



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Sztuka zakłóceń: awangarda transformatywna i idekompozycja publicznej przestrzeni symboli.

Author: Magdalena Wołek

Citation style: Wołek Magdalena. (2018). Sztuka zakłóceń: awangarda transformatywna i idekompozycja publicznej przestrzeni symboli. "Zeszyty Naukowe - Politechnika Śląska. Organizacja i Zarządzanie" (Z. 123 (2018), s. 585-595).



Uznanie autorstwa - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie pod warunkiem oznaczenia autorstwa.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

SZTUKA ZAKŁÓCENÍ: AWANGARDA TRANSFORMATYWNA I IDEKOMPOZYCJA PUBLICZNEJ PRZESTRZENI SYMBOLI

Magdalena WOŁEK

Uniwersytet Śląski, Katowice; magdalena.wolek@us.edu.pl, ORCID: 0000-0002-2741-9667

Streszczenie: Artykuł przedstawia koncepcję sztuki transformatywnej, której przedmiotem i artystycznym tworzywem staje się komunikacyjna struktura przestrzeni publicznej. Dla artystów transformatywnych problem stanowi istnienie uprzywilejowanego przekazu – przekazu, który tłumi inne przekazy oraz sprawia, że to, co Inne oficjalnej, uśrednionej opinii musi wydawać się dziwaczne, niewygodne, czy wstydlive. Transformatywiści, operując w ramach podziału ról komunikacyjnych pojmują swoją sztukę jako nagłaśnianie mniejszości. Przekazywanie tuby zagłuszonym.

Artystyczne projekty, mieszczące się w kategorii transformatywnych, posiadają trzy cechy istotne: po pierwsze – diagnozują stan pewnej grupy upośledzonej pod względem reprezentacji w przekazie społecznym, po drugie – sprawiają, że dana grupa staje się widoczna w przestrzeni publicznej, po trzecie – projektują sytuacje komunikacyjne oraz dekomponują i zakłócają artykulacje hegemoniczne, a dzięki temu, choćby chwilowo reorganizują semiotyczne praktyki władzy.

Słowa kluczowe: sztuka transformatywna, awangarda, sztuka społeczna, sztuka zaangażowana, przestrzeń publiczna, komunikacja.

TRANSFORMATIVE AVANT-GARDE AND DISINTEGRATION OF SYMBOLS IN PUBLIC SPHERE

Abstract: This article presents the concept of transformative art, a genre whose subject matter and very artistic fabric challenges the communication structure within public spaces. The existence of privilege officially bestowed upon certain communication structures creates a dilemma for transformative artists. This officially sanctioned privilege muzzles competing ideas and creates the impression amongst the general public that other, alternative ideas are strange, awkward and embarrassing. Transformative artists, dealing within the division of communicative roles, see their art as the voice of minorities, whose suppressed message they convey.

Artistic projects within the category of transformative art possess three vital features: firstly, they diagnose the state of minority groups whose social communications are underprivileged. Secondly, they make this group noticeable in the public sphere and thirdly, they create

situations in which, at least for a time, they deconstruct, interfere with and reorganize the semiotic practices of the hegemonic power.

Keywords: transformative art, avant-garde, socially art, engaged art, public sphere, communication.

Diagnoza problemu

Idealna sytuacja wygląda najogólniej rzecz biorąc tak: demokracja polega na rozparcelowaniu władzy proporcjonalnie do poglądów obywateli oraz na uwzględnieniu w dyskusji pluralizmu wszystkich opinii. Już tutaj pojawia się zasadniczy problem: w jaki sposób ustrukturyzować dyskusję w przestrzeni publicznej, by spełniała wymogi pluralizmu opinii? Czy udział w publicznej debacie ma być proporcjonalnym odzwierciedleniem podziału władzy? Czy może przestrzeń symboliczna, w której określa się i stawia problemy społeczne ma być podzielona na jakiejś innej zasadzie?

Oczywiście pytania te dotyczą nierzeczywistej sytuacji. Władza w demokracji nie jest rozparcelowana proporcjonalnie, zaś przestrzeń debaty publicznej to raczej miejsce utrwalania określonego przez władzę porządku, w którym głos zabierać mogą tylko najsilniejsi, czyli ci, którzy wpływają na proces powtarzania pewnych sekwencji językowych, tłumienia innych i nagłaśniania pożądanego przekazu. Fenomen ten zyskał bardzo wiele rozmaitych wykładni. Badacze próbują wskazać jak to się dzieje, że pewne, określone rozumienie otaczającego świata zostaje uznane za przeciętne lub standardowe, powszechne i nieproblematyczne. Analizy takie proponują między innymi Umberto Eco (Eco, 1998) i Herbert Marcuse (Marcuse 1991). Istotę tego fenomenu w aspekcie użycia języka opisał Martin Heidegger w *Byciu i czasie* pod nazwą gadaniny, która jest „możliwością zrozumienia wszystkiego bez uprzedniego przyswojenia sobie sprawy” (Heidegger, 1994, p. 239), i która działa tak, że „[t]o, co obgadywane jako takie, zatacza coraz szersze kręgi i nabiera autorytatywnego charakteru. Dana rzecz jest taka bo tak się mówi” (Heidegger, 1994, p. 239). Co również istotne: „gadanina [...] powstrzymuje wszelkie nowe zapytywanie i wszelką dyskusję, w swoisty sposób je tłumiąc i opóźniając” (Heidegger, 1994, p. 240). Owo tłumienie i opóźnianie Marcuse nazwie później domknięciem uniwersum dyskursu¹, wskazując, że gadanina nie przychodzi znikąd i nie jest bezładną magmą. Chantal Mouffe mówi natomiast o praktykach hegemonialnych: „Praktyki artykulacji, poprzez które tworzy się dany porządek i umocowuje znaczenie społecznych instytucji nazywamy »praktykami

¹ „Pojęcie nie ma żadnej innej treści niż ta, która jest oznaczona przez słowo w oficjalnym i standardowym użyciu, a od słowa nie oczekuje się żadnej innej odpowiedzi poza zachowaniem (reakcją) zalecanym i standardowym. Słowo staje się wyświechtanym frazesem, *cliché*, takie rządzi językiem mówionym i pisanim; komunikacja wyklucza zatem prawdziwy rozwój znaczenia” (Marcuse, 1991, p. 118).

hegemonialnymi«. Każdy porządek jest przelotną i krytyczną (*prekär*) artykulacją rozmaitych praktyk” (Mouffe, 26.08.2018).

Dla moich rozważań ważny jest fakt istnienia uprzywilejowanego przekazu – przekazu, który tłumi inne przekazy oraz sprawia, że to, co Inne oficjalnej, uśrednionej opinii musi wydawać się dziwaczne, niewygodne, czy wstydlive.

Ta komunikacyjna sytuacja staje się, niemal od trzech dziesięcioleci, przedmiotem zainteresowania artystów, których nazwę tu transformatywnymi. Termin ten biorę od późniejszego manifestu Krzysztofa Wodiczki (z 2014 roku) zatytułowanego *Awangarda transformatywna. Manifest terażniejszości* (Wodiczko, 2014) ale, inaczej niż Wodiczko, stosuję go na określenie całego nurtu działań artystycznych, który rozpoczął się co najmniej w latach 90. XX wieku.

Niniejszy artykuł ma za zadanie określić cechy dystynktywne sztuki transformatywnej na wybranych, charakterystycznych przykładach. Sztuka transformatywna – to teza, którą zamierzam przedstawić – za swój przedmiot, a często również i materiał ma samą sytuację publicznej komunikacji, jej potoczne semiozy i gadaninę. Sztuka ta zakłóca nierówności szans w dostępie do głosu, a przez to w kształtowaniu i definiowaniu problemów społecznych, stanowiąc awangardę sztuki zaangażowanej. Pierwsza część wskazuje na przykładach cechy istotne fenomenu, by zebrać je i wymienić w drugiej oraz ukazać jako awangardowe na tle sztuki zaangażowanej w trzeciej części.

Sztuka transformatywna – przykłady

Krzysztof Wodiczko i inni artyści (np. Joanna Rajkowska²) często odwołują się świadomie (a czasem *avant la lettre*) do koncepcji „demokracji agonistycznej” autorstwa Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua, dla których sensem demokracji jest możliwość posiadania odmiennego od większości zdania (Mouffe, 2007). Według Mouffe: „Agonizm jest relacją my – oni, w której każda z przeciwnych stron – choć przyznaje, że nie istnieje żadne racjonalne rozwiązanie ich konfliktu – uznaje prawa swego oponenta. Oponenti nie są wrogami. Oznacza to, że, choć pozostają w konflikcie, postrzegają siebie nawzajem jako

² Rajkowska w jednym z wywiadów mówi: „Zarażałam się koncepcją radykalnej demokracji i przestrzeni agonicznej Chantal Mouffe i Ernesto Laclau. [...] Przestrzenie publiczne są z natury niestabilne, podlegają na naszych oczach przekształceniom i są przedmiotem bezwzględnej walki o dominację. Nie uważam jak Mouffe, że walka o hegemonię odbywa się jedynie w ramach dyskursu politycznego. Jest wiele dziedzin ludzkiego życia, gdzie toczy się walka o hegemonię i gdzie kształtuje się nasze trudne współistnienie. W próbie ustanowienia przestrzeni agonicznej pożądana jest nie tyle harmonia, ile możliwość wielości. Chodzi o to, żeby ludzie byli stale przygotowani na trudną obecność innych ludzi, których nie rozumieją. Stworzenie sytuacji takiej gotowości jest jednym z fundamentalnych zadań sztuki” (Rajkowska, and Żmijewski, 3.08.2018); (Rajkowska, 3.08.2018).

przynależących do tej samej wspólnoty politycznej, jako dzielących wspólną przestrzeń symboliczną, w której ich konflikt się rozgrywa” (Mouffe, 11.08.2017).

Celem działania artystów, których nazwę tu transformatywnymi nie jest uśmierzenie konfliktów, lecz umożliwienie przedstawienia swych racji zagłuszonym członkom społeczeństwa w przestrzeni publicznej. Od początku lat dziewięćdziesiątych artystycznym tworzywem staje się komunikacyjna struktura przestrzeni publicznej.

W 1991 roku Maurizio Cattelan (w Polsce zasłynął później rzeźbą *La nona ora* przedstawiającą papieża Jana Pawła II powalonego przez meteoryt) zorganizował drużynę piłki nożnej, Southern Suppliers FC, w której czarnoskórzy emigranci z Afryki grali w lokalnych rozgrywkach. Oprócz nazwy zespołu charakterystycznym elementem była koszulka, która reklamowała nieistniejącą firmę transportową Rauss (z niemieckiego *raus*, czyli won). Drużyna oczywiście przegrała wszystkie mecze. W ten sposób zakłócona została komunikacyjna struktura dyskursu na temat najpopularniejszego sportu, zarówno w prywatnych rozmowach kibiców, jak w ewentualnych relacjach prasowych.

Innym przykładem sztuki transformatywnej może być proces przygotowywania i wystawienie sztuki *Czekając na Godota w Nowym Orleanie* przez Paula Chana (w 2007 roku). Projekt obejmował warsztaty, wykłady oraz wystawienie słynnego przedstawienia Samuela Becketa w scenerii, najbiedniejszych dzielnic miasta zrównanych przez huragan Katarina takich jak pozostałości drewnianych budynków, betonowych schodków prowadzących donikąd. Znana formuła ulicznych spektakli (które zwykle odbywają się w festiwalowo świątecznej atmosferze) wraz z doborem tematu i scenerią zmieniła się w polityczne oskarżenie o opieszałą pomoc i pozostawienie najbiedniejszych ofiar huraganu samym sobie.

Inny sposób zakłócania praktyk hegemonialnych znalazła Jusun Kim, która w koszulce z koreańskim znakiem odpowiadającym mniej więcej polskiemu „lee” lub „fuj” stała w widocznym miejscu kadru relacji telewizyjnych z kampanii mera Seulu. Zdarzenia transmitowała telewizja, a zdjęcia ze znakiem „fuj” trafiały do prasy, a potem do Internetu.

Zabawnym przykładem transformatywnego performansu popisał się Wu Yuren, który zainstalował na konnym chłopskim wozie pompę głębinową, do złudzenia przypominającą raketę balistyczną i próbował wjechać nim na otwarcie ekskluzywnej galerii w reprezentacyjnej dzielnicy Pekinu.

To tylko przykłady mniej znane. Obok nich wymienić trzeba oczywiście słynne prace Wodiczki m.in. krakowską Projekcję na Wieżę Ratuszową z 1996 roku – pierwszą pracę wykorzystującą technikę nagrań wideo, w której kobiety snują opowieści na temat trudnych osobistych przeżyć, takich jak bycie poniżanym czy bitym (Wodiczko, 1999), czy Projekcję z Tijuany (2001 rok), w której poznajemy bohaterki – meksykanki pracujące w przygranicznym kompleksie fabryk zatrudniających tanią siłą roboczą. Przy pomocy skonstruowanych przez Wodickę masek zakładanych na twarz, mikrofonu i głośników obraz ich twarzy i dźwięk słów mówiących o doświadczanych gwałtach, przemocy i lęku

o bezpieczeństwo bliskich docierają do widzów z ogromną siłą (Wodiczko, 2001). Metoda projekcji publicznych wykorzystuje „zasadę bezpośredniego kontaktu” i „podejście wywrotowe”³, czasami łącząc je z chętnie stosowanym przez awangardowe ruchy, narzędziem sztuki, jakim jest szokowanie⁴.

Wyznaczniki sztuki transformatywnej

Odwołując się do tych przykładów (oraz wielu innych nie wskazanych tu) sztuką transformatywną nazwę artystyczne działania, których celem jest dekomponowanie symbolicznych przestrzeni miasta. Sztuka transformatywna może być więc traktowana jako jedna z wersji szeroko rozumianej sztuki społecznie zaangażowanej, zwanej też partycypacyjną⁵, lub publiczną⁶.

Artystyczne projekty, mieszczące się w kategorii transformatywnych, posiadają trzy cechy istotne: po pierwsze – diagnozują stan pewnej grupy upośledzonej pod względem reprezentacji w przekazie społecznym, po drugie – sprawiają, że dana grupa staje się widoczna w przestrzeni publicznej, po trzecie – projektują sytuacje komunikacyjne oraz dekomponują i zakłócają artykulacje hegemoniczne.

Transformatywiści posługują się kombinacją kilku głównych technik, takich jak opisany przez Claire Bishop performance delegowany „polegający na zapraszaniu nieprofesjonalistów bądź specjalistów z innych dziedzin, aby występowali w imieniu artysty i działali zgodnie z jego instrukcjami w określonym miejscu i czasie” (Bishop, 2015), postprodukcją (charakterystyczną już dla popartu) lecz tu będąca postprodukcją scenariuszy władzy, które zdaniem Nicolasa Bourriauda powinny zostać ujarzmione i przekodowane (Bourriaud, 2012), a które nie są niczym innym jak nośnikami ogólnej ideologii oraz montażem dialektycznym, w którym zestawia się konfliktowe lub sprzeczne obrazy, znaki czy ikony, i w którym chodzi o to, by, jak pisze Jacques Rancière, „...kierować szokiem, inscenizować obcość tego,

³ „Zasada bezpośredniego kontaktu” – według Noëla Carrola – polega na możliwości wczucia się w konkretną sytuację bohaterów sztuki, żyjących w społeczeństwie, w którym obowiązują pewne problematyczne zasady moralne. Poznanie, doświadczenie „na własnej skórze” ich niesprawiedliwego działania ma doprowadzić do zmiany moralnych przekonań odbiorcy sztuki („podejście wywrotowe”) (Carroll, 2002).

⁴ Inne strategie stosowane przez Wodickę nazwałam rynkiem i mediami „na opak”. Wykorzystują one mechanizmy kapitalistycznego rynku i mainstreamowych mediów tyle, że nie wprost – traktując jako grupy docelowe osoby, którymi rynek i media nie są zainteresowane (Wolek, w druku).

⁵ Sztuka partycypacyjna „to rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się twórczymi dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu.” (Bishop, and Zmysłony, 7.08.2017).

⁶ Suzane Lacy dla współczesnych działań z kręgu sztuki opartej na społecznym zaangażowaniu wprowadza nazwę „nowa sztuka publiczna” by odróżnić ją od „sztuki publicznej” (terminu, który pojawiał się już wcześniej) na określenie każdej sztuki znajdującej się w miejscach publicznych jak pomniki, rzeźby i instalacje” (Lacy, 1995)

co swojskie, pokazać inny porządek miary, który można odkryć tylko dzięki przemocy konfliktu” (Rancière, 2007b, p. 83). Techniki te, znane już i stosowane od lat sześćdziesiątych podporządkowane zostają tutaj – i to stanowi novum sztuki transformatywnej – celowi, jakim jest dekompozycja, zakłócenie, a czasem zawładnięcie przestrzenią debaty publicznej a dzięki temu, choćby chwilowa reorganizacja semiotycznych praktyk władzy.

Aby uzmysłowić różnicę pomiędzy sztuką transformatywną, która reorganizuje przestrzeń publicznej gadaniny a sztuką społecznie zaangażowaną przywołać można projekty Santiago Sierry, który stosuje wszystkie techniki transformatywnistów poza tym, że działając w galeriach, nie zakłóca przestrzeni publicznej i charakterystycznych dla niej semioz życia codziennego.

Tematem prac Sierry są symboliczne zależności ekonomiczne. Sierra zasłynął kilkoma projektami – pierwszy z nich to *Ludzie opłaceni by siedzieć w kartonowych pudłach* (G&T Building w Guatemala City). W ośmiu wielkich pudłach kryło się ośmiu anonimowych niskopłaconych robotników. Drugi to *24 cementowe bloki przesuwane wciąż przez opłaconych robotników przez całą dniówkę*. W salach i holu ACE Gallery w Los Angeles robotnicy z ameryki łaćńskiej przynosili dwutonowe bloki za pomocą żelaznych sztab z miejsca na miejsce. Najbardziej znanym dziełem Sierry jest chyba jednak *250 centymetrowa kreska wytatuowana na ciałach sześciu opłaconych ludzi* i wystawiona wraz z rzeczonymi sześcioma osobami, którzy prezentują nagie plecy z wytatuowaną linią w galerii w Hawanie. Sztuka Sierry, choć ma wszystkie dane, aby zostać uznaną za transformatywną nie narusza jednak przestrzeni publicznej – nie zostaje pokazana na ulicy, by mogła zakłócić normalny przebieg gadaniny przechodniów i kontrastować z krajobrazem, który zawsze zdradza jakies stosunki ekonomiczne.

Sztuka społeczna i jej transformatywna awangarda

Najnowsza sztuka społeczna powstaje w warunkach rozwiniętego rynku kapitalistycznego, a postulowane przez artystów zmiany mają, „na celu wywieranie presji na konwencjonalne tryby twórczości artystycznej i konsumpcji w warunkach kapitalizmu” (Rancière, 2007b, p. 19). Jest też sposobem na poprawę zdiagnozowanej przez Mouffe „współczesna(ej) nieumiejętność(i) rozpoznania problemów trapiących nasze społeczeństwo w sferze polityczności” (Mouffe, 2007, p. 151). Nie tyle więc sama tematyka społeczna, co kondycja, w jakiej znajdują się społeczeństwa krajów rozwiniętych, stanowi temat współczesnej sztuki, zaliczanej do kategorii: społeczna.

Problemem tak rozumianej sztuki społecznej jest jałowość, która wynika z dominującego ideału niezaangażowanej i w tym znaczeniu „czystej” i autonomicznej sztuki. Zdaniem Artura Żmijewskiego: „Autonomia stała się wręcz miarą czystości ideologicznej i zmieniła

w papierek lakmusowy »prawości artysty«. Władza symboliczna, władza poprzez wiedzę, otwarta polityczność są odrzucane” (Żmijewski, 2007, p. 18). Żmijewski namawia do porzucenia idei autonomii, i potraktowania sztuki jako środka do osiągnięcia określonego, pozaestetycznego celu. „Sztuka mogłaby być znów użyta jako narzędzie wiedzy, nauki, polityki” (Żmijewski, 2007, p. 21); „Sztuka poprzez ponowne uzależnienie może się dowiedzieć, jak być społecznie użyteczną” (Żmijewski, 2007, p. 24) – pisze.

Transformatywna awangarda różni się od sztuki społecznej przede wszystkim chęcią zachowania swoiście rozumianej autonomii zarówno od rynku, jak i od doraźnych politycznych celów. Wodiczko podkreśla: „sztuka Awangardy [którą rozumie jako współczesną sztukę zaangażowaną w projekty prospołeczne – M.W.] nie powinna, rzecz jasna, podporządkować się repertuarowi obecnie istniejących oczekiwań społecznych ani wymaganiom rynku, ani też na siłę dążyć do produkcji masowej” (Wodiczko, 2014, p. 4). Sztuka musi również – jak we wstępie do *Dzielenia postrzegalnego* Rancièrè’a, zauważa Magda Pustoła – „uniezależnić się od ciężących na niej zobowiązań do realizacji takiej, a nie innej misji, przybierania takiej a nie innej formy, przekazywana takiej a nie innej treści” (Pustoła, 2007, p. 22).

W obu przykładach autonomia – nazwę ją operacyjną – oznacza nie tyle próbę odseparowania sztuki od tego, co społeczne, polityczne czy etyczne (w końcu chcąc nie chcąc sztuka uwikłana jest w różnorodne społeczne sploty⁷), co uniezależnienia decyzji artysty, by podejmować takie, bądź inne działania. Autonomia oznacza tu możliwość stanowienia o sobie i podejmowania niezależnych decyzji, w tym, decyzji dotyczącej rezygnacji z własnej autonomii⁸. Jednym słowem autonomię zachowuje artysta, co nie oznacza, że jego zainteresowania i prace muszą ograniczyć się do pytań o naturę artystycznej twórczości, czy istotę sztuki. Prywatna autonomia staje się tu warunkiem możliwości podejmowania „niewygodnych” czy drażliwych tematów związanych ze sferą publiczną, gdyż jak zauważa Wodiczko „praktyka [...] sztuki etycznej znajduje się w centrum interakcji demokratycznej” (Wodiczko, 2008, p. 38).

Autonomia może być jednak – jak pokazuje Jacques Rancièrè – różnie pojmowana. Co więcej, autonomiczność identyfikowana z absolutną niezależnością, czystością i autotelicznością, jest pozostałością wczesnomodernistycznej koncepcji sztuki (Rancièrè, 2007c). Uznanie radykalnej autonomii za obowiązującą w każdym modelu sztuk jest nadużyciem, które wynika przede wszystkim z przyznania najwyższej doniosłości przeżyciom o charakterze estetycznym. Efektem tak radykalnego, a jednocześnie nieuzasadnionego

⁷ „W istocie sztuka zawsze stanowi rodzaj reakcji na środowisko swojego powstania (nawet *via negativa*), zatem który artysta n i e j e s t społecznie zaangażowany?” (Bishop, 2015, p. 18).

⁸ To ma na myśli Wodiczko określając źródła Awangardy Transformatywnej: „Awangarda Transformatywna zrodziła się z odrzucenia własnej alienacji od wyalienowanego świata społecznego, co uczyniła z własnych egzystencjalnych, społecznych, politycznych, etycznych i krytycznych pobudek” (Wodiczko, 2014, p. 24); Tak rozumianą autonomię wydaje się dopuszczać także Żmijewski gdy pisze: „Autonomia jako prawo wyboru sfery wolności, a nie skrajna osobność” (Żmijewski, 2007, p. 23).

stanowiska⁹, jest izolacja sztuki, odcięcie jej od pozostałych ludzkich działań. Jak zauważa Rancière: „Każda sztuka afirmowałaby wtedy czystą siłę sztuki jako takiej, eksplorując możliwości swojego specyficznego medium. Nowoczesność poetycka lub literacka byłaby eksploracją możliwości języka pozbawionego funkcji komunikacyjnej. [...] Nowoczesność muzyczna objawiałaby się jako użycie języka dwunastu dźwięków bez jakiegokolwiek ekspresji itd. To, co nazywamy »kryzysem sztuki«, jest w swej istocie klęską tego prostego, modernistycznego paradygmatu” (Rancière, 2007c, p. 88).

Moim zdaniem – paradoksalnie – właśnie sztuka transformatywna jest w tym tradycyjnym sensie autonomiczna. Eksploruje ona możliwości specyficznego medium, które nie przynależy co prawda wyłącznie jej – jak dźwięk muzyce a język literaturze – lecz praktykom hegemonialnym. Sztuka transformatywna mimo to jest autoteliczna, gdyż zarówno jej tematem jak i tworzywem jest przestrzeń publicznej symboliki władzy.

Eksperymentalny i wywrotowy charakter, stosowanie (w niektórych wypadkach szokowej) terapii jest powodem kojarzenia nie tylko sztuki transformatywnej ale też nowszej sztuki o nastawieniu społecznym z praktyką awangard z początku dwudziestego wieku. Zdaniem Wodiczki: „Dialektyka metod działania Awangardy i jej polityka musi trwać: akcja, groźba zawłaszczenia, rozwiązanie ruchu czy grupy, formowanie nowych miejsc i kierunków akcji i działań transformatywnych, kolejny moment groźby zawłaszczenia... i tak dalej. Potrzebujemy sztuki do projektowania przemian życia” (Wodiczko, 2017, p. 17).

Nieco głębszą analizę pojęcia awangardowości przedstawia Caroline Levine: „Jeśli zdefiniujemy awangardę jako ów aspekt pola kultury, który świadomie atakuje dominujące przekonania i wartości, to jej funkcją społeczną będzie działanie na podobieństwo permanentnej mniejszości. [...] Innymi słowy, twierdzą, że istnieje ścisła więź strukturalna między grupami mniejszościowymi – rasowymi, etnicznymi, religijnymi czy politycznymi – i awangardowymi eksperymentami a faktem, iż sama awangarda jest w retoryce osób głoszących potrzebę silnie zjednoczonego ‘ludu’ kojarzona z niepokojącymi outsiderami” (Levine, 2013, pp. 77-78).

W tym znaczeniu sztuka transformatywna (i to niezależnie od manifestu Wodiczki i czasu jego powstania) jest *par excellence* awangardowa. Nie tylko ze względu na strukturę, która łączy awangardystów wszystkich czasów, lecz w wypadku transformatywnistów również ze względu na świadome (nie tylko strukturalne) skierowanie ku mniejszościom społecznym.

Transformatywiści, operując w ramach podziału ról komunikacyjnych pojmują swoją sztukę jako nagłaśnianie mniejszości. Przekazywanie tuby zagłuszonym. Można więc awangardowość tej sztuki wyrazić za pomocą trawestacji: przekazem transformatywnistów jest zawłaszczenie społecznego przekaznika (czyli typowej struktury semioz), a nie – jak to ma miejsce w sztuce społecznej – propagowanie jakichś określonych społecznych treści. Dlatego

⁹ Konsekwencje stanowiska radykalnego i umiarkowanego autonomizmu sztuki (wg którego etyczna ocena pewnego rodzaju sztuki wprawdzie jest uprawniona ale powinno się ją odróżniać od oceny artystycznej) są przedmiotem analiz Noëla Carrola (Carroll, 2002).

sztuka transformatywna może być potraktowana jako próba wskazania ukrytych (lub nie dostrzeganych przez większość) mechanizmów zarządzania dyskursem społecznym i naruszenie jego status quo, a przez to próba przeformułowania (transformacji) owego dyskursu do akceptowalnej postaci.

Podsumowanie

Choć termin „transformatywny” kryje wiele pojęć i zwykle w kontekście sztuki z wielką emfazą, mówi się o mocy sztuki transformującej ludzkie życie¹⁰, która wynika z możliwości doświadczania jej z wyjątkową intensywnością¹¹, a – w nowszej estetyce o treningu kognitywnym kształtującym nowe neuronalne połączenia i zwiększającym tym samym plastyczność mózgu (Preminger, 2.07.2018), to transformatywność pewnych projektów sztuki społecznie zaangażowanej trzeba rozumieć raczej przez pryzmat analogii z przekształceniami komunikacyjnymi, aniżeli jako projekt jakiejś ideologicznie określonej transformacji ustrojowej. Wbrew temu co piszą często sami transformatywiści [np. „musimy sami przywrócić Awangardę do życia – jako transformatywną, inteligentną i krytycznie artystyczną siłę. To, co dziś kluczowe, to rozpoznanie potrzeby nowej, inteligentnej, proaktywnej i złożonej sztuki obywatelskiej, która dąży do radykalnej przemiany społecznej rzeczywistości” (Wodiczko 2014, pp. 3-4)] przemiana dokonuje się tutaj raczej za pomocą nieoczekiwanego montażu odległych od siebie systemów semiotycznych (Pomnik weteranów – bezdomni, reklama na koszulkach piłkarskich – rasistowskie hasła). Dekompozycja zastanego systemu symbolicznego ma na celu stworzenie narzędzia komunikacji również dla tych, dla których zabrakło miejsca wśród artykulacyjnych praktyk hegemonialnych. Duchem czy nawet geniuszem sztuki transformatywnej jest jej materiał – społeczna praktyka komunikacyjna i jej wykluczeni.

¹⁰ Terry Tempest Williams podczas wywiadu wyznaje: “And I do believe in the transformative power of art – the power of art to change our lives” (Williams, and Austin, 2006, p. 119); Krzysztof Wodiczko pisze: „Sztuka jest niezbędnym rozwojowym, psychoestetycznym, komunikacyjnym, socjoekspresyjnym [*socioexpressive*] narzędziem o magicznej sile zmiany” (Wodiczko, 2014, p. 23).

¹¹ “For Kant, the function of art is not to serve any social or moral purpose, nor does it teach us anything about the external world; rather its value is intrinsic. I call the experience of art as described by Kant transformative, because it activates uniquely human faculties and a special kind of pleasure that only human beings can experience. In doing this, it brings out important aspects of what it means to be human” (Cauvel, 1999, p. 151).

Bibliografia

1. Bishop C., and Zmysłony I. (2017.08.7). Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Clair Bishop. Retrived from <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>.
2. Bishop C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
3. Bourriaud N. (2012). *Estetyka relacyjna*. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK.
4. Carroll N. (2002). Sztuka a krytyka etyczna: przegląd najnowszych kierunków badań. *Teksty drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1/2 (73/74), pp. 81-115.
5. Cauvel J. (1999). The Transformative Power of Art: Li Zehou's Aesthetic Theory. *Philosophy East and West*, Vol. 49, No. 2, "Subjectality" 主體性: Li Zehou and His Critical Analysis of Chinese Thought, pp. 150-173. doi: 10.2307/1400200
6. Eco U. (1998). *Semiologia życia codziennego*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
7. Heidegger M. (1994). *Bycie i czas*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
8. Lacy S. (1995). Cultural Pilgrimages and metaphorical Journeys. In: S. Lacy (Eds.), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (pp. 19- 47). Seattle, Washington: Bay Press.
9. Levine C. (2013). *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA.
10. Marcuse H. (1991). *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
11. Mouffe Ch. (2017.08.11). Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna. Retrived from <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>
12. Mouffe Ch. (2018.08.26). Kritik als gegenhegemoniale Intervention. Retrived from <http://transform.eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>
13. Mouffe Ch. (2007). Polityka i polityczność, *Krytyka polityczna* 11/12, pp.150-163.
14. Preminger S. (2018.07.2). Transformative art: art as means for long-term neurocognitive change. Retrived from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3334843/>
15. Pustoła M. (2007). Nie zakochuj się we władzy. In J. Rancière. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (pp. 5-33.) Kraków: Korporacja Ha!art.
16. Rajkowska J. (2018.08.3). Linie Lotnicze, projekt publiczny, dwukanałowa projekcja wideo, 23'. Retrived from <http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/73>
17. Rajkowska J., and Żmijewski A. (2018.08.3). Sztuka publicznej możliwości. Z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski. Retrived from <http://www.rajkowska.com/pl/teksty/42>

18. Rancière J. (2007a). Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka. In J. Rancière. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (pp. 65-95). Kraków: Korporacja Ha!art.
19. Rancière J. (2007b). *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
20. Rancière J. (2007c). Rewolucja estetyczna i jej skutki. Sploty autonomii heteronomii. In J. Rancière J. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (pp. 115-146). Kraków: Korporacja Ha!art.
21. Williams T. T., and Austin M. (2006). The Transformative Power of Art: An Interview with Terry Tempest Williams. In M. Austin. *A Voice in the Wilderness. Conversations with Terry Tempest Williams* (pp. 115-130). Logan, Utah: Utah State University Press.
22. Wodiczko K., and Ostolski A. (2015). *Wodiczko. Socjoestetyka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
23. Wodiczko K. (2014). Awangarda Transformatywna. Manifest terażniejszości. *Szum* 6. Suplement, pp. 1-28.
24. Wodiczko K. (1999). City Hall Tower Projection, Kraków (1996). In K. Wodiczko. *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews* (pp. 64-67). Cambridge, Massachusetts London, England: MIT Press.
25. Wodiczko K. (2008). Miasto, demokracja i sztuka. In *Krzysztof Wodiczko. Doktor „honoris causa” Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu* (pp. 33-47). Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu.
26. Wodiczko K. (2018.08.20). The Tijuana Projection (2001), Retrieved from <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections/#!/new-gallery-79/>
27. Wołek M.: *The Concept of Responsible Design by Viktor Papanek and Krzysztof Wodiczko*. W druku.
28. Żmijewski A. (2007). Stosowane sztuki społeczne. Przychodzi sztuka do polityki, *Krytyka polityczna* 11/12, pp. 14-24.