://galeria.asp.poznan.pl/

galeria au/a

2011

styczeń

- Marian Misiak – wykład *5 zagadnień, o których powinnaś & powinieneś wiedzieć odnośnie typografii na Bliskim Wschodzie*
- Galeria Rotunda – z cyklu *Twórca i Jego Dzieło*: Ryszard Ługowski

luty

- Wystawa *Poznań – Shanghai*, kurator: mgr Patrycja Mikołajczak
- Małgorzata Brodzińska, Justyna Misiuk, *Przeklinaj okowy, błogosław wytchnienia*



Poznań – Szanhgaj, Galeria AULA 2011





Warsztaty typografii – Luc(as) de Groot, 2011

marzec

- Rafał Kwiczor, Dorota Pawlicka, *Kwiaty*, kurator: Prof. Piotr C. Kowalski.
- Ogólnopolska konferencja naukowa *Co z tym odbiorcą?* organizowana przez Koło Naukowe UA w Poznaniu.
- Esther Stocker, *Geometria i intelektualna fikcja.*
- INCITE & Arkadiusz NOWAKOWSKI / Adam ĆWIEK, performance i transmisja online w ramach Festiwalu VIDEO FORMES 2011.
- Luc(as) de Groot – Warsztaty projektowania krojów pism i wykład otwarty.
- *Barwy Ochronne. Rewizyta* – prezentacja Wydziału Sztuk Wizualnych Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

kwiecień

- Wystawa oraz nadanie tytułu Doktora Honoris Causa prof. Josefowi Jankovičowi.

maj

- 2 Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej 2011.
- Wystawa plakatów studenckich Pracowni Plakatu II, towarzysząca wystawie *Plakat musi śpiewać.*
- Nina Czegledy – wykład otwarty w ramach Akademickiego Poznania: *Złożone zawiłości: sztuka, nauka i technologia – praktyki współpracy.*
- Mariusz Kołodziejczak, *Haiku* – prezentacja pracy dyplomowej z Pracowni Semiotyki Wizualnej Wydziału Grafiki
- Aurelia Nowak, obrona licencjackiej pracy dyplomowej *(...) NE SIGNIFIE RIEN* i wystawa.

czerwiec

- Sympozjum TypeTalks2.



Zaproszenie na konferencję *Co z tym odbiorcą?*

Galeria Miejska w Mosinie
http://www.kultura.gmina.pl/galeria.html

2011

styczeń
Wojciech Gorączniak – malarstwo,
wernisaż 14.01.2011.

luty
Paweł Kiełpiński – tkanina,
wernisaż 11.02.2011.

marzec
Adam Nowaczyk – malarstwo i rysunek,
wernisaż 11.03.2011.

kwiecień
Robert Proch – film animowany. Pokazy filmów: 15.04. i 17.04.,
wernisaż 15.04.2011.

maj
Konkurs Rzeźbiarski im. Józefa Kopczyńskiego, organizowany wspólnie z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu,
wernisaż 20.05.2011.

czerwiec
Wiesława Ostrowska – grafika i rysunek, Aleksander Ostrowski – rysunek,
wernisaż 17.06.2011.

Galeria ON
http://galeriaon.asp.poznan.pl/

2011
styczeń
Wystawa zbiorowa fashion's object.
Artyści: Tomasz Płonka, Pascale Héliot i Maciej Kurak, Magdalena Komborska, Maja Muciek, Kamila Mankus, Jacek Milewski.
Otwarcie wystawy: 20.01.2011.
Kurator: Magdalena Komborska.

luty/marzec
Zuzanna Bartoszek, *Moloch / Nie wpuszczam.*
Wystawa w Galerii ON oraz projekt publiczny – Dworzec Główny PKP w Poznaniu, 18.02.–07.03.2011.
Kurator: Krzysztof Łukomski.

Anna Nizio, *Panie dzwonią dwa razy, panowie tylko raz*,
28.02.–06.03.2011.
Kuratorzy: Natalia Pichłacz i Jacek Zwierzyński.

Anna Gubernat, Izabela Ołdak oraz ich goście, *Serious*,
11–23.03.2011.
Kurator: Magdalena Komborska.

kwiecień/maj
Łukasz Sosiński, *Silent Break*,
21.04.–14.05.2011.
Komisarz projektu:
Krzysztof Łukomski.



czerwiec
Maciej Sieńczyk, *Polisario*,
01–05.06.2011.
Kurator: Kuba Woynarowski.

Wrzos
10–17.06.2011.
artyści: Diana Ronnberg, Tomasz Siuda, Katarzyna Majak.
Kurator: Magdalena Komborska.

Galeria Naprzeciw
http://www.naprzeciw.net

2011

marzec
Marcin Szłapka, *Wyspy prawdy*

kwiecień
Taro Furukata, *Specific Banality*

maj
Natalia Brandt, *Bez miejsca / Placeless*



Taro Furukata, *Autoportret*, 1994–2010. 32 książki z prywatnej biblioteczki artysty. Prywatne przedmioty artysty.

Galeria AT
http://www.galeria-at.siteor.pl/
kurator: Tomasz Wilmański

2011
luty
Jarosław Kozłowski, *Standardy afrykańskie – wersja postkolonialna*
21.02.2011

marzec
Sławomir Brzoska, *Płynna Tożsamość. Pamięci Paula Wirza*
14.–25.03.2011

maj
Ewa Kulesza, *Nieśmiertelność*
16–27.05.2011



Jarosław Kozłowski, *Standardy afrykańskie – wersja postkolonialna*, 2011. Galeria AT 2011

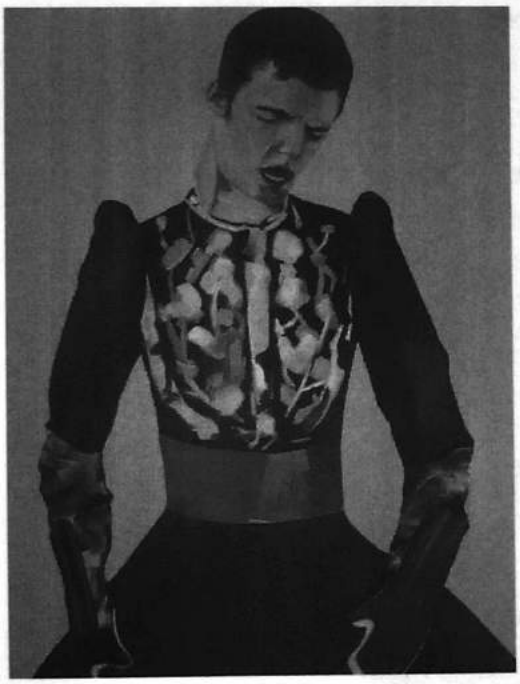
Na Polskiej – Galeria Wydziału Edukacji Artystycznej
kurator: Piotr C. Kowalski

2011

styczeń
Rafał Kwiczor, Bez tytułu
Otwarcie wystawy: 17.01.2011

kwiecień
Aleksandra Waldańska-Płocińska, *Ilustracje z życia wzięte*
Otwarcie wystawy: 18.04.2011

czerwiec
Dorota Pawlicka, *Kompozycje florystyczne*
Otwarcie wystawy: 29.06.2011.



Rafał Kwiczor (IV rok malarstwa), Bez tytułu, 2011, olej na płótnie, 120 x 80

Zbyszko Melosik

(Re)constructions of Travelling in Instant Culture in the Context of Social Pedagogy

The aim of the paper is to present one of emerging tendencies in contemporary „travelling culture", particularly in tourism. It relates to the post-modernisation of our life, the fragmentarization of experience and the removal of borders between the nations and culture, as well as the globalization. Despite concentrating – in this analysis of travelling – on instant culture and its consequences – the author pays attention to different, more traditional modes of travelling and exploring foreign cultures. However, they have been already well recognized and described, so they will be not included in this text.

Sławomir Brzoska

Liquid Identity. The Papua Project

This text concerns the project of art internships, which is going to be accomplished in Baliem Valley in Papua, with the assistance of local children. It begins from the short history of that place, which has been separated for centuries, but fortunately a Neolithic culture was partly saved there. Author describes his preparation to the journey to the island, during his travel around the world, he shares his experiences and reveals his fascination and respect toward the people of Papua. The author recalls his meetings with Papua people and experiences from the villages. His idea is to help local children, not to allow Jakarta government to destroy their culture with education system, which has been imposed, and west culture influences. The children of Papua live between their parents' world with neolith origin, and contemporary world with all its attractions and dangers. Art and photography workshops, which are planned for the summer this year, could revel hidden talents, and help preserve at least part of the archaic cultures.

Jan Wasiewicz

Controversies over the Place of Religion in Education of (Post)Secular Civil Society (An Attempt of Introduction)

In the light of observable, on a global scale, desecularizing processes, a question of rethinking the place of religion in civil society arises. While we can notice quite common consensus as to recognition of an increase in significance of religion in the contemporary world, the evaluation of this phenomenon is diametrically different. What is worth consideration is

the fact that extremely opposing views on this matter are held by thinkers who otherwise share their strong support for civil society. Especially, the problem of the role of religion in education of civil society appears: does religion confessed by different communities within civil society as a whole strengthen or weaken this society? First of all, the analysis of the place and the role of religion in education of civil society should concentrate on distinguishing the descriptive aspect of this issue from the normative one and examining how the latter is grounded in the former.

Rafał Drozdowski

Why is the alliance of public art and civil society (for the time being) an inoperative alliance?

The text is about the tensions at the meeting point of art and civil society, especially in the context of public art in Poland. Following issues are raised: public art in relation to art in public places, public art defined as (crypto) modernist, involvement of public art in the localness, mechanism of the "projects" realisation.

General models of art functioning in the public sphere are presented as well as traps and controversies associated with it.

Izabela Kowalczyk

Artist's Right to His Box, or About the Need of Democratization of the Field of Art

Issue of artistic freedom is crucial when we talk about civil education and art. Contemporary art can be treated as a test for democracy. This is why we need reflection on counteraction censorship and limiting artistic freedom. In this text I reflect on different kinds of censorship and attitude of artistic society to it. I want to show that the most important is reflection on artistic field in the context of Paul Bourdieu's theory. Case study is a censorship of Rafał Jakubowicz's exhibition untitled „Place" in 2009 in Centre of Contemporary Art in Warsaw.

Piotr Juskowiak

Cooperation Art in the Age of Cognitive Capitalism – Education, Aestheticization, Relation

The paper addresses the situation of cooperation art (in terms of Claire Bishop) as an expression of a cultural logic of cognitive capitalism. It aims at

presentation of common places for a realm of socially engaged art and contemporary trends in economic production (e.g. social relation, artistic mode of production, virtuosity, immaterial labor). The focus is on the common for both areas entanglement in society of control (in sense of Gilles Deleuze), as well as in an essence of the latter – principle of modulation. When it comes to art, it can lead to disturbing consequences in interrelated spheres of education, aestheticization and relation (for instance, in Vic Muniz's „Pictures of Garbage"). A theoretical proposition aimed at exploring this problem is a concept of ignorant schoolmaster (Jacques Rancière), which offers an opportunity for redefinition of artistic education and cooperation.

Piotr Kurka

The Master and the Apprentice

The end of the century. I am wandering about old lanes of Oxford with the group of friends. I would like to soften a feeling of contrast, because a moment ago we have watched the multimedia illusion: Tony Ousler's "talking heads" in Oxford Art Gallery, and now we are heading for the nearest pub along the medieval road.

An energetic, older man entered the pub. His companions (which is to say - students) were at least 40 years younger than him. Crazy bursts of laughter, applause and moments of silence before and after every tirade (as it turned out) of the professor were an undoubted mark of the authority. Suddenly it dawned on me that this eccentric, truly English professor is an element of some other, almost cinema reality. I felt an ancient, intangible distance.

This distance gave rise to the thought about origins of the oral culture, about the authority of Socrates, about sophists, about the rise and fall. It is necessary to look carefully in order to notice someone's silence. Perhaps it precedes a noble and real desire for leaving circles of the coterie, strategy or institution. In such a ravine thinking is evolving from the truth.

Piotr C. Kowalski

Teaching painting

A few months ago, about 9 o'clock in the morning, in the 23 Lutego street, in front of Our School, Marek Wasilewski asked me to write my own original painting curriculum for "Zeszyty Naukowe". I agreed at once, the more so as I had this curriculum ready and at any time I could provide it.

But since I got the whole month to write it, I started thinking: maybe I can "improve" something in this curriculum, maybe I can "write it more nicely", and maybe I can add something to it?
I have been independently running the painting workshop for over 20 years and since then I have been writing curricula every year, as everyone else, anyway.
The painting is the most difficult subject in the world.
How to teach to paint pictures?
How to teach well to paint pictures?
How to teach well to paint good pictures?
Is it possible to teach how to paint well good pictures?
After all, there isn't one, the only definition of how to teach to paint pictures, nevertheless it is being done.
A curriculum is a curriculum, but this is the student who is always the most important.
The academic teacher should not treat students anonymously, should try to find their own, individual language of the creative expression.

Kuba Szreder, Michał Kozłowski, Jan Sowa
Free University of Warsaw and Education
In this dialogue we critically discuss status of contemporary culture in its relation to the notions of citizenship and civil society, understood as ideological foundations of modern democracy. We criticize their implementation in various debates perpetuating polish cultural life, in which reference to civil society serves as a smoke screen for restructuring culture and education by using neoliberal formulas. We discuss the universal, potential of autonomous artistic practice and critical education, but also shortcomings of this project, limited by the inherent inequalities of class society and modern capitalism. We critically reflect upon processes occurring in formerly autonomous fields of cultural production, which are currently being reorganized following the models of cultural industries oriented towards profit maximization and short-term economic efficiency.

Marek Wasilewski
Deschooling the Academy
The article deals with the problems and paradoxes surrounding the crisis in art education. Taking as a starting point the famous book by Ivan Illich „Deschooling Society", the author draws a parallel between Illich's critique

of the process of institutionalization in education and the situation in art schools. Using as examples the teaching practices of artists such as Zbigniew Libera and Christian Boltanski, the author examines different, more personal relations between students and teachers. The second part of the article is focused on the possible future of art education and analyzes ideas expressed by practitioners in that field such as Boris Groys, Ernesto Pujol or Thierry de Duve in the book „Art School: (Propositions for the 21st century)".

Sidey Myoo

A University in the Net. From e-learning to e-University

My aim is to present the idea of a University in the Net, i.e. a change in e-learning in which we begin to think about e-academics. The idea of a University in the Net results from two facts: the first is the increasing transfer of human activity into the Net, and the second is the development and expansion of technology in the physical world, which determines and changes human activity. For a description such an e-University I used the example of Academia Electronica, active in Second Life since 2007. Academia Electronica functions according to the model of a University, but it is not institutionalized. I offer an official, academic course there, and it also hosts lectures by invited lecturer from various fields.

Rafał Ilnicki

The Electronic Paideia

The goal of this article is to rethink the possibility of electronic paideia, by which I understand the medial remediation of Bildung – holistic mode of preparing users of culture to its expectations. After drawing theoretical horizon I will explain how and why recent culture developed certain modes of post-paideic education. Then I will summarize the three strategies of contemporary culture thought to deal with electronization of modes of culture transmission. At the end there is drawn a possibility of electronic paideia – paideia realized in electronic computer mediated environments.

Marysia Lewandowska, Laurel Ptak

Conversation on Intellectual Property

Artist Marysia Lewandowska and curator Laurel Ptak have initiated a long-term conversation and collaborative research project on the subject of intellectual property, open culture, and art practice. They are presently

co-organizing a series of events and co-editing a book reader around the subject. The following text is an imperfect facsimile and uncopyrightable trace of their ongoing dialogue around authorship, ownership, economy, difference, ethics, freedom, production, consumption, use, public, private, and the gift, as it has unfolded since the fall of 2009.

Sławomir Brzoska (1967) – absolwent Instytutu Sztuki UŚ w Katowicach, filia w Cieszynie. Od 1997 roku związany z poznańską ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny). Prowadzi IX Pracownię Działań Przestrzennych. Brał udział w ponad 150 wystawach zbiorowych, zorganizował blisko 40 wystaw indywidualnych w kraju i na świecie. Zajmuje się rzeźbą, performansem, wideoartem oraz nomadycznym doświadczaniem świata. www.s-brzoska.pl

Rafał Drozdowski – prof. dr hab., dyrektor ds. naukowych Instytutu Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, kierownik Zakładu Socjologii Wiedzy i Świadomości Społecznej w Instytucie Socjologii UAM.
Członek Związku Polskich Artystów Fotografików, członek Zarządu Okręgu Wielkopolskiego ZPAF. Autor licznych tekstów z zakresu socjologii, w tym socjologii wizualnej.

Rafał Ilnicki – doktorant Instytutu Kulturoznawstwa UAM, obszar jego zainteresowań dotyczy filozofii mediów, cyberkultury, religioznawstwa. Ostatnio opublikował artykuł „Episteme awatarów" („Kultura i historia" 1/2011). Prowadzi blog naukowy pod adresem: www.rafalilnicki.pl.

Piotr Juskowiak – doktorant w Zakładzie Kultury Miasta Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się problematyką wspólnotowości, kultury oraz sztuki miasta na gruncie współczesnej filozofii polityki. Redaktor czasopisma „Praktyka Teoretyczna".

Izabela Kowalczyk – badaczka sztuki i kultury wizualnej, krytyczka i kuratorka wystaw. Pracuje w Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu. Autorka książek: „Niebezpieczne związki sztuki z ciałem" (2002), „Ciało i władza. Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90." (2002), „Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce" (2010), „Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej" (2010) oraz redaktorka zbiorów o feminizmie i kulturze popularnej. Redaguje pismo internetowe Artmix (sztuka – feminizm – kultura wizualna). Działa w inicjatywie Indeks 73.

Piotr C. Kowalski (1951) – profesor. Studia w PWSSP w Poznaniu w latach 1973–1978. Dyplom z malarstwa w pracowni prof. St. Teisseyre'a. Obecnie profesor zwyczajny, kierownik X Pracowni Malarstwa na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu oraz w Katedrze Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie. W latach 1993–1999 dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej ASP w Poznaniu. Współzałożyciel Kursów Pedagogicznych dla nauczycieli, absolwentów wyższych uczelni plastycznych, odbywających się corocznie od 1995 do 2007 roku. Od roku 2000 prowadzi studencką Galerię „Na Polskiej" w Poznaniu.
W roku 2003 z inicjatywy ówczesnego Rektora prof. Wojciecha Müllera założył Kolekcję ASP i był kuratorem jej trzech pierwszych edycji. Autor cykli obrazów realizowanych od około 30 lat bezpośrednio w naturze pt. „Żywa Natura – Martwa Natura". Obrazy te początkowo malowane były tylko farbami, ale z czasem również owocami, kurzem, dymem, rdzą i tym wszystkim, co mogło pozostawić na nich swój ślad. Tworzy też obrazy wspólnie z innymi osobami, czasami anonimowymi; zapraszał również do współtworzenia wystaw lub obrazów innych artystów. Ostatnio realizuje i wystawia prace wspólnie z Joanną Janiak. Mieszka w Poznaniu i Nienawiszczu.

Michał Kozłowski – wykłada filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się teorią podmiotu, teorią władzy, kapitalizmem i jego historycznymi mutacjami. Współtworzy kwartalnik „Bez Dogmatu", współpracuje z miesięcznikiem „Le Monde Diplomatique. Edycja Polska". Autor rozprawy „Sprawa Spinozy. Esej o władzy naturze i wolności" (2011).

Piotr Kurka (1958) – profesor zwyczajny UAP. Ukończył studia w poznańskiej PWSSP, obecnie wykładowca w macierzystej uczelni, kierownik Pracowni Działań Intermedialnych. Brał udział w najważniejszych wydarzeniach sztuki polskiej ostatnich lat, wielokrotnie też reprezentował Polskę za granicą. Laureat stypendiów, w tym m.in: Pollock-Krasner Foundation, Arts Link – Citizen Exchange

Council, Kościuszko Foundation, Rockefeller Foundation oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

Marysia Lewandowska – jest artystką pochodzenia polskiego, mieszka i pracuje w Londynie. W swoich projektach bada publiczne funkcje archiwów, kolekcji i wystaw w dobie nieustannej prywatyzacji. Więcej: www.marysialewandowska.com.

Sidey Myoo – pseudonim naukowy doktora hab. Michała Ostrowickiego (www.ostrowicki.art.pl), filozofa pracującego w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii UJ oraz współpracującego z ASP w Krakowie i AGH. Interesuje się estetyką oraz filozofią sieci. W 2007 roku powołał Academia Electronica (http://www.academia-electronica.net/) w Second Life, tj. niezinstytucjonalizowaną placówkę o charakterze akademickim, gdzie w ramach projektu „Międzyuczelnianych kursów w sieci", prowadzi kurs „Środowisko elektroniczne jako rzeczywistość człowieka" (http://www.iphils.uj.edu.pl/ES17). Jest autorem książek: „Dzieło sztuki jako system" oraz „Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki", redaktor prac: „Estetyka wirtualności" i „Materia sztuki".

Zbyszko Melosik – socjolog, profesor zwyczajny, dr hab., kierownik Zakładu Socjologii Edukacji na Wydziale Studiów Edukacyjnych UAM w Poznaniu, członek Komitetu Nauk Pedagogicznych PAN, wykładowca na uniwersytetach amerykańskich (stypendysta Fulbrighta i wizytujący profesor na University of Virginia, Charlottesville). Zajmuje się kulturą popularną, ze szczególnym uwzględnieniem kultury amerykańskiej oraz współczesnymi systemami edukacyjnymi. Autor wielu książek, m.in.: „Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej" (2007), „Kryzys męskości w kulturze współczesnej" (2002), „Uniwersytet i społeczeństwo: dyskursy wolności, wiedzy i władzy" (2002), „Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne" (1996), „Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji" (1995), „Współczesne amerykańskie spory edukacyjne: między socjologią edukacji a pedagogiką postmodernistyczną" (1994). Redaktor prac zbiorowych o tematyce edukacyjnej.

Laurel Ptak – niezależna kuratorka. Pracuje w Nowym Jorku. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół praktyk obrazowania, działań zaangażowanych społecznie i kultury sieciowej. Więcej: www.laurelptak.com

Jan Sowa (1976) – Studiował filologię polską, filozofię i psychologię na UJ w Krakowie oraz na Uniwersytecie Paris 8 w Saint-Denis. Doktor socjologii. Współtwórca Fundacji Korporacja Ha!art i redaktor serii Linia Radykalna oraz Teoria i Praktyka (wspólnie z Przemysławem Plucińskim) w wydawnictwie o tej samej nazwie. Jest członkiem-założycielem Spółdzielni Goldex Poldex. Pracował jako dziennikarz w Polskim Radiu i kurator w galerii Bunkier Sztuki w Krakowie. Od 2009 roku aktywnie związany z Wolnym Uniwersytetem Warszawy. Autor i redaktor kilku książek z zakresu socjologii, psychologii i krytyki społecznej. Wydał zbiór esejów „Sezon w tatrze lalek" (2003) i książkę „Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna" (2008). Jesienią 2011 roku nakładem wydawnictwa Universitas ukaże się jego monografia „Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą" poświęcona problemom modernizacji Europy Środkowo-Wschodniej. Opublikował kilkadziesiąt tekstów w kraju i za granicą, m.in. w „Ha!arcie", „Praesens", „Lampie", „Kresach", „Krytyce Politycznej", „Gazecie Wyborczej", „Philosophie Magazine", „Przeglądzie Anarchistycznym" i magazynie „2+3D". Ostatnio wydał antologię „Na okrągło: 1989–2009" (wspólnie z Anetą Szyłak).

Kuba Szreder – po ukończeniu socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim pracował jako niezależny kurator interdyscyplinarnych projektów, w których łączy sztukę, działania paraartystyczne, refleksję nad społeczeństwem oraz publiczną aktywność. Jego projekty często eksperymentują z różnorodnymi formami produkowania przestrzeni miejskiej, testują potencjał sztuki w społecznej praktyce. W swojej pracy teoretycznej łączy socjologiczny namysł nad społeczeństwem z krytyczną analizą obecnych form uprawiania sztuki i kultury. Od 2009 roku jest doktorantem Loughborough University School of the Arts, gdzie bada publiczny potencjał współczesnych metod kuratorskich i praktyk artystycznych.

Jan Wasiewicz – doktor filozofii, wykładowca filozofii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu oraz Wyższej Szkole Zawodowej „Kadry dla Europy". Zajmuje się przede wszystkim filozofią religii oraz filozofią kultury, skupiając się wokół problemu funkcji/dysfunkcji religii w kulturze. W szczególności interesuje go zagadnienie ateizmu jako zjawiska kulturowego zarówno z historycznej perspektywy, jak i z perspektywy współczesnych dyskusji na ten temat. W obszarze jego zainteresowań badawczych leży także zagadnienie związków między sztuką, religią i filozofią zarówno w ich aspekcie teoretycznym, jak i praktycznym. W tym drugim aspekcie zajmuje się przede wszystkim kwestią wzajemnego przenikania się, uzupełniania, ale też napięcia między estetycznymi i religijnymi projektami egzystencji. Autor książki *Oblicza nicości. Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*, seria „Monografie FNP", Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Marek Wasilewski – (1968) ukończył PWSSP w Poznaniu (1993) i Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Był stypendystą the British Council, Fundacji Fulbrighta i Kościuszko Foundation. Jest profesorem zwyczajnym, wykłada na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Jest autorem tekstów o sztuce i redaktorem naczelnym dwumiesięcznika „Czas Kultury". Jego twórczość koncentruje się przede wszystkim na realizacjach wideo. Jest autorem książek „Sztuka nieobecna"(1999), „Sex, pieniądze i religia" (2001), „Czy sztuka jest wściekłym psem?" (2009).

zeszyty artystyczne / **nr 21** / listopad 2011 / rok XX

Rada programowa Zeszytów Artystycznych
Leszek Brogowski
Izabella Gustowska
Agata Jakubowska
Marysia Lewandowska
Sławomir Magala

Redaktor naczelny **Marek Wasilewski**
Redaktor prowadzący **Justyna Ryczek, Ewa Wójtowicz**
Redaktor graficzny **Mirosław Pawłowski**
Sekretarz redakcji **Ewa Wójtowicz**
Redaktor językowy **Agata Rosochacka**

Kontakt zeszyty.artystyczne@ua.poznan.pl

Korekta **Justyna Knieć**

Recenzje **prof. zw. dr hab. Anna Pałubicka, prof. zw. dr hab. Bogusław Śliwerski**

ISSN 1232-6682
© Copyright by Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 2011

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / Fundacja UAP
Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 61 855 25 21 | fax +48 61 852 80 91
e-mail: office@uap.edu.pl | www.uap.edu.pl

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz 213 / Lz. 121
2011

Zeszyty 82
cena: 15 egz.

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007041