

A c t a Universitatis Lodzianensis

FOLIA SOCIOLOGICA

85
2023

Socjologia sztuki – wybrane aspekty i konteksty

pod redakcją
Dominika Porczyńskiego
Agaty Rozalskiej

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**


Member since 2019
JM14479

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA SOCIOLOGICA

85
2023



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

A c t a
Universitatis
Lodziensis

FOLIA SOCIOLOGICA

85
2023

**Socjologia sztuki
– wybrane aspekty i konteksty**

pod redakcją

**Dominika Porczyńskiego
Agaty Rozalskiej**



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

ŁÓDŹ 2023



REDAKCJA NAUKOWO-DYDAKTYCZNA „FOLIA SOCIOLOGICA”

Ewa Malinowska (redaktor naczelna), *Bogusław Sulkowski* (redaktor językowy)
Piotr Szukalski (redaktor statystyczny), *Marcin Kotras* (redaktor prowadzący)
Emilia Garncarek (redaktor prowadząca), *Jakub Ryszard Stempień* (redaktor prowadzący)

RADA NAUKOWA

Zbigniew Bokszanski, Dieter Eisel, Martina Endepohls-Ulpe, Christine Fontanini
Jolanta Grotowska-Leder, Irena Machaj, Fiona McQueen, Krzysztof Nawratek
Claudia Quaiser-Pohl, Wojciech Świątkiewicz, Danuta Walczak-Duraj
Katarzyna Wojnicka

REDAKTOR INICJUJĄCY

Sylwia Mosińska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Aleksandra Kielczykowska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Agencja Komunikacji Marketingowej efectoro.pl

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów znajduje się na stronie:
https://czasopisma.uni.lodz.pl/sociologica/_recenzenci_

Czasopismo afiliowane przy Wydziale Ekonomiczno-Socjologicznym Uniwersytetu Łódzkiego



© Copyright by Authors, Lodz 2023
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2023


ISSN 0208-600X
e-ISSN 2353-4850

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11080.23.0.Z

Ark. wyd. 6,6; ark. druk. 6,25

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Paweł Możdżyński*

 <https://orcid.org/0000-0001-9569-5447>

SZTUKA ULTRAKONSERWATYWNEGO BUNTU ANALIZA DYSKURSU

Abstrakt. Przedmiotem artykułu jest aspekt buntu w dyskursie ultrakonserwatywnym prowadzonym w polskim polu sztuk wizualnych. Korzystając ze zdobyczy socjologicznej analizy dyskursu, socjologii krytycznej i socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu, autor analizuje dzieła sztuki, teksty pisane i inne wypowiedzi artystów wyznających ultrakonserwatywne wartości. Po rozdziale poświęconym przyjętej perspektywie teoretyczno-badawczej po kolei w tekście badane są główne wątki i aspekty tego nowo powstałego fenomenu kulturowego. Ostatni rozdział, zamykający tekst, jest poświęcony zagadnieniu „marszu przez instytucje” i walki o hegemonię kulturową w polskim polu sztuki.

Słowa kluczowe: socjologia sztuki, socjologiczna analiza dyskursu, teoria krytyczna, sztuki wizualne, ultrakonserwatyzm, hegemonia kulturowa.

THE ART OF ULTRA-CONSERVATIVE REBELLION DISCOURSE ANALYSIS

Abstract. The subject of article is the aspect of rebellion in the ultra-conservative discourse in the Polish field of visual arts. Using the achievements of sociological discourse analysis, critical sociology and the sociology of art by Pierre Bourdieu, the author analyzes works of art, written texts and other statements by artists who adhere to ultra-conservative values. Możdżyński, after a chapter devoted to the adopted theoretical and research perspective, examines the main themes and aspects of this newly emerging cultural phenomenon. The last chapter, closing the text, is devoted to the issue of the “long march through institutions” and the fight for cultural hegemony in the Polish field of art.

Keywords: sociology of art, sociology discourse analysis, critical theory, visual arts, ultra-conservatism, cultural hegemony.

* Dr hab., Pracownia Socjologii Sztuki w Przestrzeni Publicznej, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, e-mail: p.mozdzyński@uw.edu.pl



Received: 13.01.2023. Verified: 19.03.2023. Revised: 21.03.2023. Accepted: 23.04.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

W polskim polu sztuk wizualnych rozwija się dyskurs ultrakonserwatywny prowadzony przez artystów/ki, kuratorów/ki, historyków/czki sztuki, na który składają się m.in. dzieła sztuki, wystawy, teksty teoretyczne i krytyczne, wywiady prasowe, posty na portalach społecznościowych. Jego przedstawiciele/ki łączą ultrakonserwatywny przekaz ideologiczny z nowoczesną i współczesną formą artystyczną, posługują się nowymi mediami, technikami wymyślonymi i stosowanymi przez nurty progresywne, m.in. awangardę i neoawangardę, postmodernizm i sztukę krytyczną. Fenomen ten nie doczekał się głębszej analizy naukowej¹. Przedmiotem niniejszego tekstu będzie analiza tego fascynującego zjawiska kulturowego, którą przeprowadzę na podstawie wyników moich badań. Prowadzony poniżej wywód nie wyczerpuje tematu, kompletne zbadanie tego nowego zjawiska społeczno-kulturowego wymagałoby publikacji książkowej.

1. Metoda, materiał badawczy, podstawowe pojęcia

Moje badania sytuują się w perspektywie socjologicznej analizy dyskursu (jakościowej analizy materiałów zastanych) (Bourdieu 2021; Pawliszak, Rancew-Sikora 2012²; Roose i in. 2018) i socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu (m.in. 2001, 2005) oraz socjologii krytycznej³. Wszystkie przyjęte przeze

¹ Pojawiły się eseje popularnonaukowe, teksty publicystyczne i felietony (m.in. Wasilewski 2021a, 2021b; Banasiak 2017; Szabłowski 2015, 2017; Kozioł 2021).

² Socjologiczna analiza dyskursu (SAD) jest perspektywą badawczą, która nie posiada jednolitej teorii i metodologii. Badania prowadzone w tym nurcie mają zróżnicowany charakter, ugruntowane są w rozmaitych teoriach socjologicznych i filozoficznych, m.in. teorii systemów, konstruktywizmie, teorii krytycznej, teorii dyskursu Michela Foucaulta. Zakładają różne wyobrażenia na temat roli socjologa (obiektywność vs zaangażowanie społeczne). Tym, co łączy badaczy tego nurtu, jest ukierunkowanie na badanie procesów tworzenia dyskursu, władzy, konstruowania światów społecznych (Bourdieu 2021; Czyżewski i in. 2017; Pawliszak, Rancew-Sikora 2012; Roose i in. 2018). W mniejszym stopniu na analizę lingwistyczną, która jest z kolei w centrum zainteresowania krytycznej analizy dyskursu (KAD). Nurt ten odnosi badania lingwistyczne do kontekstu społecznego. Lingwiści z kręgu KAD przyznają, że ich badania są oparte na teoriach i badaniach socjologicznych, szczególnie teorii Pierre'a Bourdieu (Duszak, Fairclough 2008; Wodak, Meyer 2016: 11). Prowadzone przeze mnie badania – co muszę podkreślić – nie są ukierunkowane na analizę lingwistyczną, nie mieszczą się w granicach KAD. Niestety rozmiary niniejszego artykułu uniemożliwiają bardziej wnikliwe przyjrzenie się obu orientacjom badawczym.

³ Socjologia krytyczna jest nurtem stworzonym przez teoretyków i badaczy Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie, odnoszącym się do zrewidowanej teorii Karola Marksa. Socjologię krytyczną cechuje związek nauki z zaangażowaniem społecznym: dążeniem do ujawnienia ukrytych zjawisk społecznych konstytuujących władzę polityczną i ekonomiczne status quo, nierówności społeczne, sprzeciwem wobec ideologii totalitarnych, przyczynieniem się do wyrównywania szans, ochroną i pogłębieniem demokracji. Istotnym osiągnięciem tej szkoły były badania Horkheimera, Adorna, Benjamina, Fromma, ukierunkowane na analizę przemysłu kulturowego oraz kształtowania się autorytaryzmu/totalitaryzmu (Horkheimer, Adorno 2010; Adorno 2010; Mucha 1986; Tyson 2006). W socjologii drugiej połowy XX wieku przedstawicielami socjologii krytycznej

mnie perspektywy teoretyczno-badawcze są ze sobą oczywiście mocno powiązane. Dyskurs w moim ujęciu to zbiór wieloaspektowo połączonych ze sobą tekstów (słownych, wizualnych, dźwiękowych, przestrzennych oraz zachowań) ustrukturuowanych w wątki i narracje tworzone w polach społecznych, pozostające w relacji do kontekstu kulturowego, nurtów ideologicznych i pola władzy. Dyskursy są dziełem aktorów rywalizujących w polu sztuki o pozycję, władzę i kapitały (symboliczny, kulturowy, społeczny, ekonomiczny) (zob. przede wszystkim: Bourdieu 2001, 2005).

Wykorzystywanym przeze mnie materiałem badawczym są wszystkie rodzaje tekstów tworzących dyskurs artystyczny: dzieła sztuki i ich reprodukcje, dokumentacja fotograficzna i filmowa, książki, artykuły, teksty programowe i kuratorskie, wywiady, wpisy w mediach społecznościowych, których autorami są aktorzy działający w polu sztuki (artyści, krytycy, kuratorzy, teoretycy, historycy sztuki, dyrektorzy instytucji artystycznych, dziennikarze). Badane przeze mnie teksty pojawiają się w publikacjach książkowych, katalogach i folderach wystaw, czasopismach codziennych, na portalach (stronach) artystycznych czy informacyjnych, rządowych stronach internetowych i portalach społecznościowych, w galeriach i w przestrzeni publicznej. W swoich badaniach stosuję metodę „kuli śnieżnej”. Teksty do analizy wybieram, kierując się „rezonansem” wywoływanym w środowisku artystycznym (opinią artystów, krytyków, licznymi odniesieniami) oraz kapitałem symbolicznym autora w polu sztuki (zob. Bourdieu 2005). By dać przykład, wybrałem do analizy teksty Zbigniewa Warpechowskiego, uznanego za jednego z pierwszych polskich performerów lat 70. XX wieku, opisy jego akcji pojawiają się w wielu publikacjach dotyczących sztuki współczesnej. W pierwszej dekadzie XXI wieku Warpechowski został z kolei okrzyknięty „nestorem” ruchu ultrakonserwatywnego (zob. Skierski 2015). Analizie poddałem także teksty umieszczone w katalogu do wystawy „Sztuka buntu”, ponieważ liczne są odniesienia do niej. Selekcja badanych dokumentów nie była szczególnie „ostra”, materiał badawczy jest bowiem względnie nierozbudowany w porównaniu do innych nurtów artystycznych (np. feministycznego, ekologicznego, „mistycznego”), reprezentowany przez niewielką, choć wciąż wzrastającą liczbę artystów i kuratorów.

Pora wytłumaczyć podstawowe pojęcie, którym posługuję się w niniejszym tekście. Przez dyskurs ultrakonserwatywny (skrajnie konserwatywny) rozumiem dyskurs artystyczny ukonstytuowany w polskim polu sztuki, wcielający ideologię ukierunkowaną na restytucję wartości i norm społecznych (narodowych, katolickich, patriarchalnych) sformułowanych w wyimaginowanej przeszłości. Nurt ten – jak

byli m.in. Pierre Bourdieu i Zygmunt Bauman (Bourdieu 2005; Bauman 1995; Mucha 1986; Tyson 2006). Postawę krytyczną przyjęli badacze z kręgu KAD (m.in. Fairclough 2014) i część badaczy z kręgu SAD (zob. Pawliszak, Rancew-Sikora 2012: 7–9). Także moje badania sytuują się w nurcie socjologii krytycznej, pierwszym moim celem jest naukowe poznanie dyskursu ultrakonserwatywnego, drugim – ujawnienie jego antydemokratycznego charakteru oraz powiązań z władzą polityczną. Podstawowe ideologiczne komponenty badanego dyskursu przedstawiłem w niniejszym rozdziale.

w toku wywodu będą mogli się przekonać czytelnicy i czytelniczki – składa się z komponentów ideologicznych: 1. konserwatywny katolicyzm; 2. nacjonalizm ukierunkowany na walkę z dekonstrukcją mitów narodowych; 3. ksenofobia skierowana przeciw różnym kategoriom Innych (społeczności LGBT, uchodźcy, chorzy na AIDS); 4. antyfeminizm i sprzeciw wobec innych współczesnych nurtów filozoficznych i społecznych (m.in. postmodernizm, New Age, dawny i współczesny marksizm). Warta podkreślenia jest również skrajna niechęć do różnych instytucji (m.in. Unia Europejska, ONZ, uniwersytety, mass media, instytucje artystyczne), które – jak głoszą przedstawiciele tego nurtu – są agendami „lewackich” ideologii. Jestem świadomy, że przyjęte przeze mnie pojęcie dyskursu ultrakonserwatywnego nie jest doskonałe, lecz inne kategorie (prawica, faszyzm, alt-right itp.) są mniej użyteczne w badaniach interesującego mnie zjawiska⁴.

2. Transgresje, subwersje, prowokacje sztuki

Dynamika współczesnych sztuk wizualnych (plastycznych) została wyznaczona w większości przez awangardy i neoawangardy XX wieku. Awangardziści w sferze ideowej stanęli w konflikcie wobec innych pól społeczno-kulturowych, artyści dokonywali i dokonują nadal transgresji w sferze etycznej i politycznej, w życiu jednostkowym i zbiorowym. Przedsięwzięcia artystyczne zyskały wymiar subwersji, gesty twórcze były obliczone na szok, stanowiły cios wymierzony w podwaliny życia dwudziestowiecznego mieszczaństwa i późnonowoczesnej klasy średniej – pole sztuki jest „światem na opak” (Bourdieu 2001: 93–94). Postęp, emancypacja społeczna, ochrona mniejszości społecznych, dekonstrukcja zinstytucjonalizowanych religii i narodowych mitów oraz przekroczenia norm i konwencji zostały wpisane na stałe w arsenał ideowy artystów (Bourdieu 2001: 94; Bürger 2006: 44–68; Gołaszewska 2001: 31–75; por. Możdżyński 2011: 51–76). W tym nurcie działały/li przedstawiciele/ki wpływowej polskiej sztuki krytycznej powstałej w latach 90. XX wieku (por. Żmijewski 2008; Sienkiewicz 2014)⁵. Narracje progresywne, emancypacyjne mają nadal silną reprezentację, szczególnie nurt feministyczny zyskuje coraz większą moc oddziaływania.

Związki sztuki nowoczesnej i współczesnej z pravicowymi, konserwatywnymi ideologiami wydarzały się incydentalnie, bowiem politycy i ideolodzy prawicy i skrajnej prawicy mieli i mają problem z zaakceptowaniem sztuki nowoczesnej i współczesnej, z kolei ograniczenia ideologii konserwatywnych nie odpowiadają

⁴ Dyskursy i ideologie prawicowe były analizowane wielokrotnie (m.in. Adorno 2020; Wodak 2015; Wolfgang 2022; Radkiewicz 2020). Niestety ograniczenia rozmiaru artykułu w czasopiśmie naukowym uniemożliwiają odniesienie się do ogromnej literatury poświęconej temu zjawisku.

⁵ Sztukę krytyczną tworzyli/ły m.in. Paweł Althamer, Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Monika Mamzeta Zielińska, Grzegorz Klaman, Joanna Rajkowska, którzy dzisiaj są bardzo wpływowi i rozpoznawalni w globalnym świecie i rynku sztuki (zob. m.in. Żmijewski 2008; Sienkiewicz 2014).

artystkom/om. Wyjątków od tej reguły było niewiele. Z faszyzmem byli związani włoscy futuryści: Benito Mussolini cenił futurizm, Filippo T. Marinetti poparł przejście władzy przez faszystów, obaj dążyli do likwidacji systemu parlamentarnego (Baumgarth 1987: 182, 184–185; Schmid 2014: 16). W III Rzeszy Joseph Goebbels i Hermann Göring początkowo afirmowali malarstwo Vincenta van Gogha i włoski futurizm, jednak po 1934 roku uznano całą sztukę awangardową za „zdegenerowaną”. Estetyka modernistyczna została zaaprobowana jedynie w architektonicznym stylu „Nazi Kunst” (por. Schmid 2014: 15, 17–18; Krakowski 2002). W Polsce w okresie międzywojennym działał Stanisław Szukalski (Stach z Warty) (Lameński 2007), rzeźbiarz, twórca antysemickich i eugenicznych koncepcji, doceniany dzisiaj za awangardowe rozwiązania formalne. W latach 80. po wprowadzeniu stanu wojennego rozwijał się tzw. nurt sztuki przykościelnej, którego najważniejszym przedstawicielem był Jerzy Kalina.

3. Ultrakonserwatywny bunt w sztuce współczesnej – analiza dyskursu

Ultrakonserwatywny dyskurs artystyczny jest w procesie kształtowania, z pewnością jeszcze nie wybija się w polu sztuk wizualnych. Podczas gdy pole polityczne od 2015 roku jest zdominowane przez narracje skrajnie konserwatywne, katolickie, narodowe (por. Kulas 2018; Kulas, Śpiewak 2020), w polu artystycznym bardziej wpływowy jest dyskurs liberalno-lewicowy (Szabłowski 2017). Nie sposób określić dokładnej liczby animatorów ultrakonserwatywnego dyskursu (artystów, kuratorów, dyrektorów instytucji artystycznych), lecz wraz ze zmianą polityczną, która dokonała się w Polsce w ostatnich latach, ta liczba wzrasta. Działalność animatorów dyskursu obejmuje tworzenie dzieł sztuki, działalność wystawienniczą, menadżerską (kierowanie instytucjami wystawienniczymi), edukacyjną, publikacyjną i wydawniczą (teksty, książki, katalogi, czasopisma).

Nie można podać dokładnej daty powstania badanego dyskursu, był/jest to proces rodzenia się ultrakonserwatywnej świadomości wśród artystów i stopniowego nasycania dzieł oraz wystaw treściami narodowo-katolickimi i skrajnie konserwatywnymi. Prekursorami, do których odwołują się młodszy przedstawiciele tego nurtu, są Jerzy Kalina i Zbigniew Warpechowski. Kalina działał jeszcze w stanie wojennym w nurcie tzw. sztuki przykościelnej, performanse i teksty Warpechowskiego, które można uznać za prekursorskie dla tego dyskursu, pojawiały się w latach 90.⁶

⁶ Zbigniew Warpechowski jest prekursorem i wybitnym przedstawicielem sztuki performansu w Polsce, znanym też za granicą. Artysta ten cieszy się dużym szacunkiem w polu sztuki za swoje (post)awangardowe transgresyjne akcje performatywne dokonywane w latach 70., 80. i 90. Jego twórczość jest analizowana przez krytyków i historyków sztuki, za jego uczniów uznaje się wielu polskich artystów, zupełnie niezwiązanych z ideologiami konserwatywnymi. Jednym z najważniejszych twórców, którzy przyznali się do awangardowej spuścizny Warpechowskiego, jest wpływo-

Momentem przełomowym i jednocześnie właściwym początkiem była zorganizowana przez Kazimierza Piotrowskiego wystawa pt. „Thymós. Sztuka gniewu 1900–2011”, w której głównym wątkiem była katastrofa smoleńska (Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2011)⁷. Kolejne wystawy ważne dla formowania tego dyskursu były kuratorowane przez Piotra Bernatowicza, najważniejszego kuratora tej formacji i jednego z najważniejszych jej fundatorów („Strategie buntu”, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2015; „Historiofilia”, Drukarnia Naukowo-Techniczna, Warszawa 2017). Bernatowicz objął funkcję dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, które stało się głównym ośrodkiem promującym dyskurs ultrakonserwatywny, od tego momentu odbyło się wiele wystaw wzbudzających kontrowersje i protesty w świecie sztuki (m.in. „Sztuka polityczna” 2021⁸, „Jacek Adamas. Idź” 2021, „Nie ocenizowano” 2022).

Bunt nie tylko był przewodnim hasłem poznańskiej wystawy Bernatowicza, lecz jest centralną kategorią wpisaną w podstawy tego dyskursu. Poniżej, na podstawie wyników prowadzonych przeze mnie badań, zanalizuję główne wątki dyskursu ultrakonserwatywnego i aspekty buntu tworzących go artystów i kuratorów.

performer nurtu postmodernistycznego Oskar Dawicki (Ronduda 2011). Działalność Zbigniewa Warpechowskiego do lat 90. XX wieku nie miała rysu konserwatywnego, nie widać w jego performansach i wypowiedziach odniesień do wartości katolickich i narodowych. Za jego pierwsze dzieło manifestujące skrajną konserwatywną krytykę współczesnej kultury uważany jest performans „Róg pamięci” z 1997 roku, a pierwszą publikacją jest *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance* (1998). Ze względu na temat moich badań i ograniczone miejsce poddaje analizie jedynie teksty i dzieła sztuki Warpechowskiego o wymowie ultrakonserwatywnej (katolicyzm, patriotyzm, skrajny konserwatyzm, antyfeminizm itp.), pojawiające się od lat 90. XX wieku.

⁷ Kuratorzy niezwiązani z tym dyskursem – Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda – w wystawie „Nowa sztuka narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012) na zjawisko sztuki narodowej/prawicowej spojrzeli „z zewnątrz” z pozycji kuratora i krytyka związanych ze zorientowaną lewicowo polską sztuką krytyczną. Ekspozycja ta miała rys polemiczny, nie była zorientowana na animację tego nurtu, przyczyniła się raczej do zaistnienia zagadnienia dyskursu ultrakonserwatywnego w świadomości widzów i innych aktorów pola sztuki, w związku z czym analiza tej wystawy nie mieści się w wąskich granicach niniejszego tekstu.

⁸ „Sztuka polityczna” była pierwszą wystawą po przejęciu stanowiska dyrektora CSW Zamek Ujazdowski przez Piotra Bernatowicza. Ekspozycja odbiła się szerokim echem, odbyły się manifestacje środowisk artystycznych, podpisywano listy protestacyjne, zaproszeni artyści są bowiem kojarzeni z ruchem neofasystowskim, ich dzieła mają charakter rasistowski. Jednak wystawa ta skupiała w większości prace artystów zagranicznych, w związku z czym analizę narracji tych dzieł pozostawiam do przeprowadzenia w następnych tekstach, m.in. poświęconych związkowi polskiego nurtu ultrakonserwatywnego ze środowiskami artystycznymi funkcjonującymi w zagranicznych polach sztuki.

3.1. Postmodernizm, neototalitaryzm, poprawność polityczna

Ultrakonserwatywni artyści i kuratorzy buntują się przeciw współczesnemu światu, systemowi ideologicznemu (politycznemu), propagandzie – poprawności politycznej⁹. Podstawowym wątkiem przewijającym się w różnych tekstach jest przekonanie, że system liberalnej demokracji ma charakter totalitarny. W tekście *Bunt w nowym, wspaniałym świecie* umieszczonym w katalogu wystawy „Strategie buntu” Bernatowicz współczesność interpretuje jako wcielenie wizji Huxleya¹⁰. Bezład, wszechogarniająca kontrola i konsumpcja tworzą nowy totalitaryzm („neototalitaryzm”, „totalitaryzm miękki”). Współczesną wersję Huxleyowskiej „Republiki Świata” stanowią globalne organizacje ponadpaństwowe (Parlament Europejski, Unia Europejska, ONZ) (Bernatowicz 2015a: 10). Nowy, „miękki” totalitaryzm jest przedłużeniem starego – „twardego”, nazistowskiego i komunistycznego (Bernatowicz 2015a: 7). Za nestora badanego nurtu uznawany jest Zbigniew Warpechowski, autor pojęcia „konserwatyzm awangardowy”, nazywany przez swych admiratorów „artystą zbuntowanym” (Skierski 2015). Warpechowski pisze: „Komunizm był internacjonalistyczny, ze wskazaniem na Wschód. Neokomunizm współczesny jest też internacjonalistyczny, ze wskazaniem na Zachód, chociaż ideologicznie jest kontynuacją pierwszego” (Warpechowski 2014: 105, 219). Dobrą wizualizacją tych buntowniczych idei jest zaprojektowana przez Wojciecha Korkucia okładka albumu wystawy „Strategie buntu”, na której przedstawiono dwa rysunki. Na pierwszym z nich widać człowieka potrąconego przez radiowóz, na drugiej – człowieka kopiącego radiowóz. Obie ilustracje przypominają znak drogowy.

Według Warpechowskiego świat współczesny jest zarządzany za pomocą strategii marketingowych: „współczesne mechanizmy promocji, sukcesów, reklamy i polityki nasycone są pogardą dla człowieka, któremu coraz mniej miejsca pozostaje na namysł czy refleksję” (Warpechowski 2014: 32). Globalne organizacje (parlament Europejski, ONZ) narzucają społeczeństwu obcą ideologię, np. „koncepty teoretyczne i ideologiczne osłabiające status tradycyjnej rodziny” (m.in. w *Konwencji o zapobieganiu i zwalczaniu przemocy wobec kobiet i przemocy domowej*) (Bernatowicz 2015a: 10). Bernatowicz zwraca uwagę, że lewicowe idee „dzieci kwiatów” zamieniły się w ideologię narzucaną przez „łysiejących starych panów, którzy są po prostu przy władzy, urzędników Unii Europejskiej” (Bernatowicz 2017a). Według Kazimierza Piotrowskiego, historyka sztuki, kuratora przełomowej wystawy „Thymós, sztuka gniewu 1900–2011”, „[l]iberalno-lewacka władza [w Polsce] usiłuje administracyjnie zarządzać buntem” (Piotrowski 2015: 26). Obraz „Zatańcz ze mną” kolektywu The Krasnals – niezwykle ważnego w tym nurcie – świetnie wizualizuje przekonania Bernatowicza i Warpechowskiego: pośrodku

⁹ Ciekawe byłoby przesledzenie powstania pojęcia „poprawność polityczna” i jego recepcji w polskich środowiskach prawnicy. Jest to jednak temat na osobny artykuł.

¹⁰ Co ciekawe, Piotr Bernatowicz odnosząc się do twórczości A. Huxleya, nie wspomina nigdzie o jej kontrkulturowym charakterze.

obrazu na ciemnym złoto-żółtym tle umieszczony jest czarny sierp i młot, wokół niego rozpostarty jest krąg złożony z dwunastu czarnych gwiazd, co oczywiście jest nawiązaniem do flagi UE (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 97).

Współczesny świat jest oparty na „fałszywych wartościach” („pseudowartościach”), dominuje w nim źle pojęty postęp („postępectwo”), degradujący człowieka, lekceważący „elementarne prawa rozumu”, prowadzący do „zbydłecenia” (Warpechowski 2014: 26). Ideologia postępu „przenika już wszystkie sfery życia osobistego, prywatnego i społecznego” i „przybiera postać religii. Jej dogmaty zarażają umysły w sposób pozarozumowy, a każdy, kto waży się ich nie przyjmować, zostaje wykluczony z obszaru dozwolonego dyskursu” (Warpechowski 2014: 71, 98). Bernatowicz pokazuje, jak proklamowana wolność prowadzi do zniewolenia przez destrukcję „wartości”:

Kultura dzisiejsza, przynajmniej w swoim głównym nurcie, funkcjonuje w obu zakresach: rozluźnienia i kontroli. Z jednej strony kontrkulturowy ruch, dokonuje się stopniowej podmiany wartości na pseudowartości, prawd na półprawdy, słów, które znaczą, na słowa-liczmany, którymi żonglują sprawnie uczeni akademicy i uczynni dziennikarze, wywołując emocje. Z drugiej strony – staje się obszarem mocno ujednoliconym, odrzucającym na bok wszystko, co przeczy idei postępu i emancypacji, wszystko, co wchodzi z takim myśleniem w spór (Bernatowicz 2015a: 7).

„Poprawność polityczna” jest cenzurą: „Zamiast wyzwolenia przyszło rozwydrzenie, wymarzoną wolność zakneblowano poprawnością polityczną, a twórczość artystyczną pokryły miazmaty postmodernizmu” (Warpechowski 2014: 168). Bernatowicz łączy poprawność polityczną jednocześnie z faszyzmem i kontrkulturą: „[Z]iarna faszystowskiego myślenia zasiane wśród ruchu studenckiej kontestacji lat 60. kiełkują dziś w zjawisku politycznej poprawności” (Bernatowicz: 2015d: 112–113) (Ideologia, propaganda, poz. 26). The Krasnals napisali na stronie autorskiej: „Krytykujemy sprowadzanie sztuki do propagandy politycznej, tworzenie spektaklu sztuki i odarcie jej z autentyczności. Żądamy prawa do wolności sztuki, jej demokratyczności we wszystkich sferach, również ekonomicznej” (The Krasnals 2011). Piotrowski wyjaśnia, że komponentami poprawności politycznej są „feminizm, homoseksualizm czy genderyzm, tak samo jak ekologizm” (Piotrowski 2015: 25). W sztuce też panuje poprawność polityczna. Według Warpechowskiego podlega jej również sztuka współczesna:

Sztuka współczesna ma być sztuką globalną, postetniczną, chce być akceptowana i rozpoznawalna na świecie, toteż unika się spraw narodowych, by nie być posądzonym o nacjonalizm. Dopuszczalne jest rozróżnienie sztuki trzeciego świata, sztuki feministycznej czy mniejszości seksualnych (Warpechowski 2014: 105).

3.2. Profanacje, bluźnierstwa, New Age

Animatorzy dyskursu ultrakonserwatywnego buntują się przeciw laicyzacji, profanacjom, bluźnierstwom, ateizmowi. Ten bunt dobrze ucieleśnia instalacja pt. „Zatrute źródło” autorstwa Jerzego Kaliny¹¹, umieszczona na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie z okazji setnej rocznicy urodzin Jana Pawła II. Dzieło Kaliny przedstawia polskiego papieża stojącego w zabarwionej na czerwono wodzie, trzymającego głaz ponad głową. Jest to odpowiedź na słynną instalację Maurizia Cattelana „La nona ora” (1999) ukazującą papieża przygniecionego meteorytem. Dzieło Cattelana niegdyś mocno zbulwersowało prawą stronę opinii publicznej w Polsce i wywołało interwencję pravicowych polityków. W dziele Kaliny czerwony kolor – jak tłumaczył artysta – jest symbolem komunizmu zniszczonego przez Jana Pawła II. Warpechowski twierdzi, że we współczesnym świecie prowadzona jest „krucjata przeciw Bogu i religii” (Warpechowski 2014: 68). Temu tematowi poświęcił swój obraz Krasnalsi, na którym po prawej stronie widać profil papieża Benedykta XVI, a po lewej napis: „Stop the dictatorship of relativism”. Zdaniem Bernatowicza „pornografia czy bluźniercze ekscesy nie są w naszym świecie niczym dziwnym czy zaskakującym”, są „narzędziem budowania nowego totalitaryzmu” (Bernatowicz 2015a: 7). Warpechowski wyjaśnia: „Współczesna walka z religią katolicką [...] przybrała formy bardziej wyrafinowane, można powiedzieć »soft«, działając na podświadomość i poprzez kompromitację, ośmieszenie i poniżanie ludzi wierzących” (Warpechowski 1998: 86). Młodzi artyści też ulegają tej antykatolickiej propagandzie: „[B]oją się przyznawać do jakichkolwiek związków z religią, z duchowością, z tajemnicą poznania, z transcendencją”¹² (Warpechowski 2014: 68). W „Przewodniku Katolickim” Bernatowicz pisze o tworzeniu „kultury pogańskiej [...] z Halloween, walentynkami, Nocą Kupały jako jej celebrazjami” (Bernatowicz 2017a). Z kolei według Marcela Skierskiego „ideologie New Age” są zakorzenione w nazistowskich pragnieniach stworzenia „nadczołowieka”. Skierski twierdzi: „[P]sychika [jednostki] osłabiona zostanie na skutek działań prowadzonych ku rozbiciu osobowości i stanom psychotycznym” (Skierski 2015: 41–42). Przed New Age – skojarzonym z postmodernizmem – często ostrzega Warpechowski:

Mam podejrzenie, że ideolodzy postmodernizmu, wyczerpawszy amunicję przeciwko Bogu, wierze i religiom, przeszkoleni w sektach New Age’u, przejdą teraz do ofensywy ideologicznej, której celem będzie spowienianie i zbezczeszczenie Ducha. [...] Świat zaroi się od fałszywych

¹¹ Jerzy Kalina jest również autorem pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku umieszczonego na pl. Piłsudskiego w Warszawie.

¹² Pogląd Warpechowskiego nie jest zgodny z rzeczywistością. Część (młodych) artystów wciąż ukierunkowuje swoje zainteresowania twórcze w stronę różnie pojętych „doświadczeń duchowych”, badania „transcendencji” itd., co pokazywałem wielokrotnie w swoich publikacjach (m.in. Moźdzynski 2008, 2011, 2013). Obecnie do przynależności do Kościoła katolickiego przyznaje się choćby Adu Karczmarczyk czy Daniel Rycharski, ważni artyści w polskim polu sztuki.

proroków, którzy będą trąbić o zbawieniu przy pomocy setek różnych bogów i bożków, kontaktów duchowych z umarłymi i kosmitami, synkretyzmu religijnego, praktyk z pogranicza czarnej magii i okultyzmu, a wszystko będzie gwarantować sukces, dobrobyt i szczęście, bo człowiek stanie się bogiem (Warpechowski 2014: 75).

Niezwykle ważny dla artystów i kuratorów tworzących ultrakonserwatywny dyskurs jest performans Warpechowskiego pt. „Róg pamięci” (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1997). Bezpośrednim impulsem do przeprowadzenia tej akcji był kontrowersyjny plakat do filmu *Skandalista Larry Flynt* z 1996 roku. Przedstawia on, na tle kobiecego łona, męską postać z rozłożonymi ramionami, na wzór ukrzyżowanego Jezusa. Warpechowski użył tego plakatu w trakcie performansu:

Rozścieliłem plakat z filmu Formana na podłodze. Przyozdabiam go wycinankami z pornograficznych czasopism.

Wysypuję na podłogę prezerwatywy w opakowaniach z napisem „Elite”! Przez chwilę czytam Biblię, potem wrywam kartki, zwijam je w rulonik, który wkładam do prezerwatywy. Tę czynność powtarzam tyle razy, ile mi potrzeba elementów do ułożenia napisu „New Age”, czyli około 30. Literę A układam z opakowań po kondomach. Wychodzę. Zakładam fartuchy i swoją kocię z narzędzi i wchodzę na salę z laską możeszową (?) – kładę ją na plakacie. Powracam do „nieba” i znowu gram na szofarze najpierw pod sklepieniami, a potem przechodząc wzdłuż sali. Akt ostatni – powtórne wejście z drugą tablicą dekalogu. Powtórne rozbicie tablicy kamiennej jest ostoją, sensem, wyjaśnieniem mojego performance’u. Myślę, że jest to najbardziej zwięzły i najpoważniejszy akt artystyczny końca XX wieku (Warpechowski 1998: 228–233).

Co ciekawe, pomimo subwersywnej i transgresywnej formy, performans Warpechowskiego nie został uznany przez prawicowych artystów za bluźnierczy, po latach stanowi przedmiot wielu odniesień i opinii formułowanych przez konserwatywnych ideologów i publicystów. Awangardowa forma została zaakceptowana, odautorską narrację ukierunkowano bowiem na obronę wiary i tradycji (zob. np. Rojek 2016: 84).

3.3. Feminizm i LGBT

Artyści i kuratorzy ultrakonserwatywni buntują się przeciw feminizmowi, który – w ich opinii – nie jest walką o równouprawnienie kobiet i mężczyzn, lecz fundamentem systemu, składnikiem ideologii narzucanej przez lewicowe globalne organizacje. Kuratorka i historyczka sztuki Karolina Staszak wyjaśnia: „W ramach kształcenia akademickiego studentom przedstawiany jest na ogół feminizm o orientacji liberalno-lewicowej”, negatywnie oceniany przez środowisko prawicy. Według Staszak obecny „feminizm trzeciej fali”, „feminizm nowej różnicy” odwołuje się do poststrukturalizmu i psychoanalizy, „nie tylko abstrahuje od potocznego doświadczenia kobiet, ale przede wszystkim neguje pojęcie natury człowieka” (Staszak 2015a: 116). Feminizmowi lewicowemu Staszak przeciwstawia „nowy feminizm” o orientacji konserwatywnej, zgodny z tradycją Kościoła katolickiego (Staszak 2015a: 116–118).

Mniej zniuansowane stanowisko przyjmują artyści. Warpechowski pisze: „Feministki popierają prostytutkę, bo jej sprzeciwia się Kościół, a one nie mogą robić tego, czego chce Kościół. Jakże to małe i nikczemne” (Warpechowski 2014: 85). Skojarzenie feminizmu z prostytutką wykorzystuje również kolektyw The Krasnals. Obraz pt. „Feministka” ukazuje leżącą na łóżku roznegliżowaną postać kobietę ubraną tylko w pończochy¹³. Krasnalsi zorganizowali też akcję wymierzoną w ukraińską grupę feministyczną FEMEN, w ramach której opłacone przez artystów ukraińskie prostytutki parodiowały działania aktywistek (The Krasnals 2012). Feministki w swoich plakatach atakują także Korcuć – oba zaprezentowane były na wystawie „Strategie buntu”. Pierwszy z nich („Jesteś wredna, brzydka i leniwa”) ukazuje trzy półkobiece, półzwierzęce istoty. Dwie mają psie głowy (szczekające?) z obnażonymi kłami, jedna – kocia¹⁴. Na górze plakatu został umieszczony napis: „Jesteś wredna, brzydka i leniwa zostań feministką”, na dole widnieje tekst: „albo zgłoś się do psychologa” (ilustracja w: Muraszkiwicz 2015: 115). Ataki Warpechowskiego, The Krasnals i Korkucia na feministki – jak widać – bazują na uprzedzeniach rozpowszechnionych po prawej stronie opinii publicznej.

Bunt jest też wymierzony w „ideologię LGBT”. Jerzy Kalina przy okazji odsłonięcia jego instalacji „Zatrute źródło” mówił:

Czerwonych złogów z polskich ulic do tej pory nie pozbyliśmy się. Znow do głosu dochodzi grupa radykalnych ludzi, których mentorzy z wyżyn pierwszomajowych trybun stali maszerującemu ludowi najlepszą z możliwych socjalistyczną nowinę. Teraz widzimy, jak z czerwonej flagi towarzystwo przeszło na tęczową (Bollin 2020)¹⁵.

Bernatowicz uznaje, że określenie „homofobia” ma charakter propagandowy, służy do dezawuowania krytyki postulatów środowisk homoseksualnych, „stosowane jest także nie tylko wobec osób, które nie odczuwają lęku wobec homoseksualistów, ale nawet tych, którzy darzą ich sympatią, przy nieakceptowaniu ich stylu życia”. Określenie – wedle kuratora – „homofobia” jest „obraźliwe i agresywne” – co więcej – stygmatyzuje przez zapożyczenie z psychiatrii terminu „fobia” (Bernatowicz 2015b: 126). Postuluje stosowanie terminu „homoseptycyzm” oznaczającego „niezgodę na uznanie zachowań heteroseksualnych za normę bez jednoczesnej dyskryminacji homoseksualistów” (Bernatowicz 2015c: 126). Animatorzy prowadzą walkę z nieheteroseksualnością i nieheteronormatywnością nie tylko przy pomocy tekstów mówionych i pisanych, lecz także dzieł sztuki pokazywanych na wystawach, nie stronią przy tym od powielania uprzedzeń. Adamas na ekspozycji „Strategie buntu” pokazał instalację przedstawiającą świnie przyozdobioną

¹³ Zob. Sopocki Dom Aukcyjny, <https://www.sda.pl/wystawa/przedmioty/the-krasnals-feministka-2011,606.pl> (dostęp: 20.11.2018).

¹⁴ Korcuć w oczywisty sposób stosuje tu znany z propagandowych przekazów systemów totalitarnych zabieg dehumanizacji obcego.

¹⁵ Jest to nawiązanie do głośnego kazania abp. Jędraszewskiego, w którym hierarcha stwierdził, że „ideologia LGBT” jest kontynuacją ideologii komunistycznej.

sztucznymi kolorowymi kwiatami (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 91), co jest krytycznym nawiązaniem do ustawionej na pl. Zbawiciela w Warszawie „Tęczy” Julity Wójcik – instalacji wzbudzającej bardzo silny konflikt ideologiczny. Adamas na ścianie Galerii Arsenał namalował tekst: „Przychodzimy zburzyć Twój dom i zrujnować ci życie” (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 62–63). W założeniu, jak tłumaczy Bernatowicz, ta interwencja miała dotyczyć uchodźców przybywających do Polski, jednak w happeningu (z udziałem Jacka Lilpopa) Adamas przy tym napisie umieścił tęczę z flagą¹⁶, co nabrało w sposób oczywisty wydźwięku homofobicznego. Instalacja świetlna „Tonfa” Adamasa przedstawia układające się w tęczę kolorowe pałki policyjne (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 125)¹⁷. Bernatowicz wyjaśnia znaczenie tego dzieła:

Neonową pałkę rozumiem jako odniesienie do tworzenia słów-pałek, którymi uderza się osoby nie tyle nieprzychylnie środowisku LGBT, ile po prostu myślące inaczej, wyznające zestaw wartości obcych postulatów tych środowisk lub krytycznie spoglądające na możliwość ich realizacji, ponieważ widzą w nich procesy niekorzystne dla wspólnoty (Bernatowicz 2015c: 214).

Na wystawie „Strategie buntu” zawisł również plakat Korkucia utożsamiający homoseksualizm z pedofilią. Na plakacie widnieje rysunek fallusa w stanie wzdęcia, w konturach którego wrysowano mózg. Obrazowi towarzyszy napis: „Jesteś homo – ok! Ale nie spedalaj nieletnich! Zwłaszcza za pieniądze” (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 121).

3.4. Elity¹⁸

Bunt wobec intelektualistów i wszystkich elit jest ważnym wątkiem twórczości skrajnych konserwatystów w polskim polu sztuki. Jeden z rysunków Warpechowskiego przedstawia filozofa – jest to ewidentnie karykatura ukazująca chudą, zgiętą postać stojącą na jednej ptasiej (kurzej?) łapie (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 154). The Krasnals poświęcili uwagę Oldze Tokarczuk, w centrum ich obrazu umieszczony został wizerunek dużego hamburgera, na dole obrazu z kolei widnieje napis: „Big Tokarczuk”. Plakat Wojciecha Korkucia ukazuje ubraną w togę sędziowską postać pół ryby, pół człowieka. Na górze plakatu został umieszczony napis: „III RP śmierdzi od łba!”, u dołu – cytat z *Ody do młodości* Adama Mickiewicza: „Dziekiem w kolebce kto łeb urwie Hydrze,/ Ten młody zdusi Centaury,/ Piekłu

¹⁶ Zob. wpis Adamasa na profilu „Pierwsza Wiejska Galeria Sztuki Współczesnej” na portalu FB, <https://www.facebook.com/218890832226580/photos/a.220545908727739/747915802657411> (dostęp: 2018).

¹⁷ Praca ta została zakupiona przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, którym kieruje Piotr Bernatowicz.

¹⁸ Antyelitarne nastawienie czy też bunt wobec elit politycznych i kulturalnych w badanym dyskursie artystycznym wpisuje się w antyelitarną narrację polskiej prawicy, o której pisał Piotr Kulas (2018).

ofiara wydrze./ Do nieba pójdzie po laury”. Elity są znieawidzone, rządzą bowiem światem neototalitarnym. Intelktualistom – pisze Warpechowski – „odpowiada rola »przewodniej elity«” (Warpechowski 2014: 26). Intelktualiści, naukowcy są „motłochem” (Warpechowski 2014: 24, 27)¹⁹. Apeluje on do młodych twórców: „Wypluć Liotardy, Derridy, Lacany, Baumany, Czytajcie poetów i życie jak poeci” (pisownia oryginalna, Warpechowski 2014: 35). Socjologia i psychologia to „domeny pseudonauk” (Warpechowski 2014: 126). Twórca zauważa, że „nie ma tolerancji dla »wrogów« tolerancji”. Pisze też o „dogmatach kasty intelektualnych”, do których należą otwartość, tolerancja, wielokulturowość (Warpechowski 2014: 126). Według niego „prymitywizm i głupota pogańska najłatwiej przenika umysły zagubionych w obliczu inwazji propagandowej, a także zakompleksionej w swoim nieuctwie inteligencji” (Warpechowski 2014: 82). Bernatowicz diagnozuje: uniwersytety są już „stracone”: „Ludzie, którzy nie kończyli wyższych studiów, to z mojego doświadczenia wynika, mają o wiele bardziej otwarte myślenie na rzeczywistość niż ta grupa, która jest po studiach” (Bernatowicz 2017b). Adamas przyznał, że zainspirował się tworzonymi przez kibiców oprawami meczów piłkarskich odnoszącymi się do II wojny światowej. „To były lekcje historii” – przyznał artysta, znalazł tam „uczciwość” i „energię” (Adamas 2017).

3.5. Historia, mity narodowe, żołnierze wyklęci

Ultrakonserwatywni artyści i kuratorzy buntują się przeciw dekonstrukcji mitów narodowych przeprowadzanej m.in. przez sztukę krytyczną. Bernatowicz pisze o akwarelach Warpechowskiego:

Używając symboliki polskich barw narodowych, Zbigniew Warpechowski w cyklu akwarel ukazuje stopniowy proces zamazywania, a raczej degradacji pojęć i wartości. Porzucona, zmięta biało-czerwona flaga, przedmiot niepotrzebny, staje się coraz mniej czytelna z akwareli na akwarelę – coraz bardziej brudna. [...] To nie patriotyzm, ale właśnie jego odrzucenie prowadzi do degradacji człowieka (Bernatowicz 2015a: 17).

Bernatowicz tłumaczy, że środowiska lewicowe zniekształcają historię i tradycję narodową, nagłaśniają Zagładę Żydów kosztem tragedii Polaków (Bernatowicz 2015c: 144). W toczonej „wojnie o pamięć” zakłamywana jest przez środowiska lewicy prawdziwa rola Polaków w II wojnie światowej. Jako przykład przywołuje ważną wystawę kuratorowaną przez Andę Rottenberg pt. „Gdzie jest twój brat Abel?” (Zachęta, Warszawa 1995). Wystawa ta „wyraźnie akcentowała problem Zagłady jako kluczowy dla obrazu wojny”. Polskiego widza Rottenberg stawiała „w pozycji Kaina” (Bernatowicz 2018: 268). Bernatowicz zauważa: „dzieła dotyczące Holocaustu funkcjonują w świecie sztuki współczesnej jako

¹⁹ Co ciekawe, do kategorii intelektualistów Warpechowski nie włącza filozofów, których ocenia pozytywnie (m.in. Warpechowski 2014: 40).

obiekty quasi-sakralne, a zarazem są używane do krytyki polskiego społeczeństwa” (Bernatowicz 2018: 260).

O pamięć narodową walczy też Korkuć swoim plakatem pt. „Never Forget”, przypomina, że obozy koncentracyjne w Polsce zostały zbudowane przez Niemców (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 145), inny plakat poświęcił rzezi wołyńskiej (ilustracja w: Muraszkiewicz 2015: 94). Adamas w ramach „Terapii pomnikowej” przed pomnikiem Wyzwolenia Ziemi Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie postawił swoje „Klocki”, duże, kolorowe sześciany z literami, za pomocą których autor wraz z publicznością ułożył hasła: „Jaki znak twój orzeł biały”, „Precz z komuną z Olsztyna”, „Wybierz niepodległość” (17 września 2017).

Ważna dla dyskursu ultrakonserwatywnego w polskiej sztuce jest figura żołnierzy wyklętych. W dużej mierze została im poświęcona wystawa o znamienym tytule „Historiofilia” (Banasiak 2017). W CSW Zamek Ujazdowski kierowanym przez Bernatowicza zorganizowano wydarzenie „»Mówiłem, że piszę lub rzeźbię, maluję« – Artyści – Żołnierze Wyklęci”, poświęcone żołnierzom-artystom, członkom AK. Malarz Ignacy Czwartos często podejmuje wątek żołnierzy wyklętych. Obraz „Orzeł Tretera” tego artysty zakupiony został przez kierowane przez Bernatowicza Centrum Sztuki Współczesnej. Wpis na Facebookowym profilu CSW głosi, że obraz Czwartosa nawiązuje do estetyki XVI-wiecznej ryciny i – jednocześnie – do „ryngrafu często noszonego przez Żołnierzy Wyklętych”. Artysta ponadto „w miejscu wizerunku królów sportretował żołnierzy polskiego podziemia niepodległościowego, a w miejscu korony umieścił modlitwę do Matki Bożej”²⁰.

3.6. Smoleńsk

Katastrofa samolotu rządowego w Smoleńsku stała się zarzewiem buntu artystów i kuratorów. Tragiczny wypadek był „momentem przełomowym” (Bernatowicz 2016). „Polska pękła na pół – twierdzi Kazimierz Piotrowski. – 10 kwietnia jak wielu Polaków wykonałem zwrot dość istotny dla mojej duchowości”. Piotrowski był pomysłodawcą i kuratorem pierwszej ważnej wystawy – fundującej badany dyskurs – „Thymós. Sztuka gniewu 1900–2011”, w której głównym wątkiem była katastrofa smoleńska (Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2011). W trakcie konferencji prasowej kurator przyznał: „Po 10 kwietnia 2010 wstąpił we mnie demon gniewu, poczułem się zagrożony jako Polak, stąd ten projekt”. W katalogu do wystawy Piotrowski pisze o związku tajnych służb, lustracji z katastrofą rządowego samolotu, o „drugim Katyniu” (Piotrowski 2011: 15). Rzekomemu zamachowi na samolot rządowy Adamas poświęcił m.in. dwie prace. W pierwszej instalacji jest umieszczony napis „TUsk154M”, co przywołuje nazwisko Donalda

²⁰ Na podstawie informacji zawartych w poście na profilu CSW na Portalu Facebook: <https://www.facebook.com/centrumsztukiwspolczesnejzamekujazdowski/photos/a.285532868567/10157918567908568> (dostęp: 1.03.2021).

Tuska, często oskarżanego o współudział w rzekomym zamachu. Drugą pracą są „Puzzle Smoleńskie” – artysta tak wyjaśnia swoje przesłanie: „[C]hciałem pokazać, że jako obywatele jesteśmy używani jak puzzle bądź pionki w grze” (*Twórca* 2012). Chyba najbardziej znany opinii publicznej jest wielkoformatowy obraz Zbigniewa M. Dowgiałły zatytułowany po prostu „Smoleńsk”. Obraz jest utrzymany w estetyce ekspresjonistycznej i zarazem popartowej, na środku dzieła widać eksplozję i wyrzucanych z samolotu w powietrze przerażonych, krzyczących ludzi.

4. Ultrakonserwatywna sztuka krytyczna²¹

Ultrakonserwatyści w polu sztuki przeważnie nie chcą używać języka i mediów sztuki klasycznej, zaadaptowali metody działania sytuacionistów: zakłócenie i przechwycenie (por. Debord 2006). Zakłócają oni dominujący w polu sztuki trend lewicowo-liberalny dziełami i przedsięwzięciami o szokującej treści, przechwytyują sposoby i techniki awangardowego oraz (po)nowoczesnego języka sztuki (instalacja, performans, plakat)²². Głównym odniesieniem ultrakonserwatystów jest nagminnie przez nich atakowana polska sztuka krytyczna powstała w latach 90. XX wieku. Jej przedstawicielki/le (m.in. Kozyra, Żmijewski, Mamzeta Zielińska, Althamer, Klaman i Adamas²³) walczyli z wykluczeniem społecznym, dekonstruowali mity narodowe i religijne, dokonywali transgresji moralnych, podważali kanony estetyczne, eksplorowali seksualność (por. Możdżyński 2011). Ultrakonserwatyści nie kryją swojej fascynacji sztuką krytyczną. Bernatowicz pisze o swoim koledze: „Plakaty Korkucia realizują postulaty sztuki krytycznej – mocnym przekazem pobudzając do myślenia i porzucania stereotypów” (Bernatowicz 2015a: 17). Staszak z kolei pisze o Bernatowiczu: „[N]ie odrzucając języka sztuki współczesnej, w tym krytycznej, zdecydował się bronić zagrożonych w dzisiejszym świecie wartości” (Staszak 2015b: 52). Dyskurs ultrakonserwatywny walczący z „lewicowym paradygmatem” jest negatywem sztuki krytycznej. Zamiast radykalnie podważać i dokonywać licznych dekonstrukcji i transgresji, skrajni konserwatyści atakują feminizm i środowiska LGBT, zamiast dekonstruować polską mitologię narodową, restaurują ją, nadając jej wydźwięk bohaterski, zamiast poszukiwać inspiracji w magii i szamanizmie, utrwalają moralność katolicką.

²¹ Część też zawartych w niniejszym zakończeniu częściowo przedstawiłem w referacie *Dwie sztuki zaangażowane. Dwie perspektywy obcości* na konferencji „Różne wzory. Badanie praktyk kulturowych i wytworów artystycznych w perspektywie otwierania lub zamykania się wspólnot na inność i zmianę” organizowanej przez Sekcję Antropologii Społecznej PTS (Lublin 2018).

²² Piotr Kulas (2018: 34) zwrócił uwagę na „skradziony język lewicy” przez pravicowych publicystów i ideologów, co pokazał na przykładzie artykułu, w którym Rafał Ziemiakiewicz (2016) posługuje się pojęciem „długiego marszu przez lewicę”, stworzonym przez marksistowskiego myśliciela Antonia Gramsciego.

²³ Co ciekawe, Jacek Adamas w latach 90. przez krótki czas współtworzył nurt krytyczny, dzisiaj – jak widzieliśmy – jest jednym z najważniejszych artystów dyskursu ultrakonserwatywnego.

5. Marsz przez instytucje i walka o hegemonię w polu sztuki

Według Piotra Kulasa i Pawła Śpiewaka po przejęciu władzy przez Zjednoczoną Prawicę nastąpił założony wcześniej przez ugrupowania katolicko-narodowe „długi marsz przez instytucje kultury”, zorientowany na „wymianę elit”, realizowany m.in. przez zmianę osób pełniących funkcje dyrektorskie w instytucjach kultury, dystrybucję kapitału ekonomicznego (przyznawanie i nieprzyznawanie środków finansowych) i „system nagród symbolicznie i materialnie dowartościowujący osoby promujące treści odpowiadające prawicowej polityce kulturalnej” (Kulas, Śpiewak 2020: 88; por. Gramsci 1977a). Diagnoza Kulasa i Śpiewaka jest zbieżna z moimi obserwacjami procesów zachodzących w polu sztuk wizualnych. Przed 2015 rokiem ultrakonserwatywny dyskurs w sztuce polskiej był wątyły i pozbawiony bazy instytucjonalnej, artyści i kuratorzy nie sprawowali funkcji dyrektorskich w instytucjach politycznych i artystycznych²⁴. Był on dyskursem niszowym, związanym incydentalnie z ugrupowaniami politycznymi, dyskursem buntowniczym wobec narracji centroprawicowych w polu polityki (tworzonych m.in. przez Platformę Obywatelską) oraz liberalno-lewicowych w polu sztuki. Cezurą stała się wygrana obozu Zjednoczonej Prawicy w wyborach parlamentarnych. W 2015 roku sytuacja artystów i kuratorów tego nurtu diametralnie się zmieniła: dyskurs ten zyskał podbudowę instytucjonalną i parasol polityczny. Nastąpił marsz przez instytucje sztuki. Działania Bernatowicza, Adamasa, Janowskiego i innych zostały wpisane w zaprogramowany proces wymiany elit. Nastąpiła wymiana dyrektorów/ek wielu ważnych publicznych instytucji wystawienniczych. Przy sprzeciwach i protestach środowisk artystycznych (wyrażanych m.in. w listach otwartych, apelach, performansach, demonstracjach) promotorzy dyskursu ultrakonserwatywnego byli/są wybierani na stanowiska dyrektorskie kluczowych muzeów i galerii (m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi). Trwa wzmożona cyrkulacja kapitałów w polu sztuki, których beneficjentami są artyści i kuratorzy z tej formacji. Następuje wzmocnienie kapitału ekonomicznego (dotacje, stypendia, nagrody itp.), symbolicznego (odznaczenia, nagrody, stanowiska), społecznego (budowanie relacji i sieci wymiany pomiędzy aktorami indywidualnymi i instytucjonalnymi, także z zagranicy).

Nie ryzykując przesady, można stwierdzić, że w polskim polu sztuk wizualnych następuje walka o hegemonię kulturową pomiędzy aktorami tworzącymi dominujący dyskurs lewicowo-liberalny i dyskurs ultrakonserwatywny (Gramsci 1977b; Laclau, Mouffe 2007: 9–50; por. Kulas 2018). Przekonanie wypowiedziane przez Bernatowicza w jednym z wywiadów: „sztuka współczesna nie musi być wcale lewicowa” (Bernatowicz 2019a) podzielają wszyscy animatorzy ultrakonserwatywnego

²⁴ Pojawiały się wyjątki od tej reguły, m.in. Piotr Bernatowicz był dyrektorem Galerii Miejskiej w Poznaniu, Jarosław Denisiuk – Centrum Sztuki Galeria El w Elblągu.

dyskursu artystycznego. Domagają się oni – jak już wspomniano – m.in. „wolności sztuki”, „różnorodności”; walczą przeciwko „zideologizowaniu”, którą to walkę rozumieją jako wykluczenie treści przypisanych światopoglądowi lewicowo-liberalnemu i zastąpienie ich treściami konserwatywnymi, katolickimi, narodowymi, niestroniącymi od ksenofobii. Piotr Bernatowicz w programie działania CSW Zamek Ujazdowski zapowiedział przekroczenie „niepisanego zamiennego stosowania pojęcia sztuki współczesnej i sztuki awangardowej”. Miała nastąpić (i następuje) w CSW „istotna zmiana kryterium doboru artystów – głównym kryterium będzie pluralizacja sceny sztuki współczesnej”, „[p]rezentowani będą artyści ważni, ale do tej pory nieobecni lub słabo obecni w obiegu wystawienniczym (Jerzy Kalina, Wojciech Korcuć, Jacek Adamas, Jarosław Modzelewski [...])”²⁵ (Bernatowicz 2019b: 7). Zapowiedział również stworzenie programu edukacyjnego „Elementarz sztuki współczesnej”, którego „[c]elem jest rewizja dominującego w literaturze przedmiotu lewicowego paradygmatu sztuki współczesnej” (Bernatowicz 2019b: 10). Kolejnym celem będzie „budowanie sieci współpracy z instytucjami zagranicznymi i środowiskami twórczymi [...] podejmującymi dyskusję z lewicowym paradygmatem sztuki współczesnej” (Bernatowicz 2019b: 8).

Zakończenie

Powstały w polskim polu sztuk wizualnych na przełomie XX i XXI wieku nurt ultrakonserwatywny wypracował specyficzny dyskurs obejmujący teksty wizualne i słowne (dokumentacje fotograficzne, wideo i słowne performansów, katalogi z reprodukcjami i tekstami kuratorskimi, książki, artykuły, wywiady itd.). Moim celem była analiza tego dyskursu i rekonstrukcja świata wyobrażonego ze specjalnym ukierunkowaniem na narracje buntu. Artyści (m.in. Zbigniew Warpechowski, Wojciech Korcuć) oraz kuratorzy (m.in. Piotr Bernatowicz, Kazimierz Piotrowski) nawołują do sprzeciwu i walki ze współczesnymi wartościami i narracjami demokratycznymi (nazywanymi m.in. „lewacką propagandą”), obejmującymi emancypację, feminizm, wolność światopoglądową itd. Promowane są w tym dyskursie wartości nacjonalistyczne i konserwatywno-katolickie, bardzo wyraźnym rysem jest ksenofobia wobec różnych kategorii Innych. Obecnie ma miejsce „marsz przez instytucje kultury”: nurt ten, początkowo niszowy, zyskał w 2015 roku – po wyborach wygranych przez prawicowy obóz „dobrej zmiany” – silne wsparcie państwa (polityczne, symboliczne, organizacyjne i finansowe), na dyrektorów ważnych instytucji artystycznych są nominowani przez władzę przedstawiciele właśnie tego nurtu.

²⁵ Zagadkowe jest umieszczenie w sąsiedztwie tych kilku artystów, wyraźnie biorących udział w kształtowaniu badanego dyskursu, Jarosława Modzelewskiego, który posiada ugruntowaną pozycję w polskim polu i na rynku sztuki, z pewnością nie jest „słabo obecny”. W twórczości Modzelewskiego nie występują również żadne z wymienionych wyżej wątków charakterystycznych dla badanego dyskursu.

Badania ultrakonserwatywnego dyskursu w polskiej sztuce planuję prowadzić dalej. Jednym z tematów, który zamierzam podjąć w przyszłości, jest analiza ewentualnych powiązań ideowych i instytucjonalnych polskiego dyskursu z dyskursami artystycznymi rozwijanymi za granicą oraz z nowymi ruchami skrajnej prawicy, których przykładem jest alt-right.

Bibliografia


- Adamas J. (2017), *Wywiad z chuliganem – Jacek Adamas, odcinek 14*, https://www.youtube.com/watch?v=3-IvQL4Nj14&fbclid=IwAR05bHe7M0jHvG7XVoH49PyP915PCA0okRaJ_kotlgfhVo0nqqMjE2QIf0 (dostęp: 6.09.2020).
- Adorno T.W. (2010), *Osobowość autorytarna*, przeł. Marcin Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Adorno T.W. (2020), *Nowy prawicowy radykalizm. Wykład o jego kilku aspektach*, przeł. M. Rajczak, Znak, Kraków.
- Banasiak J. (2017), *Ironiści i kontrrewolucjoniści, czyli artystyczna wojna III i IV RP*, Magazyn „Szum”, <https://magazynszum.pl/ironisci-i-kontrrewolucjonisci-czyli-artystyczna-wojna-iii-i-iv-rp/?fbclid=IwAR13MwsGQFDccftWGAOn2TBS4QCt0U1P2N4w3s17gzvPuj-V19KhcUzGtw> (dostęp: 4.09.2020).
- Bauman Z. (1995), *A jeśli etyki zabraknie...*, „Kultura Współczesna”, nr 1–2(5–6), s. 146–159.
- Baumgarth C. (1987), *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Bernatowicz P. (2015a), *Bunt w nowym, wspaniałym świecie*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań, s. 5–18.
- Bernatowicz P. (2015b), *Homofobia*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Bernatowicz P. (2015c), *Polityka historyczna*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Bernatowicz P. (2015d), *Faszyzm*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Bernatowicz P. (2016), *Wywiad z chuliganem – Piotr Bernatowicz, odcinek 1*, Radio Merkury/Radio Poznań, <https://www.youtube.com/watch?v=7uWDyXgHbLc> (dostęp: 5.09.2020).
- Bernatowicz P. (2017a), *Orszak, korowód i wielbłąd*, Portal „Przewodnik Katolicki”, <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2017/Przewodnik-Katolicki-3-2017/Opinie/Orszak-korowod-i-wielblad> (dostęp: 8.07.2020).
- Bernatowicz P. (2017b), *Wywiad z chuliganem – Piotr Bernatowicz, odcinek 20*, Radio Merkury/Radio Poznań, <https://www.youtube.com/watch?v=aQ5axweSJVw> (dostęp: 5.09.2020).
- Bernatowicz P. (2018), *1500 drzewek w Yad Vashem. Relacje polsko-żydowskie w kontekście współczesnej wojny o pamięć*, [w:] Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano (red.), *#Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków, s. 255–276.
- Bernatowicz P. (2019a), *Sztuka współczesna nie musi być wcale lewicowa*, Portal „Do Rzeczy”, <https://dorzeczy.pl/kraj/118987/sztuka-wspolczesna-nie-musi-byc-wcale-lewicowa.html> (dostęp: 5.09.2020).
- Bernatowicz P. (2019b), *Centrum refleksji nad sztuką współczesną. Program merytoryczny i organizacyjny Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie 2020–2026*, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_CSW_-_ZU_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf (dostęp: 13.02.2021).

- Bollin P. (2020), *Jerzy Kalina o „Zatrutym źródle”*: zaczynam się czuć jak w barbarii, Portal „Onet”, <https://kultura.onet.pl/sztuka/jerzy-kalina-autor-rzezby-jana-pawla-ii-zabiera-glos-destrukcja-kraju/rjld471> (dostęp: 10.10.2022).
- Bourdieu P. (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourdieu P. (2021), *Language And Symbolic Power*, Polity Press, Malden.
- Bürger P. (2006), *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków.
- Czyżewski M., Otrocki M., Piekot T., Stachowiak J. (red.) (2017), *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa.
- Debord G. (2006), *„Społeczeństwo spektaklu” oraz „Rozważania o społeczeństwie spektaklu”*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Duszek A., Fairclough N. (red.) (2008), *Krytyczna analiza dyskursu: interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Fairclough N. (2014), *Language and Power*, Routledge, London–New York.
- Gołaszewska M. (2001), *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Gramsci A. (1977a), *Nowoczesny książę*, [w:] P. Śpiewak, *Gramsci*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Gramsci A. (1977b), *Inteligencja i organizowanie kultury*, [w:] P. Śpiewak, *Gramsci*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Horkheimer M., Adorno T.W. (2010), *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Kozioł W. (2021), *Homary, Golebie, Jastrzębie. Zwrot konserwatywny w sztuce polskiej*, magazynszum.pl, <https://magazynszum.pl/homary-golebie-jastrzebie-zwrot-konserwatywny-w-sztuce-polskiej/> (dostęp: 10.10.2022).
- Krakowski P. (2002), *Sztuka III Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
- The Krasnals (2011), *List otwarty grupy Krasnals*, <http://the-krasnals.blogspot.com/2011/11/list-otwarty-grupy-krasnals-thymos.html> (dostęp: 10.09.2020).
- The Krasnals (2012), *EURO 2012. Polskie Aktywistki THE KRASNALS – przeciwko Ukraińskim Feministkom FEMEN*, Blog „The Krasnals”, <http://the-krasnals.blogspot.com/2012/05/euro-2012-nowy-wspianai-dom-publiczny.html> (dostęp: 10.09.2020).
- Kulas P. (2018), *Antyelitarna narracja współczesnej polskiej prawicy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 14, nr 4, s. 14–39, <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.4.02>
- Kulas P., Śpiewak P. (2020), *Długi marsz przez instytucje kultury. Polityka Zjednoczonej Prawicy a wymiana elit w nowym ładzie kulturalnym państwa po roku 2015*, „Studia Socjologiczno-Polityczne. Seria Nowa”, nr 1(12), s. 73–98, <https://doi.org/10.26343/0585556X11204>
- Laclau E., Mouffe C. (2007), *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
- Lameński L. (2007), *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Możdżyński P. (2008), *Rytualna sztuka współczesna*, [w:] I. Borowik, M. Libiszowska-Żółtkowska, J. Doktor (red.), *Oblicza religii i religijności*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków, s. 398–420.
- Możdżyński P. (2011), *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Możdżyński P. (2013), *Tym razem poświęcimy własny kościół. Sacrum w sztuce młodych artystów*, „Estetyka i Krytyka”, nr 1, s. 93–115.

- Mucha J. (1986), *Socjologia jako krytyka społeczna. Orientacja radykalna i krytyczna współczesnej socjologii zachodniej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Muraszkiewicz E. (red.) (2015), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Pawliszak P., Rancew-Sikora D. (2012), *Wprowadzenie do socjologicznej analizy dyskursu (SAD)*, „Studia Socjologiczne”, nr 1(204), s. 5–18.
- Piotrowski K. (2011), *Thymós. Sztuka gniewu 1900–2011*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=168551> (dostęp: 8.09.2020).
- Piotrowski K. (2015), *Psogos, Adresteia, Epikeia (ramowanie buntu)*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Radkiewicz P. (2020), *National identification in a democratic society. A view from the psychosocial perspective*, „Studia Socjologiczno-Polityczne. Seria Nowa”, nr 1(12), s. 73–98, <https://doi.org/10.26343/0585556X11201>
- Rojek P. (2016), *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków.
- Ronduda Ł. (2011), *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski. Warpechowski, Dawicki*, Wydawnictwo SWPS Academica–Muzeum Sztuki, Warszawa–Łódź.
- Roose H., Roose W., Daenekindt S. (2018), *Trends in Contemporary Art Discourse: Using Topic Models to Analyze 25 years of Professional Art Criticism*, „Cultural Sociology”, nr 12(3).
- Schmid U. (2014), *Estetyczne przejawy nacjonalistycznej rządomyślności*, [w:] U. Schmid (red.), *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, przeł. P. Pieńkowska-Wiederkehr, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Sienkiewicz K. (2014), *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie–Karakter, Warszawa–Kraków.
- Skierski M. (2015), *Artysta zbuntowany – sprzeciw wyrażony performansem Zbigniewa Warpechowskiego pt. „Róg Pamięci”*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Staszak K. (2015a), *Feminizm*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Staszak K. (2015b), *„Jedna z najciekawszych ekspozycji ostatnich lat”. Recepcja wystawy „Strategie buntu”*, [w:] E. Muraszkiewicz (red.), *Strategie buntu*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, Poznań.
- Szabłowski S. (2015), *Wyborny trup*, Portal „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6192-wyborny-trup.html> (dostęp: 12.04.2017).
- Szabłowski S. (2017), *Polskość i jej sobowtóry*, Portal „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7278-polskosc-i-jej-sobowtory.html> (dostęp: 10.09.2020).
- Twórca „puzzli smoleńskich”: to dla mnie nie jest zabawa* (2012), Portal „Onet”, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/tworca-puzzli-smolenskich-to-dla-mnie-nie-jest-zabawa/tc0p3> (dostęp: 10.09.2020).
- Tyson L. (2006), *Critical theory today*, Routledge, New York.
- Warpechowski Z. (1998), *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Warpechowski Z. (2014), *Konserwatyizm awangardowy*, Stowarzyszenie Artystyczne Otwarta Pracownia, Kraków.
- Wasilewski M. (2021a), *From Self-defense To Counterattack. How The Populist in Poland reclaimed The Language of Contemporary Art*, [w:] D. Perrier (red.), *Art Criticism in Times of Populism and Nationalism: Proceedings of the 52nd International AICA Congress, Cologne/ Berlin 1–7 October 2019*, <https://www.arthistoricum.net>, Heidelberg, s. 121–146.
- Wasilewski M. (2021b), *Sztuka w czasach populizmu*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.

-
- Wodak R. (2015), *Politics of Fear: What Right-Wing Populist Discourses Mean*, Sage Publications, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington, <https://doi.org/10.4135/9781446270073>
- Wodak R., Meyer M. (2016), *Critical discourse studies: history, agenda, theory and methodology*, [w:] R. Wodak, M. Meyer (red.), *Methods of Critical Discourse Studies*, Sage, Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington.
- Wolfgang J.D. (2022), *When Fringe Hate Goes Mainstream: How White Nationalist Discourse Manifests in Online News Commenting*, „Journal of Communication Inquiry”, t. 46, nr 2, s. 117–137, <https://doi.org/10.1177/01968599211040840>
- Ziemkiewicz R. (2016), *Ostrożnie z tą rewolucją*, „Do Rzeczy”, nr 51/202, s. 68–70.
- Żmijewski A. (2008), *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury–Wydawnictwo Krytyki Politycznej, wyd. II, poprawione i rozszerzone, Bytom–Warszawa.

Emilia Zimnica-Kuziola*

 <https://orcid.org/0000-0003-1827-0802>

POMIĘDZY MITEM I RZECZYWISTOŚCIĄ – ŻRÓŃNICOWANIE STANOWISK NA TEMAT WOLNOŚCI I POWINNOŚCI ARTYSTY

Abstrakt. Celem artykułu jest prezentacja zróżnicowanych stanowisk na temat wolności i powinności artysty. Autorkę interesują dyskursy na temat wolności artysty, współistniejące w obiegu publicznym. Formułują je sami artyści, krytycy, naukowcy, przedstawiciele mediów i Kościoła, a nawet prawnicy.

Egzemplifikację omówionych w pierwszej części artykułu dyskursów dotyczących wolności artysty stanowi publiczna dyskusja na temat kontrowersyjnego spektaklu *Kłątwa* (na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego), znajdującego się (od 2017 r.) w repertuarze stołecznego Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera, zrealizowanego przez chorwackiego reżysera Olivera Frljicia.

Słowa kluczowe: wolność artysty, mit i rzeczywistość, *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frljicia.

BETWEEN MYTH AND REALITY – DIFFERENTIATION OF POSITIONS ON THE ARTIST’S FREEDOM AND DUTIES

Abstract. The aim of the article is to present various positions on the freedom and duties of the artist. The author is interested in discourses on the artist’s freedom coexisting in public circulation. They are formulated by artists, critics, scientists, representatives of the media and the Church, and even lawyers. An exemplification of the discourses on the artist’s freedom discussed in the first part of the article is the public discussion on the controversial performance *The Curse* (based on Stanisław Wyspiański’s drama), included (since 2017) in the repertoire of the capital’s Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, made by the Croatian director Oliver Frljic.

Keywords: artist’s freedom, myth and reality, *Kłątwa* directed by Oliver Frljic.

* Dr hab., prof. UŁ, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl

1. Wstęp

Problem wolności artysty i autonomii sztuki rozważany był od starożytności, filozofowie i teoretycy kultury nie osiągnęli konsensusu – ich opinie były silnie spolaryzowane. Moim celem jest zaprezentowanie głównych stanowisk dotyczących tego zagadnienia, wraz z argumentacją, i ukazanie na tym tle dyskusji na temat kontrowersyjnego spektaklu *Kłątwa*, wystawianego w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Odwołuję się do wypowiedzi krytyków sztuki, publicystów, naukowców i prawników (wykorzystuję zatem źródła zastane, a metodą badań jest *desk research*, strategia polegająca na analizowaniu danych pochodzących z istniejących zasobów informacyjnych i generowaniu wniosków dotyczących konkretnego problemu badawczego). Nie zamierzam opowiadać się za jednym ze stanowisk, ponieważ zależy mi przede wszystkim na naukowym dystansie i obiektywności.

Rzecznicy pierwszego stanowiska negują szczególne prerogatywy artysty. Ich zdaniem wolność twórcy to mit, nie ma on żadnych specjalnych praw wynikających z domniemanego szczególnego statusu. Podlega wszystkim ograniczeniom, jakie są udziałem tzw. zwykłych członków społeczeństwa. Jest uzurpatorem, jeśli przypisuje sobie wyjątkową pozycję. Sztuka nie stanowi autonomicznego obszaru, w którym można eksperymentować bez obawy przed odpowiedzialnością.

Zgodnie z drugim ujęciem artysta widzi więcej, głębiej i poprzez swoją twórczość zachęca odbiorców do zmiany postrzegania rzeczywistości. Outsider, nonkonformista, „obcy” otwiera nowe przestrzenie, kontestuje społeczne normy, kwestionuje odwieczne prawdy, porusza tematy tabuizowane, przemilczane w oficjalnym dyskursie. Jest wolny, zatem odrzuca ustalony od wieków porządek, układ hierarchii, tropi przesady i spetryfikowane idee. Burzy, by budować świat na nowo. Jego wewnętrzna wolność i odwaga stanowią szansę na przemianę społeczeństwa.

Stanowisko trzecie – pośrednie – uznaje wolność twórcy, ale sytuuje ją w pewnych granicach, regulowanych przez zasadę *non nocere*. Artysta nie może tej wartości doprowadzać do skrajności – sam wyznacza sobie zakres działań (autocenzura), ogranicza go również system prawny państwa (konstytucja) oraz obyczaje społeczności, w której żyje.

Warto zatem zaprezentować linię argumentacyjną każdego z trzech stanowisk:

Stanowisko pierwsze. Marian Golka zaznacza, że artysta jest jednostką uwikłaną w grę interesów i ideologii. Narzędziem dyskursywnym podtrzymującym szczególnie status reprezentanta pola sztuki jest mit, który legitymizuje uprzywilejowaną pozycję twórcy. Jako zbiorowe przekonanie, mit nie podlega empirycznej weryfikacji, jednak wykorzystywany jest w celach instrumentalnych: „Ma wiele cech ideologii grupowej, uzasadniającej albo wyrażającej interes danej grupy, pełni przy tym funkcje integracyjne” (Golka 2012: 55). Mit, pomimo swej schematyczności i wątpliwych walorów heurystycznych, stwarza korzystny klimat dla artystów i ich

dzieł. Przywoływany jest, gdy twórców oskarża się o obrazę uczuć religijnych czy naruszanie norm obyczajowych.

Mity są podtrzymywane przez instytucje artystyczne, środowiska twórcze, krytyków, teoretyków – autorów pism programowych poświęconych sztuce. Najczęściej powtarzane mity dotyczące artysty to, zdaniem Golki, mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia i odrzucenia.

Zgodnie z powyższym stanowiskiem sztuka to jedna z dziedzin kultury symbolicznej, która nie posiada szczególnych przywilejów, zatem i artysta nie powinien oczekiwać specjalnego traktowania:

Artyści uzurpując sobie prawo do szczególnie szerokiego zakresu wolności, wychodzą od mniemania, że powinny im przysługiwać prawa, których inni nie posiadają. W rzeczywistości takich praw nie mają, i mało kto kwapi się, aby im je przyznać czy choćby przyzwolić na ich zgłaszanie przez artystów. Same zaś takie roszczenia wywołują najczęściej dezaprobatę społeczną, a nierzadko przyczyniają się do odrzucenia tych, którzy je wysuwają (Golka 2012: 79).

Konsekwencją takiego założenia jest demitologizacja – wolność artysty nie może być absolutyzowana. Po pierwsze, twórca jest odpowiedzialny za oddziaływanie własnych wytworów na odbiorców, po drugie, najpierw jest człowiekiem, potem dopiero artystą. Musi respektować społeczne normy, a jeśli je przekracza, narusza tabu, uznawany jest za uzurpatora, narcyza, megalomana. Artysta ma szczególne zadania wobec wspólnoty – powinien opowiadać się po stronie słabych, uciskanych, po stronie słusznej racji i wspólnego dobra.

Chrześcijańscy filozofowie, w tym Józef Tischner, przypisują sztuce zdolność odkrywania sensu ludzkiego życia. Wysoko waloryzują wolność w dziedzinie twórczości artystycznej, jednakże zaznaczają, że powinna ona nierozzerwalnie wiązać się ze sferą aksjologiczną. Jeśli wszystko wolno, to jest to samowola, natomiast sztuka powinna uznawać i urzeczywistniać wartości, które przyczyniają się do rozwoju człowieczeństwa. Prawda, dobro i piękno – słynna triada składająca się na grecki kanon etyczny i estetyczny – może nadać sztuce szczególny walor, zatem dzieło sztuki powinno stanowić syntezę tych trzech kategorii. Tischner stawia etykę przed estetyką, jego zdaniem twórczość artystyczna nie może być sytuowana ponad dobrem i złem (Tischner 2018). Jan Paweł II w słynnym *Liście do artystów* (2005) stwierdza, że przedstawiciele sztuki powinni poszukiwać „epifanii piękna”, by darować je światu. Spoczywa na nich szczególna odpowiedzialność – powtarzając w ziemskim wymiarze i na ludzką miarę akt kreacyjny samego Boga, wzbogacając dziedzictwo kulturowe własnego narodu i całej ludzkości. Pogłębiony namysł intelektualny, duchowy i estetyczny odsłania „rzeczywistość niewysłowioną”, niedyskursywną. Artyści obdarzeni szczególną wrażliwością i „Bożą iskrą” tworzą dzieła „prawdziwe”, „autentyczne”, „rzeczywiste”.

Pojęcia dla niektórych relewantne w dziedzinie artystycznej twórczości, takie jak powołanie i misja, w XXI wieku traktowane są jako anachronizm. Artyści nie chcą być misjonarzami, kapłanami, tylko nieliczni *expressis verbis* deklarują

przywiązanie do sfery transcendentnej. Zdaniem rzeczników omawianego tu stanowiska rozdzielenie porządku etyki i estetyki doprowadziło do aksjologicznego chaosu i degeneracji sztuki.

Z punktu widzenia tomizmu sam twórca nie musi być ideałem – ważne, aby tworzył dobre dzieła, przyczyniające się do rozwoju moralnego odbiorcy. Tomasz z Akwinu w *Summie teologicznej* zaznaczał: „Sztuka nie wymaga, aby artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło” (Tatarkiewicz 1989: 233–234). Jan Paweł II (2005) podkreślał natomiast, że istnieje ścisła zależność pomiędzy postawą twórczą artysty i jego postawą moralną. Dzieło zaświadcza o swoim autorze, zatem nie bez znaczenia jest etyczne ukierunkowanie samego twórcy.

Papież wskazuje na następujące (pożądane, powinne) cechy człowieka-artysty: 1) doskonałość (formalna, warsztatowa), tj. umiejętność tworzenia dzieł pięknych i wzniosłych, 2) bezinteresowna służba (bezinteresowność) na rzecz dobra wspólnego (narodu, ludzkości), tj. kultury, 3) pracowitość, aktywność w tworzeniu, czyn osoby (czynność, filozofia czynu), 4) odpowiedzialność, 5) skromność, pokora (brak dążenia do próżnej chwały), 6) pogłębiona duchowość, 7) moralność („etyka”) służąca wychowaniu narodu, 8) samoświadomość (służby, pracy, odpowiedzialności, zadań, celów), 9) indywidualność, odrębność osobistego powołania artystycznego (indywidualnej, osobistej drogi w sztuce), 10) świadomość własnej ograniczoności, 11) wrażliwość na piękno rzeczywistości, 12) rozeznanie (poznanie) kulturowej i religijnej tradycji, z której się wywodzi (zakorzenienie kulturowe we własnym dziedzictwie narodowym i religijnym) (Tytko 2013: 128).

W XIX wieku wyrazicielem omawianego tu stanowiska był m.in. Cyprian Kamil Norwid, w którego przekonaniu dzieło ma nie tylko zachwycać odbiorców, ale i przenosić ich w uniwersum transcendentnego dobra. Sławomir Marzec, współczesny artysta, teoretyk i krytyk sztuki (rocznik 1962), w artykule o znamienym tytule *Bieżące praktyki de/generowania sztuki. Między arthome i artworld* stwierdza: „Żaden etap przemian sztuki, żadne racje polityczne czy społeczne nie obligują nas w żadnym stopniu do oglądania rzeczy banalnych, prostackich lub nikczemnych” (Marzec 2013: 13). Jego zdaniem nadmiar wolności szkodzi sztuce, „wyzwolonej od estetyczności, artystyczności, symboliczności, ekspresyjności etc., która jest tylko *aktualna* i tylko *inna*”. Sztuka mierzona „logiką rynku, mass mediów, partykularnej polityki” traci swoją rangę i znaczenie. Dzieło sztuki funkcjonujące jako przedmiot indoktrynacji, jako towar traci swoją tożsamość, staje się zaledwie własnym substytutem, ekwiwalentem, instrumentem realizującym interesy jednostek i grup społecznych.

Stanowisko drugie. Sztuka jest obszarem ze szczególnymi prerogatywami. Artysta, dzięki funkcjonowaniu w autonomicznej przestrzeni, „może wszystko” i nawet powinien eksperymentować, bezkarnie przekraczać granice w imieniu innych. Florian Znaniecki w znanej książce *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości* wprowadził kategorię „zboceńca nadnormalnego” – jest to człowiek nieprzeciętny, który buntuje się przeciw społecznym normom, podważa *status quo*, pragnie zmienić istniejący porządek. „Zboceńca ma stałą skłonność do buntu

we wszelkich kręgach, w jakich się znajduje, i nie potrzebuje oparcia, nie dąży bowiem do normalizacji swego życia” (Znaniński 2001: 277). Jest jednostką wybitną, kreatywną, bezkompromisową, nieraz wręcz fanatyczną, zdeterminowaną i zmotywowaną wewnątrznie, zatem realizuje swoje cele bez względu na koszty, ryzyko odrzucenia. Zadanie staje się dla niego nadrzędną wartością i wszystko inne jest mu podporządkowane (Znaniński 2001: 284–285).

„Zboczeniec” (nazwa neutralna, bez seksualnej konotacji) to osoba odważna, która „zbacza” z wygodnej, społecznie akceptowanej drogi, bo przeciera nowe szlaki i wprowadza modyfikacje systemu kulturowego. „Zboczeniec” – refleksyjny, krytyczny, neguje oczywistości, często przyjmuje odrębny od wspólnoty system wartości. Jego inność, obcość może generować niechęć, odrzucenie, niezrozumienie. Skłonność do anarchii burzy społeczny ład, dlatego nieraz dopiero następne pokolenia potrafią dostrzec wielkość i znaczenie zboczeńca. Jednak kiedy zostaje doceniony, społeczeństwo aprobuje jego osobność, indywidualizm, wiele mu wybacza.

Jakie warunki zewnętrzne muszą być spełnione, aby wykrystalizowała się taka osobowość? Znaniński uważa, że relewantnym czynnikiem jest kontakt z ludźmi spoza swego kręgu społecznego, z innymi systemami kulturowymi i oddziaływanie osób zaliczanych do kategorii zboczeńców nadnormalnych. Duży zakres swobody sprzyja postawom nonkonformistycznym. Zboczeniec nadnormalny wierzy w swoją misję, ideę i realizuje ją konsekwentnie, często kosztem osobistego szczęścia. Gdyby nie zboczeńcy, świat stałby w miejscu, nie byłoby postępu. Warto dodać, że zmiany niekoniecznie muszą dotyczyć systemu społeczno-kulturowego, mogą zachodzić w porządku mentalnym, świadomościowym.

John Stuart Mill w szkicu na temat wolności sporo miejsca poświęca „geniuszom”, ceni ich za oryginalność, siłę charakteru, odwagę, bezkompromisowość, indywidualność, kwestionowanie starych prawd i odkrywanie nowych, stosowanie innowacyjnych metod itd. Pragnie „uprzytomnić tym, którzy nie pragną wolności i nie chcieliby z niej korzystać, że mogą być w jakiś zrozumiały sposób wynagrodzeni, jeśli pozwolą innym ludziom bez przeszkód jej używać” (Mill 2005: 165). Niestety społeczeństwo nie jest skłonne przyznawać ekscentrykom, ludziom wyjątkowym prawa do wolności. Tymczasem czy można skarżyć się na Niagarę, że „nie płynie tak spokojnie, jak kanał holenderski?” (Mill 2005: 165). Mill mówi o „despotyzmie zwyczaju”, o odrzucaniu działań nieszablonowych i ludzi niezależnych. Angielski filozof i ekonomista apeluje, by ludziom nieprzeciętnym stwarzać optymalne warunki rozwoju, nie hamować ich energii życiowej, tolerować różnorodność, akceptować odmienne poglądy, ponieważ „ta garstka jest solą ziemi; bez niej życie ludzkie stałoby się nieruchomym stawem” (Mill 2005: 165). Nie byłoby reform, społecznych zmian, gdyby jednostkom odebrano wolność myślenia i działania.

Artyści i inni uczestnicy społecznego świata sztuki podtrzymują mity środowiskowe, reprodukują ideologie – legitymizują swój świat, nadają mu rangę i znaczenie. Maria Anna Potocka – kurator i krytyk sztuki – pisze, że współczesnemu artyście

przysługuje absolutna wolność, jednak zauważa także ambiwalencję tego stanu rzeczy. Wolność może dużo kosztować, bo „tylko do pewnego stopnia jest darem”:

Wiek XX wyzwolił artystę. Teraz nie musi już tworzyć piękna, mówić prawdy, mieć utalentowanych rąk, wiernie odtwarzać rzeczywistości, wyzalać wzniosłości, sprawiać przyjemności, zachwycać ani wzruszać. Ma być sobą według własnych zasad. Ta wolność tylko do pewnego stopnia jest darem. Jest przede wszystkim podstępem ze strony kultury, która chce patrzeć na rzeczywistość oczyma człowieka nieograniczonego, otwartego i nieskażonego wspólnymi kłamstwami. Dlatego wypuszcza artystów na niebezpieczną wolność, niczego w zamian nie obiecując (Potocka 2013).

Społeczeństwo jako zewnętrzna instancja przyznająca artyście prawo do wolności oczekuje, by w jego imieniu buntował się, burzył istniejący porządek, testował granice, podważał aksjomaty i tropił przesady.

Użycie sztuki jako narzędzia krytycznego wobec świadomości wspólnej chroni przed zastęgnięciem w światopoglądzie poprzednich generacji i przyczynia się do ewolucji kulturowej [...]. Wolność artysty wynika z twórczego sprzeciwu – będącego darem lub przekleństwem – wobec wszystkiego, co kształtuje życie człowieka. Jest to wolność dająca prawo do formułowania poglądów na wszelkie tematy. Artysta – na fali energii człowieka wolnego – przygląda się krytycznie światu i podważa rzeczy, które innym wydają się oczywiste lub objawione. Artyści nie pozwalają stłumić w sobie wolności do samostanowienia. Cywilizacja wykorzystuje tę energię krytyczną na rzecz przemian światopoglądowych. Dzięki artystom świat się unowocześnia i wyzwala z przestarzałych wartości. Niezależność percepcji oraz wyczulenie na skostnienia paradygmatu decydują o społecznej wartości artysty (Potocka 2013).

Rzecznicy drugiego stanowiska akceptują artystyczne prowokacje, transgresje twórców, dostrzegają potencjał w ich nonkonformistycznych działaniach. Cenią szczególną wrażliwość i odwagę „zbożców nadnormalnych”. Tam, gdzie inni widzą tylko obsceniczność czy chęć epatowania odbiorców, oni dostrzegają m.in. pragnienie zwrócenia uwagi na ważne problemy społeczne.

Mit nieograniczonej wolności artysty ukształtował się w okresie romantyzmu, od tego czasu regularnie bywał i nadal jest przywoływany (por. m.in. Hauser 1974; Osęka 1978; Zimnica-Kuzioła 2017). Wyraża się on w przekonaniu, że artysta nie znosi jakiegokolwiek podporządkowania – będzie nowatorski, jeśli porzuci myślenie o odbiorcach, mecenasach, krytykach itd. Jego naturą i zarazem społeczną powinnością jest anarchia i bunt. Jego prawem jest negacja tradycji, obrazoburstwo, prowokacja, a nawet bluźnierstwo. Stanisław Przybyszewski, rzecznik tego stanowiska, stwierdził w *Confiteorze* (1899):

Artysta nie jest ani sługą, ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nieokielznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką (Przybyszewski, za: Gołka 2012: 77).

Pisząc o wolności artysty, warto rozgraniczyć wolność w sferze twórczości (wybór określonych środków artystycznych, wybór tworzywa, kreowanie nowych światów i idei) i wolność w życiu społecznym. Artysta nieraz stawia siebie ponad innych członków społeczeństwa, przyznaje sobie prawo do wyrażania skrajnych poglądów i do zaskakującego innych stylu życia oraz do odrzucenia ograniczeń i reguł życia zbiorowego. Członkowie grupy Azorro postanowili przetestować siłę owego przekonania w sposób groteskowy, absurdalny, ironiczny, prześmiewczy¹:

Tytułowe *Czy artyście wszystko wolno* to pytanie, które często pada w publicystycznych tekstach roztrząsających związane ze sztuką skandale. Grupa Azorro potraktowała to publicystyczne pytanie w sposób dosłowny. Przechodząc na czerwonym świetle, plując z wiaduktu na samochody i sikając w miejscach publicznych, artyści testują granice przywilejów wynikających z ich szczególnej (?) pozycji w hierarchii społecznej².

Stanowisko trzecie. Wymowa wspomnianego happeningu grupy Azorro jest jednoznaczna – artyści sugerują, że nie można doprowadzać do skrajności prerogatyw wynikających ze szczególnego statusu artysty, nie można absolutyzować jego wolności. Pora zatem na zarysowanie pośredniego stanowiska, które nazywam „tak, ale”. Reprezentuje je m.in. Natalie Heinrich, francuska socjolog sztuki. Artyście więcej wolno, twierdzi badaczka, ale tylko w granicach twórczości artystycznej i to on sam ustala zakres własnych działań twórczych, sam decyduje o swojej wolności. Status artysty jest szczególny (Heinrich odwołuje się do koncepcji społecznego tworzenia rzeczywistości i stwierdza, że nie można odrzucać mitu wolności jako aberracji). Punktu odniesienia nie stanowią dla niego normy zewnętrzne, ale wewnętrzna instancja, autocenzura. W praktyce artyści przejawiają szerokie spektrum postaw – od kontestacji *status quo* do umacniania tradycji bądź tworzenia „sztuki dla sztuki”. Uczennica Pierre’a Bourdieu odwołuje się do potocznych wyobrażeń na temat artystów i jest daleka od traktowania ich jako naiwnych idealizacji. Jej zdaniem należy zaakceptować (choć z pewnymi zastrzeżeniami) „logikę mitów” (Heinrich 2007: 93), one współtworzą bowiem status artysty „na równi z rzeczywistością”.

Wolność artysty w praktyce ograniczają choćby sankcje prawne, istotna jest też zasada *non nocere*. Nie można zatem dogmatyzować tej wartości, ograniczenia są niezbędne. Krystyna Janda, która prowadzi w Warszawie prywatny teatr, przyznaje się do stosowania cenzury „obyczajowej”. W dyskusji, jaka miała miejsce w Teatrze Powszechnym w Łodzi w ramach Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, artystka stwierdziła *expressis verbis*: „Bohater pozytywny nie powinien mówić: kocham ćpać, ja jestem odpowiedzialna za ten przekaz” (Dyskusja 2018).

¹ Grupa Azorro powstała w 2001 roku, stworzyło ją czterech artystów z Krakowa i Warszawy: Oskar Dawicki, performer; Igor Krenz, twórca wideo i akcji artystycznych; Wojciech Niedzielko, fotograf i twórca sztuki video; Łukasz Skąpski, rzeźbiarz i autor instalacji. Pierwszy z nich, Dawicki, reprezentuje pokolenie 50-latków, trzej pozostali urodzili się w końcu lat 50.

² <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-czy-artyście-wolno-wszystko> (dostęp: 13.04.2021).

Fotograf – nie będzie epatował obrazami drastycznymi (nie będzie fotografował ofiar wypadku i rozpowszechniał tych obrazów w sferze publicznej), nie będzie wykonywał zdjęć bez zgody fotografowanych. Stanowisko „tak, ale” to akceptacja wolności artysty, jednak zakresowo ograniczona. Wiele zależy od wewnętrznej dyspozycji, poczucia odpowiedzialności, wrażliwości twórcy.

2. Case study – dyskusje wokół spektaklu *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frlićia

Jako ilustrację zaprezentowanych powyżej trzech stanowisk przywołam dyskusje na temat *Kłatwy*, głośnego spektaklu zrealizowanego na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, który od sześciu lat (od lutego 2017 roku) pozostaje w repertuarze Teatru Powszechnego w Warszawie. Oliver Frlić – chorwacki reżyser teatralny i dramatopisarz – przygotował ten kontrowersyjny spektakl, jak sam stwierdza, aby „przetestować artystyczną wolność” w Polsce. Przedstawienie krytykujące Kościół katolicki jako instytucję dotyka „newralgicznych” problemów społeczno-politycznych i religijnych, ale reżyser deklaruje *explicite*, że nie zamierzał wywołać skandalu. Jego intencją była natomiast krytyka instytucji publicznych, nadużyć władzy i obrona prawa do swobody wypowiedzi poprzez sztukę³. W dyskurs na temat przedstawienia zaangażowali się przedstawiciele wielu środowisk.

Autor jednej z recenzji, skrajnie negatywnie opiniujący sztukę, odwołuje się do argumentów *ad personam* i *ad baculum*, stosuje hiperbolizacje i kompulsje perswazyjne, używa argumentów emocjonalnych, pisząc swój tekst w rejtanowskim tonie „oburzenia i gniewu”:

³ Warto przywołać fragmenty opisu przedstawienia, zamieszczone na stronie internetowej Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera. „W momencie, w którym związek Kościoła i państwa wydaje się nierozzerwalny, a władza organów kościelnych próbuje wpłynąć na funkcjonowanie świeckich instytucji oraz na decyzje jednostek, twórcy spektaklu sprawdzają, czy opór wobec tych mechanizmów jest jeszcze możliwy. Na ile katolicka moralność przenika podejmowane przez nas decyzje? Jak wpływa na światopogląd osób, które deklarują niezależność od Kościoła, a jakie konsekwencje posiada dla tych, którzy uważają się za katolików? A przede wszystkim: na ile sztuka współczesna jest zdeterminowana przez religijną cenzurę, autocenzurę i unikanie zarzutu o »obrazę uczuć religijnych«?

Spektakl *Kłątwa* wykorzystuje motywy z dramatu Wyspiańskiego do stworzenia wielowątkowego krajobrazu współczesnej religijności i areligijności. W ramach teatru, rządzącego się własną hierarchią oraz często wykorzystującego mechanizm podporządkowania i upokorzenia, twórcy zastanawiają się, czy wyzbycie się lęku przed władzą, a nawet samej władzy, znajduje się w zakresie ich możliwości.

Oliver Frlić, uznany chorwacki reżyser i dramatopisarz, to przedstawiciel europejskiego teatru krytycznego, który poddaje odważnej dyskusji skomplikowane kwestie społeczno-polityczne [...].

Spektakl przeznaczony wyłącznie dla widzów od 18. roku życia.

Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne. Wszelkie sceny przedstawione w spektaklu są odzwierciedleniem wyłącznie wizji artystycznej” (<https://www.powszechny.com/spektakle/klatwa,s1141.html>; dostęp: 29.12.2022).

- o reżyserze: „wychowanek diabelskiej szkoły frankfurckiej”, „posuwa się z każdym spektaklem dalej”, „powinien być aresztowany natychmiast”, „łotr”, „skandalista”, „artysta bez skrupułów”, „w teatrze narodził się dla diabła”, „gotowy do podłości”, „chorwacki wykołajeniec”;
- o wymowie i jakości sztuki: „obrażanie uczuć religijnych”, „profanacja symboli wiary”, „błuznierstwo”, „prowokacja sprawdzająca opór Polaków”, „widowisko zgnilizny, nikczemności i moralnego upadku”, „publiczna zbrodnia ducha”, „ktoś [...] miał potrzebę bluźnić świętościom, przed którymi naród polski klęka”, „splugawienie imienia wielkiego artysty”, „ekscesy diabelskie”, „łajdacki spektakl”, „deprawacja i publiczne zgorszenie”, „skupia się na perwersji, bluźnierstwach, obrażaniu Boga i uczuć ludzi wierzących”, „hańbiący wyczyn”;
- o aktorach biorących udział w przedstawieniu: „te diabły”, „rodzimi artyści z piekła rodem”, „zepsuci”, „godzący w to, co święte”;
- o kulturze artystycznej w Polsce i niektórych twórcach: „deprawacja instytucji kultury”, „w ostatnich latach publiczne instytucje kultury stały się areną wielu zdarzeń, w których ublizano prawdom wiary katolickiej, pamięci polskich Świętych, albo wręcz samemu Chrystusowi i Jego Najświętszej Matce”, „wielu jest łotrów w naszej Ojczyźnie”, „zdegenerowani twórcy” (Orzechowski 2017: 16).

Inni komentatorzy wypowiadający się o przedstawieniu w tonie negatywnym piętnują „ordynarne obrazy”, „prostą indoktrynację antyreligijną”, „brak przyzwoitości”, „nietolerancję wobec chrześcijaństwa”, „nawoływanie do nienawiści z powodów religijnych”. W dyskursie publicznym pojawiły się „mocne” określenia wskazujące na idiosynkrazję: „burdel”, „szambo”, „kloaka”, „głupota”, „szaleństwo” itp.

Prawnicy indagowani, czy *Kłątwa* narusza prawo, nie byli w tej kwestii jednomyślni. Niemniej Roman Giertych, polityk i adwokat, w Radiu TOK FM kategorycznie stwierdził, że mamy do czynienia z przestępstwem i przekroczone zostały granice wolności sztuki. *Kłątwa* Olivera Frlijicia to jego zdaniem „Himalaje krytycyzmu politycznego”, szczególną krytykę prawnika wzbudził fakt „nawoływania do zabójstwa Jarosława Kaczyńskiego”, promowanie profanacji krzyża i znieważanie Jana Pawła II (*Himalaje* 2017).

Eugeniusz Sakowicz, teolog i religioznawca, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, wydał formalną opinię, iż spektakl obraża uczucia religijne chrześcijan. Drwiny z religii katolickiej, inscenizacja seksu oralnego z figurą Jana Pawła II i inne bulwersujące sceny nie tylko przekraczają granice dobrego smaku, ale są też czynami karalnymi. Prokuratura Okręgowa Warszawa-Praga wszczęła śledztwo w sprawie kontrowersyjnego spektaklu. W toku postępowania przesłuchano około stu świadków, zbadano sceny z *Kłątwy* (*Kłątwa* 2018).

Po przeciwnej stronie sporu o *Kłątwę* znalazł się m.in. Paweł Łysak, dyrektor Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, w którym wystawiono

spektakl chorwackiego reżysera. Łysak uważa, że „terapia szokowa” jest społeczeństwu niezbędna. Oto jego komentarz dotyczący pracy artystycznej Frłjicia:

Zdawałem sobie sprawę, że antagonizująca strategia Olivera nie jest prowokacją dla prowokacji, tylko ma służyć przesunięciu buksującej w miejscu debaty publicznej na inny poziom. Wytworzone na scenie ciśnienie, atak na sfery, które na mocy niepisanej umowy społecznej są nienaruszalne i respektowane nawet przez tych, którzy na poziomie świadomości zachowują wobec pozycji Kościoła katolickiego w naszym kraju postawę głęboko krytyczną – wszystko to ma być siłą, która toruje przejście, rozbija szklany klosz narzuconych nam ograniczeń, w tym wypadku ograniczeń krytyki wszechpotężnej instytucji Kościoła, która determinuje naszą politykę i rości sobie prawo do wyznaczania zakresu wolności wszystkim, nie tylko wierzącym (Adamiecka-Sitek, Keil 2017: 24).

Dyrektor mówi o „władzy” hierarchów, „skrajnych nadużyciach moralnych i finansowych”, „eskalujących roszczeniach do zawłaszczania kolejnych przestrzeni”. Paweł Sztarbowski uznaje Kościół za „potężną instytucję, która w zasadzie jest poza prawem. Jest bezkarna i pазerna, nie płaci podatków” (Głowacka 2017: 183).

W dyskursach tych także ujawnia się „ton oburzenia i gniewu”, tylko po przeciwnej stronie barykady. Teatr krytyczny/polityczny, którego rzecznikiem jest Oliver Frłjić, intencjonalnie prowokuje estetyką, „podważa mieszczańskie poczucie gustu”. W poświęconym *Kłątwie* numerze „Notatnika Teatralnego” (2017, nr 84–85) pojawiły się metafory odzwierciedlające rewolucyjny charakter tego teatru: „otwieramy puszkę Pandory”, „wkładamy kij w gniazdo szerszeni”, „forsujemy symboliczne zasięki”, „wystrzałem z Aurory rozpoczynamy rewolucję kulturalną”, „uderzamy w tabu”, „chodzi nam o antagonizowanie różnych grup społecznych”. Frłjić, oskarżany o znieważanie symboli narodowych i religijnych, wyjaśnia, że robi to właśnie dlatego, iż „reprezentują pewną zbiorową tożsamość”: „Dziś symbole narodowe są dla mnie kondensacją głupoty, zbiorowej głupoty” (Skrzywanek 2017: 14). Twórcy i komentatorzy związani z tym nurtem teatru są radykalni i ekstremalni. *Kłątwa* staje się dla nich „opowieścią o paraliżującym, destrukcyjnym doświadczeniu polskiego społeczeństwa poddanego przemocy symbolicznej ze strony wszechwładnej instytucji Kościoła katolickiego” (Adamiecka-Sitek, Keil 2017: 25).

W sporze tym ujawnia się aksjologiczna dyferencjacja społeczeństwa, konflikt wartości pomiędzy spolaryzowanymi pod względem ideowym uczestnikami społecznego świata teatru, a także różne postrzeganie statusu sztuki. Po jednej stronie znaleźli się ci, którzy nie uznają autonomiczności sztuki, stawiają jej granice i konstruują zdania z dużym kwantyfikatorem („nigdy nie wolno obrażać uczuć religijnych”, „nigdy nie wolno profanować symboli religijnych i narodowych”, „nie wolno szerzyć nienawiści”, „nie wolno naruszać obyczajowych tabu”), po drugiej usytuowani są liberalni twórcy, dopuszczający transgresje w imię wolności wypowiedzi artystycznej. O swoich adwersarzach i ich postawach mówią: „mieszczaństwo”, „ciemnogród”, „dulszczyzna”, „hipokryzja”, „niebezpieczne mohery”, „dewoty”; zarzucają oponentom „brak edukacji kulturalnej”, „niezrozumienie idei

sztuki”, „prymitywizację czytania tekstów artystycznych”. Zgodnie ze stanowiskiem tej strony sporu nie należy łączyć porządku estetycznego i etycznego, sztuki i życia – kreacja artystyczna nie zna ograniczeń i nie może zostać skazana na infamię, obłożona anatemą. Inaczej mówiąc, trzeba zdecydowanie rozgraniczyć świat realny i metaforyczny (świat przedstawiony w dziele). Reżyser spektaklu tłumaczył: „słowa użyte w różnych kontekstach nie mają takiej samej mocy performatywnej [...]. Fikcja działa na swoich prawach” (Niedurny 2017: 21).

Pochlebne recenzje *Kłatwy* ukazały się m.in. w „Gazecie Wyborczej” czy „Newsweeku”, oto charakterystyczne sformułowania zwolenników warszawskiego spektaklu: „inteligentna gra ze zbiorową wyobraźnią” (Głowacki 2017); „*Kłatwa* to przedstawienie wybitne, błyskotliwe, rewolucyjne”, „tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat” (Mrozek 2017a); „*Kłatwa* w Teatrze Powszechnym to spektakl, jakiego Polska potrzebuje”, „najważniejszy spektakl ostatnich lat” (Karpiuk 2017). O artystach biorących udział w spektaklu wypowiedziano się z entuzjazmem: „I wspaniała grupa aktorów [...]. To są młodzi ludzie, którzy wyrastają na aktorską elitę. Mówią o ważnych sprawach ze sceny. Gratuluję wam bardzo i dziękuję” (za: Głowacka 2017: 188), „popis aktorskiego zaangażowania i samoświadomości”, „wielka rola gospodarzy sceny im. Hübnera” (Mrozek 2017b).

Maciej Nowak ubolewa nad cenzurowaniem sztuki, która powinna pozostać przestrzenią nieograniczonej wolności:

Artyści są osaczani drobnomieszczańską moralnością [...]. „Mieszczaństwo mówi, że nie chce, żeby artyści mogli więcej. Skoro zwykły obywatel nie może się obnażać w miejscu publicznym, nie może przeklinać, to dlaczego pozwalać na to na scenie?” [...]. Idzie za tym prymitywizacja czytania tekstów artystycznych, czyta się jeden do jednego (Urbaniak 2014–2015: 99).

Krzysztof Mieszkowski argumentuje natomiast: „Żołnierz ma prawo zabić, broniąc kraju, artysta ma prawo krytykować, broniąc społeczeństwa” (Koczanowicz 2014–2015: 117). Jego zdaniem sztuka stanowi strefę demokracji, dyskusji, samopoznania, zarzewia buntu, a twórcy dysponują „specjalnymi uprawnieniami”, legitymacją pozwalającą przekraczać normy społeczne (Koczanowicz 2014–2015: 117).

Magdalena Chlasta-Dzięciołowska stwierdza, że *Kłatwę* trzeba oglądać, na przekór „zgorszonym”:

Tym bardziej trzeba ją oglądać – a to znaczy dokładnie: nie dać sobie nigdy odebrać prawa do oglądania spektaklu, filmu, wystawy czy każdego innego zdarzenia artystycznego, które inni próbują przed nami ukryć, nadając temu przewrotnemu gestowi rangę obrony wiary, uczuć religijnych i wzniosłej sztuki. Impet tych boleśnie nadgorliwych obrońców, od Episkopatu po kółka różańcowe, które ramię w ramię z bojówkami narodowców – słowem, czynem, krzykiem i manifestacją siły – uniemożliwiają widzom wejście do teatru, w istocie doprowadzić ma widza do wykluczenia z oglądania, do dystrybuowania polem społecznej widzialności, do zakrycia przed nim prawdy, czyli sterowania naszym myśleniem. To okrutna, siłowa manifestacja władzy i uruchomienie cenzury (Chlasta-Dzięciołowska 2017: 220).

W dyskurs na temat spektaklu – obok twórców teatralnych, widzów potocznych i kwalifikowanych – włączyli się politycy, przedstawiciele Kościoła katolickiego, a nawet „zawiadomieni o przestępstwie prokuratorzy”. Z punktu widzenia prawa trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, kto w tym sporze ma rację, można tu mówić o istnieniu aporii. Z jednej strony, istnieje możliwość powołania się na artykuł 196 Kodeksu karnego⁴: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”; bądź artykuł 202 Kodeksu karnego⁵. Z drugiej strony, artykuł 73 Konstytucji RP z dnia 2 kwietnia 1997 r. mówi o „wolności działalności twórczej i artystycznej”. Oto pełne brzmienie tego artykułu: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”.

W doktrynie prawniczej istnieją „kontratypy”, czyli szczególne okoliczności, które usprawiedliwiają pewne praktyki, naganne z punktu widzenia prawa. Zwolennicy niczym nieograniczonej wolności wypowiedzi artystycznej stoją na stanowisku, że sztuka powinna być traktowana jako „kontratyp”, czyli autonomiczny obszar niepodlegający cenzurze społecznej, a tym bardziej państwowej (zakończony uniewinnieniem procesy sądowe Doroty Nieznalskiej czy Adama Darskiego „Nergala”, lidera metalowego zespołu Behemoth, świadczą o uznaniu zasady „kontratypu sztuki” za obowiązującą w praktyce). Wojciech Brzozowski, adiunkt w Katedrze Prawa Wyznaniowego Wydziału Prawa i Administracji UW, stwierdził:

Po pierwsze, osoby wierzące muszą pogodzić się z tym, że w pluralistycznym społeczeństwie nikt nie może domagać się wolności od napotykania innych poglądów i sposobów życia, wolności od bycia konfrontowanym z przeciwnymi stanowiskami światopoglądowymi, także takimi, które prowokacyjnie podważają najważniejsze i najświętsze dlań prawdy. Innymi słowy, przepis o obrazie uczuć religijnych nie może służyć do uciszania przeciwnika ideowego. Po drugie, przeciwnicy religii muszą pamiętać, że choć dopuszczalna krytyka jest zasadniczo nieograniczona pod względem treści, to nie pod względem formy. Jeżeli dana wypowiedź, także artystyczna, nie wnosi żadnego wkładu do debaty i nie służy wymianie myśli, a sprowadza się do bezproduktywnego poniżania osób wierzących, to nie zasługuje na ochronę prawną (Brzozowski 2014).

Zbliżyliśmy się zatem do trzeciego stanowiska, nazwanego „tak, ale”. Wykładnia prawnicza nie jest w stanie dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy krytyka zawarta w sztuce przekracza dozwolony próg, czy już staje się obelgą. Wiele zależy od indywidualnych odczuć zarówno twórców, jak i odbiorców. Tak jak w każdej dziedzinie, potrzeba zatem rozsądku i wzajemnego szacunku. Mówi o tym Marta de Zuniga (kulturaliberalna.pl):

⁴ „Obrażanie uczuć religijnych innych osób” (Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.).

⁵ „Prezentacja i rozpowszechnianie pornografii” (Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.).

Artysta i sztuka niewątpliwie potrzebują autonomii. Mimo to zwykle jednak nie dajemy przyzwolenia na sytuację, gdy autor nadużywa wolności słowa – i słowem tym rani albo obraża [...]. Wielu Polaków oczekuje przyjaznej i funkcjonalnej przestrzeni publicznej, która dopuszczając pluralizm, jednocześnie nie epatuje niesprawiedliwą, obraźliwą, wulgarną lub nawołującą do przemocy treścią (de Zuniga 2014: 417).

3. Zakończenie

Recepcja spektaklu *Kłątwa* – umieszczonego w kontekście prowadzonych w Polsce dyskusji na temat roli Kościoła, religii, sfery *sacrum* i *profanum* – ukazuje różne ideologie, odmienne wizje rzeczywistości. Jedna ze stron ideologicznego sporu broni wartości „nienaruszalnych”, symboli narodowych i religijnych oraz bohaterów, wokół których buduje tożsamość Polaków, druga strona odrzuca ten paradygmat w imię kultury ponadnarodowej, świeckiej. Jedni uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają, że od lat „wydarzeniami sezonu” nie stają się autentyczne dzieła o dużych walorach artystycznych, tylko „sceniczne prowokacje”, inni zaś cenią transgresję sztuki i jej bezkompromisowość w ukazywaniu zjawisk stabuizowanych. Zwolennicy twórczości zawierającej treści „obrazoburcze” przekonują, że „mocne” gesty sceniczne spełniają ważną społeczną funkcję, budząc świadomość odbiorców i skłaniając ich do refleksji, do innego spojrzenia na rzeczywistość. Ich zdaniem szczególnie w sztuce istotna staje się adiaforyzacja, ponieważ jest to obszar ważnego dyskursu, który powinien być uwolniony od ocen moralnych. Stanowisko pośrednie „tak, ale” przyznaje artystom wolność, lecz nie absolutyzuje tej wartości. Także w dziedzinie sztuki istotne są ograniczenia, ponieważ wolność ekstremalna, samowolna może mieć zgubne skutki dla jednostki i społeczeństwa. O takiej sytuacji mówi Artur Lundkvist, szwedzki poeta, publicysta i tłumacz:

Wolność *od* zrównoważona wolnością *do*!
Wolność jest zawsze ograniczona
i te granice dają jej treść.
Bezgraniczna wolność to pustynia, nicość
i szybko zamienia się w absolutny przymus,
zamienia się w śmierć (Lundkvist 1994: 50).

Bibliografia


- Adamiecka-Sitek A., Keil M. (2017), *Teatr po „Kłątwie”*. Rozmowa z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 22–55.
- Brzozowski W. (2014), *W cieniu kodeksu. Spór o Gólgota Picnic oczyma prawnika*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html>, s. 445–455 (dostęp: 12.12.2017).
- Chlasta-Dzięciołowska M. (2017), *Niewidzialne*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 220–223.

- Tischner J. (2018), *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tytko M. (2013), *Artysta w koncepcji Jana Pawła II w Liście do artystów*, „Religious and Sacred Poetry: An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, nr 2(2), April–May–June, s. 117–142.
- Urbaniak M. (2014–2015), *Walka z hegemonem. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 96–103.
- Zimnica-Kuzioła E. (2017), *Artyści – mity i stereotypy. Polscy aktorzy teatralni wobec mitologizacji zawodowych*, [w:] M. Hasiuk, E. Kołdrzak (red.), *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź, s. 115–130.
- Znanięcki F. (2001), *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- de Zuniga M. (2014), *Pyrrusowe zwycięstwo katolików*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html> (dostęp: 12.12.2017).

Źródła internetowe

- <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-czy-artyscie-wolno-wszystko> (dostęp: 13.04.2021).
- <https://www.powszechny.com/spektakle/klatwa,s1141.html> (dostęp: 29.12.2022).

Izabela Franckiewicz-Olczak*

 <https://orcid.org/0000-0001-7059-9678>

SZTUKA W COVIDZIE. INSTYTUCJE UPOWSZECHNIAJĄCE SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ W CZASIE PANDEMII I ICH PUBLICZNOŚĆ

Abstrakt. Artykuł, bazując na badaniach jakościowych i danych dotyczących frekwencji, analizuje funkcjonowanie instytucji upowszechniających sztukę współczesną i zachowania ich odbiorców podczas pandemii COVID-19. Do interpretacji omawianych zjawisk zastosowana została koncepcja anomii Émile’a Durkheima i typów indywidualnego przystosowania Roberta K. Mertona.

Słowa kluczowe: COVID-19, sztuka współczesna, anomia, muzea, galerie.

ART IN COVID-19 PANDEMIC. INSTITUTIONS DISSEMINATING CONTEMPORARY ART DURING THE PANDEMIC AND THEIR AUDIENCE

Abstract. The article, based on qualitative research and attendance data, analyzes the functioning of institutions promoting contemporary art and the behavior of their recipients during the COVID-19 pandemic. The concept of Émile Durkheim’s anomy and Robert K. Merton’s deviant behavior was used to interpret the discussed phenomena.

Keywords: COVID-19, contemporary art, anomy, museums, galleries.

* Dr, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: iza.franckiewicz@uni.lodz.pl

1. Zarys metodologii

W poniższym artykule zanalizowane zostaną sytuacja instytucji upowszechniających sztukę współczesną oraz zachowania ich publiczności podczas pandemii.

Analiza poprowadzona zostanie na podstawie danych dotyczących frekwencji uzyskanych w badanych placówkach oraz wywiadów indywidualnych przeprowadzonych z pracownikami instytucji upowszechniających sztukę współczesną. Badaniem¹ objętych zostało sześć podmiotów: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Muzeum Współczesne Wrocław i Muzeum Sztuki w Łodzi. Dobór instytucji do badania miał charakter celowy. Planowano dotarcie do wiodących instytucji publicznych w kraju². W trzech placówkach zrealizowano również pogłębione wywiady indywidualne z pracownikami działów promocji lub działów edukacji (po jednym w każdej instytucji). Analizę frekwencji przeprowadzono wiosną 2021 roku, a część jakościową – w pierwszej połowie 2022 roku.

2. Anomia społeczna i rozpad współczesnego świata

Do interpretacji wyników badania wykorzystana zostanie teoria anomii oraz zachowań przystosowawczych. Pojęcie anomii sięga końca XIX wieku i zdefiniowane zostało przez Émile'a Durkheima w książce *De la division du travail social* z 1893 roku (Durkheim 2011). Durkheima wiązał stan anomii z wynikającym z uprzemysłowienia podziałem pracy, wskutek którego następowało zakłócenie regulacji między poszczególnymi funkcjami elementów systemu społecznego. Cztery lata później w dziele *Le suicide* (Durkheim 2006) socjolog dokonał modyfikacji wskazanej definicji, kładąc nacisk na zanik norm właściwych dla całości systemu społeczno-kulturowego. Już jednak w pierwszej z przywołanych pozycji zauważył, rozwijając koncepcję solidarności mechanicznej i organicznej, że anomia jest wynikiem nieuregulowania stosunków pomiędzy organami (Durkheim postrzegał społeczeństwo jako organizm społeczny). Początkowy okres pandemii również charakteryzował się brakiem regulacji stosunków społecznych w nowej pandemicznej rzeczywistości. Nie było również miejsca na samorzutne ustalanie stosunków pomiędzy funkcjami społecznymi, które jest – zdaniem Durkheima – możliwe, gdy „organy solidarne pozostają w dostatecznym i wystarczająco długim kontakcie” (Durkheim 2011: 465). Anomia jest stanem społeczeństwa (rozumianym przez Durkheima w sposób systemowy), w którym – jak założenia przytoczonego autora

¹ Badanie miało charakter indywidualnej eksploracji problemu. Nie było zewnętrznie finansowane, nie zawiązał się również zespół badawczy.

² Nie planowano realizacji badania w oddziałach/pawilonach sztuki współczesnej w Muzeach Narodowych oraz Galeriach BWA.

interpretuje Eugeniusz Bielicki – funkcje elementów składowych całości systemu nie są wzajemnie do siebie dostosowane (Bielicki 1993). Kontynuując rozważania nad anomią, Robert K. Merton zanegował m.in. Freudowską tezę o biologicznych podstawach dewiacji, związanych z popędem, uważając je za normalne reakcje na określone sytuacje (por. Merton 2002: 195–196). W prowadzonych rozważaniach taką sytuacją jest wybuch pandemii. Przytaczany autor analizował relację pomiędzy celami uznawanymi w danym społeczeństwie a sposobami ich osiągnięcia. Analizując społeczeństwo amerykańskie nastawione na sukces finansowy (tzw. *american dream*), zaproponował pięć sposobów przystosowania indywidualnego, społecznej adaptacji w sytuacjach anomicznych. Są to: konformizm, innowacja, rytualizm, wycofanie i bunt (Merton 2002: 197–225). W dalszej części tekstu to im poświęcę uwagę, wykorzystując je do analizy zachowań w przestrzeniach wystawienniczych, które potraktowane zostaną jako manifestacja pewnych sposobów przystosowania się do uczestnictwa w kulturze w czasie pandemii. Zainicjowana przez Durkheima i Mertona refleksja na temat anomii i zachowań przystosowawczych przez ich kontynuatorów wiązana była w przeważającej części z zagadnieniami z obszaru kryminalistyki i odnosiła się do systemu penitencjarnego³. Poszczególni badacze koncentrowali się na różnych kwestiach związanych z anomią i dewiacją, począwszy od przyczyn, źródeł zachowań anomicznych, warunków sprzyjających powstawaniu anomii, przez powiązanie wspomnianej refleksji z wiedzą na temat grup społecznych, stratyfikacji społecznej, po analizę zmiany społecznej, efektów krótko- i długoterminowych sytuacji anomicznych. Problematyka anomii społecznej była i jest badana również w powiązaniu z różnymi obszarami życia społecznego: ekonomią, polityką, kulturą itd. Jak zauważa Nikos Passas, choć istnieje wiele hipotez na temat tego, co powoduje tendencje anomiczne, jakie siły społeczne kształtują wzorce zachowań dewiacyjnych, co wpływa na zbiorowe i indywidualne wybory w warunkach napięcia, pewne założenia – przyjęte już przez prekursorów tradycji badań nad anomią – są niezmiennie. Należy do nich założenie, że osłabienie siły oddziaływania ustalonych norm sprzyja zachowaniom dewiacyjnym (Passas 1997). Do anomii przyczyniają się gwałtowne zmiany w obrębie systemu społecznego, których konsekwencje są trudne do przewidzenia. Zarówno u Durkheima, jak i Mertona dynamika zmian w opisywanych przez nich zjawiskach była zdecydowanie mniejsza w porównaniu do sytuacji związanej z pandemią COVID-19. Durkheim opisywał zmiany społeczne wynikające z uprzemysłowienia, Merton – związane z rozwojem kapitalizmu i wartościami lansowanymi przez etos *american dream*. Jak wskazują Simon i Gagnon w swym tekście *The Anomie of Affluence: A Post-Mertonian Conception* z 1976 roku, nawiązującym do dorobku Durkheima i Mertona, gwałtowność zmian społecznych i kulturowych od połowy XX wieku spowodowała, że na przestrzeni cyklu życia jednostek można doświadczyć zarówno ubóstwa, jak i bogactwa, a doświadczenia te mogą mieć charakter anomiczny (Simon, Gagnon 1976).

³ Mam na myśli główny kierunek rozwoju myśli, od którego pojawiały się odstępstwa (zob. Becker 2009).

Anomia jest najgorszym, co może się przydarzyć ludziom, zauważa Zygmunt Bauman. Podążając za jego koncepcją płynnej nowoczesności, która w swej fragmentaryczności i szybkości zmusza człowieka do wciąż nowych wysiłków i starań (por. Bauman 2006), czy wizją społeczeństwa ryzyka Ulricha Becka, obarczonego szeregiem ryzyk, począwszy od ekologicznych, przez ekonomiczne, po te najbardziej osobiste, związane ze zmianami w relacjach pomiędzy płciami (Beck 2004), możemy zastanawiać się nad stabilnością współczesnego społeczeństwa, stawiającego czoła globalnym ryzykom, wynikającym z jednej strony ze zmian klimatycznych, z drugiej – z postępu technologiczno-informatycznego. Choć w makroperspektywie wyzwania te wymuszają zmiany w systemie norm, hierarchii celów oraz sposobie dochodzenia do nich (postawy proekologiczne, zdobywanie kompetencji cyfrowych itd.), przemiany społeczne dokonują się stosunkowo wolno (nawet zbyt wolno), a ich przyczyny, choć coraz bardziej dają o sobie znać, nie prowadzą na razie do drastycznych zmian w funkcjonowaniu społeczeństw, nie wywołują anomii. Mimo że współczesna myśl społeczna nie odwołuje się wprost do kategorii anomii, to jednak wieszczy rozpad norm i zasad rządzących współczesnym światem, a nawet koniec antropocenu. Teorie posthumanistyczne próbują nakreślić miejsce człowieka w rzeczywistości posthumanistycznej.

3. Społeczeństwo polskie w przeddzień pandemii

Paradoksalnie pomimo że schyłek współczesnego świata był w ostatniej dekadzie coraz mocniej artykułowany, i to nie tylko na gruncie nauk społecznych, życie codzienne – przynajmniej w Polsce – stawało się coraz bardziej ustabilizowane. Przyglądając się społeczeństwu polskiemu po zmianach wynikających z procesu transformacji, można je określić mianem społeczeństwa rozwijającego się wedle przyjętych norm społeczeństwa kapitalistycznego, z wypracowanymi wzorami konsumpcji i zdefiniowanymi stylami życia. Niskie bezrobocie, podnoszący się standard, zmniejszanie się dystansu społeczno-ekonomicznego społeczeństwa polskiego w stosunku do państw Europy Zachodniej, pomimo wewnętrznych sporów politycznych i wynikającego z nich podziału społecznego, przy stosunkowo niskiej świadomości kryzysów: ekologicznego i migracyjnego czy niewielkim zagrożeniu atakami terrorystycznymi, pozwoliły na – być może mylnie – osiągnięcie przez polskie społeczeństwo poczucia względnego bezpieczeństwa i stabilizacji (por. Domański 2019). Sytuacja uległa radykalnej zmianie na początku 2020 roku wraz z dotarciem do Europy, w tym Polski, pandemii COVID-19.

Pandemia, która na ponad dwa lata stała się codziennością, wyrwała społeczeństwo polskie nie tylko z życiowej rutyny, ale i dobrostanu. Stanowiła test w wielu obszarach naszej egzystencji: życia rodzinnego, zawodowego, konsumpcji dóbr czy hierarchii potrzeb. Zarówno sposób, w jaki pandemia przeorganizowała nie tylko życie jednostek, lecz również funkcjonowanie systemu społecznego,

jak i gwałtowność oraz tempo zmian, a także początkowa nieprzewidywalność konsekwencji pozwalają spojrzeć na ten czas z perspektywy badań nad anomią. Przedmiotem zainteresowania w tym tekście jest pewien wycinek życia społecznego, związany z praktykami kulturalnymi i funkcjonowaniem systemu kultury w obszarze upowszechniania sztuki współczesnej w Polsce, a precyzyjniej – sposoby radzenia sobie ze zjawiskiem lockdownu, traktowanym przeze mnie jako stan anomiczny.

Dla przypomnienia, 12 marca 2020 roku został wprowadzony stan zagrożenia epidemicznego. W tym dniu zostały zawieszona zajęcia w szkołach, przedszkolach, żłobkach. 13 marca 2020 roku wprowadzono pierwsze ograniczenia dotyczące funkcjonowania galerii handlowych, zakaz zgromadzeń powyżej 50 osób o charakterze publicznym, państwowym i religijnym, restauracje mogły dostarczać jedynie jedzenie na wynos, zamknięte zostały siłownie, baseny, kluby taneczne, kluby fitness, muzea, biblioteki i kina. 23 marca w Polsce został wprowadzony stan epidemii. Od 24 marca do 11 kwietnia obowiązywało ograniczenie w przemieszczaniu się poza celami bytowymi, zdrowotnymi i zawodowymi. Ograniczono liczbę udostępnianych miejsc w transporcie publicznym. Wprowadzono całkowity zakaz zgromadzeń. Pozostałe ograniczenia nadal zostały utrzymane w mocy, a 31 marca wprowadzono kolejne. Wskazane wyżej regulacje z racji swej skali diametralnie i w sposób natychmiastowy zmieniły rzeczywistość społeczną. Co więcej, ich celem było ograniczenie relacji międzyludzkich, zanik kontaktów społecznych. Dodatkowo pandemia uruchomiła szereg obaw i lęków: o zdrowie, a nawet życie, ale również o zatrudnienie i sytuację materialną. Rozpad dotychczasowych praktyk społecznych i obawy towarzyszące pandemii dają asumpt do myślenia o opisywanym okresie w kategoriach anomii.

4. Frekwencja w instytucjach upowszechniających sztukę podczas pandemii

Okres pandemii nie był łatwy również dla instytucji wystawienniczych. Ich czasowe zamknięcie zmusiło placówki do dostosowania się do sytuacji pandemicznej m.in. poprzez modyfikację oferty czy zmiany planów wystawowych. Przyjrzyjmy się zatem względnie wymiernej kwestii, jaką jest frekwencja w placówkach wystawienniczych w momentach luzowania obostrzeń pandemicznych. Celowo w zdaniu poprzednim jest mowa o „względnej” wymierności, bo nie jest tajemnicą poliszynela, że frekwencja w instytucjach kultury jest sprawą drażliwą i niedającą się zobiektywizować. Kwestia niemożności oceny pracy podmiotów kultury, jakości ich oferty przez pryzmat liczby osób je odwiedzających podnoszona jest przez środowisko muzealników i galerników (por. Franckiewicz-Olczak 2020: 311–312).

Frekwencja w instytucjach kultury uzależniona jest od wielu czynników (w tym licznych paradoksów), podobnie jak uczestnictwo w kulturze w ogóle. Oczywiście

są wystawy, po których można spodziewać się, że będą hitami frekwencyjnymi. Nie zawsze jednak są to imprezy, z których instytucje są najbardziej dumne czy których jakość – zarówno wyprodukowania, jak i ekspozycji – jest szczególnie wysoka.

Zmiany frekwencji w instytucjach kultury są widoczne również w skali roku, są miesiące, w których analizowane instytucje są bardziej i mniej licznie odwiedzane. Nie bez znaczenia jest też terytorialne rozmieszczenie placówek wystawienniczych. W miastach z lepiej rozwiniętą turystyką łatwiej o publiczność niż w tych, w których składa się ona ze środowiska lokalnego⁴. Oczywiście kluczowa dla analizy frekwencji jest oferta, jaką w danym okresie posiadają analizowane placówki, w tym forma wystawy (pojedyncza czy zbiorowa), popularność prezentowanych artystów, aktualność poruszanych tematów. Istotna jest również promocja wystawy i nakłady na nią poniesione, a także program edukacyjny towarzyszący ekspozycji. Kluczowy dla frekwencji jest również cykl życia wystawy (zawsze największe zainteresowanie budzi ona tuż po otwarciu i chwilę przed zamknięciem).

Mając na uwadze te ograniczenia, dokonano porównania frekwencji w muzeach i galeriach sztuki współczesnej w latach 2018–2021, wychodząc od analizy czasu otwarcia muzeów pomiędzy lockdownami i adekwatnych okresów w latach ubiegłych. Przeanalizowano sześć placówek wystawienniczych w całej Polsce. Dla przypomnienia, pierwszy lockdown i zamknięcie muzeów to czas od 12 marca do 4 maja 2020 roku. Drugi lockdown przypadał od 6 listopada 2020 do 31 stycznia 2021 roku. Trzeci lockdown to okres od 20 marca do początku maja 2021 roku. Analizie poddano wrzesień i październik 2020 roku, czyli po pierwszym lockdownie, i analogiczne miesiące w latach 2019 i 2018 oraz luty 2021 roku, czyli czas po drugim lockdownie, i frekwencję w lutym w latach ubiegłych.

Tabela 1. Frekwencja w instytucjach wystawiających sztukę współczesną

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie	Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu	Muzeum Współczesne Wrocław	Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie	Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku	Muzeum Sztuki w Łodzi	
1	2	3	4	5	6	
LUTY						
2018	3919	13 601	2811	3798	69	12 420
2019	6413	3744	2019	6412	460	11 325

⁴ Kwestie te regulowane są zwykle w statutach instytucji. Obecnie widoczna jest tendencja do równoważenia publiczności, tzn. budowania stałej publiczności i jej edukowania, angażowania w szerszą działalność placówek oraz podejmowania działań na rzecz jej rozbudowywania o nowych odbiorców, przy jednoczesnym otwarciu na pozyskiwanie „jednorazowych” odwiedzających, zainteresowanych jedynie konkretną wystawą, turystów itd.

	1	2	3	4	5	6
2020	8266	bd	bd	7965	bd	bd
2021	6179 pawilon	8021	8021	21 163	786	8333
WRZESIEŃ*						
2018	8108	9880	6242	4983	1453	11 840
2019	9215	7269	6537	15 840	1407	10 672
2020	2286	3111	3384	3812	777	7441
PAŹDZIERNIK						
2018	4463	5263	x	4738	x	9371
2019	9439	3485	x	12 664	x	12 989
2020	3464	2152	x	3712	x	4504

* Niektóre placówki podały dane sumaryczne za wrzesień i październik. Wówczas dane zostały przypisane do września.

Źródło: opracowanie własne.

Pomimo wspomnianych wyżej czynników daje się zaobserwować pewne prawidłowości. Generalnie można zauważyć, że instytucje kultury w okresach luzowania obostrzeń nie świeciły pustkami. Widoczne są jednak znaczne różnice pomiędzy pierwszym okresem luzowań obostrzeń a drugim. O ile w okresie pierwszego polockdownowego otwarcia, czyli jesienią 2020 roku, w prawie wszystkich badanych przestrzeniach wystawienniczych frekwencja była niższa (niekiedy nawet o połowę) w stosunku do lat ubiegłych, o tyle w lutym 2021 roku była ona porównywalna do frekwencji lutowej lat ubiegłych, a nieraz znacznie wyższa, jak w przypadku CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie czy CSW Znaki Czasu w Toruniu. Taki stan rzeczy może wynikać z kilku przyczyn. Można zakładać, że jesienią 2020 roku obawa przed zarażeniem była silniejsza niż zimą roku następnego, natomiast zmęczenie izolacją – mniejsze. Potwierdzają to wyniki badań realizowanych przez Narodowe Centrum Kultury. W grudniu 2020 roku aż 75% wyraziło tęsknotę za wydarzeniami kulturalnymi, podczas gdy w czerwcu deklarację taką wygłosiło 60% badanych (por. NCK 2020a). Oczywiście, wracając do analizy frekwencji, nie bez znaczenia jest również fakt, że wrzesień i październik są miesiącami cieplejszymi niż luty, więc być może część osób wolała bezpieczniejsze (z punktu widzenia zagrożenia zarażeniem) aktywności na otwartym powietrzu niż wizyty w zamkniętych przestrzeniach muzealnych i galeryjnych. Wnioski, które nasuwają statystyki, potwierdzili rozmówcy w wywiadach pogłębionych.

5. Typy przystosowania w muzeach i galeriach sztuki

Warto również zwrócić uwagę na działania samych instytucji. O ile pierwszy lockdown był dla nich sytuacją bez precedensu, o tyle podczas kolejnych zdążyły już wypracować sposoby dostosowywania się, podtrzymywania kontaktu z publicznością oraz strategię w chwilach luzowania obostrzeń. W dalszej części tekstu przeanalizowane zostaną praktyki stosowane przez instytucje i zachowania publiczności w zaproponowanej wcześniej perspektywie teorii anomii i zachowań przystosowawczych. Instytucje upowszechniające sztukę współczesną, podobnie jak wszystkie inne, znalazły się w zupełnie nowej sytuacji. Poddane zostały wszelkim ograniczeniom wynikającym z reżimu sanitarnego, co sprawiło, że w pewnym sensie przestały obowiązywać dotychczasowe zasady ich funkcjonowania, nie wskazano systemowych rozwiązań w zakresie świadczonych przez nie usług (te nie odpowiadały na potrzeby pierwszego rządu). O ile system szkolnictwa, opieki zdrowotnej, urzędy szybko opracowały odpowiednie rozporządzenia, o tyle system upowszechniania kultury musiał samodzielnie wykształcić normy funkcjonowania w sytuacji pandemicznej, dostosowując się do wymaganych ograniczeń.

Przyjęta perspektywa skłania do systemowego ujęcia zagadnienia. Nie należy jednak tracić z pola widzenia faktu, że w analizowanych instytucjach pracują i pracowali ludzie, których pandemia dotykała również osobiście zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jak twierdzi jeden z badanych:

Pod względem wewnętrznym pandemia COVID dość istotnie wpłynęła na naszą placówkę, nie tylko z uwagi na restrykcje covidowe, ale i na sam przebieg pandemii, która doprowadziła do licznych zachorowań, a nawet i niestety śmierci w zespole, podejrzeń o zachorowania lub podejrzeń o zarażenie w miejscu pracy od widzów lub od innych pracowników.

Pandemia była również przyczyną destabilizacji zawodowej. Pracownicy zajmujący się pilnowaniem porządku w salach ekspozycyjnych byli przesuwani do innych zadań lub kierowani na urlopy. Inna z badanych opowiadała natomiast o ogromnych tarcjach w zespole: „Początkowo było trudno. Kompletnie nie dawaliśmy rady. Wyszły kwestie do tej pory jakoś tłumione. Kompletnie się nie zgadzaliśmy. Było dużo emocji, nawet łez. Sytuacja była trudna, trzeba było coś robić, a my nie potrafiliśmy ze sobą pracować”. Borykając się z tymi wewnętrznymi problemami, niespecyficznymi dla badanego obszaru, instytucje upowszechniające sztukę stanęły w obliczu zmian – szczególnie ważnych z perspektywy tego tekstu – wynikających z charakteru działalności owych placówek.

W kontekście Mertonowskiej kategoryzacji zachowań przystosowawczych badane galerie i muzea przestrzegając norm obowiązujących w sytuacji pandemii, balansowały pomiędzy rytualizacją a konformizmem, wycofaniem a innowacją. Wszystkie instytucje dbały o przestrzeganie obowiązujących zasad sanitarnych związanych m.in. z koniecznością zamknięcia placówek dla publiczności, a następnie z liczbą osób mogących przebywać w przestrzeniach wystawienniczych, koniecznością

zakrywania ust i nosa, a zatem stosowały się do zinstytucjonalizowanych środków realizacji celów, którymi w tym przypadku było zapewnienie bezpieczeństwa publiczności i przezwyciężenie pandemii. Jak twierdzi jedna z badanych: „Spotykaliśmy się z oporem publiczności, ale absolutnie przestrzegaliśmy wytycznych. Nawet nad tym się nie zastanawialiśmy. Może ktoś uważał, że to przesada, ale paranoicznie baliśmy się, że znów zostaniemy zamknięci, więc woleliśmy chuchać na zimne”. Powyższy cytat świadczy o zachowaniach konformistycznych, czyli respektujących zarówno cele, jak i środki służące do ich osiągnięcia. Pobrzmiewa w nim jednak element postawy rytualnej, dopuszczającej możliwość niezgadzenia się z zasadnością celów lub sposobem na ich osiągnięcie, ale mimo wszystko respektującej obowiązujące zasady. Warto dodać, że jak wynika z badania zrealizowanego przez Narodowe Centrum Kultury, odwiedzający instytucje kultury pozytywnie odnosili się do zaleceń związanych z zachowaniem dystansu, pomiarem temperatury czy noszeniem maseczek. Ich sprzeciw budziły natomiast ograniczenia w dostępie do usług gastronomicznych, konieczność podawania danych osobowych i ograniczenia samej oferty (por. NCK 2020a).

Badani przedstawiciele instytucji przyznają, że był to czas trudny, wymagający szeregu zmian w funkcjonowaniu placówek. We wszystkich badanych placówkach dokonano przesunięć w programie, część wystaw otworzono w innym terminie, z niektórych całkowicie zrezygnowano.

Prowadzenia działalności nie ułatwiała dynamika sytuacji: „największe wyzwaniem stanowiła niepewność – procedury zamykania na czas nieokreślony/ otwierania na czas nieokreślony wystaw lub kina były czynnikiem zewnętrznym, na który nie mieliśmy wpływu i musieliśmy to zaakceptować”.

Inna z badanych opowiada o ogromnym stresie i pewnym poczuciu bezsensu. „Szykowaliśmy wystawę, ponosiliśmy koszty, ale nie wiedzieliśmy, czy w ogóle się otworzy, w jakich warunkach sanitarnych, na ile osób możemy ją planować. Co robić z promocją, jak ustawić program towarzyszący. To było trudne i frustrujące”. Niektórzy rozmówcy przyznają, że w początkowej fazie pandemii czekali na rozwój sytuacji, rezygnując z podejmowania jakichkolwiek działań. „Lockdowny wpłynęły dość istotnie na naszą działalność z uwagi na faktyczne zamknięcie wystaw i pewien czas zawieszenia, kiedy nie został jeszcze wdrożony program działalności on-line”. Ten czas zawieszenia, o którym mówi rozmówca, można przyporządkować do Mertonowskiego „wycofania” jako sposobu przystosowania się do nowej sytuacji. Szybko jednak instytucje wystawiennicze rozpoczęły działalność wpisującą je w innowacyjny sposób przystosowania. We wszystkich placówkach wprowadzono bądź zintensyfikowano działania on-line lub typu outdoor, pojawiły się eksperymentalne działania interaktywne. W formie zdalnej odbywały się np. wernisaże wystaw i oprowadzania kuratorskie, spotkania z artystami i wykłady towarzyszące ekspozycjom.

Warto zastanowić się, na ile trwałe będą te innowacyjne działania omawianych instytucji. Wprowadzone zmiany są różnie oceniane przez pracowników

badanych placówek. Część z nich jest zadowolona z tego kierunku rozwoju zarówno instytucji, jak i własnych kompetencji, część przyznaje, że pomimo profesjonalizacji oferty on-line kluczowy jest bezpośredni kontakt z publicznością i jej kontakt ze sztuką. Oba zaprezentowane stanowiska w najpełniejszy sposób oddają istotę omawianego czasu i wnioski płynące z tych doświadczeń. Pandemia skłoniła pracowników do poszerzenia swoich kompetencji cyfrowych, uaktywniła zdalną formę kontaktu z odbiorcą. Dzięki niej podjęto realizację szeregu innowacji związanych np. z wirtualnym zwiedzaniem przestrzeni wystawienniczych. Okazało się, że można żyć, pracować, zapewnić funkcjonowanie instytucjom kultury bez bezpośredniego kontaktu. Można, ale to bezpośredni kontakt człowieka z człowiekiem, człowieka z dziełem sztuki jest wartością nadrzędną i nic go nie zastąpi.

W dalszej części tekstu analizie poddane zostaną zachowania odbiorców sztuki współczesnej, publiczności omawianych instytucji. Trudno w tym przypadku w sposób bezpośredni odwołać się do Mertonowskiej typologii. Bywalcy badanych placówek musieli przystosować się do wprowadzonych ograniczeń, co czynili mniej lub bardziej entuzjastycznie:

[P]ubliczność postępowała zazwyczaj zgodnie z zaleceniami ministerstwa zdrowia, do których stosowała się chętniej lub mniej chętnie, powołując się na bardziej lub mniej dopuszczalne wyjątki od reguły. Limitów i konieczności zakładania maseczek pilnowaliśmy my – osoby ponad limit lub bez maseczek wpuszczane być nie mogły – reakcje były burzliwe w kilku przypadkach, w pełni solidarne i zrozumiałe we wszystkich pozostałych. Były to jednak reakcje bieżące.

Ważniejsze jednak od bieżących zachowań i gotowości do respektowania sanitarnych ograniczeń jest szersze podejście do obcowania ze sztuką i kontaktu z badanymi instytucjami. Przedstawiciele instytucji wystawienniczych przyznają, że oferta on-line spotkała się z akceptacją odbiorców. Pracownica jednej z placówek opowiadała o wernisażu on-line z jedną z największych frekwencji w historii funkcjonowania instytucji. Interpretując opisane powyżej zachowania z użyciem zaproponowanej kategoryzacji, należy je traktować jako konformistyczne zarówno w kontekście ogólnych ograniczeń pandemicznych, jak i rozwiązań związanych z obcowaniem ze sztuką. Można próbować spojrzeć na nie w kategoriach innowacyjnych – z perspektywy dotychczasowych praktyk i doświadczeń publiczności. Zważywszy jednak, że nie stanowiły one nowej propozycji płynącej ze strony odbiorców, a raczej wpisywały się w zaproponowane przez instytucje rozwiązania, trudno mówić o innowacyjności tej formy przystosowania.

Rozmówcy przyznali, że jesienią 2020 roku publiczność badanych instytucji była dość asekuracyjna. Zdarzało się, że ludzie w przestrzeniach wystawienniczych unikali kontaktu z innymi, wybierali nietypowe (np. poranne) godziny na odwiedzenie placówki, zachowywali się niepewnie. Jak zauważa jedna z rozmówczyń: „Odwiedzali nas wówczas raczej jedynie stali bywalcy, nasza stała publiczność”. Natomiast powrót do przestrzeni wystawienniczych w lutym 2021 roku i kolejnych miesiącach stanowił wręcz manifestację zmęczenia COVID-em, demonstrację

potrzeby „wyjścia do ludzi”, powrotu do normalności. Te intuicje potwierdza przytoczone już badanie gotowości do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych z grudnia 2020 roku, zrealizowane przez Narodowe Centrum Kultury (NCK 2020a).

Jak przyznała jedna z rozmówczyń:

Miałam wrażenie, że niektóre osoby traktowały przyjsie do nas jako formę buntu przeciw zaistniałej sytuacji. Młodzi ludzie, którzy nie mogli spędzać czasu w inny sposób... wiele form aktywności wciąż podlegało rygorowi sanitarnemu, zresztą [tak] jak i nasza działalność; traktowali przyjsie do nas jako manifestację sprzeciwu wobec tego, co nas spotkało. Byliśmy swego rodzaju azylem.

Swoje stanowisko uzupełnia przykładem zachowań odbiorczych:

Zaobserwowałam kiedyś grupę osób, która najwidoczniej postanowiła spotkać się w naszych przestrzeniach towarzysko. Zachowywali się tak, jak to bywa podczas wernisaży. Obejrzeni wystawę, a potem naprawdę długo gawędzili, miałam wrażenie, że była to forma nieformalnej imprezy.

Opisane wyżej zachowanie można potraktować w pewnym sensie jako przystosowanie innowacyjne, odnosząc się do typologii Mertona, zarówno w kontekście respektowania ograniczeń covidowych, jak i wykorzystania przestrzeni wystawienniczych.

Inny z rozmówców natomiast opowiada wręcz o szturmie na ich placówkę:

[W] przypadku miesięcznego otwarcia od połowy lutego do marca 2021 nastąpił szturm widowni na instytucję i mimo zimy ustawiały się przed nami kilkudziesięcio- lub stuosobowe kolejki. Widownia dzieliła się też z nami opiniami w mediach społecznościowych, w prowadzonych przez nas ankietach lub bezpośrednio w kontakcie z pracownikami.

Jak wskazują opisane przykłady, pomimo że odbiorcy licznie uczestniczyli w wydarzeniach on-line, nie zrezygnowali z bezpośredniego kontaktu ze sztuką wystawianą w galeriach i muzeach. Badani przyznają jednak, że obecnie nadal pracują nad odbudowaniem i ustabilizowaniem publiczności i dążą do ustalenia frekwencji na poziomie sprzed pandemii. Jak wynika ze zrealizowanego w marcu 2022 roku badania NCK, „[a]ż 61% ogółu respondentów deklaruje, że rządziej bierze udział w wydarzeniach »na żywo«. 35% osób nie zauważa bądź nie jest pewna, czy występuje jakakolwiek różnica w tym względzie. A jedynie 4% badanych twierdzi, że wychodzi częściej niż przed pandemią” (por. NCK 2022). Można więc przypuszczać, że niebezzasadne jest odniesienie się w analizie strategii przystosowawczych do kategorii wycofania, w której publiczność zarzuciła zarówno cele (w tym przypadku obcowanie ze sztuką), jak i formy ich osiągnięcia (wyjścia do muzeów i galerii). Choć jest to generalna tendencja, przedstawiciele instytucji opowiadają również o wystawach z nieoczekiwanie wysoką frekwencją, sukcesach w tym obszarze. Zwykle wiążą się one z wystawami odraczanymi z powodu

COVID-19, do których przygotowywano się dłużej i które były wyczekiwane przez publiczność. Badani przyznają również, że większość placówek prowadzi działalność w sposób dość asekuracyjny, wciąż monitorując sytuację epidemiologiczną, ale i bieżące problemy związane z kryzysem energetycznym, trudnościami w zakresie finansowania instytucji kultury, wojną na Ukrainie.

6. Podsumowanie

Można zastanawiać się, w jakim stopniu następstwa pandemii pozwalają się interpretować w kategoriach anomii. Szybkie reakcje rządów poszczególnych państw nie dopuściły do rozpadu norm i rozprężenia systemu społecznego. Jednocześnie jednak narzucone obostrzenia miały na celu izolację społeczną, przeciwdziałanie kontaktom międzyludzkim. Ich brak ogranicza relacje, a w konsekwencji może prowadzić do rozpadu więzi. Ich zanik sprzyja rozluźnieniu się kontroli społecznej. Znaleźliśmy się w sytuacji, przynajmniej w odniesieniu do większej części społeczeństwa, bezprecedensowej, w której trwałe normy społeczne zostały zrewidowane przez doraźnie wprowadzane obostrzenia.


Starałam się wykorzystać wskazaną perspektywę, by opisać działania instytucji wystawienniczych w tym ekstremalnym czasie. Mam wrażenie, że losy placówek kulturalnych (w tym interesujących mnie galerii i muzeów) były w dwójnasób trudne. W sytuacji kryzysowej ich działalność traciła na znaczeniu dla rządzących na szczeblu państwowym i lokalnym. Przy niewystarczającym wsparciu ze strony władz, którym podlegają badane instytucje, ich funkcjonowanie zostało uregulowane szeregiem obostrzeń. Pomimo trudności staliśmy się świadkami unikalnych zmian w obszarze kultury i praktyk kulturalnych związanych ze zindywidualizowaniem i gwałtownym zmedializowaniem odbioru kultury. Pandemia przyspieszyła wprowadzenie trendów obecnych w świecie społecznym i kulturze, łączących się z procesami cyfryzacji, wykorzystaniem nowych technologii. Zmusiła pracowników instytucji wystawienniczych do poszerzenia swoich kompetencji cyfrowych. Te zmiany rozmówcy oceniają pozytywnie, podkreślając indywidualny rozwój członków zespołów w omawianym okresie. Są przekonani, że z dobrych praktyk wypracowanych w czasie pandemii będzie się korzystać w przyszłości. Jednocześnie obawiają się jednak ograniczenia bezpośredniego kontaktu z ofertą stacjonarną placówek. Po okresie „powrotu do normalności”, w którym zarówno stali bywalcy instytucji chcieli wrócić do swoich przyzwyczajeń, jak i zaczęli pojawiać się nowi – chłonni wrażeń w sferze publicznej – odbiorcy, nastąpił czas monitorowania trendów kształtowania się publiczności sztuki współczesnej. Zmiany te dokonują się w powiązaniu z przekształceniami innych obszarów życia społecznego. Jedna z rozmówczyń przytoczyła wypowiedź stałego odbiorcy, że jest mu trudniej „zebrać się, by wpaść do muzeum, z powodu pracy zdalnej”. Ludzie, którzy pracują w domach, przestają oglądać zaplanowane w swoich kalendarzach

wystawy „przy okazji”, będąc w pobliżu instytucji. Muszą specjalnie planować wyjście. Pojawiło się również stanowisko, że ludziom trudno jest powrócić do dawnego trybu życia i wobec natłoku obowiązków nie znajdują oni czasu na obcowanie ze sztuką. Szczególnie, że uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych on-line w trakcie pandemii było czynnością współtowarzyszącą codziennym obowiązkom, wykonywaną symultanicznie (NCK 2020b). Uczestnictwo stacjonarne, które przez badanych uważane jest za bezwzględnie atrakcyjniejsze, wymaga jednak większego wysiłku od odbiorcy. Kwestią czasu jest zatem oszacowanie, do jakich trwałych zmian w praktykach kulturalnych i w działalności instytucji kultury doprowadziła pandemia.

Bibliografia

- Bauman Z. (2006), *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Beck U. (2004), *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Becker H.S. (2009), *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, przeł. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bielicki E. (1993), *Koncepcja anomii É. Durkheima i R.K. Mertona a współczesne poglądy na dezorganizację społeczną*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia z Nauk Społecznych”, z. 10, s. 125–137.
- Domański H. (2019), *Jaka jest Polska. Raport z badań*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa.
- Durkheim É. (2006), *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Durkheim É. (2011), *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Franckiewicz-Olczak I. (2020), *Między egalitaryzmem sztuki a elitaryzmem muzeum*, [w:] D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg (red.), *Sztuka ma znaczenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Merton R.K. (2002), *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2020a), *Gotowość do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, NCK, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2020b), *Uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych online w trakcie pandemii. Raport z badania jakościowego*, NCK, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2022), *Zmiany w obszarze aktywności kulturalnych podczas ograniczeń epidemicznych. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, NCK, Warszawa.
- Passas N. (1997), *Anomie, Reference Groups and Relative Deprivation*, [w:] N. Passas, R. Agnew (red.), *The Future of Anomie Theory*, Northeastern University Press, Boston.
- Simon W., Gagnon J.H. (1976), *The Anomie of Affluence: A Post-Mertonian Conception*, „American Journal of Sociology”, t. 82, nr 2, s. 356–378.

Agata Kępińska*

 <https://orcid.org/0000-0003-3623-1815>

Rafał Wiśniewski**

 <https://orcid.org/0000-0002-7952-8021>

METVERSE AND ITS CREATIVE POTENTIAL FOR VISUAL ARTS

Abstract. The National Centre for Culture is conducting a foresight research project on the impact of emerging technologies on the arts. The article presents the first findings brought by the analysis of opportunities created by the development of virtual spaces accessible to artists and the public – which are expected to create the Metaverse and promote a new form of ownership, NFT. The text is dedicated to the potential of new tools and media – the positive side of the interface between modern technologies and art. The article offers definitions of the Metaverse, NFT and digital art. Apparently, these elements of social (and technological) reality not only overlap, but also complement each other. The text attempts to answer the question of what potential the next phase of digital transformation brings for visual artists.

Keywords: Metaverse, virtual reality, NFT, digital art, sociology of art.

METAWERSUM I JEGO POTENCJAŁ TWÓRCZY DLA SZTUK WIZUALNYCH

Abstrakt. Narodowe Centrum Kultury prowadzi projekt badawczy typu *foresight*, dotyczący wpływu wschodzących technologii na sztukę. W artykule przedstawiono pierwsze wnioski z analizy możliwości stwarzanych przez rozwój wirtualnych przestrzeni, dostępnych dla artystów i publiczności – mających prowadzić do powstania Metawersum – oraz nowej formy własności, jaką jest NFT. Tekst poświęcony został potencjałowi nowych narzędzi i mediów, a więc pozytywnym aspek-

* Dział Badań i Analiz, Narodowe Centrum Kultury, ul. Płocka 13, 01-231 Warszawa, e-mail: amkepinska@gmail.com

** Instytut Nauk Socjologicznych, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, ul. Wóycickiego 1/3, 01-938 Warszawa, e-mail: r.wisniewski@uksw.edu.pl

tom styku najnowszych technologii i sztuki. W artykule można znaleźć definicję Metawersum, NFT oraz sztuki cyfrowej. Te elementy rzeczywistości społecznej (oraz technologicznej) okazują się nie tylko zająć, ale i dopełniać. Tekst odpowiada na pytanie, jaki potencjał dla artystów sztuk wizualnych niesie ze sobą kolejna faza transformacji cyfrowej.

Słowa kluczowe: Metawersum, wirtualna rzeczywistość, NFT, sztuka cyfrowa, socjologia sztuki.

New technologies alter the structure of our interests: the things we think about. They alter the character of our symbols: the things we think with. And they alter the nature of community: the arena in which thoughts develop.

Neil Postman (2004)

1. Introduction

Sociology as an academic discipline derives from the systematisation of society's self-reflection, which has intensified as a result of the social and technological revolutions, entailing further and deeper social changes. The manufacturing technologies brought to life by the innovators of the 18th century were the precondition for the emergence of modernity and sociology (see Toffler 2001). Today, in times of rapid technological development, being an observer of social reality also requires a focus on the consequences of scientific discoveries and new inventions. Interestingly, it is not only social scientists who try to predict the social consequences of the technologies being implemented today. An important part of the reflection on today's society comes from representatives of the natural and technical sciences (Bandoch 2021: 165).¹

The National Centre for Culture is currently carrying out an international foresight research project on the impact of emerging technologies on the arts and their possible directions of development.² The multi-phase study is being carried out with the use of qualitative methods. It started with an in-depth analysis of existing data, but also situated new phenomena in a historical perspective, primarily by using the lens of digital art history. During the project, a total of forty individual in-depth, semi-structured interviews were conducted with Polish and foreign experts. The invited interviewees included people representing various fields of knowledge, as well as experts implementing new technological solutions. In order to develop reliable forecasts, the multidimensional research project involves representatives

¹ Jakub Bandoch points out that non-sociological interpretations of the impact of technology on society are now widely read and discussed.

² The survey and its tools are designed and coordinated by the National Centre for Culture. In order to implement the idea well and oversee every stage of the project, the survey was not commissioned to an external company. Instead, two external, experienced researchers, whose involvement enables international cooperation and a high level of achievement of the project's objectives – Dr Marta Bierca and Łukasz Raciborski – were invited to carry out the study.

of leading technology companies, researchers from prestigious universities and representatives from the world of art, including those who specialise in digital art.

Technology is included in this project both as a tool, and as a dimension and space for the creation of art. The research is focused on developing technologies, i.e. technologies that have not yet been fully implemented into people's everyday lives, since "they are only just appearing to us".³ As the social character of technological phenomena is emphasised, the theoretical framework adopted is the anthropology of technology (technoanthropology). The object of the study is thus the (human) virtual environment, which Sidey Myoo described, promoting the perspective of technoanthropology, as surrounding

man with technology in the sense of expanding the electronic environment – the virtualisation of reality which involves transferring elements of human life and the human world that originally belonged to the physical world to the web – this is most often treated in terms of utility or communication. This involves millions of participants – humanity has never experienced such a massive, global phenomenon as participation in various online venues, often consuming human time to such an extent that certain activities in the physical world disappear (Myoo 2012: 365).

On 13 October 2022, the first presentation of the results, signalling the conclusions of the initial phase of the research project, took place at a conference entitled "Congress Sculpture Everywhere?" at the Centre for Polish Sculpture in Orońsko. In a paper entitled *Flight into the unknown, or not only about sculpture in the Metaverse space*, we presented the knowledge we had gathered about sculpture in digital space. This type of sculpture is often devoid of the material form and is produced with "intelligent tools". The virtual presence of digital sculpture blurs the boundaries between types of art, as well as between the tool and the creative subject, especially when artificial intelligence is involved in its creation.⁴ The referenced paper sparked a lively discussion between the panellists and the audience, concerning not only the technology, but also the conceptual layer. When the topic of emerging technologies is raised, social fears often come to light, which can be compared to the anxieties that cinema – or, before that, photography – once aroused in the art world. In the title of the paper delivered in Orońsko, the notion of the Metaverse appears. The Metaverse is, from the perspective of the study described, one of the main themes of the interviews and also, in the area of results, one of the main technological aspects of the future. In this article, we present a definition of the Metaverse in order to underline its creative potential from the perspective of digital art, and draw attention to a new form of ownership (NFT) that is a key element of the Metaverse concept. At the same time, the validity of this text is independent of the degree to which the visions of the technology companies come true. The text

³ Quote from an expert, a Polish scientist, participating in the National Centre for Culture study in question.

⁴ We have written that artificial intelligence is "involved in creation", rather than "creates", because it is not itself creative in the full sense of the word. This is explored in the text *Creative robots* by Sidey Myoo (2016).

is a kind of forecast, but the phenomena and potential it discusses are, for the most part, already present today, thanks to gaming platforms. If the plans for an expanded Metaverse fail, the mere existence of virtual worlds will be enough for artists to explore the possibilities described.

This article aims to answer the question of what potential the next phase of digital transformation holds for visual artists. There is no coincidence in focusing exclusively on the positive aspects of the interface between the latest technologies and art. In the text, we analyse the opportunities for artists and art that have emerged as a result of technological developments, i.e. the raising potential of new tools and media.

2. The Metaverse as space

The Metaverse is a concept created by combining the Greek prefix “meta”, meaning above or beyond, and the Latin word “universum”, meaning universe. The concept thus refers takes us to a place beyond our existing reality and is actually a promise of the existence of another world. The Metaverse concept was first used by the science-fiction writer Neal Stephenson in his dystopian novel *Snow Crash* which describes the desire to escape from life to an (apparently) “better place” (Stephenson 2020).

In the scholarly literature, at least fifty attempts have been made to define the concept of Metaverse since the publication of *Snow Crash*. Each definition that is consistent with Stephenson’s original vision comes from some form of virtual space but, at the same time, each has made a different aspect of it a key element (Park, Kim 2022). The elements emphasised in these definitions included, for example, the existence of multisensory experience of stimuli from the virtual world, the reproduction of real-world elements in the virtual world, and being constantly connected to the virtual world.

Today, when the Metaverse is no longer an abstract entity stimulating the imagination of creators and scientists, and is becoming a key element in the strategy and expenses of technology companies, it has still not been given a clear description, despite the intensified work on its development. Depending on who defines it, its key features are described differently. This is because each technology company aiming to build a Metaverse defines it through the prism of its own profile and business objectives. As a result, it is clear that today the Metaverse is primarily an undefined commercial project (or rather, projects) of competing powerful technology companies, which has been “released” in the wake of, among other things, the pandemic, as well as Mark Zuckerberg’s (virtual) “manifesto”⁵ and the huge investments made in this branch of the digital economy.⁶

⁵ On 28 October 2021, Facebook creator and CEO Mark Zuckerberg announced the company’s name change to Meta and outlined its growth strategy in an unconventional way, spinning a bold vision for the future. The presentation can be viewed at: <https://youtu.be/Uvufun6xer8> (accessed: 28.11.2022).

⁶ In 2021, the value of the Metaverse market was almost \$39 billion. The estimated value of this market for 2022 is more than \$47 billion. Data available at: <https://headphonesaddict.com/metaverse-statistics/> (accessed: 30.11.2022).

It is worth emphasising that in this text, as well as in the project led by the National Centre for Culture, we treat the Metaverse as an object of study and define it not as a market activity focused on the creation of a new platform for commerce and entertainment, but as an emerging new space with partially defined characteristics that is likely to become an important field of social life in the future. Moreover, we view this space through the prism of its creative potential, thinking about the opportunities it presents for artists and art. However, before we turn to its “creative” aspect, we will try to describe it through the features that technological experts consider to be the most important.

The most catchy and intriguing feature of the emerging space is immersivity – the multisensory experience of total immersion in a virtual world, which is meant to ultimately allow the user to experience non-physical situations as real. This feature of the Metaverse is considered a landmark, as psychologists’ and cognitive scientists’ research already shows that being in a virtual world (VR) at cellular and cognitive levels provides users with the illusion of being in another place and body.

When interacting in a virtual world, the human brain behaves in exactly the same way as when interacting in the physical world. As a result, the virtual world evokes not only basic emotions such as joy or anger, but also complex ones, such as a sense of terror or gratitude (Riva, Wiederhold 2022: 355–359).

As immersion “tricks” the human brain, we can consider the emergence of the Metaverse as the birth of a technology and medium significantly different from its precursors. Whereas, for example, television and social media are persuasive technologies and they influence people’s attitudes and behaviour, the Metaverse is “revealed” to us as a transformative technology, capable of directly changing what people think about themselves and the world (Riva, Wiederhold 2022: 355–359).

The picture that emerges of this key feature of the Metaverse needs to be complemented by a holistic definition of this space. Such a definition has been proposed by Matthew Ball,⁷ in the pages of the book *The Metaverse: And How It Will Revolutionize Everything* (Ball 2022). The publication, as its title shows, predicts profound transformations of social life as a result of the implementation of the Metaverse. The Metaverse, according to Ball, is

a massive, interoperable network of 3D virtual worlds, rendered in real time, and experienced synchronously and permanently by an unlimited number of users, with a sense of presence [...] through a continuum of data, enabling them to maintain their identity, history, objects, [and] enabling communication and payments. (cf. Ball 2022: 29).⁸

⁷ Matthew Ball is a film and computer games producer. His book is an example of a reflection on society coming from a different field of study.

⁸ The quoted definition was prepared for the research project by Łukasz Raciborski, thus summarising the knowledge from the first part of the book *The Metaverse: And How It Will Revolutionize Everything – What is the Metaverse?* Raciborski’s quoted definition can be found in the unpublished working materials of the study.

This definition needs to be discussed because it consists of a hermetic conceptual grid. To paraphrase, according to Ball, the Metaverse will be an amalgamation of different virtual worlds using 3D technology. These will be technologically compatible worlds, thus allowing seamless movement between them – from the user’s perspective – as well as moving and combining elements from different virtual spaces. This, in short, is what is meant by interoperability. Real-time rendering, on the other hand, refers to the possibility of interacting with the virtual world, which is significantly different to interacting with data previously stored, such as Google Maps. In the Metaverse, according to the literature and interviewees, it will be possible to interact with the environment continuously – following the ambitions of technology companies, the Metaverse will be a world that can respond to the user’s actions. It means that, like in modern computer games, the user will not only be able to view the space, but also freely explore it by building, destroying or moving various objects.

While the Metaverse resembles a computer game project in many ways, the permanence of the virtual world indicated in the definition marks a key differentiator. Currently, a user of virtual worlds provided by computer game developers has very limited ability to leave any traces behind. In contrast, the Metaverse is intended to allow the user to make permanent changes to the virtual reality. A person in the Metaverse, as in the physical world, will be able to have a lasting impact on the surrounding (virtual) environment. The continuity of data, which is a key part of the definition, is linked to this feature, enabling long-term actions to be taken in the Metaverse.

3. The creative potential of the new space

The possibility of permanently influencing virtual reality within the Metaverse opens up enormous creative potential for users (cf. Doyle 2015). Experts observing the development of the Metaverse and those involved in its construction share the opinion that, even at its current stage of development, this is a world of extremely high potential for artists. There are at least four arguments for this, as with the Metaverse (even if not fully developed⁹) the following become available: new forms of artworks, including those that are experienced through “immersion” in them; new forms of receiving art and interacting with it (new ways of influencing the viewer’s emotions); new technological tools for creation (from artificial intelligence to brushes that paint three-dimensionally); and new audiences, that is, audiences hitherto uninterested in art or in visiting cultural institutions (young people involved in gaming). What is more, new needs are emerging from the market: the need for a new kind of applied art (derived from gaming, e.g. avatar art) and the need to create engaging content. The needs of the market entail economic encouragement

⁹ One future scenario, created as part of the National Centre for Culture research project, forecasts only a partial realisation of the vision of technology companies – the limited implementation of virtual reality (VR). However, even in this vision, the arguments for Metaverse’s creative potential, listed above, fit well.

for artists, and this is likely to be strengthened, thanks to the potential earnings guarantor – NFT, discussed in the next subsection.

The Metaverse is very interesting for the art world, it's an expanded room, and we have NFT. There are new issues emerging, such as how to collect and how to exhibit NFT. We are building spaces (expanded rooms) where we can interact [...]. We can spend time in a virtual space, creating exhibitions; we can expand physical exhibitions in a virtual space, so they can be hybrid exhibitions. I feel that this is very interesting for the art world. It's also a potential for the fashion world, for gaming [...] also for architects. You can build things that you wouldn't be able to build in the real world because there are legal restrictions, because it costs a lot or because it's not physically possible to build it. You can build architecture that reacts to you, controlled by artificial intelligence. This is possible in a virtual space.¹⁰

As Metaverse stands for an alternative world, not restricted by the laws of physics, built virtually from scratch, there is space for experiential multisensory dreamworlds (cf. Shields 2003). Some artists already have the chance to realise their boldest visions in the newly emerging virtual spaces, such as virtual clothes created “out of glass”¹¹ or levitating sculptures. The world of the artists' extraordinary imagination turns out to be virtually visualisable (see Ornes 2022). The Metaverse brings to life new kinds of objects, behaviours and sensations that we can compare to the experiences of users of psychoactive substances. Whereas in the case of individual experiences after the use of potentially harmful substances there is no common space of exploration, in the Metaverse we are dealing with a kind of “unrealised” social world (one perceived at the level of consciousness as real). In this context, going beyond the limitations of the physical world can bring a sense of “omnipotence” to the creators.

The moment one moves into the virtual world, art can be anything: it can be an installation, it can be some kind of happening – well, we have no limits. It can be some kind of mini-game that leads us to some kind of conclusion. [...] It can be everything it is in the real world, only it is not limited by anything.¹²

In the virtual world, which interpenetrates and is the digital twin of the physical world, unusual situations for the creation and reception of art may be expected.

We will go to the Sigismund's Column, put on our glasses and look at the graffiti that someone has painted there digitally, and then the digital police will come and arrest him, because you cannot paint on the Sigismund's Column.¹³

¹⁰ Statement by a digital art curator specialising in NFT, working with cultural institutions from Western Europe – one of the participants in the National Centre for Culture study in question.

¹¹ The virtual garment objects in question reproduce the visual and physical characteristics of glass. They do not bend, ripple, reflect and refract light. One Polish company creating this type of clothing has been described at: <https://wyborcza.pl/Jutronauci/7,165057,29174742,przyszlosc-to-ubrania-ktorych-nie-zawieszisz-w-szafie.html> (accessed: 30.11.2022).

¹² Quote from an expert working for a technology company designing spaces within the Metaverse.

¹³ Quote from a holography specialist who works scientifically and develops his company at the same time.

The emerging change in the forms of artworks not only affects the artists – it is a significant change for the audience as well. The viewer of an artwork can experience it in hitherto unknown ways, for example by being completely immersed in virtual content. Goggles, which are used to perceive virtual reality, already block out visual and acoustic stimuli from the physical world, focusing the user’s attention exclusively on the creation. What’s more, they allow the viewer to enter a hyper-interaction¹⁴ with an artwork. For example, when an artist’s creation is layered, the viewer can “immerse” themselves in it, layer by layer. Furthermore, according to the experts involved in the study, we are moving towards increased stimulation of the senses when receiving a work of art, due to the potential impact of more and more stimuli on humans.

New technologies will allow art to be experienced in new ways. Now we are at the stage of performance, installation, but also there are more and more different kinds of VR experiences where we can live the emotions in some way, or we are stimulated to experience different kinds of emotions. Art will become much more immersive [in the sense of multi-sensory/absorptive aspects] than it is now, perhaps it will act on us with more stimuli.¹⁵

In the discussion on creative potential, it is noteworthy that just by using digital tools alone, the artist has the chance to develop his or her creativity by experimenting with new solutions and, in the case of artificial intelligence, also with prompts from technology. The creator has the chance to transcend his or her own thinking patterns, as well as the limitations of his or her skills. With help of the latest technology, it is possible to simulate classical tools ever better, as well as to go beyond them. Part of the work of craftsmanship is done for the artist by a machine.¹⁶

Digital painting, in my opinion, is easier than traditional painting, because these programs allow you to change colours very quickly, transform a part of an image, remove a part of an image, copy something from a photo, throw it into a painting and repaint it a bit. It’s much faster, much easier. Of course, you need knowledge [of the software], it’s not like the software itself can do something for the artist. I know [digital] artists who can do something nicely digitally, but they can’t paint it. It’s like a different program [the interviewee laughs, referring to physical painting as a computer program] [...]. These new programs are getting better and better at simulating paints, oils, gouaches, watercolours.¹⁷

Note how much easier it can be to create a (digital) sculpture thanks to the smart tools available – that is, thanks to the development of gaming and, more specifically, thanks to the development of software tools for computer graphic designers creating three-dimensional objects. Tools such as ZBrush, Autodesk Mudbox or Oculus Medium allow for relatively simple modelling of three-dimensional objects and characters.

¹⁴ A hyper-interaction can be defined as an interaction that transcends the existing boundaries of interacting with art.

¹⁵ Quote from an expert at a technology company.

¹⁶ When we say “machine”, we also mean the relevant computer software. We will return to this topic in the subsection entitled *The art of the new space*.

¹⁷ Quote from a digital artist, a computer game developer who also paints physical images.

In this new space for digital art, potential debut art audiences are also important. The new audience group observed today consists of young people who are beginning to be interested in various digital art forms due to their living their lives in virtual worlds, primarily as gamers (cf. Hyun-Kyung et al. 2022: 79–95). According to experts in the field of art, so-called technological innovations (including NFTs) and gaming let audiences who previously had little to do with art enter the field of digital art. Although the recipients and buyers of digital art can also be people familiar with the “offline art world”, this new group is more exciting because it is not present in stationary art galleries or cultural institutions, or at auctions of “traditional” art. It can (almost) only be encountered in the virtual world, and it is proving to be a significant group and purchasing power due to its numbers.¹⁸

There’s a group of geeks, in my opinion, who haven’t got such limitations as me and some of my clients, it’s a native world for them. I only have doubts whether they’re into it for reasons related to culture and art, collecting, the discursive nature of culture, or whether it’s to satisfy an itch [...]. They probably have the least limitations, they’ve never had anything material in their lives. I think that’s the question of the medium. They wouldn’t have had any needs of collecting art or interacting with art.¹⁹

A much younger crowd, much more technological, commerce-oriented and community-building [...]. My images have an augmented reality component [...]. For everyone, augmented reality is something exciting. It’s just that for Tech-people, without that element, the image itself wouldn’t be interesting.²⁰

Experts stress that the group of young “native” users of virtual spaces is growing and that their behaviour today is building the future. Their numbers provide an argument for arts and cultural institutions to take an interest in this phenomenon, as many brands are already doing.²¹

Today, half of the kids in the world with access to the internet already spend their time basically every day in Roblox or whatever... Roblox is the most popular here, so they will grow up and they will already live there. They are, you could say, natives of the Metaverse. They hang out there, they don’t just play, they meet, they live there.²²

Regardless of the potential discussed, the emerging virtual world may be of interest to artists because of the profit-making aspect. Among other things, artists

¹⁸ For NFT sales at auction houses, some record sales are driven by first-time buyers. At the auction of Mike Winkelmann’s work, *Everydays*, 91% of the bidders were first-time buyers at the auction house (McAndrew 2022: 54).

¹⁹ Quote from an art market expert.

²⁰ Quote from an artist who paints her paintings with a dedicated digital app that allows them to be perceived differently, through a digital component she adds – an augmented reality element.

²¹ Brands such as Nike and Gucci are already venturing into digital platforms to promote their products and build their image.

²² Quote from an expert who professionally tokenises works of art.

are indispensable in virtual space because of the relatively new form of applied art which is virtual applied art. Engineers building virtual worlds expect artists to fill them with objects such as furniture, clothing and various kinds of objects – and are prepared to reward artists for such creations, as well as to provide conditions in which artists can put them up for sale (to users). At this point, above all, digital fashion is becoming a profitable branch of the virtual design market because its usability is not only dependent on VR. It is proving functional in gaming, as well as in the form of filters, as a form of clothing to try on – virtual fitting rooms are emerging – or as an “overlay” on photographs. This last function resonates with the needs of the youngest generations – Generation Z and Generation Alpha, whose representatives are particularly interested in clothes as a form of image creation in the online world. The youngest generations are enthusiastic buyers of virtual clothes, with no physical counterparts, as they need new clothes primarily to take photos or clothe their avatars.²³

The technology industry invites artists to collaborate, offering attractive salaries, because it needs engaging content to attract users. Technology companies also provide creation tools to the latter in order to gain as many co-creators as possible²⁴ – to fill voids.²⁵ Thus, some observers of the technology development suggest that we are on the threshold of Renaissance 2.0, a great explosion of social creativity, the teaser of which we can observe on the TikTok platform. On TikTok, it is, for the most part, the youngest generations playing the role of artists, generating millions of videos created using a variety of tools provided by the platform itself and based on AR3 technology, for instance.²⁶

4. Ownership in the new space

Discussing the topic of financial motivations to be present in the virtual world, in the context of creative work and the opportunities offered to artists, it is worthwhile to focus on the topic of property rights, which in the Metaverse will be based on another new technology, with a different source to the Metaverse itself, a technology given the enigmatic acronym NFT (Non-Fungible Tokens), which originated in the world of *blockchain* technology.²⁷ This is a technology that responds not only to

²³ Cf. <https://artlabs.ai/blog/How-Gen-Z-is-Shaping-The-Digital-Fashion-Industry> (accessed: 30.11.2022).

²⁴ Mark Zuckerberg, among others, in the strategy-manifesto referred to earlier, emphasises the joint building of the Metaverse.

²⁵ Certainly, creativity generated by artificial intelligence will also act as such a “filler”.

²⁶ <https://techcrunch.com/2021/08/23/tiktok-is-building-its-own-ar-development-platform-tiktok-effect-studio/> (accessed: 30.11.2022).

²⁷ Blockchain is a distributed ledger technology, consisting of shared databases, that stores and verifies information in a cryptographically secure manner (see Bashir 2023). Its features include decentralisation, open source and transparency, and the inability to delete information.

the needs of the engineers building the Metaverse (Khan et al. 2022), but also to the needs of the artists themselves, due to the suitability of the tool for securing digital art.

NFT technology, according to the interviewees dealing with it, can be seen as a manifestation of opening the digital world to the needs of artists, and as an opportunity for them, as well as a harbinger of a new version of the internet (called web 3.0), which will concern digital goods rather than digital objects. The ownership of digitally produced objects is set to play a key role in the transformation of the web and, as experts point out, results in income opportunities for creators.

Meanwhile, there is a lot of confusion about the NFT technology. The acronym NFT is sometimes equated with what is called “crypto art”, also referred to as “NFT art”. Crypto art is a phenomenon of the online environment and has its own distinctive iconography, which is shunned by the institutional art community due to its low artistic value. NFT is also sometimes reduced to a type of market that emerged with a new financial tool that led to the creation of a speculative bubble, and is thus associated with “fraud” (or, in more common parlance, scams). However, NFTs can be defined in isolation from these cultural phenomena. Indeed, NFTs are first and foremost a new form of property right, based on blockchain technology. An NFT functions as an attestation of ownership and authenticity of the work, and thus protects artists’ works from uncontrolled copying.

For me, NFTs are simply a medium. There’s obviously something like NFT art, which I’m not a big fan of, art where you add a lot of some animated elements, references to Elon Musk’s work, Ethereum and other things like that, let’s say, from the cryptocurrency world. It’s not something I’m particularly interested in, whereas I can see that artists – particularly in the last year I’ve been observing this – artists who have tried to make NFTs, haven’t quite figured out what it’s about. Is it just about flipping their work, or that it necessarily has to be in a square and refer to cryptocurrency pop culture? It’s that NFT art or crypto art is often confused with NFTs and that’s what I wanted to separate out.²⁸

From a technological perspective, an NFT is a digital unit of data in a blockchain database, with unique properties. To explain further what an NFT is, reference should be made to the concept of a smart contract. NFTs are created using smart contracts, usually a form of autonomous software that runs automatically when certain conditions are met (these conditions are written into the algorithms). NFTs created with smart contracts automatically assign ownership, making the appropriate change to the blockchain protocol each time they are resold or transferred. NFT smart contracts act as a tool for executing the sales contract: they verify that the buyer has paid the right amount and ensure that the digital assets are unique.

Non-fungible tokens describe reality perfectly, because if you look around you, everything is unique [...]. The NFT world describes reality much better and that’s what fascinated me about this world. So NFTs are a medium that is used to describe a slice of reality. It could be

²⁸ Quote from an expert from a technology company.

an object, it could be art, in art it could be sculpture, even performance. I even think we could describe dance in some way only we would have to agree on some language, whether it would be a language described by some algorithm, that this is how you dance the cha-cha-cha, or rather that this is a film recording – I have no idea, it's something you have to think about. But NFTs also describe things that are less fascinating from an artistic point of view, i.e. it can describe a certificate of ownership of a certain property or part of a property, so it's just a digital way of harnessing value. This is also one of the definitions I like: a digital way of understanding value.²⁹

The story of the use of non-fungible tokens in art does not begin in 2021, when NFT became a buzzword, but goes back to 2014. In May 2014, a New York-based artist Kevin McCoy was invited to collaborate with a technologist Anil Dash on the “Seven on Seven” event organised by the New Museum for Contemporary Art in New York (see McAndrew 2022). The project paired artists and technologists to create bespoke works. Dash and McCoy planned to present a digital art recording system, under the name “Monegraph”. In preparation, McCoy demonstrated how to register, as a unique object on the blockchain, a piece of digital art that can be copied over and over again. The work “Quantum” (2014) prepared for the event, which is a digital animation depicting a multicoloured pulsating circle, became the first artwork converted to an NFT.

NFT technology makes it possible to regulate ownership, especially in relation to ephemeral art, and to put into practice a demand that has been present in the art world for at least half a century – the artist's right to profit from the resale of the work.³⁰ New technology allows artists to programme their intellectual property rights and revenues into smart contracts that quickly and transparently allocate revenues to collaborators as well. As a result, many well-known contemporary artists have looked favourably at the development of NFTs in the arts and are keen to participate in the creation of this market. A spectacular example is the agreement of Frank Stella – one of the renowned contemporary painters – to release 22 works in NFT form with the right to print them on a 3D printer.³¹ Stella had been involved since the 1980s in defending artists' rights to profits from the resale of their works.³²

However, it is difficult to predict definitively in which direction NFT technology will develop in the arts. The blockchain has the potential to change the role of art towards democratic accessibility through collective ownership structures or towards the further commodification of cultural goods (see Whitaker 2019: 21–46).

²⁹ Quote from an expert on the tokenisation of art.

³⁰ In 1971, an American art dealer, curator and publisher announced the manifesto *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, a model contract designed to protect an artist's rights by guaranteeing him or her the profits from any resale of his or her work and giving him or her the right to veto opportunities to exhibit his or her work.

³¹ <https://arsnl.art/> (accessed: 30.11.2022).

³² <https://arsny.com/about/history/> (accessed: 30.11.2022).

5. Art of the new space

Once we accept that the emerging new immersive space has significant creative potential due to its distinctive qualities and the complementary technological form of ownership – which potentially encourages creativity – it is worth considering what direction the development of art in the Metaverse might take. In an attempt to answer the question of what kind of art we can expect in the Metaverse space, we turn to the history of digital art.³³

It is noteworthy that digital art, initially operating on the periphery of the art world (closer to science), had already gained institutional legitimacy by the end of the last century (see Walewska-Choptiany 2021). The moment when cultural institutions around the world began to collect digital art products and organise exhibitions dedicated to them should be considered a landmark. For instance, you can read about the first digital art exhibitions in this subsection. At this point, digital art should be defined by reference to its key characteristics, the emanation of which we can also expect in the Metaverse space. In addition to the first and most intuitive feature, related to the implementation of technological tools for creative work, the following can be mentioned: the central role of the concept; controlled randomness (see Barrière 2019: 569–574); potentially high interactivity; the ability to redefine the role of the artist; and a blurring of the boundaries between art forms and between art and science. The centrality of the concept and the controlled randomness are two important features of digital art that are linked to earlier and parallel artistic movements in the history of “analogue” art. The Dada, Fluxus and conceptual art movements emphasise concept and formal instruction, as well as event and audience participation. According to the assumptions accompanying these trends, the material object in an artwork is not the most important aspect – if it appears at all, but rather it is primarily a materialisation of the concept or a field of interaction with the viewer. Let us turn our attention to Marcel Duchamp’s symbolic urinal, which is a classic example of using a ready-made object and turning it into a work of art (ready-made category). This, initially extremely controversial, but historically ground-breaking creative action can be considered an undeniable inspiration for digital artists. The usurpation and manipulation of “found” (copied) objects, especially virtual images, is one of the creative techniques of digital art.

The centrality of concept and controlled randomness are also features of Dadaist poetry, which emphasised certain rules of creation. It was not so much the poem itself, but the “recipe for the poem” that was placed at the centre. Following strict rules led to the creation of poems from random words and lines. Using such formal instructions, poets created artworks that were a collision between randomness and an element of control (cf. Richter 1997: 118). The idea of the rule as a central

³³ In this area, the authors’ main sources of information are desk research and their own experiences with digital art.

element of the creative process recalls the use of an algorithm, and thus the basis of programming and any computer operation. Although the Dadaist poets did not use computers to create their poems, the analogy in the creative process is evident. In both cases, the procedure of using formal instructions leads to a result in a specific sequence of operations. The basis of any form of digital art, like that of Dadaist poetry, is therefore instruction, which is a conceptual element.

Thanks to the frame-rules, digital art is not created in complete chaos, but it often benefits from an element of randomness and is not afraid of controlled randomness (see Barrière 2019). The element of randomness can be introduced into digital art in various ways, one of which is to invite the viewer to co-create the artwork. And here we come to another feature of digital art, which is potentially high interactivity. Mark Zuckerberg, in advertising the Metaverse concept, used this feature of digital art to convince viewers of the attractiveness of the space. Indeed, he showed how Henri Rousseau's 1908 canvas painting titled *Fight between a Tiger and a Buffalo*, in response to the "curious eyes" of visitors, moves out of its frame and becomes "alive" (moving) and spatial. In the video clip in question, the young people visiting the gallery, thanks to the Metaverse, called the new dimension of imagination, suddenly find themselves in the painting, which is a fairy-tale wilderness, full of cartoon animated animals.³⁴ The barrier between the image and the gallery space disappears and the young people dance together with the animals, as if at a "rave".³⁵ However, this type of interaction with the work does not bring in any changes; in a more advanced version, using the potential of interactivity means, for example, giving the viewer the possibility to combine two (or more) visually different digital artworks to create another unique "work".³⁶ Thus, it would be more interesting and aligned with today's technological possibilities to give the young people in the video the possibility to combine two or more images. In this way, viewers could bring something new to life and feel like artists.³⁷

Another key feature of digital art, from the point of view of the entire field of art, is its redefining potential. This time, we are talking about a meta-feature. Digital art can re-characterise many hitherto clearly defined elements and roles in

³⁴ The clip can be found at: <https://www.youtube.com/watch?v=G2W9YVkn9U&t=2s> (accessed: 7.03.2023).

³⁵ We are talking about a dance party with electronic music called a rave.

³⁶ An example of this is the provision of smart tools to enable morphing techniques.

³⁷ When discussing this attribute, it is also worth referring to the history of "analogue" art. In the 1960s, the Fluxus group of artists, musicians and performers introduced a strong feature of co-creation into art – inviting the viewer to interact. For example, one of the classic interactive works by the Fluxus group representative Nam June Paik – an American artist of Korean origin – is *Random Access*. The material dimension of this work consists of fragments of cassette tape attached to the gallery wall. Viewers, or rather "participants", can interact with the work by touching the extended player head of the presented magnetic tape. Each contact between the head and the tape is unique; as a result, each encounter with the work is different. Depending on the direction, pressure and speed of the viewer-participant's gesture, different sounds are produced and a unique "composition" is created.

the creative process (see Wiśniewski, Bukalska 2020). One of these is the role of the artist, and his or her skill set. The moment we reduce the production of art itself to an act of craftsmanship and attribute the key role to the concept, the artist has the right to withdraw from the production process³⁸ while remaining the creator of the work – created as a result of his or her idea but not his actions. This explains why an artist today uses as a tool artificial intelligence or the work of an engineer or programmer in the creative process.³⁹

The ability to redefine is directly related to another meta-attribute of digital art, that is, the blurring of the boundaries between art forms and between art and science. In order to identify the source of the redefinition of roles and the blurring of boundaries in digital art, let us go back to its origins. The first representatives of this field of art, called computer art in its early days, were not artists but engineers and scientists, mathematicians (cf. Walewska-Choptiany 2021). In the early 1960s, they were the first to have access to the computational resources available in university laboratories. Consequently, they experimented with the possibilities of mathematical functions also in what can be called “digital drawing”. In 1965, the first exhibition of this primary form of digital art, appropriately named “Computer Generated Pictures”, took place at the Howard Wise Gallery in New York.⁴⁰

In the 1970s and 1980s, painters, graphic artists, sculptors, photographers, architects, performers and video artists increasingly experimented with computer imaging techniques. Implementing, reinforcing and extending the thought of movements such as Fluxus and conceptual art, artists working with digital technologies challenged traditional notions such as artwork, artist and viewer with their actions. Above all, the process-oriented creative activity within digital art has transformed the artwork into an open structure, based on a continuous flow of information and involving the viewer, like a performance. The viewer has become a participant (of the event), reconstructing the work by assembling the visual, audio

³⁸ This feature of digital art is debated in the art community and is controversial, as some artists consider craft and conceptual proficiency as two inseparable attributes of an artist.

³⁹ We refer to situations such as Jason Allen’s win in a local art competition organised by the Colorado State Fair. The video game designer used the Midjourney image generator, artificial intelligence, to create his work *Théâtre D’opéra Spatial*.

⁴⁰ Only a few years later – which shows how quickly computer-assisted art was developing – in 1968, the Institute of Contemporary Arts in London hosted a digital art exhibition “Cybernetic Serendipity”, much more momentous from the perspective of the art world and the development, curated by Jasia Reichardt, a British art historian of Polish descent. This was the first exhibition to present different types of computer-assisted art. In addition to visual arts (including sculpture and animation), music, dance and poetry were also presented. Among other things, the exhibition included robots, painting and music machines, and various kinds of works in which chance was an important part of the creative process (Klüttsch 2005: 109–117). Importantly, the aim of the exhibition was not only to highlight the diversity and richness of computer-based creativity, but above all to explore the role of cybernetics in contemporary art. In this exhibition, it was no longer only engineers and scientists who played the role of creators, but also classically understood artists.

or textual elements themselves. Instead of being the sole creator of the artwork, the artist has taken on the role of mediator of the interaction, enabling the participating audience to interact with and contribute to the work. The effect of this interaction cannot always be attributed to a particular field of art. Instead, the creative process has evolved into a complex collaboration between the artist (often a person with technical training) and a team of engineers, programmers, designers and scientists.

The blurring of the boundaries between artistic creations can be seen today in the development of gaming, which, by improving the quality of graphics and creating more and more fictionalised games, is closer to a film. However, it is a fundamentally different kind of a film – it is an interactive film that invites the viewer not to watch, but to participate.

First of all, computer games are starting to catch up with films. They are constructed in such a way that we spend much of the time watching cutscenes where the plot develops, and we possibly play, but also in such a way that the graphics are already at such a level that for the layman it is sometimes difficult to distinguish between the computer game and the film. If there is some kind of immersion involved, i.e. the viewer is settled in this world, then it will no longer matter how we actually define this creation, of which the viewer becomes a part. He or she will simply be inside and experience these emotions together with the characters.

6. Conclusions

The third decade of the 21st century comes with a harbinger of the next phase of digital transformation. The developed technological instrumentation is building significant creative potential for visual artists. At this point, it is worth summarising the discussed positive aspects of the intersection of emerging technologies and art by answering the question of what opportunities the new digital space creates for artists. The new virtual space is a hitherto uninhabited land where artists can build a presence on their own terms, influence, expand and shape its framework. The Metaverse gives them the opportunity to transcend their own limitations, as it offers intelligent tools – brushes that paint three-dimensionally, generators based on artificial intelligence – that do some of the craft work as well as being able to inspire the artist. If the creator has a problem with technological competence, he or she can reach out to engineers and programmers. This is because the central role is reserved for the concept, and this concept can be very bold, as the immersive virtual space allows the artist to defy the laws of physics. It is an opportunity to create objects that could never be created in the physical world. The artist can visualise the world of his or her imagination and invite the audience to come in.

The new forms of artworks enabled by the emerging new space result in new possibilities for receiving and interacting with art. It is possible to immerse oneself in the art present at the Metaverse, to enter into a hyper-interaction with it, a contact that was not previously possible. The viewer can enter the sculpture, slice

it up and put it back together again. In addition, this will not be a disconnected, insignificant activity for him or her. VR tricks the human brain as to where it is and who it is, and cuts off stimuli from the physical world to create an experience of interacting with the work that is unique to the viewer. Art at the Metaverse can provide “illusions” that change the viewer’s thinking about the world, because we are dealing with transformative technology.

Creating and exhibiting art at the Metaverse is also an opportunity to reach new audiences, young people who do not visit art and cultural institutions. Attracting young audiences who are interested in technological innovations and who – because of such developments and gaming – spend time in the virtual space, is possible if artists and institutions decide to enter the new space with confidence (creatively), which means exploiting the possibilities of the digital space, placing engaging works in it, giving audiences unusual experiences, and inviting audiences to step into new roles – to creatively explore and transform works.

In this vast space waiting to be creatively filled, there is also a financial incentive for artists. The market needs a new kind of wearable art to fill the Metaverse with different kinds of objects, such as digital clothing (gaining in popularity) or furniture. What is important in this context is that the new network, the Metaverse, is set to become a place where every such object is a digital good, and therefore an item to which ownership is assigned. Artists can secure their digital works with a new technology, the NFT, or a digital certificate of ownership, based on a smart contract, which means automating and authenticating the transaction. NFTs allow artists not only to profit from direct sales, but also from resale. The dissemination of this technology means a financial incentive for creative intervention in a new space.

At this point, it should be noted that, regardless of the future of the commercial project that is the immersive, massive, interoperable Metaverse network, the creative possibilities discussed are already becoming available to artists, as a result of the emergence of fragments of the forthcoming space, as well as the proliferation of virtual platforms created for the purpose of gaming.⁴¹ Leaving aside whether engineers succeed in expanding, connecting and attracting enough users to these various spaces, artists have the opportunity to use digital tools and spaces through which digital art can develop and grow, significantly influencing the entire field of art – especially as digital art in relation to the wider field of art has a redefining potential, also discussed in this article. As a result of activities in the digital world, some recurring questions are waiting for answers: Who is the artist? What is an artwork? What does it mean to receive art? We are seeing changes within roles and competences, and we can discuss the new role of the artist or curator, as well as the institutions of culture and art.

The question of the direction in which digital art will develop in relation to the entire field of art is one we are trying to answer in our research project. Indeed, within

⁴¹ Platforms like Fortnite, Roblox, Axie Infinity.


the framework of the study, we are not only portraying the current state, starting from the history of digital art, but also outlining and discussing possible future scenarios concerning the field of art. This article can be seen as an introduction to subsequent publications on the impact of the latest technologies on art and its future.

Bibliography

- Ball M. (2022), *The Metaverse: And How It Will Revolutionize Everything*, Liveright Publishing Corporation, New York.
- Bandoch J. (2021), *Algorytmy kontra ludzie. Niesocjologiczna analiza wpływu nowych technologii na życie społeczne*, "Studia Socjologiczne", no. 3(242), pp. 165–174.
- Barrière L. (2019), *Exploring Randomness in Digital Art*, [in:] *Proceedings of Bridges 2019: Mathematics, Music, Art, Architecture, Education, Culture*, pp. 569–574, Linz, Austria, July 16th – 20th.
- Bashir I. (2023), *Mastering Blockchain*, PactPublishing (early access).
- Doyle D. (2015), *New Opportunities for Artistic Practice in Virtual Worlds*, IGI Global, Hershey, <https://doi.org/10.4018/978-1-4666-8384-6>
- Hyun-Kyung L., Soobin P., Yeonji L. (2022), *A proposal of virtual museum metaverse content for the MZ generation*, "Digital Creativity", vol. 33(2), pp. 79–95, <https://doi.org/10.1080/14626268.2022.2063903>
- Khan F., Kothari R., Patel M., Banoth N. (2022), *Enhancing Non-Fungible Tokens for the Evolution of Blockchain Technology*, [in:] *2022 International Conference on Sustainable Computing and Data Communication Systems (ICSCDS)*, pp. 1148–1153, <https://doi.org/10.1109/ICSCDS53736.2022.9760849>
- Klütsch C. (2005), *The summer 1968 in London and Zagreb: starting or end point for computer art?*, [in:] *Proceedings of the 5th conference on Creativity & cognition (C&C '05)*, Association for Computing Machinery, New York, pp. 109–117, <https://doi.org/10.1145/1056224.1056241>
- McAndrew C. (ed.) (2022), *The Art Market 2022*, Art Basel and USB.
- Myoo S. (2012), *Lepiej chodźmy zapytać robota... (wstęp do technoantropologii)*, "Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria", vol. 21, no. 2(82), pp. 363–376, <https://doi.org/10.2478/v10271-012-0046-x>
- Myoo S. (2016), *Twórcze roboty*, "Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria", vol. 25, no. 2(98), pp. 115–126.
- Ornes S. (2022), *Virtual reality helps shape and respond to artistic impulses*, "PNAS", vol. 119(31), <https://doi.org/10.1073/pnas.2210323119>
- Park S.-M., Kim Y.-G. (2022), *A Metaverse: Taxonomy, Components, Applications, and Open Challenges*, "IEEE Access", vol. 10, pp. 4209–4251, <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2021.3140175>
- Postman N. (2004), *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, transl. A. Tanalska-Dulęba, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa.
- Richter H. (1997), *Dada art and anti-art*, Thames & Hudson, London.
- Riva G., Wiederhold B.K. (2022), *What the Metaverse Is (Really) and Why We Need to Know About It*, "Cyberpsychological, Behavior and Social Networking", no. 25(6), pp. 355–359, <https://doi.org/10.1089/cyber.2022.0124>
- Shields R. (2003), *The Virtual*, Routledge, New York.
- Stephenson N. (2020), *Śnieżyca*, transl. W. Szypuła, Wydawnictwo Mag, Warszawa.
- Toffler A. (2001), *Trzecia fala*, transl. E. Woydyło, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

-
- Walewska-Choptiany J. (2021), *Cyfrowa dekada. Związki sztuki i technologii w latach 1960–1975*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Whitaker A. (2019), *Art and Blockchain. A Primer, History, and Taxonomy of Blockchain Use Cases in the Arts*, “Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts”, vol. 8, no. 2, pp. 21–46, <https://doi.org/10.1353/artv.2019.0008>
- Wiśniewski R., Bukalska I. (2020), *The Interactive Dimension of Creating Cultural Artifacts Using Agile Methodologies*, “Qualitative Sociology Review”, vol. 16, no. 4, <https://doi.org/10.18778/1733-8077.16.4.12>

Krzysztof Stachura*

 <https://orcid.org/0000-0003-0248-3563>

LONELY, ISOLATED, SELF-EXCLUDED? WHAT IS THE REASON FOR THE ABSENCE OF MALE SENIORS IN CULTURAL INSTITUTIONS?

Abstract. The aim of this article is to present the determinants of the limited presence of senior men in cultural institutions in Poland. The text characterises the context in which older men undertake institutional cultural activity and identifies the main reasons why the scale of their cultural participation is low. The fundamental factors that differentiate the nature of cultural participation are gender, the resulting behavioural patterns and individual adaptation strategies. These themes are analysed in the context of the barriers and problems experienced by male seniors, and the risks of social exclusion within this group are highlighted.

Keywords: male seniors, gender, cultural institutions, cultural participation, social exclusion.

OSAMOTNIENI, WYIZOLOWANI, AUTOWYKLUCZENI? Z CZEGO WYNIKA NIEOBECNOŚĆ MĘŻCZYZN SENIORÓW W INSTYTUCJACH KULTURY?

Abstrakt. Celem artykułu jest przedstawienie uwarunkowań ograniczonej obecności mężczyzn seniorów w instytucjach kultury w Polsce. W tekście scharakteryzowane zostały kontekst podejmowania przez starszych mężczyzn instytucjonalnej aktywności kulturalnej oraz główne powody, dla których ich skala uczestnictwa w kulturze jest niska. Zasadniczymi czynnikami, które różnicują charakter partycypacji kulturalnej, jest płeć kulturowa oraz wynikające z niej wzorce zachowań i indywidualne strategie adaptacyjne. Wątki te analizowane są w kontekście barier i problemów, jakich doświadczają mężczyźni seniorzy, a także ryzyk związanych z wykluczeniem społecznym w obrębie tej grupy.

Słowa kluczowe: mężczyźni seniorzy, płeć kulturowa, instytucje kultury, uczestnictwo w kulturze, wykluczenie społeczne.

* PhD, Zakład Antropologii Społecznej, Instytut Socjologii, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Gdański, ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-952 Gdańsk, e-mail: krzysztof.stachura@ug.edu.pl

1. Introduction

In the last dozen years or so, there has been a great deal of research in Poland addressing the issue of the cultural participation of diverse audiences (Domański et al. 2021; Drozdowski et al. 2014; Płachecki 2018; Szlendak et al. 2019). Some analyses are directly devoted to the topic of seniors' cultural participation (Landsberg et al. 2012; Magala 2013; Mękowski 2013; Słowińska 2019). Explorations conducted with regard to this group usually focus primarily on mapping cultural practices undertaken by narrow circles of older people, often the most active among the entire subpopulation. This optic significantly hinders an in-depth understanding of the determinants of the cultural content consumption and the identification of motivations and aspirations that influence pathways of cultural participation. A theme largely overlooked in the existing body of research on cultural participation is the engagement of male seniors in cultural activity, as opposed to the participation of seniors as a whole. Analysing the existing literature on the subject in Poland, one gets the impression that male seniors are a largely invisible group in the cultural field (Słowińska 2021). The narrative of changes in the cultural field – an almost universal issue in the Polish discourse in this area in the last dozen years (Bachórz, Stachura 2014; Kisiel 2017; Lewicki, Filiciak 2017) – has given limited consideration to the situation of male seniors and their needs when it comes to cultural participation, which raises the question of the real conditions of cultural (non)participation in the studied group.

For the purposes of this text, I assume that cultural participation is a complex, dynamic set of cultural practices. Thus, I recognise that it is a broad category, within which we should consider first and foremost practices directed by the individual towards him/herself (e.g. reading, playing sports), practices directed outwards (e.g. amateur creativity, gardening), and collective practices (e.g. social gatherings, participation in mass events) (Fatyga 2014). An element of collective practices is also traditionally understood as participation in institutional culture, which is of particular importance in the undertaken analysis. This is because the text refers to a large extent precisely to the institutional dimension of participation in culture and the role played in this process by cultural sector organisations. However, in the analysis of the nature and scale of cultural participation of male seniors, it is also worth considering cultural practices undertaken outside the institutional space. This is primarily due to the progressive deinstitutionalisation of culture, i.e. opportunities to participate in culture outside the framework of institutions, and the increasing scope of participatory forms of cultural organisation (Bachórz et al. 2014).

From the point of view of this article, it is crucial to understand the extent to which the deficit of research on the cultural participation of senior men is due to the deficit of cultural involvement within this group, including the (non)presence of its representatives in events and meetings organised within cultural institutions. In

order to be able to define the nature of this relationship, it is necessary to outline the determinants of the cultural activities of senior men and the effects of their various forms of involvement. The models of cultural institutions that address their offerings to representatives of the analysed group, among others, are crucial in this context. The analysis of the scale of cultural participation of older men is important primarily for two reasons. Firstly, it is an indicator of the social activity of the representatives of this group and a factor that may translate into the individual level of quality of life and well-being (Lee et al. 2021). Secondly, it allows us to outline the landscape of this cultural sector more thoroughly, and to recognise the ways in which cultural institutions function in terms of their main socialising agendas.

2. The social situation, needs and cultural participation of senior citizens in Poland

Older people are a diverse group in many aspects. This applies to both demographic and cultural criteria. Sociological analyses of the situation of seniors should acknowledge the fact that there is no single image of old age, and that seniors perform different social roles, corresponding to specific phases of old age that are a combination of various individual and collective conditions (Wieczorkowska 2017). The concept of old age is relative, and biological age may not correspond with social age. It is problematic both to indicate the moment when old age begins and to distinguish particular sub-periods within it. It is most commonly assumed that seniors are those who have reached the age of 60 or 65, with successive decades marking the following phases of life – from old age, through late old age, to extreme old age (Świdarska 2015).

The debate on the social situation and needs of seniors must consider the fact that the ageing process in Poland is intensifying. In 2020, the number of people aged 60 and over was 9.8 million, accounting for 25.6% of the total population, which is 1 percentage point higher than in 2019. Based on the estimates of Główny Urząd Statystyczny (Statistics Poland), the senior population will increase to 10.8 million in 2030 and 13.7 million in 2050. In less than 30 years' time, the proportion of people aged 60 or more will account for 40% of the total population. As today, in the future the majority of the elderly will be women. Currently, there are 139 female seniors for every 100 male seniors (GUS 2021). Also significant is the fact that older men are substantially more prone than older women to have little or no direct social contact with acquaintances and friends (36% compared to 28%) and are more likely to meet others occasionally (GUS 2020a).

The most recent challenge in senior support policies are the negative consequences of the COVID-19 pandemic, primarily the experience of social isolation and a deficit in face-to-face contacts. The scale of the problem can be seen from the fact that 59.5% of seniors declared that their mental condition is worse than before the

start of the pandemic (SeniorHub. Instytut Polityki Senioralnej 2021). At the same time, one of the main needs of seniors is to maintain social connections with others. Research carried out during the pandemic in the US shows that while 33% of those under 55 choose increasing the scale of social relationships as one of their five life priorities, this percentage rises to 41% among 65–74 year-olds and 62% among 85-year-olds and those even more advanced in years (Culture Track 2022). Social contacts help to minimise feelings of marginalisation and respond to the stereotyping of seniors as ailing, lonely and lacking the desire to be active (Czekanowski 2012). It is beneficial for older people to get involved in community activities and pursue a variety of leisure activities (Różański 2020). This allows for faster adaptation to change, enables the development of new skills, and has a positive impact on quality of life (Zawartka 2018). These challenges are faced by a significant proportion of seniors, while the scale of the problem increases with age and affects the most elderly to the greatest extent (Szukalski 2013). It is also more acute with those for whom the quality of family ties is low (Luty-Michalak 2017).

The multidimensional diversity of the population of seniors necessitates offering tailored services to representatives of this group, responding to the specific needs of people with different motivations and aspirations (Bojanowska 2014; Komorowska et al. 2014). Analysing styles of ageing, Edyta Bonk developed a typology of seniors based on two variables. The first relates to the scale of activity undertaken (she assumes that older people can be active, motivated to activity or inactive), while the second relates to the fact of seniors' independence or lack of it. Emancipated seniors are active and independent. They include those who are the youngest, healthiest, development-oriented and focused on relationship-building. Home-centric seniors are inactive but independent. They focus on home life and spend their leisure time passively, occasionally taking advantage of institutional offerings. The residents of senior-centres are active but dependent. Their participation in various forms of events depends on the support provided by their carers. Seniors described as fourth-floor inmates are inactive and dependent, the main reason for this being their poor physical condition and the associated reduction in mobility (Bonk, after: Woderska 2020).

Acknowledging the diversity within the senior population (including gender diversity) is the starting point not only for considering their subjectivity, but also for developing an individualised approach in creating an offer for representatives of this group. It should also be kept in mind that variations in individual dimensions overlap, resulting in a mosaic of many coexisting senior worlds, which differ according to the socio-demographic characteristics of their participants, their values and their individual life situations. Attention to the heterogeneous needs of older people is also important in the context of seniors undertaking cultural activity, including activities that take place within cultural institutions (Lis, Popławska 2020). The design of the offer for seniors should take into account the fact that for the representatives of this

group, cultural activity – in addition to being a source of relaxation and a tool for self-realisation – can become a basis for establishing and nurturing interpersonal contacts, a way to maintain physical fitness and well-being, a chance to undertake rewarding activities and enjoy a break from the affairs of everyday life, and above all an opportunity to maintain social activity (Słowińska 2019).

Autotelic, non-instrumental goals of cultural activity can develop as different forms of participation are undertaken. For seniors, however, the notion that cultural participation is a means of achieving various life goals is particularly important. The relationality of practices, the atmosphere of joint activities, and the possibility of community formation in particular, play a crucial role in this context (Gallistl 2021; Słowińska 2019). From the point of view of elderly people, undertaking cultural activities is a value in itself. Their specific manifestations, while often important to individuals, become less important in light of the benefits that accrue from engaging in a particular type of activity. From the perspective of individual benefits for participants, it is also more expedient to engage in activities that are uncomplicated, i.e. those that do not require a high level of cultural competence to undertake (e.g. cinema, cabaret, popular music concerts). This is due to the fact that they appeal to a wider audience, which consequently translates into an increase in the quality of integration in the local community and seniors' individual sense of satisfaction (Toepoel 2011). In general, however, having a sufficiently high level of cultural capital is still important for being able to participate in cultural life (Goulding 2018).

Analyses of cultural activity undertaken by seniors in different countries and social settings show that culture can not only be a potential stimulus for change, but it often becomes a viable tool for change. Participatory culture is at the heart of efforts for good health, including mental health (Fancourt, Steptoe 2019); it contributes to cognitive enhancement (Bernardo, Carvalho 2020), enables new friendships (Stickley et al. 2015), enables the acquisition of new skills and the creation of collective identities (Woolrych et al. 2021), and has a positive impact on well-being (Lee et al. 2014).

Appropriately designed interactions can produce a range of positive outcomes for recipients. However, the problem is that the specific offer is often not adapted to the needs and expectations of seniors (Kiedrzyńska-Tui 2015). As a result, the scope of positive changes is limited in terms of the scale of impact, or the beneficiaries of the offer include only a narrow group of people. Involving seniors in cultural activity is also often action-oriented and project-based. Interesting initiatives, such as the regular “Culture Weekends for Seniors”,¹ are an important

¹ The annual “Senior Citizens Weekend with Culture” is organised under the auspices of the Ministry of Culture and National Heritage. Several hundred cultural institutions across the country take part in the campaign, offering the opportunity to take advantage of the institution's current offer (including exhibitions, thematic walks, concerts, lectures, author meetings, gym classes) free of charge or at a symbolic rate.

element of the offer for older people, but they are not a systemic solution. Targeting the offer exclusively at a group of elderly people can also have negative results. This separates them from the intergenerational experience and deprives them of the opportunity to accumulate experiences of cultural participation outside their own group (Słowińska 2014). The barriers that older people experience as potential participants in cultural life are also a significant problem. Health problems, low levels of social network density and logistical difficulties make it difficult to participate in cultural events and gatherings (Keaney, Oskala 2007). The frequency of cultural participation is also negatively affected by a deficit of financial resources and a sense of shame and incompetence in relation to actively receiving cultural content in institutions (Bachórz et al. 2014).

The generally low priority assigned to this sphere is also not insignificant for the specificity of seniors' cultural participation. When asked "What is the most important thing in life for you?", only 0.3% of seniors choose contact with culture and the arts as one of the five most important factors² (Fatyga 2014). The scarcity of research dedicated to analysing older people's experiences of cultural participation (not only in Poland, but also globally) makes it fundamentally difficult to determine the main reasons for the secondary role of culture in seniors' value systems (Chacur et al. 2022). The declines in the levels of participation of older people in institutional forms of activity recorded in 2020 are more than likely attributable to the repercussions of the pandemic (GUS 2021). However, monitoring of the magnitude of change will be necessary to determine the extent to which reduced activity in institutions will return to the levels observed before the start of the pandemic.

The characterisation of the social situation of seniors in Poland in terms of their needs and the conditions of their cultural participation contains a number of general comments on the condition of this specific and diverse subpopulation. It provides an introduction to a more detailed analysis of the context in which male seniors function in the cultural field. On one hand, they experience a number of challenges as described above; on the other hand, there is a range of processes specific only to this group that need to be discovered and explained. It is symptomatic that a meta-analysis of seventy studies on the importance of cultural participation for feelings of well-being and the quality of social ties shows that the researchers primarily include the perspective of women aged 65–75 in their analyses (Centre for Cultural Value 2022).

² However, it should be noted that in the general population this percentage is also very low, at 0.6%.

3. Culture+SENIOR.³ Case study of an attempt to encourage seniors' cultural participation in Gdynia

The immediate inspiration for this article were the reflections from the evaluation of the Culture+SENIOR project⁴ implemented by the Pomeranian Film Foundation in Gdynia⁵ that lasted from October to December 2021.⁶ The analysis of this case study allows for a better appreciation of the nature of the offer aimed at seniors. The project was addressed to people aged 60 and over, living in the Tricity agglomeration. It was aimed at encouraging the social and cultural participation of seniors in order to reduce their feelings of loneliness and social exclusion. The project offered the chance to participate in a wide range of cultural and recreational activities, in response to the need for seniors to spend free time with others, and was ultimately aimed at having a positive impact on the well-being of the participants.

The project consisted of approximately 60 free events and meetings, including: (1) film screenings and meetings, (2) author meetings, (3) visits to cultural institutions, (4) creative workshops, (5) guided thematic walks and (6) physical activities. The evaluation of the project was based on the analysis of the empirical material acquired during the implementation of the task. This used: (1) a survey questionnaire carried out during the events (n = 341), (2) reports of volunteers who coordinated the course of individual meetings (n = 36), (3) a survey questionnaire on undertaking cultural practices by the inhabitants of Gdynia (n = 56), (4) final reports of volunteers summarising the coordination of activities in the project (n = 6), (5) individual in-depth interviews with volunteers (n = 2), and (6) analysis of existing data on the project available on the Internet. Due to the specific nature of the task, the collected empirical material was not representative, but data were collected during the project in a systematic way on the occasion of different events, from a significant proportion of the people participating in them. The information obtained provided an insight into the opinions of participants in the project events and the context of the activities carried out. An important addition to the material from the survey questionnaires were the reflections of the volunteers, many of whom belonged to the project's target audience of 60 and over. The data collected focused on the evaluation of individual events and feelings about the reception of the offer. The aim of this exercise was to obtain information about the strengths and weaknesses of the project.

³ Original spelling, as per the name of the submitted application for the implementation of the task.

⁴ The product of the evaluation was a report. This material was not publicised by the organisers.

⁵ Pomeranian Film Foundation is the organiser of Polish Film Festival and the coordinator of Studio Cinema Gdynia Film Centre.

⁶ The project received funding from the NOWEFIO Civic Initiatives Fund Programme for 2021–2030, financed by the National Liberty Institute – Centre for Civil Society Development. The task was implemented as part of Priority 2: Civic organisations for the common good, which was intended to support increasing civic activity and self-organisation in order to raise the level of social capital.

The data shows that participants were very positive about the events they attended and would be willing to recommend that their friends come to similar events. The frequency of participation in various cultural activities outside the project was described as rather low (with participants going to the cinema being the most frequent). It is noteworthy that motivations were indicated much more frequently than barriers to participation in cultural events. The main factors motivating seniors to participate are the high level of the offer, the possibility of self-development and the low cost of participation. Among the barriers, two factors were indicated above all: lack of financial resources and lack of knowledge about the offer. The main reason for participating in specific events organised by the project was the cultural factor (interest in a particular field of art, for example film). The importance of the social factor (the opportunity to spend leisure time and integrate with others by meeting and talking), the recreational/health factor and the competence factor (learning new skills) were also mentioned. Those with higher education were more likely to emphasise the importance of cultural and recreational/health factors, while those with lower education were more likely to emphasise the social and competence element.

The results of the survey, briefly presented above, allow us to understand what function seniors ascribe to the various practices of cultural participation and what they expect from the institutional offer prepared for them. Of particular importance in the context of the analysis is the socio-demographic composition of the collected data. It was noticeable that there was a clear disproportion of participants according to their level of education. More than half of the people had a university degree (55.4%), less than 4 in 10 declared that they had secondary education (39.3%), and 5.4% had vocational education. Even greater disparities were observed in terms of the key dimension of diversity in the senior population, namely gender. Female respondents were by far the predominant group of project participants. Only 8.4% of the survey questionnaires shared at the events were completed by men. Similarly, the proportion of survey questionnaires on undertaking cultural practices completed by men was low (9.1%). For every one male senior citizen taking part in project events, there were nine female senior citizens. This arrangement of the collected data not only makes it very difficult, if not impossible, to compare the results by gender, but above all provides an interesting example of the low level of involvement of male seniors in projects intended also for them.

The deficit of involvement of this group was pointed out by both organisers and volunteers. However, it would make sense here to change the language convention to female organisers and female volunteers. After all, the planning of the project, the coordination of the project and the support of the process were predominantly the responsibility of women, for whom the low level of involvement of male seniors in the various activities of the project came as a surprise. When planning the activities, it was assumed that the offer would be attractive to all people over 60, largely regardless of gender.

Women were not only significantly more likely to participate in project events, but were also more likely to interact with posts published on the organiser's Facebook page. Over the course of the project – from October to December 2021 – 69 posts were posted on the page, which were liked a total of 262 times. 68% of the likes came from women and 32% from men. 65% of posts were more likely to receive likes from women and 25% from men.⁷ During the course of the project, consideration was given to what actions should be taken to encourage men to participate in the events. However, the short timeframe of the project made it impossible to make fundamental changes to the prepared plan. It was therefore assumed that the experience gained could be used in subsequent similar projects.⁸ It is worth mentioning that the few men who took part in the events usually participated together with their female partners, more often being persuaded than persuading another to participate. From the accounts given by the female volunteers, it appeared that some of the male seniors who participated in the events signalled that their family members, male colleagues or male neighbours would not be interested in a significant part of the project offer. This was because in their opinion it was not tailored to men's needs and expectations.

However, in their reports and interviews, the female volunteers emphasised – quite apart from the perspective of the men, who were largely absent from the project activities – that the overall task had met with a very positive response from those participating in the individual events. The diverse nature of the offer, the conducive atmosphere of the meetings, the opportunity to build relationships with others, the sense of subjectivity associated with participation and the organisational support from the institutions were well appreciated. The project offer provided a good opportunity to participate in an interesting venture, meet people with similar interests and exchange experiences beyond the day-to-day issues of everyday life. It was pointed out that the value of further editions of the project would be to undertake activities of an intergenerational nature and to involve men more actively in joint activities. The small scale of their participation in the project was thus recognised, as was the need to appeal to representatives of this group in order to encourage them to participate in project activities. Ultimately, this would allow senior men not only to participate in individual events, but above all to broaden the social networks in which they currently function, to gain new experiences and to acquire new social skills. The underlying premise of the project – that it should be conducted “alongside seniors” rather than “for seniors” – would also potentially give older men the opportunity to use their competences, ideas and agency.

⁷ The likes of users whose gender could not be determined were excluded from the analysis. 10% of the posts had no more or fewer likes by users of a specific gender. This relatively high percentage is due to the fact that the total number of likes of some of the posts was very low or zero.

⁸ The Pomeranian Film Foundation submitted an application to continue the activities started within the Culture+SENIOR project in the next edition of the NOWEFIO Civic Initiative Fund Programme for 2021–2030. The project has not received funding.

4. Gender as a differentiating factor in cultural participation among seniors

The gender differences in the nature and scale of cultural participation among seniors are a consequence of the differences seen across the population as a whole. Women are generally more culturally active than men. This applies both to participation in the institutional offer and to involvement in activities that take place outside the space of cultural institutions. At the same time, trends in cultural participation are fairly constant. Data from Statistics Poland for 2019 show that institutional offerings are more frequently undertaken by women, people with higher education, urban residents and younger people (GUS 2020b). The example of reading shows that women's higher level of activity manifests itself not only in the fact that they read more books, but they also talk about and exchange books more frequently than men. Women are also more likely than men to declare that they enjoy reading (Zasacka, Chymkowski 2022).

Variation in the specificity and intensity of cultural participation is a phenomenon observed in many countries. For example, in Scotland in 2020, the proportion of women participating in culture was 10% higher than for men (*Scottish Household Survey* 2022). In Helsinki, women report more frequent participation in 16 out of 18 forms of cultural participation. Men are clearly more likely to attend sporting events and slightly more likely to attend concerts in clubs (Mustonen, Lindblom 2017). Research in Denmark and Finland shows that men are significantly more likely than women to pursue leisure-oriented activities (going to bars, popular music concerts) and DIY activities. Men are also more likely than women to be classified in the cluster of activities associated with low levels of participation in the institutional offer. Seniors also tend to fall into this group (Myrczyk et al. 2022). In Australia, the value of the cultural activity participation rate is 11.7 p.p. higher for women than for men. Among those aged 65 and over, the difference between men and women increases further, to 16.5 p.p. The frequency with which different types of activity are undertaken shows that women are primarily involved in activities such as handicrafts, painting and sculpture, while men's domain is computer games and software, photography and music-making (playing instruments, singing, songwriting) (Australian Bureau of Statistics 2019). A selective review of data on the variation in the scale of cultural participation by gender suggests that female engagement is stronger than that of men. However, the picture is not uniform – particular activities may be more or less popular with different audiences.

The reasons for the predominance of women in the field of cultural participation are to be found in the early stages of life, during the socialisation period. Girls are more often than boys encouraged to take part in artistic activities, thus they more easily acquire the status of competent consumers of cultural content. In middle-class families it is considered appropriate for girls in particular to be involved in cultural activities. Later on, women are more likely than men to find employment

in sectors related to culture and education, which is also reflected in the preferences and forms of cultural activities undertaken. The frequency and nature of cultural participation is also influenced by the circumstances of family life. In the ever-popular traditional model of family relationships, it is primarily women who are responsible for deciding on the various activities undertaken by household members, including cultural activities (Christin 2012). Engaging in cultural practices also requires having sufficient free time and a willingness to devote it to activities that are perceived as feminised. Interestingly, in countries with a strong focus on gender equality, the gender gap in cultural participation is smaller. This is largely due to men's willingness to take on new social roles and engage in activities that may traditionally be seen as unmanly. Data suggests that the shift towards an equality model is clearly slower in Eastern European countries than in Western European countries (Lagaert, Roose 2018).

The described evolution has little to do with the contemporary generation of seniors, who were socialised on the basis of experiences gained in past decades. Male seniors may be largely attached to a model of traditional, hegemonic masculinity, based on the pursuit of dominance, control over emotions, self-sufficiency and the achievement of high social status (Burn, Ward 2005; Connell 2005). These values provide an essential counter to the nature of the cultural field, based on principles of community, solidarity, inclusivity and openness to giving and receiving support. The masculine expectation of independence and assertiveness may therefore be a barrier to engaging with a field whose logic is programmed for different kinds of interactions and relationships than those best known to men. For male seniors, attachment to the traditional script of masculinity is a source of satisfaction and maintaining a correspondingly high level of life satisfaction. That holds true even if the realisation of this script comes at the cost of weakening the quality of social networks (Thompson, Whearty 2004) and with the knowledge that the ageing process is a period of uneven struggle against the limitations of one's physicality (Ratzenböck et al. 2022).

However, the vision of men as lone wolves at war with themselves, seeking formulas for maintaining the status quo associated with power, agency and autonomy, is not a universally valid model of contemporary masculinity, including that experienced by seniors. For example in Canada, male seniors playing curling were able to transform a pattern of hegemonic masculinity by taking care to build relationships with others and emphasising interdependence within the community to which they belonged (Allain, Marshall 2020). The success of changing the relationship model to a non-traditional one from the men's point of view may be due to several factors: their ability to influence how the conditions for action (co-creation, integration and conversation) are organised, to meet people with similar interests and to engage in a liked activity. Fulfilling these conditions will partly offset feelings of tension about entering a new, unfamiliar environment and reduce fears of potential exclusion or feelings of non-acceptance (DiBello et al. 2020).

The Canadian equivalent of curling in the Polish context could be fishing, DIY, collecting or automotive (Kluczyńska 2011). From the perspective of male seniors, it is important that they are the ones who can set the “rules of the game” and engage in practices in line with their vision of themselves as men (Watts 2015). However, it is less important whether the activity is undertaken within an organisation (for example, a community centre or sports club), an informal group or on their own. The opportunity for choice and sense of empowerment associated with engaging in specific activities is a key factor for older men in their motivation to become active. They also value the feeling of being needed and being able to pursue activities that are considered meaningful (Bredland et al. 2018). Male seniors value both the possibility to do activities on their own and those undertaken in groups. The challenge for them in terms of social and cultural activities, however, is the moment when the physical capabilities of the body clearly weaken, mainly after the age of 80 years⁹ (Janke et al. 2006). It is then more difficult for them to act “shoulder to shoulder” with other men and to step into their valued role as supportive close guides (Słowińska 2021).

Many activity formulas based on the values, needs and aspirations of older men can be implemented by cultural institutions. Simultaneously, the deficit in the presence of representatives of this group is often noted by event organisers. This is attributed largely due to a lack of knowledge of the actual expectations and possibilities of engaging senior men in institutional activities. If cultural institutions were to consider the creation of their programme offer from a “male perspective”, this would provide a counterbalance to the current way of thinking about running cultural organisations. Although they are formally oriented towards reaching both women and men, in practice they mainly target the expectations of senior women. In order to be more effective, activities targeting men should instead involve them in institutional activities long before they enter senior age (Nurmi et al. 2018). Proposals aimed at this group should also be diverse and, wherever possible, they should also be consulted with its representatives. Moreover, initiatives aimed at older men must take into account the diversity within this group. This is important, for example, from the point of view of the differing and changing physical and mental conditions of the target audience.

The opening of cultural institutions towards older men can also be achieved through an in-depth diagnosis of the needs of this group and the resulting changes in the strategy of the institutions. As a result, they could take on the role of creators of new ideas, not necessarily directed to specific audiences in terms of sectors (Bachórz et al. 2014). Acting in accordance with the logic of the emerging model of the extended field of culture the disseminating model of the cultural field would require institutions to pursue a strategy of involving people from communities that hardly benefit from the current institutional offer. It would also be an opportunity for

⁹ Research was carried out in USA.

senior men to open up the institutional cultural sector to new spaces for action and new types of practice. This is because it is clear that many of the activities that older men undertake (for example, those related to DIY or motoring) do not fit into current institutional programmes (Czarnecki et al. 2012). Cultural institutions, however, are certainly needed by male seniors who face a stronger excess of leisure time which they are unable to manage in a constructive way when compared with women (Kramkowska 2014). Although seniors are defined as full-time recipients of institutional activities (Szlendak 2010), men are in a minority in this group. For various reasons many of them do not visit cultural institutions at all. By overlooking the representatives of this group, cultural institutions make it difficult for male seniors to conquer feelings of marginalisation and loneliness, ineffectively covered by attachment to the traditional model of hegemonic masculinity.

5. Conclusion

The limited presence of male seniors in cultural institutions is due to two types of factors. These include, on the one hand, the barriers experienced by older people in undertaking social and cultural activities and, on the other hand, the difficulties specific only to male seniors. The co-occurrence of these two types of problems generates a situation of double exclusion that is difficult to overcome. The existing state of research allows putting forward the thesis that many male seniors have found themselves on the margins of the activities offered by cultural institutions. However, this does not always mean that they remain passive and withdrawn from social activity. Their involvement is often a resource that neither social researchers nor decision-makers in cultural institutions recognise. To some extent, the scarcity of research on the participation of male seniors in cultural activities is a consequence of the low cultural participation of representatives of this group. It should be borne in mind, however, that focusing on the study of selected types of cultural participation (the most popular and the most eagerly promoted by institutions) leads to a situation in which the activity of people whose involvement is less visible, and sometimes completely overlooked, may disappear from the research horizon. This group includes a significant proportion of activities undertaken by male seniors.

The deficit of institutional offers tailored to the needs of older men has a number of negative consequences. It does not enable representatives of this group to experience the benefits of participating in events and meetings organised within the institutional cultural sector. Older men are thus not beneficiaries of the cultural leverage mechanism through which they can, for example, enjoy better health, make new contacts and increase their individual well-being. If the deficit in cultural engagement is accompanied by a deficit in other forms of social activity, male seniors are at risk of increasing levels of loneliness and experiencing social isolation more acutely. The low presence of older men in events organised by

cultural institutions does not necessarily mean that they do not need to be part of them. It is rather an evidence of a structural mismatch between the logic of cultural institutions and the needs and expectations of the absent audience. This state of affairs is also an offshoot of the weakness of Polish cultural policy (Zbieranek 2021), which only to a limited extent offers and develops solutions addressed to seniors, including: male seniors.

The distancing of representatives of this group from activities in the field of culture, above all in its institutional edition, is a consequence of following traditional socialisation trajectories. By that token, many men are attached to a pattern of activities of hegemonic masculinity, striving for domination and self-sufficiency, and thus also incompatible with many registers of the cultural sector, especially in the era of its progressive opening and egalitarianisation (Bachórz et al. 2019). When entering a democratic cultural environment, men have to struggle with trying to understand often unfamiliar rules, putting them at risk of making mistakes and discovering their weaknesses. In contrast to active female seniors, many older men have limited experience of contact with cultural institutions as places for informal education and establishing new types of relationships, and may therefore avoid entering an unfamiliar world.

At the same time, however, male seniors have the ability to “hack” both the existing patterns of masculinity and the resulting adaptive strategies for engaging in cultural activity. This requires the support of the social environment, including their significant others, as well as favourable institutional conditions tailored to male needs, for example the opportunity to determine the rules on which their participation in cultural life will take place. By incorporating the male point of view, cultural institutions can reach a wider audience than before, resulting not only in their inclusion in the circulation of institutional activities, but also in the opportunity for the institutions themselves to benefit from the knowledge, skills and experience of this group. The future of building relationships between institutions and senior men will be determined by the quality of the diagnosis of needs within the analysed group. In the long term, this may allow for the creation of a tailor-made offer that meets the real expectations of diverse audiences, thus opening up new avenues for building relationships between partners who have often not had the opportunity to meet before.

Bibliography

- Allain K.A., Marshall B.L. (2020), “*It used to be called an old man’s game*”: *Masculinity, ageing embodiment and senior curling participation*, “International Journal of Ageing and Later Life”, no. 14(2), pp. 9–33, <https://doi.org/10.3384/ijal.1652-8670.19447>
- Australian Bureau of Statistics (2019), *Participation in Selected Cultural Activities*, <https://www.abs.gov.au/statistics/people/people-and-communities/participation-selected-cultural-activities/latest-release> (accessed: 5.10.2022).

- Bachórz A., Ciechorska-Kulesza K., Czarnecki S., Grabowska M., Knera J., Michałowski L., Stachura K., Szultka S., Obracht-Prondzyński C., Zbieranek P. (2014), *Punkty styczne: między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
- Bachórz A., Stachura K. (2014), *Socjologia kultury w obliczu "poszerzenia"*. W poszukiwaniu języka opisującego kulturę w transformacji, "Kultura Współczesna", no. 3(83), pp. 16–26.
- Bachórz A., Obracht-Prondzyński C., Stachura K., Zbieranek P. (2019), *Gra w kulturę. Przemiany pola kultury w erze poszerzenia*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
- Bernardo L.D., Carvalho C.R.D. (2020), *The role of cultural engagement for older adults: an integrative review of scientific literature*, "Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia", no. 23(6), <https://doi.org/10.1590/1981-22562020023.190141>
- Bojanowska E. (2014), *Activities and lifestyles of elderly people*, [in:] S. Grotowska, I. Taranowicz (eds.), *Understanding Ageing in Contemporary Poland: Social and Cultural Perspectives*, Instytut Socjologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, pp. 167–178.
- Bredland E., Söderström S., Vik K. (2018), *Challenges and motivators to physical activity faced by retired men when ageing: a qualitative study*, "BMC Public Health", no. 18, p. 627, <https://doi.org/10.1186/s12889-018-5517-3>
- Burn S.M., Ward A.Z. (2005), *Men's Conformity to Traditional Masculinity and Relationship Satisfaction*, "Psychology of Men & Masculinity", no. 6(4), pp. 254–263, <https://doi.org/10.1037/1524-9220.6.4.254>
- Centre for Cultural Value (2022), *Research digest: Older people – culture, community, connection*, <https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2022/03/Research-digest-older-people-v1.pdf> (accessed: 5.10.2022).
- Chacur K., Serrat R., Villar F. (2022), *Older adults' participation in artistic activities: a scoping review*, "European Journal of Ageing", no. 19, pp. 931–944, <https://doi.org/10.1007/s10433-022-00708-z>
- Christin A. (2012), *Gender and highbrow cultural participation in the United States*, "Poetics", no. 40(5), pp. 423–443, <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.07.003>
- Connell R. (2005), *Masculinities*, University of California Press, Oakland.
- Culture Track (2022), *Untapped Opportunity: Older Americans & the Arts*, <https://s28475.pcdn.co/wp-content/uploads/2022/06/CCTTUntappedOpportunity.pdf> (accessed: 5.10.2022).
- Czarnecki S., Dzierżanowski M., Grabowska M., Knera J., Michałowski L., Obracht-Prondzyński C., Stachura K., Szultka S., Zbieranek P. (2012), *Poszerzenie pola kultury. Diagnoza potencjału sektora kultury w Gdańsku*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
- Czekanowski P. (2012), *Społeczne aspekty starzenia się ludności w Polsce. Perspektywa socjologii starości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- DiBello J., Murphy L., Palacios I. (2020), *Social Integration and Community Health Participation of Elderly Men in Peri-Urban Ecuador*, "Annals of Global Health", no. 86(1), pp. 1–10, <https://doi.org/10.5334/aogh.3020>
- Domański H., Przybysz D., Wyrzykowska K.M., Zawadzka K. (2021), *Dystynkcje muzyczne. Stratyfikacja społeczna i gusty muzyczne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T. (2014), *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Fancourt D., Steptoe A. (2019), *Cultural engagement and mental health: Does socio-economic status explain the association?*, "Social Science & Medicine", no. 236, <https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2019.112425>
- Fatyga B. (2014), *Praktyki kulturalne*, [in:] R. Drozdowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak (eds.), *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, pp. 19–26.

- Gallistl V. (2021), *Cultural Exclusion in Old-Age: A Social Exclusion Perspective on Cultural Practice in Later Life*, [in:] K. Walsh, T. Scharf, S. Van Regenmortel, A. Wanka (eds.), *Social Exclusion in Later Life. International Perspectives on Aging*, vol. 28, Springer, Cham, https://doi.org/10.1007/978-3-030-51406-8_20
- Goulding A. (2018), *The Role of Cultural Engagement in Older People's Lives*, "Cultural Sociology", no. 12(4), pp. 518–539, <https://doi.org/10.1177/1749975518754461>
- GUS (2020a), *Jakość życia osób starszych w Polsce*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa.
- GUS (2020b), *Uczestnictwo ludności w kulturze w 2019 r.*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa–Kraków.
- GUS (2021), *Sytuacja osób starszych w Polsce w 2020 r.*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa–Białystok.
- Janke M., Davey A., Kleiber D. (2006), *Modeling Change in Older Adults' Leisure Activities*, "Leisure Sciences", no. 28(3), pp. 285–303, <https://doi.org/10.1080/01490400600598145>
- Keaney E., Oskala A. (2007), *The Golden Age of the Arts? Taking Part Survey Findings on Older People and the Arts*, "Cultural Trends", no. 16(4), pp. 323–355, <https://doi.org/10.1080/09548960701692696>
- Kiedrzyńska-Tui A. (2015), *Seniorzy ocenią kulturę w mieście*, <https://publica.pl/teksty/seniorzy-o-kulturze-w-miescie-52914.html> (accessed: 5.10.2022).
- Kisiel P. (2017), *Zmiany w polu kultury. Dynamika współczesnych form uczestnictwa w kulturze*, [w:] C. Obracht-Prondzyński, P. Zbieranek (eds.), *Pomorskie poszerzenie pola kultury. Dylematy – konteksty – działania*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk, pp. 45–59.
- Kluczyńska U. (2011), *Czas wolny starszych mężczyzn*, [in:] J. Mucha, Ł. Krzyżowski (eds.), *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu jednostki życia*, Wydawnictwa AGH, Kraków, pp. 83–104.
- Komorowska Z., Perchuc M., Starzyk K., Stokłuska E. (2014), *Jak usłyszeć głos seniora? Praktyczny przewodnik po partycypacji obywatelskiej osób starszych*, Fundacja Pracownia Badań i Innowacji Społecznych "Stocznia", Warszawa.
- Kramkowska E. (2014), *Aktywność seniorów*, [in:] K. Sztop-Rutkowska (ed.), *Seniorzy partycypują*, Fundacja Laboratorium Badań i Działań Społecznych "SocLab", Białystok, pp. 46–62.
- Lagaert S., Roose H. (2018), *Gender and highbrow cultural participation in Europe: The effect of societal gender equality and development*, "International Journal of Comparative Sociology", no. 59(1), pp. 44–68, <https://doi.org/10.1177/0020715217753271>
- Landsberg P., Poprawski M., Kieliszewski P., Męcarski M., Gojlik A., Kuchta J., Brodniewicz M. (2012), *Po co seniorom kultura? Badania kulturalnych aktywności osób starszych*, Poznań, https://www.nck.pl/upload/attachments/302557/po_co_seniorom_kultura_raport.pdf (accessed: 5.10.2022).
- Lee C.-W., Lin L.-C., Hung H.-C. (2021), *Art and Cultural Participation and Life Satisfaction in Adults: The Role of Physical Health, Mental Health, and Interpersonal Relationships*, "Frontiers in Public Health", no. 8, pp. 582342, <https://doi.org/10.3389/fpubh.2020.582342>
- Lee J.H., Lee J.H., Park S.H. (2014), *Leisure Activity Participation as Predictor of Quality of Life in Korean Urban-dwelling Elderly*, "Occupational Therapy International", no. 21(3), pp. 124–132, <https://doi.org/10.1002/oti.1371>
- Lewicki M., Filiciak M. (2017), *Wynalezienie poszerzonego pola kultury*, "Kultura i Rozwój", no. 1(2), pp. 7–31, <https://doi.org/10.7366/KIR.2017.1.2.01>
- Lis B., Popławska M. (eds.) (2020), *Seniorzy zależni. Użyteczne rozwiązania dla kadr kultury*, Centrum Kultury Zamek, Poznań.
- Luty-Michalak M. (2017), *Siła więzi rodzinnych osób starszych*, "Uniwersyteckie Czasopismo Socjologiczne", no. 18(1), pp. 41–49.

- Magala S. (2013), *Po co seniorom kultura?*, "Studia Kulturoznawcze", no. 2(4), pp. 25–34.
- Męcarski M. (2013), *Jak nas widzq? Jak widzimy siebie? Aktywni seniorzy o sobie i swoim wizerunku*, "Studia Kulturoznawcze", no. 2(4), pp. 131–148.
- Mustonen P., Lindblom T. (2017), *Cultural participation and cultural preferences in Helsinki*, "Helsinki Quarterly", no. 1, pp. 82–97.
- Myrczik E., Heikkilä R., Kristensen N.N., Purhonen S. (2022), *Missing out on culture—or not: Danes and Finns' cultural participation, the pandemic, and cultural policy measures*, "Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift", no. 25(2), pp. 1–24.
- Nurmi M.A., Mackenzie C.S., Roger K., Reynolds K., Urquhart J. (2018), *Older men's perceptions of the need for and access to male-focused community programmes such as Men's Sheds*, "Aging & Society", no. 38, pp. 794–816.
- Płachecki T. (ed.) (2018), *Relacje i różnice. Uczestnictwo warszawiaków i warszawianek w kulturze*, Teatr Scena Prezentacje, Warszawa.
- Ratzenböck B., Pirker F., Haring N., Maierhofer R. (2022), *Aging masculinities in Austria: Social realities and cultural representations*, "Journal of Aging Studies", no. 63, <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2022.101035>
- Róžański T. (2020), *Samotność i osamotnienie osób starszych jako problem społeczny i edukacyjny*, "Roczniki Pedagogiczne", vol. 12(48), no. 4, pp. 75–90, <https://doi.org/10.18290/rped20124-6>
- Scottish Household Survey. 2020 Telephone Survey. Culture and Heritage Report. An Experimental Statistics Publication for Scotland* (2022), The Scottish Government, Edinburgh, <https://www.gov.scot/binaries/content/documents/govscot/publications/statistics/2022/02/scottish-household-survey-2020-telephone-survey-culture-heritage-report/documents/scottish-household-survey-2020-telephone-survey-culture-heritage-report/scottish-household-survey-2020-telephone-survey-culture-heritage-report/govscot%3Adocument/scottish-household-survey-2020-telephone-survey-culture-heritage-report.pdf> (accessed: 5.10.2022).
- SeniorHub. Instytut Polityki Senioralnej (2021), *Jakość życia osób starszych w Polsce w pierwszym roku pandemii COVID-19. Raport z badania*, <https://seniorhub.pl/wp-content/uploads/2021/05/raport-jakosc-zycia-osob-starszych-09.pdf> (accessed: 5.10.2022).
- Słowińska S. (2014), *O "gettoizacji" aktywności kulturalnej seniorów*, "Rocznik Andragogiczny", no. 21, pp. 271–282.
- Słowińska S. (2019), *Aktywność kulturalna osób starszych. Pomiędzy autotelicznością a instrumentalnością*, "Dyskursy Młodych Andragogów", no. 20, pp. 383–396, <https://doi.org/10.34768/dma.vi20.33>
- Słowińska S. (2021), *Aktywność kulturalna i edukacyjna starszych mężczyzn – obszar nierozpoznany?*, "Dyskursy Młodych Andragogów", no. 22, pp. 61–83, <https://doi.org/10.34768/dma.vi22.621>
- Stickley T., Paul K., Crosbie B., Watson M., Souter G. (2015), *Dancing for life: an evaluation of a UK rural dance programme*, "International Journal of Health Promotion and Education", no. 53(2), pp. 68–75, <https://doi.org/10.1080/14635240.2014.942438>
- Szlendak T. (2010), *Aktywność kulturalna*, [in:] W.J. Burszta, M. Duchowski, B. Fatyga, A. Hupa, P. Majewski, J. Nowicki, M. Pęczak, E.A. Sekuła, T. Szlendak, *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, pp. 112–143.
- Szlendak T., Goszczyński W., Krajewska K. (2019), *Praktyki pozametropolitalne: uczestnictwo w kulturze w małym i średnim mieście*, "Studia Socjologiczne", no. 2(233), pp. 61–98, <https://doi.org/10.24425/sts.2019.126140>
- Szukalski P. (2013), *Ludzie bardzo starzy we współczesnej Polsce*, "Przegląd Socjologiczny", no. 62(2), pp. 33–54.
- Świdarska M. (2015), *Obawy związane ze starością*, "Pedagogika Rodziny", no. 5/3, pp. 137–150.

- Thompson E.H., Whearty P.M. (2004), *Older Men's Social Participation: The Importance of Masculinity Ideology*, "The Journal of Men's Studies", no. 13(1), pp. 5–24, <https://doi.org/10.3149/jms.1301.5>
- Toepoel V. (2011), *Cultural participation of older adults: Investigating the contribution of lowbrow and highbrow activities to social integration and satisfaction with life*, "International Journal of Disability and Human Development", no. 10(2), pp. 123–129.
- Watts E. (2015), *A Handbook for Cultural Engagement with Older Men*, Baring Foundation, Manchester.
- Wieczorkowska M. (2017), *Role społeczne współczesnych polskich seniorów w świetle wyników badań*, "Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica", no. 61, pp. 77–97, <http://dx.doi.org/10.18778/0208-600X.61.05>
- Woderska N. (2020), *Starość czy starości*, [in:] B. Lis, M. Popławska (eds.), *Seniorzy zależni. Użyteczne rozwiązania dla kadr kultury*, Centrum Kultury Zamek, Poznań, pp. 20–24.
- Woolrych R., Sixsmith J., Fisher J., Makita M., Lawthom R., Murray M. (2021), *Constructing and negotiating social participation in old age: Experiences of older adults living in urban environments in the United Kingdom*, "Ageing and Society", no. 41(6), pp. 1398–1420, <https://doi.org/10.1017/S0144686X19001569>
- Zasacka Z., Chymkowski R. (2022), *Stan czytelnictwa książek w Polsce w drugim roku pandemii (2021–2022)*, Biblioteka Narodowa, Warszawa.
- Zawartka M. (2018), *Seniorzy i polityka senioralna w polityce publicznej*, "Studia Politicae Universitatis Silesiensis", no. 22, pp. 49–57.
- Zbieranek P. (2021), *Demokratyczna kultura. Proces formułowania polityk publicznych w zakresie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

WSPOMNIENIE



Piotr Wiesław Tobera (1939–2022)

Wspominając tych, którzy odeszli, a z którymi przyszło nam pracować, przywołujemy ich dorobek. Jednak w pierwszej kolejności chcemy powiedzieć o Piotrze jako koledze i przyjacielu. Jedni dłużej, inni krócej mieli okazję i przywilej obcować z człowiekiem zasad. Człowiekiem upartym w najlepszym tego słowa znaczeniu. Prawym, stałym w uczuciach i postawach. Już w 1968 roku, jako młody i mający wiele do stracenia pracownik naukowy, stanął po stronie poniżonych i represjonowanych, godząc się z nieuniknionymi konsekwencjami. Chyba nikt nie mógłby zarzucić Piotrowi koniunkturalizmu czy kunktatorstwa. Był życzliwy w stosunku do kolegów z Katedry i Instytutu, jednak zawsze pozostawał krytyczny. Interesował Go przede wszystkim cel naszych dociekań i badań. Zadawał kardynalne pytania: po co to robisz, czemu to ma służyć, czy to ma sens? Dociekał rudymentów. Przy całej swej konserwatywno-krytycznej postawie był również prekursorem. Ponad cztery dekady temu zajął się problemem świadomości ekologicznej mieszkańców polskiej prowincji (*Spółeczeństwo i środowisko przyrodnicze. Zarys problematyki socjoekologicznej*, 1984, „Acta Universitatis Lodziensis” – rozprawa habilitacyjna) oraz szeroko rozumianej ekologii jako przedmiotu refleksji społecznej i socjologicznej (*Ruch ekologiczny we Francji*, 1979, „Przegląd Socjologiczny”; *Kryzys środowiska – kryzys społeczeństwa*, 1988, LSW – na podstawie doktoratu pod opieką promotorską prof. Jana Szczepańskiego; *Spółeczeństwo zdolne do przetrwania*, 1999,

„Acta Universitas Lodziensis”). Tego rodzaju zainteresowania nie były wówczas ani modne, ani popierane. Czas pokazał, że Piotr doskonale wyczuł wagę problemu ochrony środowiska naturalnego i związanej z tym świadomości społecznej.

Docent dr hab. Piotr Tobera przez całą długą karierę akademicką był związany z Katedrą Socjologii Organizacji i Zarządzania (przed zmianą nazwy Katedrą Socjologii Przemysłu) w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego. Zgodnie z profilem jednostki interesowały go zagadnienia uprzemysłowienia, a także jego konsekwencje i wiążące się z tym wyzwania (m.in.: *The Practical Application of Industrial Sociology in Poland*, 1973, „Polish Sociological Bulletin” – wspólnie z Jolantą Kulpińską; *Problematyka Belchatowskiego Okręgu Przemysłowego w piotrkowskich Studiach Regionalnych*, 1981, „Przegląd Socjologiczny”; *Materiałne warunki pracy w ocenie robotników*, 1982, „Acta Universitatis Lodziensis”). W kolejnych latach podjął refleksję nad implementacją zachodnich reguł i sposobów zarządzania w biznesie oraz wyzwaniami i zagrożeniami globalizującego się świata (m.in.: *La société mixte Alcatel-CIT-Polska: les avatars de la coopération avec l'Europe de l'Est*, Grenoble 1993 – wspólnie z Claude'em Durandem; *Rationalisation et mobilisation*, Thomson Polkolor, Grenoble 1997 – wspólnie z Claude'em Durandem i Jean-Louis Le Goffem; *Niepokojąca nowoczesność*, 2000, „Kultura i Społeczeństwo”).

Docent dr hab. Piotr Tobera był współredaktorem dwóch ważnych książek, jedna z nich została wyróżniona Nagrodą Rektora I Stopnia w 2003 roku (*Szkice z socjologii zarządzania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – współred. Krzysztof T. Konecki). Otrzymał również Nagrodę Rektora II Stopnia w 2002 roku za tekst umieszczony w zbiorze *Niepokojąca współczesność* (Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, red. A. Misztalska, K. Kowalewicz). Często uczestniczył w licznych konferencjach zagranicznych, wygłaszając podczas nich referaty. Wiele wartościowych publikacji ukazało się w uznanych w środowisku czasopismach socjologicznych, np. w „Kulturze i Społeczeństwie” czy w „Polish Sociological Review”.

Był wszechstronnym dydaktykiem, wykladał m.in. na kierunku Międzynarodowe Stosunki Polityczne przedmiot „Ochrona praw człowieka”, na kierunku Socjologia przedmiot „Prawa człowieka i mniejszości społecznych”, na zaocznych studiach socjologicznych – socjologię pracy, prowadził seminarium magisterskie i licencjackie na kierunku Socjologia, na Zaocznych Studiach Ekonomicznych dla Inżynierów – socjologię ogólną.

Jak wyraźnie wynika choćby z powyższego krótkiego przeglądu dorobku, zainteresowania Piotra Tobery były szerokie. W swych badaniach i analizach teoretycznych poruszał zagadnienia związane z ekologią, transformacją systemu społecznego w Polsce, wielonarodowymi korporacjami, zrównoważonym rozwojem, konfliktami społecznymi, procesami globalizacji i prawami człowieka. Piotr był świetnym kolegą, a dla nas przyjacielem. Często spotykaliśmy się z nim oraz jego żoną Janiną i toczyliśmy dyskusje na różne tematy, naukowe, polityczne i etyczne. Piotr kochał naturę, stąd jego zainteresowania ekologią. Prywatnie był pasjonatem

pszczół, które hodował, ale i obserwował, znał ich życie społeczne i dzielił się z nami swoimi spostrzeżeniami. Był niezwykle wnikliwym obserwatorem przemian społecznych w Polsce, ale także zmian w zakresie klimatu i środowiska. Tworzył podwaliny dzisiejszej socjologii ekologicznej oraz zainteresowania tą problematyką w innych dyscyplinach.

Krzysztof T. Konecki
Waldemar Dymarczyk

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Paweł Możdżyński , Sztuka ultrakonserwatywnego buntu. Analiza dyskursu	5
– The art of ultra-conservative rebellion. Discourse analysis	
Emilia Zimnica-Kuzioła , Pomiędzy mitem i rzeczywistością – zróżnicowanie stanowisk na temat wolności i powinności artysty	27
– Between myth and reality – differentiation of positions on the artist’s freedom and duties	
Izabela Franckiewicz-Olczak , Sztuka w COVIDZIE. Instytucje upowszechniające sztukę współczesną w czasie pandemii i ich publiczność	43
– Art in COVID-19 pandemic. Institutions disseminating contemporary art during the pandemic and their audience	
Agata Kępińska, Rafał Wiśniewski , Metaverse and its creative potential for visual arts	57
– Metaversum i jego potencjał twórczy dla sztuk wizualnych	
Krzysztof Stachura , Lonely, isolated, self-excluded? What is the reason for the absence of male seniors in cultural institutions?.....	77
– Osamotnieni, wyizolowani, autowykluczeni? Z czego wynika nieobecność mężczyzn seniorów w instytucjach kultury?	
Wspomnienie	95

