

Bogusław Dziadzia: Doświadczanie, katalogowanie. Kulturalny prekariusz wobec estetycznych wymiarów sztuki w przestrzeni miejskiej

Abstract: Experiencing, cataloguing. Cultural precariat and the aesthetic dimensions of art in public space.

Urban space as a field of aesthetic experience connected activities of authors and inspirer's with reconstruction of individual experiences. Aesthetic experience, especially when we talk about art in a public space, comes from the weight of capitals: cultural, social and economic. Those capitals are significantly as potential that determines the aesthetic nature of the relationship. Their deficits as reason to reveal doubts about experience characters and the status of these artistic situations. The proposed category of the cultural precariat is an attempt to describe the situations in which participant of art world found himself – as active participants of cultural live with own courts insecure. The result of which, uncertainty leads them to a lack of opposition to cultural populism.

Keywords: Aesthetic Experience, Cultural Precariat, Cultural Capital.

Abstrakt:

Przestrzeń miejska jako pole doświadczeń estetycznych stanowi splot działań autorów i inspiratorów oraz rekonstrukcji jednostkowych doświadczeń. Doświadczenia estetyczne, szczególnie kiedy mówimy o sztuce przestrzeni (jak i w przestrzeni) publicznej, wypływają z wagi kapitałów; kulturowego, społecznego i ekonomicznego. Traktować te kapitały należy jako potencjały w znaczący sposób warunkujące charakter relacji estetycznych, a ich niedobory jako przyczynek do ujawniania się niepewności co do charakteru przeżycia i statusu zaistniałych sytuacji artystycznych. Proponowana w tekście kategoria kulturalnego prekariusza stanowi tu próbę określenia sytuacji w której znalazł się współczesny odbiorca świata sztuki jako aktywny uczestnik życia kulturalnego, jednakże zagubiony i niepewny własnych sądów, wynikiem czego, niepewność wiedzie go do braku sprzeciwu na kulturalny populizm.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, kulturalny precariat, kapitał kulturowy

Społeczne, artystyczne, obce

Wiosną 2015 roku byłem uczestnikiem VIII Forum Animatorów Kultury Województwa Śląskiego. Spotkanie odbywało się w dość nietypowych dla takich wydarzeń przestrzeniach fabrycznych Bilfinger ELWO S.A w Pszczynie. Dla mnie

jako kulturoznawcy i socjologa, a również współorganizatora dwóch edycji Biennale w Wenecji Cieszyńskiej, obszar zakładu pracy z suwnicami i ciężkim sprzętem, oprócz podstawowej swej funkcji produkcyjnej, stanowił szczególnego rodzaju sytuację estetyczną. Był zbiorem form wyrażających mnogość ukrytych i jawnych sensów. Szczególnie pojemne w znaczenia były rozmieszczone tam rozliczne hasła ostrzegające (część jeszcze pamiętająca czasy PRL-u) i napisy informujące. Najbardziej zapadł mi w pamięć namalowany na drzwiach komunikat: „Klucz w biurze mistrza”. Naiwnością byłoby łączyć kogokolwiek o nieświadomości prymarnego znaczenia podanego zdania. Jednakże nie wykluczając obcowania z czymś aktem twórczym uruchamiamy cały szereg możliwych kontekstów interpretacyjnych. Rozwijając je, musimy zastanowić się czy nie jest przypadkiem tak, że życie wyprzedza intencjonalność artystów? Czy modelujące przestrzeń miasta życie codzienne jest równie istotne co wysiłek artysty? Jak wobec tych wymiarów ma zachować się ich odbiorca? BOWIEM zasadnym jest po doświadczeniach wieku XX (na poziomie praktyk jak i teorii) zapytać, czy istnieje klucz umożliwiający czytanie sztuki i czy mamy mówić o sztuce w przestrzeni miejskiej do czynienia z jakąkolwiek postacią mistrza? Obecnie nie sposób rozstrzygnąć co w efektach artystycznych działań w przestrzeni publicznej wiedzie prym; osobiste doświadczenie, kapitał kulturowy i społeczny odbiorcy, czy intencjonalne działanie twórcy. Obie te strony budując struktury ujawniania się sztuki są dziś bowiem równie płynne co interpretacyjnie użyteczne. Być może relacyjność ta jest wręcz niezbywalną własnością uobecniania sztuki – i będzie tak, dopóty nie wrócimy do myślenia o sztuce w duchu antycznego techné, w którym intencjonalność artysty wyrażona jest pokorą uznania kształtującej twórczość spuścizny kultury oraz społeczeństwa. Zawarta na dziele inskrypcja określająca fizycznego wytwórcę dzieła, ułatwia systematyzację, katalogowanie. Słuszność miał Roland Barthes zauważając, że „historycznie rzecz biorąc, panowanie Autora zbiega się z panowaniem Krytyka” (Barthes, 1999, 250). Poniekąd te dwa filary wciąż budują dyskurs sztuki. To, czy byłibyśmy w stanie wciąż mówić o sztuce bez definiowalnych artystów oraz wysiłków prawodawców i tłumaczy sztuki, pozostawię w tym miejscu bez odpowiedzi.

Mówiąc o sztuce publicznej czy sztuce w przestrzeni publicznej (jako przestrzeni unaocznień oraz interakcji) na wstępie należy rozstrzygnąć kwestię w istocie nierozstrzygalną: czy jest to sztuka autorska nastawiona na bierny odbiór publiczności, czy działanie partycypacyjne? Innymi słowy: jest to sztuka publiczna czy dla publiczności? O ile bowiem oczekująca poklasku twórczość artystyczna realizowana przez artystę-demiurga czy transgresyjnego awangardzistę, jest poprzez opatrzenie imieniem rodzajem autorskiej własności i marki, o tyle działania partycypacyjne rozmywają znaczenie autorstwa oraz stanowią rodzaj spoiwa społecznego. Za sprawą sztuki publicznej niejako odchodzimy od tradycji emancypacyjnych sztuki, czego już w XIX wieku dał wyraz Gustave Courbet

stwierdzając brak kompetencji jakiegokolwiek władzy czy jej urzędów do oceny pracy artysty (Białostocki, 1982, 428). Jednocześnie stykamy się w związku z partycypacją ze znacznie poważniejszym problemem odpowiedzialności za kształt dzieła sztuki i jego status, które już nie spoczywa na barkach samego autora/inicjatora. Uwolnieniu, czy też rozmyciu, ulegają ramy nie tylko uobecniania sztuki ale i tego co tą sztuką może być. I jesteśmy obecnie na początku XXI wieku znacznie dalej w tej kwestii niż ledwie parę dziesięcioleci temu, kiedy to artysta swym dotykiem, niczym Midas zwykle przedmioty w złoto, przemieniał fakt społeczny w fakt artystyczny, nie wyłączając artystycznej sakralizacji samej przestrzeni, ze skrajnym tego przypadkiem w postaci realizacji „Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle” jaką wykonał Yves Klein rezygnując z jakiegokolwiek obiektu ekspozycji (Warto dodać, iż w latach 1959-1962, Yves Klein w ramach projektu Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle, sprzedał (ekwiwalentem wartości było złoto) osiem rzeczonych tu „sfer niematerialnej malarskiej wrażliwości”).

Sztuka publiczna zrywa z tradycjami elitarności co do obcowania i pojmowania sztuki. Nie może być inaczej kiedy w ogóle „sztuką jest wszystko, co ktoś w dobrej wierze za nią uzna, ponieważ sztuka jest kategorią funkcjonalną. Dzieło sztuki jest czymś proponowanym jako przedmiot zainteresowania estetycznego” (Scruton, 2010, 25-26). Otwartość koncepcji unaoczniania i współobecności dzieł sztuki w rzeczywistości nie unieważnia jednak specjalnego statusu wytworów aktywności artystycznej pośród innych przedmiotów. To, że nie potrafimy dookreślić czym jest ów status i jak dzieło sztuki wyróżnia się pośród innych otaczających nas rzeczy, stawia aktualnym pytanie „czym jest i jak jest dzieło sztuki” („was und wie ist ein Werk der Kunst?”) (Stróżewski, 2007, 117) które przed laty stawiał Martin Heidegger. Mówiąc o sztuce publicznej sensu stricto i tej jedynie unaocznionej w przestrzeni publicznej, zdecydowanie więcej jesteśmy pojąć pytając o to „jak jest” dzieło sztuki, w sensie jak się staje sytuacja artystyczna, aniżeli odpowiadając na proste (choć też nieprecyzyjne) czym „jest”.

Egalitarność omawianej tu formy uprawiania i udostępniania sztuki nie unieważnia presji znawstwa i obycia. Z różnych poziomów posiadanego kapitału kulturowego i społecznego wywodzą się zróżnicowane reakcje na formy estetycznych aktywacji przestrzeni miejskiej. Skala możliwości jest tu ogromna, i obejmuje spektrum relacji od poziomu obojętności i pryzmatu indywidualnych gustów, po wiedzę ekspercką. Łatwość zawiązania kontaktu z przedmiotem sztuki publicznej, za sprawą jej ingerencji w życie codzienne, nie daje samo z siebie klucza poznawczego. Oferuje pewnego rodzaju „użyteczną iluzję” partycypacji. Jak powiada Artur Żmijewski: „By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcyjnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzny wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go „na zewnątrz”. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi. Nawias i jego obserwator przenikają się w totalizującym poznawczym doświadczeniu” (Żmijewski, 2007, 20). Sama jednak obserwacja nie wystarcza by

określić i nazwać przedmiot obserwacji. Sama obserwacja nie wystarcza by zdefiniować zmianę społeczną którą sztuka w przestrzeni publicznej może wywołać – od poziomu potocznie odczytywanych kategorii piękna (czy jest „ładnie”) po twardo stawiane cele reorganizacji struktury relacji społecznych, podobnie jak patrzenie w słońce nie daje wiedzy o zachodzących procesach reakcji termojądrowych w jego wnętrzu.

Niewiele można odnaleźć głosów przyznających się do braku kompetencji w zakresie wchodzenia w relację ze sztuką współczesną. Głosów w rodzaju tego, jakiego udzielił Krzysztof Varga w felietonie pt. „Naiwność Nieznalskiej, czyli felieton umoralniający”. Varga zadeklarował: „Ja w ogóle mam duży problem ze sztuką współczesną – oglądam i nie rozumiem, nie wiem, czy ma mi się podobać, czy też nie, ktoś zazwyczaj musi mi wyjaśnić, co artysta chciał mi powiedzieć. Sztuka współczesna jest jedyną dziedziną kultury obecnie, która potrzebuje krytyka, przewodnika i tłumacza, który takim ciemnotom jak ja wyklaruje ideę dzieła. Jak czytam powieść, to wiem, czy jest dobra, czy nie, bo mam do niej narzędzia, jak oglądam film, mam jasność, czy to wybitne kino, czy wybitny gniot, bo mam oczy, gdy słucham muzyki, wiem, że jest świetna lub koszmarna, bo mam uszy, ba – nawet teatr współczesny umiem jakoś ogarnąć swym umysłem. Sztuki współczesnej nijak nie kumam, wszystkie zmysły zawodzą” (Varga, 2011). Być może wskazana przeze mnie presja znawstwa i obycia zaślepią nas na te aspekty sztuki których istotą jest dopełnianie naszego życia. Być może też stawianie pytań pozbawia nas pierwotnych form relacji, gdzie nasze otoczenie jest naturalnym środowiskiem poprzez które mniej lub bardziej świadomie się identyfikujemy. Marek Krajewski pisząc o sztuce publicznej ten problem opisał w sposób następujący: „Tradycyjnie rozumiana sztuka publiczna nie tylko zawładnięta jest ideą spektaklu, ale opiera się też na dwu innych, błędnych założeniach. Pierwszym z nich jest przyjęcie, iż życie społeczne konstytuuje przede wszystkim debata, a więc należy zadbać o to, by ją wzbudzać i poszerzać zakres jednostek i kwestii, które w niej uczestniczą. Założenie to jest o tyle błędne, że uprzywilejowuje to, co dyskursywne, sytuując je ponad tym, co nawykowe, interpretacje – nad relacjami. W rezultacie jako dobrą sztukę publiczną traktuje się przede wszystkim tę, o której jest głośno, która prowokuje, wzbudza oburzenie i gorące spory, zapominając o tym, że takie typy relacji społecznych są jednymi z wielu i choć mają charakter spektakularny, to zazwyczaj stanowią tylko krótkotrwałą pauzę w relacjach dużo od nich trwalszych, powszechniejszych i bardziej istotnych dla sklejanego społeczeństwa w całość. (...) Drugim błędnym założeniem jest utożsamienie tego, co żywe, z tym, co ulega zmianie, za którym to założeniem idzie próba sprawienia, by coś działało się inaczej niż dotychczas. Tymczasem żywe jest to, co pozostaje aktywnym elementem relacji konstytuujących społeczeństwo, a nie tylko to, co jest spektakularne, przyciąga naszą uwagę, prowokuje debaty i dyskusje, rodzi spory czy staje się atrakcją” (Krajewski, 2010, 187-188). Choć trudno nie zgodzić się z Krajewskim co do rangi tego co trwa bez zintensyfikowanej, ale przez to

zazwyczaj efemerycznej, presji działań w przestrzeni publicznej nastawionej na rozgłos czy poklask (nie ma w tym miejscu znaczenia cel i funkcja tego rozgłosu), nie sposób zauważyć pewnej nieścistości. Choć sztuka publiczna może być immanentną częścią życia społecznego, to jednak w większości przypadków jest aktem intencjonalnym autora. A do jej odbioru potrzebny jest choć minimalny kapitał symboliczny. Doświadczenie estetyczne poza „uświęconymi” przestrzeniami instytucji które narzucają recepcję artefaktów jako dzieł sztuki, jak również pozbawione kapitału symbolicznego, problematyzuje fakt, jak to określił Heidegger, owego „wie ist ein Werk der Kunst?”. Artysta jakkolwiek aktywując estetycznie przestrzeń, traktuje wszak ten obszar jako materię i medium twórcze (nie wyłączając samych mieszkańców). Pozbawiona intencjonalnego oddziaływania sztuka (nie tylko publiczna) wymagałaby pozbycia się kategorii autorstwa, sprowadzenia aktywności twórczej do wytwórczości rzemieślniczej. Osobiście stoję na stanowisku, że sztuka publiczna ma konkretny cel. Jest nim prowokowanie debaty. Wywołanie albo opowiedzenie się po którejś stronie sporu, sprowokowanie refleksji. Bez tego aspektu zaangażowania i angażowania, sztuka publiczna staje się tylko dekoracją. Odbiorca który jest aktywny bądź bierny wobec tych aktów twórczych (bywa o charakterze animowania życia społecznego), niezależnie od tego czy sztuka ta prowokuje do dyskusji czy stanowi element estetyzacji miasta, wymaga wyposażenia w odpowiednie kompetencje lub/i wrażliwość. Dopuszczam rozliczne funkcje jakie taka sztuka może pełnić. Ale ze względu na swe umiejscowienie, jest ona jak żadna inna z form działalności artystycznej, rodzajem instrumentu inżynierii społecznej, narzędziem interwencji. Mówiąc to mam na myśli całe spektrum znaczeń od budowy komfortu obcowania z tą przestrzenią po perswazyjne aspekty oddziaływania na świadomość. Pamiętać tu należy, „iż intencja tworzenia dzieła jako przedmiotu sztuki publicznej – a więc tej w zamyśle mającej mieć unaocznienie (ulokowanie w myśl zasady site-specificity) w przestrzeni pozainstytucjonalnej – nie wyklucza wprowadzenia jej w mury tradycyjnych instytucji sztuki, a nawet jej zmuzeifikowania” (Dziadzia, 2015, 18). Ta kwestia ponownie uzmysławia konieczność posiadania kapitału kulturowego i symbolicznego który umożliwi jej faktyczny, jako sztuki, odbiór. To zaś generuje konieczność stawiania pytań o to kto aktem twórczym „uświęca” przestrzeń, oraz o to z jakimi skutkami tejże aktywności możemy i mamy mieć do czynienia? Wreszcie kogo i dlaczego obdarzamy zaufaniem ingerencji w codzienność miasta? Ta bowiem powołana jest nade wszystko do codziennego życia. Miasto jako medium sztuki to teoretyczny konstrukt z którego praktycznymi konsekwencjami większość mieszkańców z pewnością nie chciałby się zgodzić.

Niepewność i zaufanie

Jeśli potraktować przestrzeń miasta jako terytorium emanacji władzy – zarówno w wymiarze symbolicznym jak ekonomicznym – sztuka ulokowana w przestrzeni publicznej staje się w naturalny sposób sposobem i metodą

sprawowania tej władzy. „Architektura i miejska przestrzeń nie są asemiotyczne, nieme, ale przekazują określone treści, założenia, także ideologie wyznawane przez twórców i fundatorów” (Głyda-Żydek, 2015, 34). Artysta nie jest tu (od XIX wieku panuje co do tego zgoda) kimś kto tylko pracuje na rzecz wspólnego obcowania z pięknem. Nie jest rzemieślnikiem koncentrującym się na ładnych przedmiotach. Sztuka wyczuła zmysły i uczy jak czytać rzeczywistość. Nie stroni przy tym od narzucania swej, rzeczywistości tej interpretacji. Dokonując diagnozy jak i wieszcząc niejednokrotnie przyszłość, z równą – o ile nie większą – wnikliwością co naukowe ośrodki badań społecznych. Jednocześnie dzieło sztuki, jak pisał choćby Umberto Eco, pozostaje „otwarte” na rozliczne możliwości interpretacji. Pytaniem jakie tu stawiam dotyczy tego na jakim fundamencie te interpretacje zachodzą? Poniekąd musi to być pytanie o wolność odbiorcy wobec narzuconej narracji. Bez znaczenia kontekstu, naznaczających i sakralizujących jako dzieło sztuki instytucji – w myśl choćby tego o czym pisał George Dickie – w przypadku sztuki w przestrzeni publicznej pojawia się ponownie znacznie kapitału kulturowego jako umożliwiającego zainicjowaną przez artystę sytuację zinterpretować jako fakt artystyczny (Dickie, 1985). Zdawać sobie musimy z pewnej dychotomii. Tam gdzie jest wolność odbiorcy mamy do czynienia z umniejszaniem statusu autorstwa po stronie twórcy. Tam gdzie wieść ma prym wolność artysty ponad reinterpretacją widza/uczestnika, tam sztuka w mniejszym lub większym stopniu staje się elementem społecznego systemu opresyjnego – do galerii czy muzeum możemy nie wchodzić, zaś w przypadku sztuki publicznej aktywność artystyczna narusza i współkształtuje habitus mieszkańców miasta.

Kiedy mówimy o sztuce przestrzeni w przestrzeni publicznej od strony odbiorczej, tam gdzie wytwarza się i dzieje doświadczenie estetyczne, odnajdujemy wypadkową wag kapitałów: kulturowego, społecznego, symbolicznego i ekonomicznego. Traktować te kapitały możemy jako potencjały warunkujące charakter tworzących się relacji estetycznych. Ich niedobory natomiast jako przyczynek do ujawniania się niepewności co do charakteru przeżycia i statusu/znaczenia zaistniałych sytuacji społecznych do jakich prowokują działania i artefakty realizowane się w przestrzeni miasta (jak zostało to już odnotowane: już sama klasyfikacja napotkanej sytuacji jako działania artystycznego wymaga kompetencji).

Rozwój sztuki i jej krytycznej interpretacji doprowadził do usankcjonowania prawa przynależności do sfery odbiorców sztuki dla każdego kto posiada „minimum kompetencji kulturowych, bez względu na to czy jego kontakt ze sztuką ma charakter profesjonalny, czy nie, regularny czy przypadkowy, dobrowolny czy przymuszony” (Lipski, Łęcki, 1992, 62-63). Zgadając się na taki stan kultury wszelkie dywagacje na temat sztuki, jej sprawczości, intencjonalności aktu twórczego, stają się drugorzędnymi tematami dyskusji. Tam gdzie pojawiają się wątpliwości, pragnienie intelektualnego zgłębienia sytuacji estetycznej wobec manifestowanej równoważności wszelkich sądów na temat sztuki, wzmagają

poczucie niepewności. Ilustruje to figura teoretyczna prekariusza. Termin prekariat wprowadził Guya Standing w 2001 roku (Standing, 2001). Była to próba opisu osób zatrudnianych wedle reguł niedających stabilizacji zatrudnienia. Jako rodzaj metafory kulturalny prekariat to ludzie zagubieni w rozumieniu oraz identyfikowaniu tego, co w kulturze istotne. Stanowią grupę, tak jak w koncepcie Standinga, dobrze wykształconych osób, pojmujących swą rolę jako rolę konsumenta (łącznie z przydzielaną im przez artystów pozycją w akcie partycypacji). W wyniku niepewności, nie sprzeciwiają się populizmowi kulturalnemu (McGuigan, 1992), balansując pomiędzy ignorancją a zawierzeniem kompetencji ekspertów świata sztuki. Jednocześnie aprobują negację elitarnego charakteru sztuki (wykluczając istnienie dychotomii kultury wysokiej i popularnej). Za sprawą swych aspiracji do bycia częścią świata sztuki – którego tak naprawdę nie rozumieją – podtrzymują istniejące hierarchie. Zdaniem Zygmunta Baumana „wszyscy prekariusze cierpią – ale każdy z nich cierpi samotnie, a cierpienie każdego to zasłużona, indywidualnie wymierzona kara za indywidualnie popełnione grzechy: niedostatek sprytu i wysiłku” (Bauman 2015). Kulturalny prekariusz zapewne nie cierpi w myśl tego o czym pisał Bauman. Teoria i praktyka artystyczna stawia go jednak na równym co artysta poziomie. Spryt i wysiłek nie jest tu tak bardzo potrzebny jak w świecie którego punkty odniesienia definiuje sytuacja ekonomiczna. Pytaniem jest jednak na ile istotnie ten który dokonuje estetycznych aktywacji przestrzeni publicznej nie jest zainteresowany charakterem oraz skutkiem tworzonej przez siebie sytuacji? Jeśli istotnie jest to drugorzędny problem, skoro recepcja i sposoby odczytania nie są ważne, co prowokuje go do interwencji w tkankę miasta?

Doświadczenie, przeżywanie, katalogowanie

Kwestie otwartości, partycypacyjności i prosumpcji nie wyczerpują potencjałów ulokowanych w sztuce publicznej. Nie ma przy tym znaczenie czy jest ona realizowana z legitymizacją władzy na ingerencję w przestrzeń życia codziennego, czy też jest to swoista partyzantka estetyczna (w postaci choćby niektórych form street artu). Sztuka w wyniku przeobrażeń w XX wieku stała się obszarem nie tyle estetycznych doznań co przedmiotem intelektualnego namysłu. Estetyczne aktywacje przestrzeni publicznej zdają się czasem wyłamywać tym tendencjom na rzecz refleksyjności wynikającej ze współobecności. Jest wiele racji w tym co mówił Nicolai Hartmann, zauważając że: „zarówno ktoś estetycznie kontemplujący wiosenny krajobraz, jak ktoś oceniający go ze względów praktycznych, mają w równie małym stopniu do czynienia ze zmysłowo daną rzeczywistością. (...) Dla obu spoza tego, co bezpośrednio widoczne, wyłania się coś niewidocznego, o wiele ważniejszego; spojrzenie ich przedziera się /schaut hindruch/ ku czemuś innemu, co skupia ich uwagę. Zatrzymują się właśnie przy nim – jeden z nich oceniając go w aspekcie ekonomicznym, drugi w duchowym wyzwoleniu, jakie niesie z sobą kontemplacja” (Hartmann, 1984, 268). Jest to ten

rodzaj refleksji który nie potrzebuje ani szlachetnego obycia i wiedzy, ani obfitego zasobu doświadczeń. Pozbawiony znaczącego kapitału kulturowego odbiorca sztuki realizowanej w przestrzeni publicznej, czy tylko w niej lokowanej (co też zmienia możliwości jej odczytywania), doświadcza i przeżywa. Z trudu bywania i katalogowania (Eco, 2009) wywodzi pozór panowania nad mnogością przejawów aktu twórczego, niedobory kompetencji kompensując wielością doznań. Odbiorca może się czuć bezpieczny za sprawą wzmocnienia tezą śmierci autora oraz przekonaniem, że dzieło w pełni realizuje się w przeżyciu estetycznym (Gołaszewska, 1984, 21-25), które to jak mówił Roman Ingarden nie tyle polega na odbiorze, co na stawaniu się dzieła sztuki w wyniku zaistniałej, unikatowej za każdym razem, relacji. Wyrafinowanie obcowania ze sztuką zrównało się ze spędzaniem wolnego czasu. Każdy sąd jest uprawniony. Nie ma tu miejsca na klucz zrozumienia sztuki ani kultury – wskazywania co stanowi w jej obrębie wartość, a co przemijające bez znaczenie tło. Być może wspomniany na początku tekstu „klucz w biurze mistrza” nie istnieje. Być może przekonanie takich ludzi jak Roger Scruton o jego posiadaniu jest iluzoryczne i pozostać musimy w przekonaniu, iż „sztuka współczesna jest bardziej znakiem zapytania niż faktem” (Scruton, 2010, 108). I zapewne dlatego, nawet jeśli czynimy wysiłek odnalezienia biura mistrza, wciąż zamiast osoby udzielającej oczekiwanych wskazówek, natrafiamy na zwierciadło w którym możemy dojrzeć przede wszystkim siebie.

Bibliografia:

- Barthes, Roland; 1999, Śmierć autora, przeł. M. P. Markowski, K. Kłosiński, w: Teksty drugie, nr 1-2.
- Bauman, Zygmunt; 2011, O nie-klasie prekariuszy, w: Krytyka polityczna 14.07.2011, za: <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/BaumanOnie-klasieprekariuszy/menuid-197.html> (dostęp: 31.10.2015).
- Białostocki, Jan; 1982, Symbole i obrazy w świecie sztuki, Warszawa: PWN.
- Dickie, George; 1985, Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna, w: Maria Gołaszewska (red.), Estetyka w świecie. Wybór tekstów, przeł. Maria Gołaszewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dziadzia, Bogusław; 2015, Kiedy sztuka wytwarza kapitał. Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej, w: Bogusław Dziadzia, Barbara Głyda-Żydek, Sabina Piskorek-Oczko (red.), Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału kulturowego i społecznego, Bielsko-Biała – Cieszyn: Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej.
- Eco, Umberto; 2009, Szaleństwo katalogowania, Rebis, Poznań 2009.
- Głyda-Żydek, Barbara, Miasto – władza. O tym jak władza kształtuje miejską przestrzeń i jak miasto się władzy wymyka, w: Bogusław Dziadzia, Barbara Głyda-Żydek, Sabina Piskorek-Oczko (red.), Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału kulturowego i społecznego, Bielsko-Biała – Cieszyn: Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej.
- Gołaszewska, Maria; 1984, Estetyka i antyestetyka, Warszawa.
- Hartmann, Nicolai; 1984, Sposób istnienia i struktura przedmiotu estetycznego, w: Maria Gołaszewska (red.), Estetyka w świecie. Wybór tekstów, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krajewski, Marek; 2010, Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta, w: Ewa Rewers, Agata Skórzyńska (red.) Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2010.
- Lipski, Aleksander, Łęcki, Krzysztof; 1992, Perspektywy socjologii kultury artystycznej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- McGuigan, Jim; 1992, Cultural Populism, London: Routledge.
- Scruton, Roger; 2010, Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie, przeł. Tomasz Bieroń, Poznań: Zysk i S-ka.
- Standing, Guy; 2001, The precariat: the new dangerous class, London, New York: Bloomsbury Academic.
- Stróżewski, Władysław; 2007, Dialektyka twórczości, Kraków: Znak.
- Varga, Krzysztof; 2011, Naiwność Nieznalskiej, czyli felieton umoralniający, w: Duży Format. Gazeta Wyborcza, 25.08.2011, (za: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,10157966,Naiwnosc_Nieznalskiej_czyli_felieton_umoralniajacy.html).

Bogusław Dziadzia: Doświadczenie, katalogowanie. Kulturalny prekariusz wobec estetycznych wymiarów sztuki w przestrzeni miejskiej

Żmijewski, Artur; 2007, Stosowane sztuki społeczne, w: Krytyka Polityczna nr 11/12.

Nota o autorze:

dr hab. Bogusław Dziadzia
boguslaw.dziadzia@us.edu.pl

dr hab. Bogusław Dziadzia: kulturoznawca, socjolog i artysta. Pracownik naukowo-dydaktyczny Uniwersytetu Śląskiego w Zakładzie Edukacji Kulturalnej. Doktorat obronił w 2003 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, natomiast tytuł doktora habilitowanego uzyskał w 2015 roku w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. W jego dorobku naukowym znajduje się kilkadziesiąt publikacji oraz dorobek badawczy w grantach finansowanych przez Narodowe Centrum Kultury. Ostatnie jego publikacje to „Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji” (Gdańsk 2014) oraz praca we współredakcji „Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego” (Bielsko-Biała – Cieszyn 2015).