

Barbara Kwiatkowska-Tybulewicz
Uniwersytet Warszawski

Artysta – pedagog – ambasador sztuki

Każda sfera życia ma potencjalny obszar kreatywności. Jeżeli można było malować na ścianach jaskiń, deskach, kościach czy skórach, to dlaczego nie wolno tworzyć w internecie, na ulicy, gdziekolwiek?
(Grzegorz Klaman)

Mówiąc o ambasadorach sztuki, warto przywołać w pamięci szesnastowieczny obraz Hansa Holbeina młodszego *Portret ambasadorów*. Dwie dostojne postaci, scharakteryzowane przez otoczenie, w jakim zostały umieszczone, otoczone przedmiotami, wśród których upływało ich życie, zdradzają myśli i osobowość sportretowanych osobistości. Nic nie pozostawiono tu przypadkowi, cała kompozycja została idealnie wyważona. To dzięki takim dziełom Holbeina, będącego nadwornym malarzem Henryka VIII w Anglii, możemy dziś przyglądać się tak wiernej wizualizacji życia królewskich dworzan tamtej epoki. Chciałabym w tym miejscu zastanowić się, czy za ambasadora sztuki możemy dziś uznać współczesnego artystę oraz współczesnego pedagoga sztuki. Czy można ich misję ambasadorowania sztuce porównać do roli tamtych ambasadorów? Postrzegając artystę współczesnego i pedagoga sztuki jako ambasadorów sztuki, należy zadać sobie pytanie, czy ich wyobrażenie odpowiada w jakimś stopniu wizerunkowi ambasadorów Holbeina. Czy przychodzą oni do nas z jakąś misją? Co takiego chcą nam zaproponować? W jaki sposób chcą zrealizować swoje zamierzenia?

Stefan Szuman mówi o upowszechnianiu sztuki przez jej udostępnianie, czyli zadbanie o to, aby dzieła mogły stać się przedmiotem bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę, oraz przez uprzystępnianie, czyli wzbudzenie zainteresowania i zapotrzebowania na sztukę, zdolności jej spostrzegania

oraz nawiązywania specyficznej interakcji z dziełem¹. To wychowawca estetyczny jest w jego koncepcji pośrednikiem między sztuką a odbiorcą. W naturalny sposób przychodzi nam zatem na myśl pedagog sztuki jako ów ambasador, który wprowadzając odbiorcę w świat sztuki, kształtuje jego wrażliwość i kulturę estetyczną. Chciałabym jednak rozpocząć moje rozważania na temat współczesnych ambasadorów sztuki nie od pedagoga sztuki (który w naszej pedagogicznej mentalności na miano ambasadora sztuki bezsprzecznie zasługuje), ale od artysty.

Dzisiejszy artysta bardzo często poza tym, że realizuje kluczowe zadanie, jakim jest tworzenie dzieł sztuki (przez akt fizycznej kreacji lub samo nazwanie, ukonstytuowanie przedmiotu artystycznego), staje się też łącznikiem między światem codziennym a światem artystycznym. Udostępnia i uprzystępnia ten ostatni trzema drogami. Po pierwsze, wprowadzając dzieło artystyczne do przestrzeni publicznej, wychodząc tym samym ze sztuką do szerokiego odbiorcy, który ma możliwość zetknięcia się z dziełami artystycznymi w sposób niezamierzony (przypadkowy) w znanej sobie rzeczywistości. Po drugie, aranżując akcje publiczne, aktywizujące społeczności lokalne, upowszechniając w ten sposób twórcze podejście do świata i życia, a także uzmysławiając różnorodność języka współczesnej działalności artystycznej. Po trzecie zaś, uczestnicząc w spotkaniach, panelach dyskusyjnych, życiu intelektualnym komentującym świat sztuki, czym uprzystępnia odbiorcy trudny język sztuki współczesnej. Sztuka, kojarzona ze sferą elitarną, niedostępną, zamkniętą przed okiem zwykłego człowieka, staje się dzięki takim działaniom współczesnych twórców widzialna, obecna w codziennej rzeczywistości. Artysta odgrywa więc rolę prawdziwego ambasadora sztuki, jednocześnie tworząc ją, pokazując, upowszechniając oraz uprzystępniając odbiorcy – emigruje ze sztuką ze świata artystycznego do codzienności.

Przez wprowadzenie dzieła sztuki w przestrzeń publiczną, zarezerwowaną dotychczas dla znajomej odbiorcy codzienności, twórca wyrывa widza z szarości oraz schematycznego i bezrefleksyjnego obcowania z otaczającą rzeczywistością. Przemycając niejako przedmiot ze świata artystycznego do świata realnego, powoduje lekkie (w niektórych przypadkach zaś wyjątkowo ciężkie) zaburzenie percepcji, przyzwyczajonej do ślizgania się po znajomej przestrzeni. Obiekt artystyczny jest elementem innego

¹ S. Szuman, *Sztuka wzbogaca i pogłębia człowieka*, [w:] I. Wojnar (red.), *Teoria wychowania estetycznego, wybór tekstów*, Warszawa 1994, s. 117.

świata, rządzącego się odmiennymi regułami, wartościami, wymagającego spontanicznej aktywności, wspieranej nieskrępowaną wyobraźnią, chęcią twórczego wyrażania siebie, czy potrzebą przekształcania otaczającej rzeczywistości. Takie zderzenie się światów wymusza na nieprzygotowanym odbiorcy, który przypadkowo zetknął się z dziełem artystycznym, porzucenie dotychczasowych przyzwyczajeń w interpretowaniu świata, określanie tego co normalne („normatywne”), odpowiednie, a co z kolei niepasujące, dziwne, „nie na miejscu”. Wymusza niejako oderwanie się od tego, co znajome i zanurzenie się w czymś „innym”, nieznanym (lub znajomym, ale umieszczonym w zupełnie nowym kontekście). Już dostrzeżenie tego „obcego” elementu w kolorowej masie przestrzeni publicznej jest aktem wielkiej wagi. To symboliczne „otwarcie oczu” na przybysza staje się pierwszym krokiem ku świadomemu spoglądaniu na rzeczywistość.

Jednym z najlepiej znanych dzieł sztuki w przestrzeni publicznej jest obecnie bez wątpienia palma, która stoi od grudnia 2002 roku na skrzyżowaniu ulic: Aleje Jerozolimskie i Nowy Świat, na wysepce ronda de Gaulle’a w Warszawie. *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* autorstwa Joanny Rajkowskiej to projekt, który stał się znakiem społeczeństwa i miasta pełnego otwartości, rozwijającego się, nastawionego na zmianę. Początkowo wyszydzana palma, która zajęła przestrzeń publiczną zarezerwowaną dla bożonarodzeniowej choinki, stała się trwałym elementem przestrzeni miasta. To pod nią odbywają się akcje, happeningi, protesty – w przestrzeni, w której się znajduje, żywo wyrażane są wszelkie problemy społeczne (palma została np. przybrana w pielęgniarzki czepek na znak solidarności z protestującymi pielęgniarzami). Zapewne nie wszyscy mijający ją zdają sobie sprawę z historycznego kontekstu miejsca usytuowania drzewka.

Rajkowska chciała przywrócić na nowo nazwę ulicy, która tak spowszedniała, że zupełnie oderwała się od swojego źródłosłowu, pochodzącego jeszcze z końca XVIII wieku. Artystka przypomniała, że wtedy to Józef Potocki i August Sułkowski założyli żydowskie osiedle, nazwane Nową Jerozolimą, jednak po dwóch latach, gdy Żydzi zaczęli stanowić zbyt silną konkurencję dla polskich kupców, osiedle zostało zlikwidowane, pozostała po nim tylko prowadząca ku Wiśle droga².

Okazało się, że społeczeństwo przyjęło z wielką sympatią tak odmienny kulturowo element (palma daktylowa). I nawet jeśli nie wszystkim przyjdzie do głowy chęć rozwikłania zagadki pojawienia się palmy w smutnej i zimnej Warszawie, to już sama jej obecność (w pierwszym momencie za-

² J. Dąbrowski, *Phoenix Warszawiensis*, „Arteon” 2008, nr 1(93).

dziwiająca) otwiera oczy na zagadkową rzeczywistość, prowokuje przypadkowego przechodnia do zastanowienia się, uśmiechu lub wyrazu powątpiewania. Będąc początkowo obiektem, który ostro podzielił społeczność stolicy (ujawniając różnorodne sympatie, uprzedzenia, przyzwyczajenia), w konsekwencji palma zrosła się z miejscem swego przeznaczenia, stając się przedmiotem zainteresowania i sympatii mieszkańców Warszawy.

Rajkowskiej udało się wprowadzić do zazwyczaj ułożonej, znajomej i poukładanej codzienności element, który ustalony porządek zaburza i zmusza do „ujrzenia” znajomej rzeczywistości na nowo, bez wykorzystywania obowiązujących dotychczas kategorii interpretacyjnych. Palma daktylowa w centrum szarej i zimnej Warszawy? Czemu nie!

Również plac Grzybowski w Warszawie stał się dzięki działaniom artystki przestrzenią szczególną. To miejsce z założenia specyficzne, w którym krzyżują się najróżniejsze narracje: instytucje gminy żydowskiej, synagoga, Księgarnia Patriotyczna „Antyk” w podziemiach kościoła Wszystkich Świętych, biurowce, bank, sklepiki, ponure blokowisko, odpoczywający starsi ludzie – miejsce pozbawione jakiegokolwiek wspólnego odniesienia³. Rajkowska w centrum tej różnorodności stworzyła miejsce wspólne: staw otoczony krzewami i zieloną trawą, ozdobiony nenufarami, z dna którego wydobywały się bąbelki tlenu, odświeżające zanieczyszczone miejskie powietrze. W centrum różnorodności powstało więc spokojne miejsce spotkań, które przypomina o istniejących napięciach, ale bez przykrej konfrontacji.

Prezentacją dzieł sztuki w przestrzeni publicznej zajęło się także środowisko skupione wokół Galerii Zewnętrznej AMS. Przez cztery lata działalności (1998–2002) pionierskiej Galerii (zapoczątkowanej w 1998 roku pracą *Złe życia (s)kończą się śmiercią* Pawła Susida), często przywoływanej w kontekście sztuki w przestrzeni miejskiej, zrealizowano 19 projektów, pokazywanych na 400 tablicach w całej Polsce. W ten sposób przypadkowy odbiorca mógł zobaczyć dzieła czołowych polskich artystów. Pozwoliło mu to skosztować świata, do którego sam najprawdopodobniej by nie zawitał. Działalność Galerii Zewnętrznej uświadomiła, że artyści w Polsce istnieją i mają do powiedzenia wiele interesujących rzeczy na temat problemów, które dotyczą każdego człowieka. Tym samym pokazała, że sztuka nie musi być czymś elitarnym, niedostępnym, czysto formalnym, ale odnosi się do rzeczowych problemów codziennej egzystencji. Dzięki sztuce

³ G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicki (red.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, Warszawa 2007, s. 390.

w przestrzeni publicznej przypadkowy przechodzień konfrontowany jest z dziełami, które wskazują na ważne, ale przemilczane problemy społeczne, a z drugiej strony czynią ulicę i samo miasto bardziej przyjaznymi. Realizacje dotyczyły takich kwestii, jak: niechęć wobec inności (Jadwiga Sawicka, *Nawracanie, oswajanie, tresowanie*), okrucieństwo wojen prowadzonych w imię religii i ideologii (Katarzyna Kozyra, *Więzy Krwi*); stygmatyzacja aktywnych, samodzielnych kobiet (Anna Jaros, *Jesteśmy Okropne*); konsumpcjonizm i koncentracja na dobrach materialnych (Paweł Jarodzki, *Kto nie kupuje ten nie je*); skutki egoizmu, pogoni za karierą i pozycją społeczną (Rafał Góralski, *Człowiek nie jest rzeczą*; Artur Widurski, *Przemoc*; Aleksander Janicki, *Nie wypadnij bez sensu*). Galeria Zewnętrzna AMS spełniła kilka równoległych funkcji. Z jednej strony dała możliwość wypowiedzi polskim, młodym artystom, z drugiej zaś oswajała odbiorcę ze sztuką współczesną, a także popularyzowała ją. W podobny sposób działają liczne galerie zewnętrzne funkcjonujące w kilku większych miastach w Polsce, prowadzone przez niezależnych artystów, ale także przez uczniów i studentów szkół plastycznych czy instytucje artystyczne, np. krakowska autorska Galeria Otwarta Rafała Bujnowskiego, toruńska galeria Rósz, poznańska i sopocka Galeria Otwarta itp. Billboard stał się także medium okazjonalnych artystycznych projektów, których pomysłodawcami są sami artyści.

Podobnie na masowym, przypadkowym odbiorcy opiera się działalność grupy „Twożywo”, która poprzez swoje projekty konfrontuje widza z inteligentnym hasłem, symbolem umieszczonym w przestrzeni miasta, na fasadzie budynku czy tramwaju. Krzysztof Sidorek i Mariusz Libel traktują przestrzeń publiczną jako miejsce aktywności społecznej, a sztukę jako skuteczne narzędzie komunikacji. Tym sposobem wplatają działalność artystyczną w szarą codzienną egzystencję i nakłaniają człowieka do ustosunkowania się do problemów zasygnalizowanych przez artystów. Projekty „Twożywa” są często aktualnym komentarzem do rzeczywistości, odwołują się do społecznych emocji i bieżących wydarzeń⁴. Dotyczą także spraw, o których rzadko dyskutuje się w życiu publicznym. Sztuka unaocznia je, pokazuje w dziennym świetle, zachęca do samodzielnej, krytycznej oceny rzeczywistości, rozwikłania intelektualnej zagadki, jaką zainicjowali artyści. To także sposób na ujawnienie obecności sztuki w życiu – czasem w formie, do jakiej odbiorca nie jest przyzwyczajony.

⁴ P. Bazyłko, K. Masiewicz, *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa–Kraków 2008, s. 211.

Duże utrudnienie przemykania przedmiotów artystycznych do przestrzeni miejskiej stanowi ich „niewidzialność”. Śpieszący się ludzie, pogrążeni w rutynowych, codziennych obowiązkach, mają często oczy zamknięte na otaczający świat. Wtedy ciężko wyłowić im artystyczne działania współczesnych twórców z przesyconej bodźcami przestrzeni publicznej zawłaszczanej przez świat reklamy. Latająca Galeria Szu Szu inicjuje sytuacje, w których sztuka pojawia się niespodziewanie na ulicy, w sklepie, w zakładzie szewskim i w każdym innym przypadkowym miejscu. Przełamuje w ten sposób potoczne myślenie, iż sztuka gościć może tylko w galerii, muzeum czy innej, uprawnionej do tego przestrzeni.

Latająca galeria objawiała się w kasynie wojskowym, teatrze, kinie czy parku. Częściej w galerii handlowej niż galerii sztuki. Częściej na murze i na ksero niż na płótnie. Częściej z innymi niż we własnym towarzystwie i, co istotne, częściej dla publiczności nieartystycznej niż bywalców wernisaży. Cykl działań miejskich Szu Szu to szukanie szczelin dla prezentacji sztuki⁵.

W kontekście upowszechniania sztuki przez prezentację dzieł artystycznych w przestrzeni miejskiej warto jeszcze wspomnieć o dwóch projektach powstałych z inicjatywy Fundacji Bęc Zmiana, która wprowadza do przestrzeni publicznej obiekty sztuki i małej architektury. Pierwszy z nich to *Ławka pętka* zaprojektowana przez Przemka Kaczkowskiego i Jacka Piotrowskiego, która w ramach akcji „Nowy Dizajn Miejski” stanęła w parku Świętokrzyskim obok Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie w 2004 roku. Ta finezyjnie wygięta konstrukcja wprowadza miłe urozmaicenie estetyczne w nieciekawym parku w centrum stolicy. Drugi projekt to *Jelonki nad Wisłą*, autorstwa dwóch studentek Wydziału Wzornictwa Przemysłowego warszawskiej ASP – Luizy Marklowskiej i Hanny Kokczyńskiej. Trzy różowe świecące w ciemności jelonki stanęły na Powiślu w 2004 roku. Autorki posłużyły się estetyką kiczu i absurdu, co spowodowało, że figury zwierząt rozweselały przypadkowych przechodniów i wyrwały ich z przewidywalnej, uporządkowanej rzeczywistości. Tego typu projekty artystyczne, w przeciwieństwie do dzieł poruszających ważne problemy społeczne, pełnią w przestrzeni publicznej nie tylko funkcję estetyczną, ale przede wszystkim wprowadzają element baśniowy, nowy, zaskakujący – na pierwszy rzut oka nieużyteczny. W świecie, w którym efektywność, użyteczność i produktywność święcą triumfy, artyści pokazują coś wręcz przeciwnego. Wprowadzają do rzeczywistości formy radosne, cieszące oko, wywołujące miłe skojarze-

⁵ G. Borkowski, A. Mazur, M. Branicki (red.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej...*, s. 242.

nia, prowokujące do spontanicznych zachowań (*Ławka pętelka*, zachęcająca do pocałunków „w pętelce”, była z założenia ławką dla zakochanych). Dzięki nim przypadkowy odbiorca przeżywa świat, który już zna, z nowym, świeżym uczuciem, mniej pobieżnie i banalnie niż na co dzień. Przewycięża schematyczność codziennego percypowania rzeczywistości. Spostrzega, że sztuka jest tuż obok niego, wychodzi mu na spotkanie, zaprasza do zapoznania się z nią, nie jest niedostępna, sztywna i zadufana w sobie, ale radosna, otwarta na nowego przybysza, także na jego aktywność i pomysłowość.

Artyści na różne sposoby starają się ambasadorować światu sztuki – nie tylko przez prezentowanie dzieł w przestrzeni publicznej. Innym sposobem łączenia świata rzeczywistego ze światem artystycznych przeżyć jest aktywizacja społeczności lokalnej – zachęcanie do wspólnego udziału w artystycznym wydarzeniu. Paweł Althamer w 2000 roku zorganizował akcję artystyczną o charakterze społecznym, do której zaprosił mieszkańców jednego z bloków na warszawskim Bródnie. Budynek stał się na 30 minut olbrzymim plakatem. Mieszkańcy, przez zapalenie lub zgaszenie świateł w mieszkaniach, utworzyli napis „2000”. Artysta, uderzając w negatywne (choć niestety charakterystyczne) zjawiska obecne w środowisku wielkich blokowisk, takie jak anonimowość, obojętność, brak więzi sąsiedzkich, oddalenie od życia kulturalnego, pokazał, iż solidarność mieszkańców jednego bloku może przynieść wspaniały efekt. Chętny udział mieszkańców bloku w projekcie, jak i duże zainteresowanie akcją pozostałych mieszkańców osiedla, pokazały, iż takie działania artystyczne w przestrzeni miejskiej, angażujące lokalną społeczność, mają sens. Innym razem artysta razem z uczniami szkoły podstawowej malował ławki w parku Bródnowskim, wprowadzając element indywidualnej twórczości i swoistej egzotyki do tego nie najładniejszego warszawskiego parku, który jest miejscem wypoczynku mieszkańców tej części stolicy. Dzięki tego typu działaniom dzieci i młodzież mają możliwość aktywnego współtworzenia najbliższego otoczenia. Dostrzegają, jak szarość miejskiego betonu zamienia się (przy ich aktywnym udziale) w wielobarwną grę wyobraźni. Artysta inicjuje więc swoistą zabawę ze sztuką, przełamując barierę przed twórczą ingerencją w rzeczywistość nieartystyczną. Althamer podejmuje grę nie tylko z odbiorcą przypadkowym, ale także tym, który pragnie świadomie obcować ze światem sztuki. W tym celu w czasie jednej ze swoich akcji artystycznych zabrał publiczność galerii na spontaniczną wycieczkę (*Spacer w warszawskim CSW*, 2001).

Wielu innych artystów współczesnych wędruje ze sztuką po meandrach codzienności, tworząc akcje artystyczne przy współdziałaniu lokalnych społeczności. Grzegorz Klamana dowodzi wyraźnie, że można uprawiać świetną sztukę, działając jednocześnie jako pedagog i jako organizator nowych form życia artystycznego. Na terenie Stoczni Gdańskiej powołał do życia *Subiektywną linię autobusową* (część międzynarodowego projektu „City Transformers”, październik 2002), w której byli pracownicy stoczni pełnili rolę przewodników po tej symbolicznej dla Polaków przestrzeni, dając zwiedzającym możliwość zakulisowego spojrzenia na miejsce, w którym tworzyła się historia współczesnej Polski. W czeskim *Usti Syndrom. Public District Project* (1999) artysta okleił autobus plakatami z hasłem „Ustecki syndrom. Współczesna kultura alienacji”, w językach: czeskim, romskim i angielskim, prowokując dyskusję na temat poniżających i poniżanych, istniejących stereotypach w kulturze, mechanizmów wyuczonej bezradności itp. Cezary Bodzianowski zaś czytał urzędnikom *Teorię widzenia* Strzemińskiego (*Unik*, 2005) czy wytrącał przechodniów z rutyny dnia powszedniego licznymi efemerycznymi zdarzeniami. Artyści docierają ze sztuką do środowisk wcześniej na świat artystyczny zamkniętych (artystyczne zagłębienie na warszawskiej Pradze). Organizują akcje artystyczne, spektakle uliczne, happeningi oraz koncerty. Otwierają dla przybyszów galerie. Dzięki nim sztuka zagościć może na przystanku, w kafejkach, a nawet bramach i zaułkach.

Poza przedstawionymi tu działaniami artystów współczesnych, dzięki którym odbiorcy w sposób przypadkowy mają szansę zetknąć się ze światem sztuki, twórcy aktywnie uczestniczą w życiu artystycznym, rozmawiając o sztuce współczesnej, biorąc udział w licznych dyskusjach, sympozyjach, spotkaniach, w czasie których przybliżają świat artystyczny nieznanym go odbiorcom. Uczą, że sztuka to nie tylko malarstwo olejne czy rzeźba z brązu bądź kamienia, ale także przedmiot gotowy, zdarzenie, projekcja wideo czy choćby sam „pomysł”.

[Grzegorz] Klamana [np.] łączy działalność pedagogiczną z rolą mediatora pośredniczącego w kreowaniu nowych przestrzeni wystawienniczych. Jest prezesem Fundacji „Wyspa Progres” w Gdańsku – organizacji stworzonej w 1994 roku wspólnie z Jarosławem Bartołowiczem i Adamem Gajdą. Fundacja, która w 2004 roku założyła Instytut Sztuki „Wyspa” kierowany przez kuratorkę i krytyczkę sztuki Anetę Szyłak, organizuje wystawy, a także animuje debatę społeczną na temat sztuki, polityki i edukacji⁶.

⁶ G. Salgado, *Korpus dzieła sztuki jako czynnik wirusowy w organizmie społecznym*, [w:] K. Gutfranski (red.), *Klamana*, Gdańsk 2011, www.obieg.pl/ksiazki/20867 (dostęp: 1.12.2013).

Zbigniew Libera zaś prowadzi w TVP Kultura program „Przewodnik po sztuce”, w którym opowiada o artystach i dziełach sztuki najnowszej.

Przepaść między światem sztuki a światem rzeczywistym jest w świadomości człowieka nieobcującego ze sztuką na co dzień ogromna. Artysta buduje most pomiędzy tymi pozornie odległymi krainami, przedstawiając „mieszkańca” świata artystycznego nie jako odległego, porozumiewającego się nieznanym językiem, pozostającego z dala od realnego życia, ale kogoś, kto jest „jednym z nas”, i kto jednocześnie zaprasza w podróż do nieznannej dotąd krainy, krainy ciekawej, wartościowej, pełnej bogactwa przeżyć, opowiadającej o rzeczywistości nam znanej, czasem przestrzegającej przed naszą bezmyślnością, innym razem kuszącej przyjemnym eskapizmem. Pokazuje jednocześnie magiczne momenty przenikania się sztuki z codziennością, wskazuje na drobne pęknięcia w skorupie świata rzeczywistego, przez które wnika weń działalność artystyczna. Sztuka szuka kontaktu z odbiorcą. Pragnie wkraczać w codzienne życie i absorbować myśli przypadkowych przechodniów. Nie chce być odświętna, nie chce sakralizacji, a raczej stara się inicjować spontaniczne dyskusje, zachęcać do nieskrępowanej aktywności, doświadczania nowych przeżyć, kosztowania życia w inny sposób. Odbiorca, nieograniczony żadną konwencjonalną przestrzenią, ma swobodnie interpretować przekaz. To bogactwo świata sztuki, tak zrozumiałe dla ludzi wtajemniczonych, jest niestety bardzo często niewidoczne dla pozostałych. Staje się barierą, murem granicznym, który utrudnia wejście w artystyczną przestrzeń. A może jest po prostu wymówką, zwalniającą ze zderzenia się z czymś nowym.

Ludzie czują się zagubieni, bo oczekują gotowych definicji, do których byli przyzwyczajeni. Utarły się przecież pewne konwencje określające, co sztuką jest, a co nie. Jest takie trafne sformułowanie „Sztuka nie jest twoim językiem ojczystym”. To znaczy, że sztuka jest czymś wymagającym wysiłku – gdzieś trzeba się wybrać, nauczyć się odczytywać różne kody⁷.

Artysta, będąc szczególnym ambasadorem sztuki, uczy posługiwać się językiem artystycznym. Nie tylko go tworzy i używa, ale bardzo często również tłumaczy i zdradza reguły posługiwania się nim. To szczególnie misja, z którą ambasador przybywa do codzienności, by dawać świadectwo istnienia równoległego świata.

⁷ A. Kozłowska, *Interesuje mnie świadomość klona. Rozmowa z Grzegorzem Kłamanem*, „Śledź te strony” – dodatek do „Gazety Wyborczej Trójmiasto”, nr 286, 9.12.2005, s. 6.

Co w takim razie z tak naturalnym (w naszej pedagogicznej mentalności) ambasadorem sztuki, jakim wydaje nam się pedagog sztuki? Czy jego rola w upowszechnianiu sztuki jest dziś tak samo bezsprzecznie aprobowana przez środowiska niepedagogiczne? Czy zgodnie z koncepcją Szumana, współczesny pedagog sztuki (jako szumanowski wychowawca estetyczny) rzeczywiście kształtuje kulturę estetyczną i formuje pełniejszą świadomość odbiorców sztuki? Czy możemy go uznać za ambasadora sztuki?

Warto rozpocząć rozważania na ten temat od przeanalizowania jednego z raportów o stanie kultury, a mianowicie raportu *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia?*⁸. Wnioski wypływające z raportu nie są dla nas, pedagogów, budujące. I nie mam tutaj na myśli jedynie niskich potrzeb kulturalnych Polaków, ale raczej naszą pedagogiczną rolę zarówno w enkulturacy, jak i edukacji kulturalnej, artystycznej i innej aktywności na polu sztuka–odbiorca. Przytoczę jeden z wniosków autorki raportu:

Jeszcze raz pragnę zatem podkreślić, że zasoby upublicznionej wiedzy o kulturze w naszym kraju są przede wszystkim teoretyczne, a nie empiryczne. [...] Badacze kultury wolą dyskutować z koncepcjami teoretycznymi, które pojawiają się w wielkim świecie albo – gdy już zbliżają się do praktyki – angażować się bezpośrednio w określone inicjatywy i projekty praktyczne. Tym sposobem liczne nauki zajmujące się dzisiaj kulturą współczesną (na czele z socjologią, antropologią i psychologią wraz z ich mnogimi subdyscyplinami) cierpią na brak podbudowy empirycznej. Wolne pole zajmuje tutaj przede wszystkim pedagogika (lub nauki o wychowaniu). Te jednak rzadko reprezentują akceptowalny poziom dyskusji, co wielokrotnie tutaj pokazywałam, zarówno jako wypowiedzi uczonych, jak i ich uczniów – pracowników sektora kultury⁹.

Trudno czytając takie słowa, nie poczuć lekkiego ukłucia w sercu. Skąd takie wnioski? Przecież my, pedagodzy sztuki, staramy się być ogniwem między sztuką a odbiorcą, wiedząc, iż rola sztuki w kształtowaniu wartości humanistycznych jest ogromna: sztuka ożywia tradycję, pogłębia wrażliwości, wyzwala ekspresję i wyobraźnię, tworzy człowieka zintegrowanego, otwartego.

Życie wśród sztuki potwierdza bogactwo ludzkiej inwencji, uczy bystrości spojrzenia, uwrażliwia na rzeczy nowe, nieznanne, nieoczekiwane bliskie. Życie

⁸ B. Fatyga, J. Nowiński, T. Kukołowicz, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia*, raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z raportów o stanie kultury, Warszawa 2009.

⁹ *Ibidem*, s. 50.

wśród sztuki staje się pewnym sojusznikiem idei wychowania otwartego umysłu, bogatej wyobraźni¹⁰.

Założenia zatem mamy słuszne. Czemu więc w raporcie czytamy:

Można więc stwierdzić, że nieufność i obawa przed światem akademickim (czasem w pełni – trzeba to samokrytycznie przyznać – uzasadnione) zbyt często uniemożliwiają owocny dialog i współpracę. Skutkuje to jednak tym, iż pracownicy kultury dysponujący zbyt niskimi kompetencjami (nie wszyscy są tacy – rzecz jasna!), jeśli już muszą, to dobierają sobie do współpracy podobnych sobie uczonych. Piszę to ze smutkiem – ale najbliżej im albo do pedagogów, których też najczęściej znają z lat studenckich, albo do „uczonych gwiazd medialnych”¹¹.

W czym tkwi zatem nasz błąd? Wydaje się, iż to, co sprawdzało się w przeszłości, dziś już nie przynosi oczekiwanych rezultatów. Myślę, że w refleksji nad naszą pedagogiczną aktywnością na polu sztuki może pomóc przyjrzenie się pedagogicznej pracy artystów-pedagogów. Ich sytuacja jest szczególna, gdyż łącząc rolę artysty i pedagoga, nie muszą opowiadać się za żadną ze stron. Z czego mogą wynikać wątpliwości związane z naszą, pedagogiczną, działalnością na polu sztuki? Proponuję wyróżnić tutaj trzy problemy.

Po pierwsze, nasza działalność pedagogiczna skupia się ciągle (niestety!) na modelu edukacji hierarchicznej, podkreślanii relacji pionowych, w których jedna strona procesu edukacyjnego, wyposażona w kompetencje (przekazująca, wprowadzająca, wdrażająca)¹², edukuje stronę drugą. Jak podkreśla Barbara Fatyga,

Wady tego modelu polegają, moim zdaniem, przede wszystkim na fikcyjności i pozorowanych kompetencjach strony stojącej wyżej w hierarchii (czyli edukatorów w ogóle i pracowników instytucji kultury w szczególności). Fikcyjność dotyczy przekonania, że da się dzisiaj w opisany wyżej sposób kontrolować procesy edukacyjne i sterować nimi oraz że istnieje – wbrew niezwykle licznym sygnałom – „hierarchia wartości” ciesząca się powszechną akceptacją społeczeństwa¹³.

Realizacja tego wzorca edukacyjnego (hierarchicznego) wymaga bardzo wysokich kompetencji strony wdrażającej, a współcześni edukatorzy niestety najczęściej takich kompetencji nie mają. Co więcej, według Fatygi ten stan jest współcześnie nie do osiągnięcia, zarówno z powodów złego ustalenia priorytetów politycznych, jak i przede wszystkim dlatego, że wyso-

¹⁰ B. Suchodolski, I. Wojnar, *Nasza współczesność a wychowanie*, Warszawa 1972, s. 251.

¹¹ B. Fatyga, J. Nowiński, T. Kukołowicz, *Jakiej kultury Polacy potrzebują...*, s. 24.

¹² *Ibidem*, s. 20.

¹³ *Ibidem*, s. 21.

ka kompetencja nauczających musi w obecnych warunkach prowadzić do destrukcji tego modelu!¹⁴ Wiele instytucji, w których pedagodzy sztuki realizują swoją edukacyjną misję, wymaga niejako zajęcia przez nich pozycji „wiedzącego mistrza”. Podobnie jest na uniwersytetach i w szkołach wyższych, w których studenci często oczekują takiej postawy od nauczyciela. Może to wynikać z tego, że ludzie docierający na poziom kształcenia wyższego są podmiotami już ukształtowanymi w tej logice klient–sprzedawca¹⁵. Zbigniew Libera, artysta, który na przełomie 2008 i 2009 roku prowadził zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych (AVU) w Pradze, przyjął zgoła inną strategię pedagogiczną: jego zdaniem znacznie lepszą od roli „wiedzącego mistrza” jest rola „mistrza – ignoranta”.

Mistrza – ignoranta, w takim sensie, jak to opisuje Ranciere, ale przede wszystkim Jacotot, bo to do niego odnosił się Ranciere. [...] Dla mnie znaczyło to, że nie wymądrzałem się przed studentami, nie udawałem, że z racji wieku lub statusu profesora mogę górować nad nimi intelektualnie czy coś narzucać. Po prostu uczestniczyłem w zajęciach na prawach partnerstwa [...] Tak, oni [studenci – przyp. BKT] sami sytuują się na pozycji klientów, oczekują od nauczyciela towaru, jakiejś magicznej formuły i z własnego doświadczenia wiem, że dość dużo czasu zajmuje wykasowanie tego oczekiwania¹⁶.

Dla Libery najważniejszym aspektem w edukacji jest stworzenie odpowiedniej przestrzeni, płaszczyzny wymiany wiedzy i przemyśleń z kimś innym.

Jakaś miniagora, gdzie spotykasz kogoś na podobnym poziomie, a może i na wyższym, z którym możesz wymieniać opinie i informacje. Taki zespół ludzi będzie sam się nawzajem korygował i doskonalił. To, co dałoby się zastosować w innych dziedzinach, nie tylko w edukacji artystycznej, to właśnie wykorzystanie tego mechanizmu samodoskonalącego się¹⁷.

Podobne podejście do dydaktyki ma Grzegorz Kowalski, twórca legendarnej już „Kowalni” na warszawskiej ASP. Artysta-pedagog przekłada kształtowanie osobowości artysty nad nauczanie reguł warsztatu. Jego „dydaktykę partnerską” charakteryzuje ujawnianie indywidualnych cech, potrzeb i dążeń studentów, subiektywizm postaw, autoanaliza. Według niego program dydaktyczny musi być autorski, a realizacja zależy od osobowości pedagoga. Profesor spaja i animuje grupę, mając na uwadze indywidualne

¹⁴ *Ibidem*, s. 22.

¹⁵ J. Sowa, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, <http://www.architektura.pl/2012/05/jedyny-dyplom-jaki-mam-to-zwolnienie-z-wiezienia-zbigniew-libera/> (dostęp: 30.05.2012).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

podejście do studenta, wolność światopoglądową, intelektualną i artystyczną. „Dydaktyka Kowalskiego opiera się na [...] poszukiwaniu równowagi między własnymi problemami, własną tożsamością, osobowością, indywidualną ekspresją a relacjami międzyludzkimi, zdarzeniem w zbiorowej pamięci i funkcjonowaniem w społeczeństwie”¹⁸. G. Kowalski kształci artystów, ale jak sam zaznacza zamiast „uczyć sztuki” stara się młodych ludzi rozwijać, pobudzać do myślenia.

Nie jesteśmy naiwni, nie uważamy, że społeczeństwo idzie za wskazaniem artysty, ale postawa artysty jest to jakaś kontra wobec tego, czego chce tak zwana większość lub czym chce nas uszczęśliwić polityka czy ekonomia [...] Jeśli nawet ci młodzi ludzie nie odegrają roli charyzmatycznych artystów, to przynajmniej sami zachowają higienę myślenia na przekór, kierując się nieracjonalnymi przesłankami w zracjonalizowanym społeczeństwie. Jest to, moim zdaniem, czymś bardzo cennym i potrzebnym¹⁹.

Podobny cel powinien przyświecać nam, pedagogom sztuki, w naszych relacjach z odbiorcami sztuki.

Drugim problemem współczesnych pedagogów sztuki (poza hierarchicznym modelem edukacji) jest stan pewnego „uwstecznienia” względem współczesnych procesów zachodzących w kulturze i sztuce. Barbara Fatyga zaznacza, iż współcześni edukatorzy nie posiadają kompetencji dopasowanych i dopasowujących się do burzliwego rozwoju kultury.

Sedno tkwi w zjawisku szczególnego konformizmu, podobnym do tzw. syndromu sztokholmskiego. Mam tu na myśli stan psychiczny i umysłowy, w którym zakładnicy anachronicznego pojmowania kultury współczesnej przestają myśleć o jego wadach i przyczyniają się – z przekonaniem lub rutynowo – do konserwacji i/lub reprodukcji istniejącego porządku²⁰.

W teorii wychowania estetycznego podkreśla się między innymi poznawczą czy adaptacyjną funkcję sztuki. Współczesna, nowa jakościowo, sytuacja cywilizacyjna człowieka, jego nowe, poszerzone środowisko (biosfera uzupełniona o technosferę, świat online i offline, cybernetyczność, interaktywność, wirtualność) bardzo silnie wpływa na kształt współczesnej kultury, sztuki i samego człowieka. Sztuka ma w tym kontekście do odegrania niezwykle ważną rolę, z jednej strony przygotowuje człowieka do spotkania i zaadapt-

¹⁸ K. Sienkiewicz, *Dydaktyka partnerstwa Grzegorza Kowalskiego*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/22653> (dostęp: 1.12.2013).

¹⁹ *Bąbel w rzeczywistości. Rozmowa z Grzegorzem Kowalskim i Romanem Wodniakiem, przeprowadzona 19.01.1992 w pracowni Wodniaka w Warszawie*, „Magazyn Sztuki” 1993, nr 1, s. 31, [za:] K. Sienkiewicz, *Dydaktyka partnerstwa Grzegorza Kowalskiego*.

²⁰ B. Fatyga, J. Nowiński, T. Kukołowicz, *Jakiej kultury Polacy potrzebują...*, s. 8.

towania się w świecie, daleko odbiegającym od dotychczasowych standardów, z drugiej strony odkrywa przed odbiorcą niepożądane aspekty nowych, technologicznych światów. Tę rolę w sposób najlepszy odgrywa współczesna sztuka multimedialna, która w sposób najpełniejszy wypełnia dzisiaj funkcję adaptacyjną, kreuje i przeprowadza rytuały przejścia, oswaja z „nowym światem” dzięki podejmowaniu problemów z obszaru cyberkultury, zajmowaniu się zagadnieniami strukturalno-komunikacyjnymi, poszerzaniu, pogłębianiu i otwieraniu świadomości społecznej ku wirtualnym światom. Współczesne realizacje artystyczne uczą aktywności przez wciąganie odbiorcy w interakcje z systemem (online), ukazują wartość decentralizacji, ugruntowują potrzebę wolności, a jednocześnie ujawniają wątpliwości i lęki wypływające z funkcjonowania człowieka w tak szybko zmieniającym się świecie. Sztuka stawia także pytania o sens i wartość przemian, kwestionuje niektóre cele, metody i działania, oraz osiągnane rezultaty²¹. Nie pomniejszając wartości wychowawczych dzieł dawnych, należy jednak we współczesnej teorii wychowania estetycznego i edukacji kulturalnej znacznie więcej (niż obecnie) poświęcić miejsca sztuce najnowszej, w tym sztuce nowych mediów.

Ostatnim, trzecim, problemem pedagogów sztuki jest to, o czym mówi Zbigniew Libera w przytoczonej poniżej wypowiedzi:

Co tak naprawdę jest potrzebne człowiekowi, żeby się czegoś nauczyć? [...] Przede wszystkim potrzebna jest możliwość samodzielnego docierania do potrzebnych i interesujących materiałów. No i pasja, bez której nic w ogóle nie może się wydarzyć²².

Pedagog sztuki jako ambasador sztuki przegrywa najczęściej z artystą jako ambasadorem właśnie w tym aspekcie. Pasja, zainteresowanie, charyzma, nieprzeciętna osobowość. I nie usprawiedliwia nas twierdzenie, iż nie jesteśmy tak twórczy jak artyści, ponieważ jesteśmy po prostu pedagogami. Nie musimy tworzyć artefaktów sztuki. Bądźmy twórczy choćby w sposób, o którym mówił Maslow – twórczego kształtowania życia. Miejmy zawsze w pamięci słowa Beuysa „Każdy artystą”. Nie uda nam się zarażać ludzi naszym zamiłowaniem do sztuki, jeśli nie wyjdziemy poza szkolne schematy działania. Współczesna działalność edukacyjna pedagoga sztuki jest stanowczo za blisko pedagogiki a za daleko od sztuki. Ta proporcja powinna się dziś odwrócić.

²¹ R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001, s. 78.

²² J. Sowa, *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*.

Bibliografia

- Bazyłko P., Masiewicz K., *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej*, Warszawa–Kraków 2008.
- Borkowski G., Mazur A., Branicka M. (red.), *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000*, Warszawa 2007.
- Dąbrowski J., *Phoenix warszawiensis*, „Arteon” 2008, nr 1(93).
- Fatyga B., Nowiński J., Kukołowicz T., *Raport. Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia*, raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jeden z raportów o stanie kultury, Warszawa 2009.
- Gutfrański K. (red.), *Klaman*, Gdańsk 2011.
- Kluszczyński R. W., *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001.
- Kozłowska A., *Interesuje mnie świadomość klona. Rozmowa z Grzegorzem Klamanem*, „Śledź te strony” – dodatek do „Gazety Wyborczej Trójmiasto”, nr 286, 9.12.2005, s. 6.
- Sienkiewicz K., *Dydaktyka partnerstwa Grzegorza Kowalskiego*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/22653> (dostęp: 1.12.2013).
- Sowa J., *Rozmowa ze Zbigniewem Liberą*, <http://www.architektura.pl/2012/05/jedyny-dyplom-jaki-mam-to-zwolnienie-z-wiezienia-zbigniew-libera/> (dostęp: 30.05.2012).
- Szuman S., *Sztuka wzbogaca i pogłębia człowieka*, [w:] I. Wojnar (red.), *Teoria wychowania estetycznego, wybór tekstów*, Warszawa 1994.