

Zderzenia: „oswajanie” różnicy przez sztukę współczesną

Sztuka współczesna jest ważnym partnerem dla pedagogiki w dyskusji zarówno na temat szeroko ujmowanych problemów współczesnego świata, jak i wiedzy dotyczącej człowieka. Jednym z tematów, łączących oba wymienione obszary zainteresowania współczesnych artystów i pedagogów jest różnica. W artykule zaprezentowane zostaną wybrane projekty artystyczne, które wpisują się w pedagogiczną akceptację różnicy jako nowego wzorca wychowawczego. Sztuka współczesna, eksponująca różnice, zadaje pytanie: czy różnica jest dla nas zagrożeniem, czy twórczym potencjałem? Jacy jesteśmy wobec Innych? Czy uznajemy ich podmiotowość? Czy wykluczamy, wyrzucamy poza nawias, odbieramy głos? Analizując wybrane projekty artystyczne z perspektywy pedagogicznej (na bazie założeń teorii wychowania estetycznego), ukazany zostanie ich wychowawczy potencjał, dzięki któremu sztuka i pedagogika będą mogły wspólnie zabrać głos w dyskusji na temat relacji „różnica-edukacja-inkluza”.

Słowa kluczowe: Teoria Wychowania Estetycznego, inny, różnica, sztuka współczesna, wychowanie, wychowanie przez sztukę

Przez kolejne wieki sztuka dostarczała człowiekowi różnych przeżyć i była tematem wielu filozoficznych rozważań. Zagadnienie wpływu, jaki dzieła artystyczne wywierają na odbiorców, budziło zainteresowanie ludzkości od starożytności. To, iż taki wpływ istnieje nie było rzeczą sporną. Problematyczny pozostawał wynik owego oddziaływania: pozytywny, czy raczej negatywny? Sztuka jest ważnym terenem badań także dla środowiska pedagogicznego. Głównym zadaniem wychowania przez sztukę ma być rozszerzenie i wzbogacenie form ludzkiego myślenia, dzięki wykorzystaniu wartości wyobraźni, języka wizualnego, a także otwarcie na drugiego człowieka, zachęcenie do interakcji i twórczego kreowania własnej przestrzeni. Nauka zaspokaja potrzeby intelektualne, sztuka zaś bardzo skomplikowane potrzeby uczuciowe i wyobrażeniowe człowieka. Stara się odpowiadać na pytania o sens życia, rolę człowieka w świecie, możliwość rozwiązania sytuacji życiowych. Bogdan Suchodolski ujmuje rolę wychowawczą sztuki w trzech zakresach: poznawczym (poznanie rzeczywistości przez sztukę, umiejętność komunikowania się ludzi między sobą); drugim, opierającym się na rekompensacie (sztuka przynosi w jakimś stopniu wynagrodzenie za braki rzeczywistości, przynosi w inny świat, pozwala zapomnieć o codzienności, przez co następuje u odbiorcy regeneracja sił, oczyszczenie –

eskapistyczna rola sztuki); wreszcie trzecim — sztuka wyraża i pogłębia niepokoje nowoczesnego człowieka, związane z konfliktem między człowiekiem a stworzonym przez niego światem. Pobudza tym samym do myślenia i szukania rozwiązań (Wojnar, 1976, s. 300). Sztukę można więc traktować jednocześnie jako środek wychowania — kształtuje postawy oraz środek nauczania — wzbogaca zasób wiedzy i mechanizmy poznawcze.

Oddziaływanie sztuki jest ogromne: buduje zintegrowany obraz człowieka, stwarza możliwość ożywiania tradycji, broni wartości humanistycznych, tak lekceważonych we współczesnym świecie, pogłębia plastyczność umysłu i wrażliwość uczuciową, ma wpływ na kształtowanie osobowości w zakresie moralnym i intelektualnym, inspiruje postawy i dyspozycje twórcze, wyzwala ekspresję i wyobraźnię, ćwiczy w krytycznym myśleniu. „Życie wśród sztuki potwierdza bogactwo ludzkiej inwencji, uczy bystrości spojrzenia, uwrażliwia na rzeczy nowe, nieznanne, nieoczekiwane bliskie. Życie wśród sztuki staje się pewnym sojusznikiem idei wychowania otwartego umysłu, bogatej wyobraźni” (Suchodolski i Wojnar, 1972, s. 251). Jednocześnie dostarcza informacji o ludziach współczesnych i życiu w przeszłości, o rozwoju świata, obyczajach, potrzebach i niepokojach w dziejach.

Jakie i czy w ogóle wartości wychowawcze niesie sztuka współczesna? Platon stwierdził już, że „sztuka ma zadanie wzniosłe i pożyteczne, ale w praktyce błędzi i szkodzi”, „piękno jest własnością bytu, a nie ludzkich przeżyć” (Tatarkiewicz, 1962, s. 151). Dziś jednak nastąpiło przesunięcie akcentu z wychowawczego wpływu piękna na wychowawczą rolę sztuki, różnych jej kategorii i wartości. Jak twierdzi Suchodolski,

Nie sądzimy dziś, iż postawa moralna musi być identyczna z postawą estetyczną, to znaczy mianem sztuki dobrej nie określamy jedynie tego, co działa pozytywnie z punktu widzenia moralnego. Zawsze zresztą w historii można było odnaleźć sztukę afirmującą, a więc działającą „pozytywnie” i optymistycznie, oraz sztukę akcentującą zagubienie i konflikty człowieka w bezsensownym świecie (jak to potwierdza choćby sztuka Szekspira). Negatywny obraz rzeczywistości, odpowiednio przeżywany i komentowany, może spełniać ważną rolę wychowawczo-poznawczą (Suchodolski i Wojnar, 1972, s. 9).

Wychowanie przez sztukę bardzo często dokonuje się w sposób niezamierzony, bo człowiek żyje w świecie, w którym sztuka jest wszędzie: w Internecie, radiu, telewizji, kinie, na ulicznych plakatach, w przestrzeni miejskiej. Niestety często zdarza się, iż nieprzygotowany odbiorca opacznie rozumie intencje artysty. Problem w tym, że dawniej tzw. trudna sztuka dostępna była tylko dla wtajemniczonych, dziś zaś każdy odbiorca, często nieposiadający odpowiedniej wiedzy i obycia artystycznego, „bombardowany jest” eksperymentami twórczymi, obecnymi w przestrzeni miejskiej. Nie należy jednak zapominać o znikomej wiedzy i obyciu estetycznym człowieka współczesnego, którego znajomość sztuki ogranicza się do podstawowych informacji na temat dzieł uznanych, kanonicznych. Niezrozumiała i skomplikowana sztuka współczesna wymaga od widza przygotowania artystycznego, odpowiedniej edukacji i obycia z nowymi formami wyrazu, albo przynajmniej tolerancji i otwartości na inny porządek, inne formy, inne tematy.

Szczególnie interesujące z pedagogicznego punktu widzenia są te projekty, w których twórcy poruszają problem różnicy. Chciałabym w tym kontekście przyjrzeć się pracy Joanny Rajkowskiej i Artura Żmijewskiego, polskich artystów związanych z nurtem sztuki krytycznej. Różnica jako nowy wzorzec wychowania, stała się

ważną kategorią pedagogiczną. Podobnie dzieje się w sztuce współczesnej, w której artyści zwracają uwagę na problemy tolerancji, inkluzji oraz szerzej na obecność Innego w naszej przestrzeni, na różnorodność i wielość, otwartość i dialog. Sztuka krytyczna, której bujny rozkwit obserwowaliśmy w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, stawia sobie za cel wytworzenie form wiedzy kwestionujących istniejący porządek. Ten rodzaj sztuki doczekał się już pewnej klasyfikacji. Dostrzegając zbieżność sztuki ze współczesną myślą społeczną, mówimy dziś o dwóch rodzajach sztuki krytycznej odpowiadających konkretnym nurtom myśli filozoficzno-społecznej: sztuka krytyczna mierząca się z uspołecznieniem (i odpowiadająca jej myśl społeczna np. Pierre Bourdieu, Slavoj Žižek) oraz z kompozycją (Ernesto Laclau, Michel Foucault, Bruno Latour) (por. Gdula, 2011, s. 27).

Pierwszy rodzaj sztuki krytycznej analizuje współczesne mechanizmy uspołecznienia jako kategorię ambiwalentną: z jednej strony ważną dla kształtowania się tożsamości, budowania porządku i odnajdywania się w świecie, ale z drugiej strony wdrukowującą wiedzę i sposób myślenia, przez który człowiek uczy się akceptować jako oczywiste, naturalne i niepodlegające zmianie nierówności, dominację i istniejące w społeczeństwie podziały. Świat jawi się zatem, jako samozrozumiały, uporządkowany, w którym każdy element ma swoje, związane w panującym porządku, niekwestionowane miejsce. Podstawowym problemem wynikającym z takiego stanu rzeczy staje się (według współczesnych artystów) trudność zaistnienia jakiegokolwiek zmiany społecznej. Aby zmiana społeczna mogła się dokonać, potrzebne jest rozchwianie porządków uznanych za naturalne, stałe i niepodlegające dyskusjom. Twórcy starają się więc kreować takie sytuacje artystyczne, w których uczestniczący odbiorcy mogliby zderzyć się z zupełnie innym porządkiem, wydarzeniem wymagającym od nich porzucenia dotychczasowych, przyswojonych wcześniej sposobów myślenia i interpretowania rzeczywistości, nabytych w procesie wychowania i socjalizacji przyzwyczajęń i odruchów. Tylko tego typu nowe wydarzenie może doprowadzić do porzucenia ustalonych porządków i dostrzeżenia w danej sytuacji zupełnie nowych możliwości działania.

Artystą, którego twórczość wpisuje się w opisywany przeze mnie pierwszy nurt sztuki krytycznej, jest Artur Żmijewski. Jego działalność artystyczna skupia się na ukazywaniu niepełnosprawności, różnorodności sposobów interpretowania świata, patriarchalnych mechanizmach budowania relacji społecznych, dominacji i obecności Innego wokół nas. Żmijewski opowiada o rzeczywistości w sposób ciekawy, niekonwencjonalny. Próbuje ścierać się ze światem i ukazywać tkwiące w tkance społecznej antagonizmy i różnice. Artysta traktuje sztukę jako działalność poznawczą, przestrzeń na styku kultury, nauki i polityki, która obok innych dziedzin jest w stanie wytworzyć wiedzę, skutecznie pobudzać dyskusję dzięki posługiwaniu się odmiennymi strategiami poznawczymi: wyobraźnią, intuicją i przeczuciem. Niestety wiedza, pojawiająca się jako efekt działania sztuki, jest przez przedstawicieli innych dyscyplin redukowana do propozycji estetycznej. „Mimo że sztuka dosłownie »pokazuje« co wie, i jest to wiedza dyskursywna, poddająca się wnioskowaniu, to siła »sposobu widzenia« sztuki jako producenta estetyki jest całkowicie zniewalająca i powoduje »efekt obojętności« wśród ekspertów innych dziedzin. Wytworzona przez sztukę wiedza pozostaje dla nich niewidzialna — nie potrafią jej czytać” (Żmijewski, 2011, s. 86). Sztuka akumuluje wiedzę na temat technik plastycznego działania: barwy, kompozycji, formy, ale także jest bardzo ważnym głosem werbalizującym aktualne problemy społeczne. Stosowane przez nią procedury poznawcze i krytyczne są według Żmijewskiego równie wartościowe i poważne, jak strategie

innych dziedzin naukowych. Co więcej, sztuka jest w stanie przekazać nam wiedzę o tym, co dla innych dziedzin pozostaje niewidoczne. Z jej pomocą społeczeństwo może na poziomie nieświadomym przepracować te problemy, których jeszcze nie umie przepracować świadomie. Sztuka świetnie odnajduje się w miejscach „ryzykownych”, jest swoistym „ćwiczeniem się w myśleniu” i rozpoznawaniu rzeczywistości, wymaga interakcji, aktywności, porzucenia wyuczonych sposobów działania. Nie odrzuca wyobraźni, intuicji, uczuć i pragnień. Angażuje odbiorcę zarówno od strony intelektu, jak też ciała i emocji. To przestrzeń, która staje się bardzo pomocna współczesnej pedagogice, odchodzącej od urabiania wychowanka, a podkreślającej rozwój krytycznej osobowości, aktywnie działającej na rzecz zmiany rzeczywistości. Sztuka jest dyskursywna i stanowi wielokoloniową dyskusję, bazującą na formach, gestach, sytuacjach i postawach. To specyficzny sposób mówienia, performatywna forma języka, aktywność penetrująca rzeczywistość, wystawiająca ją na próbę, pozwalająca sprawdzać, testować alternatywne warianty sytuacji społecznych.

Ważne miejsce w artystycznej działalności Żmijewskiego zajmuje różnica jako niezbywalna wartość wielokulturowego i pluralistycznego społeczeństwa: różnica między ludźmi, światopoglądem, postawami, rozwiązaniami, interpretowaniem rzeczywistości i projektowaniem przyszłości. Według artysty różnicę trzeba nieustannie negocjować, rozgrywać. Jest ona stale obecna w tkance społecznej i jakiegokolwiek próby jej „wymazania” stają się jedynie wepchnięciem jej w strefę „niewidzialności”. Artysta dokonuje rekonfiguracji społecznego pola widzialności, swoimi artystycznymi poczynaniami generuje pewną wiedzę na temat niewidocznych obszarów rzeczywistości. Wydobywa różnicę ze sfery wygładzonej, zhomogenizowanej przezroczyści. Sztuka Żmijewskiego staje się w pewien sposób artykulacją odmienności, jest czynnym uczestnictwem w niepewności, wystrzegającym wątpliwości, podważającym oczywistości i demaskującym pozory. Problem współczesnego życia społecznego polega na mówieniu i byciu słyszany tylko przez „już przekonanych”. Niestety syndrom ten dotyka także współczesnej sztuki. Artysty zależy na zderzeniu różnych podmiotów, wyrażających różne poglądy, będących dla siebie Innymi. Dla niego sztuka może być tą przestrzenią, w której można bezpiecznie „grać” z różnicą:

Dyskusja grup ludzi o różnych poglądach przypomina demonstrację uliczną, na której dwa zantagonizowane obozy pokazują sobie nawzajem flagi i transparenty. Co zrobić, by uczestnicy sporu nie wyszli utwierdzeni tylko we własnych, „jedynie słusznych” przekonaniach? Jakże można dać ludziom do rąk narzędzia politycznej ekspresji, inne niż strajk, karta do głosowania i transparent na demonstrację? [Sztuka] jest nieograniczoną etycznie, międzysystemową, interdyscyplinarną, nieodpowiedzialną inwentyką. I jest przykładem ryzyka zmiany (Żmijewski, 2011, s. 24).

Żmijewski w projektach artystycznych dotyka takich tematów, jak choroba, starość, śmierć, praca, wykluczenie itp. Wydobywa na wierzch różnicę, daje jej możliwość zaistnienia, zaprasza ją do sfery widzialności, nie upiększa, nie dostosowuje do znanych współczesnemu widzowi estetyk. Zderza odbiorcę z ekstremalną codziennością. Tak jest w przypadku filmu *Na spacer* (2001) ukazującego niepełnosprawnego mężczyznę „wyprowadzanego” na spacer w ośrodku rehabilitacyjnym, podobnie w *Lekcji śpiewu* (2001), gdzie artysta filmuje chór uczniów z Instytutu Głuchoniemych w Warszawie, wykonujący „Polską mszę” Jana Maklakiewicza,

śpiewających w kościele ewangelicko-augsburskim św. Trójcy w Warszawie oraz w *Lekcji śpiewu 2* (2003), w której głusi śpiewają utwór Jana Sebastiana Bacha *Herz und Mund und Tat und Leben* (Serce, usta, czyn i życie) w kościele św. Tomasza w Lipsku. Wielokrotnie filmy te były interpretowane jako poruszająca wizja przełamywania barier, przeciwności, własnej niepełnosprawności. Żmijewski pokazuje zaś proces wyrównywania różnic jako fizyczną opresję, swoisty „terror sprawnych”. To nie są filmy o przełamaniu bariery przez słabszych, ale o nieudolności prób dorównania sprawnym i sensie takiego działania. To filmy raczej o niepowodzeniu. Spacer mężczyzny jest spacerem tylko z nazwy, śpiew głuchych jest kaleki, zdeformowany, w kategoriach muzycznych staje się prawdziwą klęską. Głusi uczynili wielki wysiłek, aby swoim śpiewem upodobnić się do słyszających, ale ta próba się nie udała – tym samym tylko potwierdzili swoje kalectwo. Artysta zaznacza, iż to może być przyczyną częstego odbierania filmu przez pełnosprawnych odbiorców jako wzruszającego:

Zwyczaj jest tak, że sprawni akceptują inwalidów, jeśli tamci swoim wysiłkiem starają się imitować ich własne zachowania. Stąd takie powodzenie filmów dokumentalnych o malarzach malujących stopami czy o beznogiach alpinistach. Ale to jest terror sprawnych: spróbuj upodobnić się do nas kaleko, a będziemy cię chwalić. Tymczasem rzeczywista akceptacja odmienności jest piekielnie trudna. Jeśli udział głuchych w *Lekcji śpiewu* traktować jak przełamwanie barier, to w ramach zniechęcania ich do podlizywania się słyszącym i zchęcania do tworzenia własnych hierarchii, także estetycznych (Żmijewski, 2011, s. 166).

Artysta pokazuje zatem skazaną na porażkę próbę przełamania ułomności ciała i wymaga od widza akceptacji Innego w całej tej inności, akceptacji różnicy bez prób dopasowania jej do większościowych standardów normalności. Poprawność dąży do fundamentalnego niwelowania różnicy, standaryzacji potrzeb i ujednolicania marzeń i pragnień. Szczególnie w drugiej *Lekcji śpiewu*, wykonywanej w miejscu gdzie pracował i gdzie złożone zostały szczątki Jana Sebastiana Bacha (miejsce kultu muzyki postrzeganej jako wzniosła i doskonała), ta różnica między „normalnością” uniwersalnej kultury wysokiej oraz ułomnością kondycji ludzkiej, niedoskonałością śpiewu niepełnosprawnych jest szczególnie symptomatyczna. Ułomność jest w codzienności zazwyczaj kamuflowana, ukrywana lub omijana. U Żmijewskiego staje się w pełni widoczna, różnicująca, ukazująca „Innego niż ja”, ale nie „Innego-gorszego”. Ten Inny wnosi nową jakość: różną od mojej, ale jednocześnie nie gorszą niż moja. Tutaj różnica nie jest wartościująca. Podobnie interpretować można film *Na ślepo* (2010), pokazywany podczas ostatniego Biennale sztuki w Wenecji (2013), będący zapisem warsztatów z trzema niewidomymi osobami, które za namową artysty starają się namalować świat tak, jak go sobie wyobrażają (lub pamiętają sprzed utraty wzroku).

We wcześniejszych pracach *Oko za oko* (1998) czy *140 cm* (1999) możemy dostrzec podobny problem. *Oko za oko* to praca składająca się z filmu wideo oraz barwnych fotografii, do których pozują ludzie niepełnosprawni i pełnosprawni. Kompozycja zaaranżowana jest w ten sposób, iż ludzie pełnosprawni wydają się „używać” swe kończyny osobom niepełnosprawnym. Film natomiast pokazuje mężczyznę pozbawionego nogi, któremu drugi mężczyzna pomaga w czynności chodzenia. Widzimy ich próby przemieszczania się zarówno w przestrzeni domowej, jak i na spacerze w lesie. Inna sekwencja pokazuje młodego niepełnosprawnego mężczyznę, który pozbawiony nóg, oraz dłoni próbuje się umyć, a pomaga mu w tym młoda kobieta. Film

przedstawia pełno- i niepełnosprawnych ludzi w idealnym współdziałaniu: ręce pełnosprawnej kobiety stają się przedłużeniem rąk niepełnosprawnego, pełnosprawne nogi mężczyzny zastępują choremu jego kończyny. Proste gesty pomocy stają się tym samym współdzieleniem czynności, współdzieleniem przestrzeni. Ciało niepełnosprawne zostaje pokazane w sytuacjach codziennych, znanym nam (pełnosprawnym) z codziennej egzystencji. Jednak przyglądanie się ciału, które staje się barierą, uświadamia nam nieoczywistość tych podstawowych czynności: mycie się, spacerowanie, czyli aktywności, nad którymi zupełnie się nie zastanawiamy, które wykonujemy mechanicznie, powtarzalnie stają się problematyczne, skomplikowane, wymagające zdwojonego wysiłku. Pomoc drugiej osoby jest zatem niezbędna i ona właśnie ukazana została w filmie artysty. Na fotografiach wchodzących w skład projektu Żmijewski przedstawił spłot nagich ciał osób zdrowych i utomnych. Ukazał je w taki sposób, iż na pierwszy rzut oka odbiorca ma problem z rozpoznaniem, która osoba jest pozbawiona kończyny, a która ma wszystkie członki. Widzimy na zdjęciach zbiorowe wizerunki, na których jedne osoby „używają” swoich kończyn innym w taki sposób, iż w pierwszym momencie niepełnosprawność nie jest tutaj widoczna. Artyście udało się stworzyć tak niesamowite wizje symbiozy osób sprawnych i niepełnosprawnych, że różnice między nagim ciałem jednych i drugich są płynne, nieczytelne, gdzie nie wiadomo tak naprawdę, kto komu pomaga, kto jest czyją podporą.

140 cm to fotografie przedstawiające nagie postaci pełno- i niepełnosprawne, zdrowe i z zaburzeniami, których wzrost nie przekracza tytułowych 140 centymetrów. Artysta wyjaśnia:

Roboczy tytuł pracy brzmiał Wolność, Równość i Braterstwo — trzy pojęcia ze sobą związane, czy wzajemnie się wykluczające? Moim zamiarem było *morfologiczne* porównanie różnych ludzi: starego z młodym, sprawnego z kalekim, karła z osobą normalnego wzrostu. Ich ciała się różnią, skóra dziecka jest gładka, starej kobiety zmarszczona, jeden z mężczyzn nie ma nóg od kolan w dół, drugi jest kompletny, ale w wyniku choroby kości zmminiaturyzowany. Karzeł ma penisa w brązowe plamy, wygięte na zewnątrz krótkie nóżki i niewydarzone ręce o pulchnych palcach, ale już stojący obok niego dzieciak ma wszystkie członki w porządku. Rzucając się w oczy wspólną cechą wszystkich moich modeli miał być wzrost: około 140 cm [...] Chciałem, by dzieci, chorzy, starcy, kaleki [...] oraz ludzie normalni byli na fotografii równi sobie. Dosłownie równi (Żwirblis i Pietrzak, 1999, s. 67).

Prawdziwego zderzenia z różnicą poglądów Artur Żmijewski dokonał podczas projektu *Oni* z 2007 roku. Artysta zaprosił na organizowane przez siebie warsztaty przedstawicieli czterech grup, reprezentujących skrajnie odmienne światopoglądy: starsze panie silnie identyfikujące się z wartościami głoszonymi przez Kościół katolicki, członków Młodzieży Wszechpolskiej, przedstawicieli młodej lewicy oraz młodych polskich Żydów. Podczas warsztatów przedstawiciele każdej grupy, pracując we wspólnej przestrzeni, mieli do wykonania kilka zadań.

Ten specyficzny zaaranżowany przez artystę eksperyment społeczny rozpoczął się stworzeniem przez każdą grupę graficznego symbolu Polski, najlepiej ilustrującego ważne dla nich treści. Panie skupione wokół Kościoła katolickiego przedstawiły klasyczny budynek świątyni, Młodzież Wszechpolska namalowała szczerbiec, symbol polskości, uzupełniony elementami białoczerwonej szarfy, przedstawiciele mniejszości żydowskiej

umieścili hebrajski napis POLSKA w zarysie naszego kraju, lewicowa młodzież zaś w kolorowych granicach polskich umieściła duży napis WOLNOŚĆ. Przed rozpoczęciem drugiego etapu warsztatów każdy z uczestników otrzymał koszulkę w określonym kolorze z wydrukowanym własnym symbolem: starsze panie otrzymały koszulki czarne z wydrukowanym wizerunkiem świętyni, Młodzież Wszehpolska białe ze szczerbce, Żydzi błękitne z hebrajskim napisem Polska, a młodzież lewicowa czerwone z Wolnością.

Podczas kolejnego etapu warsztatów, każda grupa miała możliwość modyfikacji, ingerencji w znaki stworzone przez przedstawicieli pozostałych grup. Nawiązał się więc specyficzny rodzaj dialogu: wymiana poglądów bazująca nie na słowie, a gestie, ingerencji, transformacji tego, co wcześniej stworzyli inni. Oglądając film, będący zapisem prowadzonych przez artystę warsztatów, możemy zaobserwować, w jaki sposób uczestnicy oddziałują na artystyczną przestrzeń pozostałych, komunikując w ten sposób niezgodę na niektóre obecne w niej treści. Operacja na stworzonych symbolach rozpoczyna się bardzo delikatnie. Przedstawiciele środowisk wolnościowych postanawiają otworzyć drzwi w świętyni narysowanej przez panie katoliczki, co spotyka się z aprobatą samych autorek znaku. Młodzi Żydzi dokleją kolorową tęczę do biało-czerwonej szarfy opasującej szczerbiec Młodzieży Wszehpolskiej, a ci zaś dopisują nad hebrajskim napisem słowo POLSKA w ojczytym języku i domalowują szczerbiec. Stopniowo ingerencje w znaki stają się coraz mocniejsze. Lewica wycina szczerbiec z planszy Wszehpolsaków i umieszcza na podłodze w zaimprovizowanym śmietniku historii. Młodzi pravicowcy natychmiast dokleją go i jednocześnie w symbolu lewicy zamalowują słowo WOLNOŚĆ, mówiąc o nietolerancji młodych lewicujących wobec ich poglądów. Jedna z uczestniczek komentuje to słowami: „To jest straszne, co się teraz dzieje. Nie rozumiem, jak można zamalowywać wolność”. Nie poprzestają jednak na zamalowaniu – w powstałym po „wolności” miejscu wpisują „Bóg, Honor, Ojczyzna” i tłumaczą, iż właśnie „odbudowali Polskę taką, jaka powinna być, z najważniejszymi wartościami”. Młodzi Żydzi dopisują jeszcze do tego hasła: „Każdy inny, wszyscy równi. W Polsce też”. Panie katoliczki w miejsce szczerbca Młodzieży Wszehpolskiej malują krzyż z czerwonym sercem.

Stopniowo pojawiają się odniesienia do aborcji, podporządkowania kobiet, mordów, inności, nietolerancji, przemocy, nawet nazizmu i faszyzmu. Ukazują się symbole martwych płodów. Padają pytania: „Czy pan jest homoseksualistą? A czy pani jest heteroseksualistką? Ja jestem normalna”. Coraz więcej miejsca zajmują słowne komentarze uczestników do tego, co robią inni. Słyszymy słowa: „to głupie i jeszcze raz głupie”, „to jest bez sensu”, „to szczucie”, „nie dotykaj mnie”, jedna z pań katoliczek oburza się, że dziewczyna nadepnęła na karton z wyciętym hasłem „Bóg, honor, ojczyzna” i podnosi karton ze słowami „Boga deptać nie należy”. Na szczerbcu domalowana zostaje swastyka. Młodzież Wszehpolska dopisuje na swoim znaku: „Walczyliśmy z nazizmem” tłumacząc, że wcale się z nazizmem nie identyfikują. Pojawiają się hasła: za wolność naszą i waszą, Wielka Polska Katolicka, Nie mordować kobiet. Stopniowo ingerencja w znaki na planszach przenosi się na symbole na koszulkach noszonych przez uczestników. Bliskość ingerencji nie wszystkim się podoba. Symbole na koszulkach zaczynają być zamalowywane farbą, przecinane nożyczkami. Widać wzrastające u niektórych napięcie. Pocięte, zamalowane plansze z symbolami wyrzucane są przez okna. Kulminacją całego przedsięwzięcia staje się podpalenie planszy przez jedną z uczestniczek. Wówczas wszyscy opuszczają zadymione pomieszczenie, a artysta gasi płonący obiekt.

Bardzo interesująca z pedagogicznego punktu widzenia jest zaaranżowana przez Żmijewskiego sytuacja zderzenia ze sobą tak antagonistycznie nastawionych osób i stworzenia swoistego laboratorium konfliktów i sporów obecnych w przestrzeni współczesnej Polski. Intrygujący jest sposób, w jaki uczestnicy prezentują swoje stanowiska oraz ich reakcje na działania twórcze przedstawicieli pozostałych grup. Artyscie udało się zderzyć ze sobą osoby, które rzadko mają okazję spotkać się i zaprezentować własne stanowisko wobec idei ważnej dla innej grupy. Do tego forma, jaką artysta zaproponował, wymagała od uczestników przemyślenia własnej ingerencji w pracę innych, a także twórczą odpowiedź na operacje dokonane na własnych symbolach. To, co od razu rzuca się w oczy podczas obserwacji działań warsztatowych, to konwencjonalność sporów. Uczestnicy bazują na podstawowych znakach i rozpoznawalnych symbolach, używają utwalonych już w debacie publicznej argumentów, podkreślają różnicę między stanowiskami. Po pierwszym geście otwarcia kościoła, który został pozytywnie przyjęty przez autorki znaku, każda kolejna interwencja spotykała się z coraz większym oporem i mocniejszą reakcją zwrotną. Częściej także pojawiały się negatywne komentarze i coraz mocniejsze (choć coraz bardziej typowe) gesty i symbole (martwe płody, martwe kobiety, tęcza, swastyka, krzyż, zamazywanie, wycinanie, deptanie itp.). Cała sytuacja, ideologiczny spór zaczynał przebiegać w przewidywalny sposób. Podstawą okazało się pokazywanie nieprzekraczalnej różnicy między poszczególnymi grupami i granie negatywnymi konsekwencjami prezentowanego przez oponentów stanowiska. Granica między graficznym symbolem Polski na planszy a uczestnikami została przekroczona, a interwencja przeniosła się stopniowo poza plansze (podłoga), budynek (wyrzucanie elementów przez okno) i dotarła do ciała uczestników (przecinanie noszonych koszulek). Mieliśmy przed sobą więc spektakl gotowych tożsamości i zrytualizowanego sporu.

Warto zatem w tym momencie zapytać, na czym polegała tutaj komunikacja? Czy artysta liczył na spokojny dialog między uczestnikami, poszukiwanie pozytywów, miejsc wspólnych, spokojnej artystycznej interwencji? Obserwując zmagania uczestników warsztatów, łatwo dojść do wniosku, że zamiast porozumienia mieliśmy do czynienia z utwierdzeniem się we własnych poglądach, niesłuchaniem innego stanowiska (o próbie zrozumienia już nie wspominając). Czy zatem ów artystyczny eksperyment się nie udał? Żmijewski tłumaczy, iż w żadnym razie nie było jego celem stworzenie „centrum dialogu”, gdzie każdy po kolei spokojnie prezentuje własne stanowisko, a efektem jest banalnie brzmiące stwierdzenie o równości Żydów, katolików, lewaków i wszechpolaków. Byłaby to nic nieznacząca wyuczona poprawność, skrywająca faktycznie tkwiące w ludziach emocje i punkty widzenia. Podczas warsztatów ważniejsza okazała się gotowość do sporu, chęć zaprezentowania własnego stanowiska, wyartykułowania poglądów. W miarę trwania akcji, uczestnicy „rozkręcili się” i coraz wyraźniej polaryzowali stanowiska. Artysta podkreśla:

Była ideologiczna gra między uczestnikami, ostra, twarda. Wszyscy się „wysypali”: Żydzi gadali najpierw jak adwokaci diabła i bronili katoliczek, choć tamte były zszokowane samym faktem obecności Żydów w ich pobliżu. Jak już przestali mówić językiem strachu, przebrany w racjonalne argumenty o poczciwości pań z Akcji Katolickiej, to pojechali pogromem kieleckim i już nie dali się zjeść w kaszy. Wszechpolscy na każdym spotkaniu odbudowywali swoje zniszczone symbole i coraz bardziej wkręcili się w fantazję o „Wielkiej Polsce Katolickiej”. Akcja katolicka co rusz się obrażała i chciała wychodzić [...]. Radykalna lewica była zszokowana

twardością rozgrywki, ale jak się już rozpędziła, to puściła wszystko z dymem. Wszyscy uciekli z sali, a przez okna walił czarny dym (Żmijewski, 2011, s. 149).

Ważne zatem okazało się porzucenie wyuczonych, racjonalnych i bezbarwnych argumentów i pozwolenie sobie na działanie w sposób, który w tradycyjnej debacie „nie przystoi”. Dzięki temu uczestnicy mogli zobaczyć, do jakiej granicy są w stanie się posunąć, jakich środków użyć, by bronić (?) własnego zdania. Artysta podkreśla, iż całe zaaranżowane warsztaty były rozmową z obrazem, działaniem, akcją jako środkiem wyrażania się, podczas którego uczestnicy opowiadali, co sądzą o innych i odpowiadali na opinie innych o sobie samych. Wszystko kręciło się wokół akcji i reakcji – wymiany opinii i argumentów. Ważne było także to, iż podczas warsztatów uczestnicy zaczęli prowadzić rzeczywisty, niezapośredniczony medialnie spór, w którym definiowali siebie i innych, formułowali własne postulaty, żądania, wizje przyszłości. Kiedy typowych argumentów zabrakło, a sytuacja zaczynała być ciężka i nieprzyjemna – zaczęło się niszczenie symboli, wszystko pochłonął ogień i tak pole ideologiczne się wycyściło.

Mnie nie dziwi, że ci ludzie to wszystko w efekcie swoich działań wycyścili. Zresetowali. I obudzili się w pustym pejzażu. Ten film jest właśnie o tym, o potrzebie nowych identyfikacji i nowych idei, o produktywności sporu. Nie jest zaś o naiwnie pojmowanym „dialogu czterech kultur” (Żmijewski, 2011, s. 150).

Żmijewski, aranżując warsztaty – eksperyment, nie poddaje uczestników żadnej „próbie”, ale pomaga im stworzyć przestrzeń, w której w swobodny sposób mogą artykułować własne interesy, potrzeby, tożsamości, wykorzystując narzędzia sztuki. Nie ma tutaj potrzeby utrzymywania „sztucznej formy” i akceptowalnej postawy. Dzięki przestrzeni artystycznej można dojść do granicy własnej „wytrzymałości” i dobrego smaku. Zobaczyć, na co nas faktycznie stać. Czasami ta wiedza potrafi wzbudzić dreszcz, obudzić namysł nad dysproporcją między wyobrażeniem na temat tego, jacy jesteśmy a faktyczną naszą postawą. Między „naszymi” poglądami a sposobem, w jaki bronimy własnego zdania. Między oskarżaniem innych o agresywność a naszymi faktycznymi reakcjami. Ta wiedza o sobie, jak i zdolność samodzielnego artykułowania własnych racji, staje się tutaj bardzo ważnym elementem. Dla Żmijewskiego sztuka ma mieć wyraźny społeczny skutek. Ma doprowadzać do zmiany. Podstawowym warunkiem zmian społecznych jest doprowadzenie do sytuacji, kiedy rozchwianiu ulegają naturalne ludzkie kategorie poznawcze i typowe sposoby reagowania. Zderzenie się z sytuacją nietypową, w której nie możemy posłużyć się znanymi i wykonywanymi automatycznie odruchami jest tym momentem, kiedy może pojawić się pierwsza myśl o zmianie. Musi zaistnieć gotowość ludzi do porzucenia swoich przyzwyczajeń, lęków, tożsamości. Stworzona przez artystę sytuacja w *Onych* takie możliwości dawała. Radykalne zerwanie, oczyszczenie pola gry przez spalenie dotychczasowego znaku, na którym dokonano już wielokrotnych zmian, może być odebrane jako ten moment, w którym nastąpiło przesycenie zrytualizowanymi gestami, niemożność posunięcia się dalej znanymi dotychczas krokami. Wszystko co znajome zostało wykorzystane i nie doprowadziło do oczekiwanego skutku. Moment „resetu” był symbolicznym zerwaniem z takim rodzajem sporu i manifestacją potrzeby decydowania o sobie poza ofertą gotowych protez znaturalizowanych tożsamości.

Do podobnego spotkania różnych osobowości doprowadziła Joanna Rajkowska, tworząc na Placu Grzybowskim w Warszawie, w centrum stolicy, miejscu — soczewce, skupiającym różnorodne opowieści miejskie, przestrzeń specyficzną, niezwykłą, „nie-miejską” — czyli *Dotleniacz* (2007). Artystyczna działalność Rajkowskiej wpisuje się w drugi nurt sztuki krytycznej, o którym wspominałam wcześniej, a mianowicie sztuce odwołującej się do kompozycji. Tutaj, w przeciwieństwie do sztuki krytycznej mierzącej się z uspołecznieniem, artyści wskazują na wielość aktorów-elementów, połączonych różnorodnymi zależnościami, tworzącymi specyficzną i złożoną kompozycję społeczną. Ważnym elementem tej kompozycji staje się „widzialność” aktorów, dopuszczenie ich do wspólnej przestrzeni, budowanie między nimi relacji, współistnienie. Tutaj strategia artystyczna wymaga tworzenia nowych miejsc, w których może dojść do spotkania, współuczestniczenia różnych aktorów we wspólnej przestrzeni. Nie wymaga się od uczestników konfrontowania własnych poglądów, prezentowania stanowisk, sporów i debat. Na plan pierwszy wysuwa się jedynie „bycie razem”, stworzenie możliwości spotkania. Takie współbycie może doprowadzić do powstania nowych połączeń, relacji i zależności między aktorami, zmiany układu sił, poznania się i stworzenia nowych sojuszków.

Plac Grzybowski w Warszawie, na którym Rajkowska zrealizowała *Dotleniacz*, to szczególnie teren, gdzie krzyżują się najróżniejsze narracje. Obok siebie istnieją Kościół Wszystkich Świętych projektu Henryka Marciniego, w podziemiach którego do 2006 roku działała księgarnia patriotyczna, oferująca między innymi wydawnictwa antysemickie (w tych samych podziemiach w czasie II wojny światowej ukrywano Żydów), w pobliżu kościoła znajduje się gmach gminy żydowskiej, synagoga oraz Teatr Żydowski, a nieopodal bank i nowoczesne, szklane wieżowce-biurowce sąsiadujące z klasycznymi blokami z lat 70., pobliskimi wielkimi socjalistycznymi molochami osiedla „Za żelazną bramą” oraz starymi, niewielkimi XIX-wiecznymi kamienicami, małymi sklepikami ze sznurkami i śrubkami i nowoczesnymi apartamentowcami. To bardzo intensywny miesz-masz osobowości, mijających się niezauważalnie (ale nigdy się nie spotykających) we wspólnej przestrzeni, w drodze do domu, do pracy, do sklepu, na lunch: starsze panie z pieskami, bezdomni, artyści, pracownicy pobliskich biur, wycieczki żydowskie itp. W sercu tej różnorodności Rajkowska stworzyła miejsce do wspólnego przebywania, zatrzymania się, bycia: staw otoczony krzewami i zieloną trawą, ozdobiony nenufarami, z dna którego wydobywały się bąbelki tlenu, odświeżające zanieczyszczone miejskie powietrze — *Dotleniacz*. W centrum różnorodności powstało więc spokojne miejsce spotkań, które przypominało o istniejących napięciach, ale bez przykryj konfrontacji. W przeciwieństwie do eksperymentalnych warsztatów Żmijewskiego, w czasie których uczestnicy mieli za zadanie zaprezentowanie własnych poglądów, przy stawie Rajkowskiej się po prostu „jest”, uderza bezinteresowność tego miejsca. Roch Sulima porównuje *Dotleniacz* z tradycyjnym spotkaniem „przy źródle”.

W tradycji wszystkich znanych mi kultur miejsce przy źródle jest święte, jest wyłączone z wszelkich kolizji i konfliktów. To jest taka komunia dokonująca się za sprawą „świętej” wody [...] To jest po prostu miejsce neutralne, wyłączone, przy którym mogą spotkać się nawet dwaj najwięksi wrogowie (Sulima, 2010, s. 197).

Artystka wchodzi na terytorium z pozoru oswojone, zdefiniowane, określone. Po czym, nie narzucając żadnych sposobów działania i interpretacji, uruchamia proces deterytorializacji, aktywuje możliwość wyjścia,

odkrowania znajomej przestrzeni, „rozpuszcza tożsamość miejsca” (Deleuze, Guattari, 2000, za: Raczyska, 2010, s. 216). Dostrzeżona na nowo przestrzeń daje możliwość bycia obok siebie ludzi o różnych tożsamościach i światopoglądach. W kontekście tego typu artystycznych działań przywoływane jest pojęcie „zdarzenia” Jacques’a Derridy, czegoś, co było niemożliwe do pomyslenia, ale jednak się wydarzyło. Artystyczny staw styka ze sobą ludzi (wzajemnie dla siebie niewidzialnych), czyniąc ich użytkownikami tej samej przestrzeni. Tym samym pozbawia ich bezpiecznych punktów odniesienia, utartych formuł językowych i wypróbowanych sposobów działania. Tutaj jest jedynie namacalna bezpośredniość istnienia innych, ludzie mają ze sobą niemalże cielesny kontakt, są obok siebie bardzo blisko, fizyczna obecność staje się odczuwalna. Taki sposób współistnienia jest zachętą do wytworzenia nowych form współbycia, przewycięzania a nie zastaniania wcześniejszych napięć. *Dotleniacz* staje się zatem pretekstem do zadania pytania, jakiego rodzaju wspólnoty w dzisiejszym pluralistycznym społeczeństwie tworzymy, co może stanowić spoiwo różnych osobowości i grup? Czy różnica wyklucza współistnienie? Czy można żyć ze sobą, a nie tylko obok siebie? Odpowiadając na tego rodzaju pytania, można odwołać się do koncepcji przestrzeni agonicznej Chantall Mouffe i Ernesto Laclau (por. Rajkowska, 2010, s. 244), w której pożądana jest nie tyle harmonia, ile możliwość wielości, przygotowanie i gotowość na trudną obecność innych ludzi, których nie rozumiemy, ale którzy żyją razem z nami we wspólnej przestrzeni. Dla Rajkowskiej to właśnie sztuka jest tym medium, które ma moc stwarzania sytuacji takiej gotowości na różnorodność. Podobnie jak u Żmijewskiego, nie chodzi tu o werbalne negocjacje, ale zupełnie inne metody, którymi w przestrzeni artystycznej prowadzi się działania — niewerbalne. Jak zauważa artystka:

Jestem przekonana, że ludzie nie muszą ani negocjować, ani rozumieć natury różnicy między sobą. Nie wierzę w konsensus ani w celowość użycia języka werbalnego w ustanawianiu relacji. Sądzę, że droga do współistnienia prowadzi przez ciało, przez porzucenie rytualnych formuł, zniekształcających nasz wzajemny stosunek (Rajkowska, 2010, s. 247).

Na tego typu działalność artystki można spojrzeć także jak na pola sytuacyjnej zabawy, w której możliwe jest jednocześnie uczestnictwo, współtwórstwo danej sytuacji, wyjście poza codzienność i doznanie wyjątkowości. To w pewien sposób realizacja schillerowskiego państwa estetycznego (por. Szreder, 2010, s. 152).

Gotowość do stworzenia relacji bazujących na akceptacji różnicy może więc zrodzić się podczas uczestnictwa w artystycznych projektach. Nie zawsze jednak artystyczny obiekt wzbudza tak pozytywne reakcję, jak było w przypadku *Dotleniacza*. Inność czasami wprowadzana jest do przestrzeni publicznej celowo, aby zderzyć przypadkowych przechodniów z tkwiącymi w ich świadomości stereotypami. Artysta tym samym dokonuje dekonstrukcji znanej (a tym samym bezpiecznej) przestrzeni, wprowadzając w jej obręb element obcy. Takim obcym kulturowo elementem miał być *Minaret* (2009-2010), do tej pory niezrealizowany projekt przeobrażenia nieczynnego przemysłowego komina w śródmieściu Poznania (na rogu ulic Estkowskiego i Garbary) na minaret. Propozycja artystki wzbudziła wiele kontrowersji, zarówno natury artystycznej, jak i antropologiczno-społecznej. Minaret jest wieżą stojącą przy meczecie, z której muezin pięć razy w ciągu doby nawołuje wiernych do modlitwy (jego odpowiednikiem w architekturze katolickiej może być dzwonnica). Rajkowska, tłumacząc swoją decyzję, przekonywała, iż minaret będzie zwracał uwagę na problemy, na temat których

milczymy, a które istnieją w naszym otoczeniu. Islam jest coraz silniej obecny w kulturze Europy, jego wpływ wzrasta, powinniśmy więc oswoić się z tym, iż jest tak niedaleko naszej kultury i przygotować na zmiany, jakie mogą z tego wyniknąć (Kozerska w: Arteon, 2009, s. 8). Wizja obecności w przestrzeni miasta obiektu, tak mocno związanego z obcą kulturą, wywołała wiele negatywnych reakcji. Poznański oddział Stowarzyszenia Architektów Polskich wyraził negatywne stanowisko wobec zamiarów wykonania formy minaretu, argumentując je tym, iż projekt dotyczy obiektu obcego kulturowo, który może być odebrany jako obraza uczuć religijnych i nieodpowiednio wpłynąć na oś widokową tej części miasta (Kozerska w: Arteon, 2009, s. 7). Dyskusje wokół projektu artystki pozwalają zastanowić się nie tylko nad naszą otwartością na Innych, akceptacją obcych kulturowo elementów w naszej przestrzeni, ale także sposobami zwracania uwagi opinii publicznej na samą Inność. Piotr Bernatowicz wyraził to w następujący sposób:

Odnoszę wrażenie, iż staliśmy się zakładnikami projektu Rajkowskiej za sprawą owej dogmatycznej politycznej poprawności. [...] Stwierdzenie, że jest to element 'obcy kulturowo' od razu spotyka się z zarzutem o 'islamofobiczny rasizm'. [...] Może trzeba by próbować edukować społeczeństwo, ukazać ową pełną tolerancji twarz islamu, zamiast tłuc je po głowie pałką minaretu i mówić mu, że jest ksenofobicznym zlepkim irracjonalnych lęków? (Bernatowicz w: Arteon, 2009, s. 9).

Znacznie mniej kontrowersji wywołał wcześniejszy, zrealizowany w 2002 roku projekt, który zdążył zadomowić się już w przestrzeni miejskiej Warszawy. *Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich*, czyli Palma (usytuowana u zbiegu ulic Aleje Jeruzolimskie i Nowy Świat, na wysepce ronda de Gaulle'a) to projekt, o którym wspominało już w niejednym kontekście. Tutaj warto jedynie podkreślić, iż Palma stała się swoistym papierkiem lakmusowym naszej otwartości na Inność. Palma, ten obcy kulturowo element, zadomowił się w warszawskiej przestrzeni, na ulicy przypominającej o obecności Żydów w naszej historii. Dla Rajkowskiej Palma jest przypomnieniem nie tylko o Żydach: „Brakuje Żydów, o których braku obecności nazwa ulicy mówi w sposób oczywisty. Nie jakiejś małej grupie asymilantów. Brakuje ludzi w całym tego słowa znaczeniu innych, demonstrujących swoją inność bez zażenowania, ale i bez agresji. Brakuje tak samo Arabów i Afrykanów.” (Rajkowska, 2008, s. 306). Jak projekt na warszawskiej ulicy może w tym braku pomóc? Czy ma skłaniać do refleksji, być przyczynkiem do debaty publicznej? Zapewne tak, ale artystce chodzi o coś bardziej emocjonalnego niż intelektualnego: „Stawiam drzewo i traktuję to jako element komunikacji między ludźmi, komunikacji pozawerbalnej i nieangażującej intelekt. [...] Nie chcę, aby ludzie »się rozumieli«. Myślę, że jest to niemożliwe. Chcę, aby BYLI koło siebie. Pod palmą” (Rajkowska, 2008, s. 306).

Sztuka współczesna staje się ważnym partnerem dla pedagogiki, gdyż dotyka bardzo ważnych obszarów doświadczenia dzisiejszego człowieka. Działalność artystyczna Żmijewskiego i Rajkowskiej (a także innych artystów, o których tutaj nie wspominałam) doskonale wpisuje się w strategię „oswajania” różnicy, otwierania człowieka na Inność, zachęcania do zauważenia i poznania różnorodności w społeczeństwie współczesnym. Różnica może wzbudzać lęk szczególnie wówczas, kiedy jest łączona z czymś nieznanym, tajemniczym, niewytłumaczalnym. Artyści zauważyli, iż niechęć do Inności nie stwarza możliwości poznania tego, co różne od mojego. Trzeba zatem doprowadzić do zderzenia, stworzyć sytuację artystyczną lub miejsce, w którym

Inność ma szansę być widzialna, obecna i bardzo namacalna — być tu i teraz, obok mnie, bardzo cieleśnie. Sztuka nie tyle zaszczepia normy moralne, normy działania, ile pobudza sumienie i wrażliwość, inspiruje twórcze dyspozycje osobowości. Dzięki niej można trafić do tych obszarów ludzkiej psychiki, które dla innego poznania są niedostępne. I te właśnie należy poruszyć, aby otworzyć współczesnemu człowiekowi oczy na problemy, które przestał już zauważać. „Właśnie dzieła sztuki jako wytwory wyobraźni zwrócone są do całego człowieka, poruszają równocześnie jego umysł, uczucia i wyobraźnię, stanowią źródło nowych doświadczeń, przyczyniają się do lepszego rozumienia innych ludzi, co równocześnie stanowi drogę do osobistego wzbogacania” (Wojnar, 1984, s. 167).

Bibliografia

- Bernatowicz P. (2009). Pałką minaretu. *Arteon*, nr 8 (112), s. 9.
- Deleuze G., Felix G. (2000). *Co to jest filozofia?* Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Dotleniacz (2010). *Obieg*, nr 1-2 (81-82). Warszawa: Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski.
- Gdula M. (2011). Dwie sztuki krytyczne. W: *Żmijewski. Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 27-39.
- Kozerska M. (2009). Minaret w Poznaniu, *Arteon*, nr 8 (112), s. 6-8.
- Mouffe CH. (2005). *Paradoks demokracji*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Raczyńska M. (2010). Czasem nic się nie dzieje, czasem coś się wydarza. W: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 214-220.
- Rajkowska J. (2008). Recepta na zniknięcie. W: A. Żmijewski, *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 296-306.
- Rajkowska J. (2010). Sztuka publicznej możliwości. W: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 234-257.
- Suchodolski B., Wojnar I. (1972). *Nasza współczesność a wychowanie*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Sulima R. (2010). Artyści nie wytyczają dziś dróg, oni stają na naszej drodze. W: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 183-203.
- Szreder K. (2010). Sztuka publiczności. W: *Dotleniacz, Obieg*, nr 1-2 (81-82). Warszawa: Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, s. 144-153.
- Tatarkiewicz W. (1962). *Historia estetyki*. Wrocław — Warszawa — Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.
- Wojnar I. (1976). *Teoria wychowania estetycznego. Zarys problematyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wojnar I. (1984). *Sztuka jako „podręcznik życia”*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Żmijewski A. (2008). *Drżące ciało. Rozmowy z artystami*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Żmijewski A. (2011). Demokracje. W: *Żmijewski. Przewodnik krytyki politycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 137-153.
- Żwirblis K., Pietrzak A. (red.) (1999). *Parteitag*, Katalog wystawy. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.

Summary

Collisions: "taming" the difference by contemporary art

Contemporary art is an important partner for education in the discussion on various problems of the contemporary world and the knowledge of a man. One of the themes that connects both of the above areas of interest of contemporary artists and educators, is the difference. The article presents selected artistic projects that are part of the educational acceptance of difference as a new educational standard. Contemporary art, exposing differences, asks a question whether the difference is a threat to us, or a creative potential. What are we like towards the others? Do we recognize their subjectivity? Do we exclude them, take their voice away? Analyzing the selected art projects from the perspective of education (based on the assumptions of the theory of aesthetic education), we will outline their educational potential, thanks to which art and education will be able to jointly take part in the discussion about the relationship "difference-education-inclusion".

Key words: theory of aesthetic education, contemporary art, difference, education, education through art, other