



W stronę żywego
uczestnictwa w kulturze







KIERUNEK KULTURA

W STRONĘ ŻYWEGO
UCZESTNICTWA
W KULTURZE

red. Wojciech Kłosowski



Mazowieckie Centrum kultury i Sztuki
Warszawa 2011

Niniejsza książka ukazuje się w ramach Projektu *Kierunek Kultura* realizowanego przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki

REDAKTOR WYDANIA

Wojciech Kłosowski

AUTORZY

Janusz Byszewski, Patrycja Jastrzębska, Wojciech Kłosowski,
Weronika Parfianowicz-Vertun, Anna Rogozińska, Magdalena Różycka,
Aleksandra Stańczuk, Marcin Śliwa

Wywiad Pawła Althamera, Igora Stokfiszewskiego i Artura Żmijewskiego z Marcinem Śliwą publikujemy za zgodą Autorów; *dziękujemy!*
W rozdziałach 1.2. – 1.9. zostały wykorzystane materiały koncepcyjne z prac zespołu Szczecin 2016: Dana Jeswein, Robert Jurszo, Wojciech Kłosowski, Józef Szkandera, Marek Sztark; *dziękujemy!*

Wywiad Pauliny Capały z Januszem Byszewskim *Dom kultury jako rzeźba społeczna* ukazał się pierwotnie na portalu organizacji pozarządowych NGO.pl; artykuł Patrycji Jastrzębskiej *MUZEUM BEZ ŚCIAN. Otwarta przestrzeń sztuki* ukazał się na portalu OBIEG.pl; dziękujemy obu portalom i autorom za możliwość przedruku.

KOREKTA

Małgorzata Zamojska

ZDJĘCIA

Adam Biskup, Zbigniew Gozdecki, Wojciech Kłosowski, Paweł Kołacz,
Magda Mosiewicz, Beata Nowak, Weronika Parfianowicz-Vertun, Kamila Szuba

PROJEKT I OPRACOWANIE TYPOGRAFICZNE KSIĄŻKI

Grzegorz Laszук^{K+S}

Copyright © for this edition by MCKiS

Wydanie współfinansowane przez Urząd Miasta Stołecznego Warszawy

Wydawca

Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki
Warszawa 2011

Wydanie I

NAKLAD

1000 egzemplarzy

DRUK

Drukarnia Pasaż sp. z o.o., 30-363 Kraków, ul. Rydlówka 24,
tel. (+48 12) 260 2000 fax. (+48 12) 260 2001, www.pasaz.com

Spis treści

WPROWADZENIE: Wzmocnić drugi filar	7
WSTĘP: Przede wszystkim <i>praxis</i>	9
Od redaktora	13
Posłaniec, który nas budzi	17
1. UCZESTNICTWO, WSPÓLNOTA, ROZWÓJ; WSPÓŁCZESNE DYLEMATY ANIMATORA KULTURY	31
1.1. Jakim językiem o jakiej kulturze?	35
1.2. Uczestnictwo a dostęp	43
1.3. Animacja i edukacja kulturalna	53
1.4. Kultura jako źródło	61
1.5. Kultura jako agora	67
1.6. Kultura jako pole szans	75
1.7. Kultura na rzecz zmiany społecznej	79
1.8. Kultura zarabia pieniądze	91
1.9. Kultura a różnorodność	97
1.10. Kultura a hiperlokalność	103
2. KIERUNEK KULTURA: CO ZROBILIŚMY PRZEZ TRZY LATA?	111
2.1. Program okiem organizatora	115
2.2. Kierunek Kultura 2009	119
2.3. Kierunek Kultura 2010	121
2.3.1. Opis idei i warsztatów Kultura Tworzy Rozwój	121
2.3.2. Warsztaty okiem uczestników	127
2.4. Kierunek Kultura 2011	131
2.4.1. Projekt edukacyjny „Mazowieccy Liderzy Kultury”	131
2.4.2. Projekt edukacyjno-animacyjny MULTIPOLIS	135
2.5. Zamiast podsumowania	153
2.5.1. „Jak tu wybrać?” W poszukiwaniu uczestnika idealnego.	153
2.5.2. „Nie bój się ewaluacji!”. O potrzebie i dobrych skutkach przemysłanej ewaluacji.	157
ANEKS	163
Dom kultury jako „rzeźba społeczna”	165
Muzeum bez ścian. Otwarta przestrzeń sztuki	171
PODAJ RĘKĘ czyli – o promocji projektów kulturalnych	179

PRZEDMOWA

Wzmocnić drugi filar



ALEKSANDRA KIELAN, DYREKTOR MCKIS

Szanowni Państwo,

od 2009 roku pracujemy w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki nad programem *Kierunek Kultura*. Pod tym szyldem zorganizowaliśmy konferencję, konkurs na projekty kulturalne, a wreszcie kolejne cykle warsztatów dla osób działających na rzecz kultury na Mazowszu. Wydaliśmy także publikację prezentującą nasze działania wokół pierwszej części projektu. Książka, którą macie Państwo w rękach, jest drugą z serii, podsumowującą trzy lata pracy nad programem i przekładania pomysłu na praktykę.

→ W historii naszego Centrum jest to projekt nowy, powiedziałabym nawet, że przełomowy. Zrozumieliśmy bowiem, że regionalna instytucja kultury powinna bazować na dwóch uzupełniających się filarach. Z jednej strony na prezentowaniu na Mazowszu wytworów sztuki wysokiej np. koncertów, wystaw czy spektakli, ale też, z drugiej strony, na organizowaniu działań animacyjnych i edukacyjnych.

→ Osobiście jestem związana raczej z tradycyjną formą kultury. Odpoczywam i ładuję akumulatory raczej w filharmonii czy w operze, niż na mazowieckiej, nawet eksperymentalnej czy odważnej scenie. Swoją pracę zaczynałam w Krajowym Biurze Koncertowym, które, połączone w ramach reformy samorządowej z Biurem Wystaw Artystycznych i Warszawskim Ośrodkiem Kultury, przekształciło się w Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki. Jestem dumna z dokonań Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki jeśli chodzi o krzewienie na Mazowszu kultury wysokiej. Ale też z ogromną satysfakcją przyjmuję rozwój w naszym Centrum projektów animacyjno-edukacyjnych i badawczych, bo to niezbywalna i nieoceniona funkcja nowoczesnej instytucji kultury o zasięgu regionalnym.

→ Program *Kierunek Kultura* koncentruje się na tym drugim obszarze działań. Jego celem jest stworzenie regionalnego obserwatorium i laboratorium kultury, w którym zastanawiamy się, jaka kultura tworzy rozwój? A rozwój rozumiemy tu szeroko: jako zmianę społeczną, wzrost aktywności, świadomości i poprawę samooceny wśród mieszkańców Mazowsza, wśród lokalnych społeczności regionu. Zastanawiamy się też, jaka kultura zachęca ludzi do uczestniczenia w tej sferze życia i jej współtworzenia, a jaka wyklucza odbiorców i współtwórców. Nie jesteśmy wszelako instytutem badawczym; interesuje nas nie samo zdobywanie i tworzenie wiedzy, ale przede wszystkim jej dystrybucja i przełożenie na praktykę, o której pisze we wstępie prof. Burszta: na praktykę funkcjonowania instytucji i twórców kultury na Mazowszu. Temu służy program *Kierunek Kultura*, a w jego ramach publikacja, którą Państwu przekazujemy.

→ Życzę satysfakcjonującej lektury!

WSTĘP

Przed wszystkim *praxis*

PROF. DR HAB. WOJCIECH JÓZEF BURSZTA

→ Patrząc na niebywałą dzisiaj karierę słowa „kultura”, aż nie chce się wierzyć, iż przez wieki ludzie świetnie sobie radzili w świecie materialnym i społecznym, zupełnie nie mając świadomości, że reprezentują/tworzą/określają rzeczywistość, która dzisiaj mieści się w tym pojemnym pojęciu. Społeczności i jednostki rodziły się, dorastały i umierały w historycznym i kosmologicznym cyklu struktury trwania. Dopiero w XIX wieku musieli pojawić się antropolodzy, by stwierdzić, że ludzie żyjący w zbiorowościach mają różne kultury, odrębne style życia, ale doświadczenie pokazuje, że dana grupa może żyć zgodnie z własnym kulturowym modelem wcale go nie znając. Są tylko dwa momenty, w których kultura niejako się ujawnia, zostaje poddana metajęzykowemu namysłowi. Po pierwsze, kiedy zostaje zderzona z krytyczną analizą, która pokazuje, jak ona funkcjonuje; albo, po drugie, kiedy pojawia się konkurencyjny model, mający swe źródło równie dobrze wewnątrz kultury, jak i poza nią. Te kultury, których doświadczenia z innymi, obcymi kulturami nie stały się powodem społecznej traumy, nie postrzegają siebie na poziomie metakulturowym (jako odrębne kultury), ale jako czysty i prosty model człowieczeństwa. Tutaj sprawa jest prosta – poza granicami ich świata wszystko jest barbarzyńskie, *ergo* jest nie-kulturą. Dawne to czasy jasności i pewności.

→ Rozplenienie się sensów wiązanych z coraz bardziej różnicującym się pojęciem kultury i jego niezbędnością we współczesnym słowniku wszystkich nieomal dziedzin życia powoduje, że na dobre przyszło nam się pogodzić z nieusuwalną wieloznacznością i mglistością znaczeń, jakie z kulturą wiążemy. Nikt już dzisiaj nie może być w tym względzie prawodawcą i autorytatywnie orzec: kultura to jest to, tylko to, i z tym właśnie należy ją identyfikować. Kultura to pojęcie ksenogamiczne w tym rozumieniu, że nieustannie jest „zapyłane” przez różne dziedziny społecznej praktyki. Najpierw są to

odmienne tradycje naukowe, modelujące kulturę dla własnych potrzeb badawczych i nadające jej w związku z tym sensy analityczne, a nie tylko w charakterze heurystycznego ornamentu. Ale kulturę zapylają dzisiaj w głównej mierze różniące się ideologie i wizje polityki, dla których kultura jest nade wszystko orężem i argumentem w walce o określone wartości. Jest to starcie niedających się uzgodnić aksjologii. Multikulturalizm, etnonacjonalizm, myśl konserwatywna, liberalna i lewicowa znacznie przemodelowały naukowo-teoretyczny sens kultury po to, by używać jej do osiągnięcia praktycznych celów emancypacyjnych albo wspierać konkurencyjne ideologie ładu społeczno-politycznego. Swoją pracę rzetelnie wykonują także administracje państwowe i lokalne, gromko wołając, że „kultura się liczy” i produkując kolejne regulacje, jak ją wziąć w rzyzy.

→ Jednym słowem – urywając się ze smyczy nauki, kultura-jako-argument „wędruje” po świecie i zadomawia się we wszystkich niszach społecznego bytu. Do znudzenia możemy czytać, słuchać i oglądać różnorodne emanacje tego słowa, coraz bardziej tracącego jakikolwiek sens w ogóle. Kultury jest dzisiaj za dużo, ale dziwnym trafem, im więcej się o niej rozprawia, tym mniej widać ludzi, bez których ten abstrakcyjny byt byłby wszak przedmiotem li tylko filozoficznego sporu jako kolejne pojęcie ze sfery ontologii i epistemologii.

→ Trawestując biologiczną maksymę Jeana Rostanda *Teorie mijają*. *Żaba zostaje* powiedziałbym, że zmienności módu myślenia o kulturze odpowiada niezmienna rzeczywistość społecznego *milieu*, w którym zawiera się to wszystko, co ludzie intencjonalnie czynią, jak myślą i jak organizują sens własnego życia. Kultura to forma *praxis*, podobnie jak *praxis* jest działalność polegająca na próbie jej opisu i interpretacji. Przyjmijmy, że owa *praxis* oznacza tutaj całość działań indywidualnych i grupowych, które tworzą społeczną egzystencję człowieka. Takie jej rozumienie znajdziemy u tak różnych skądinąd myślicieli, jak Luis Althusser, Antonio Gramsci czy Stanisław Brzozowski. Każde działanie praktyczne jest nie tylko przekształceniem przedmiotu, ale także tworzeniem sensu, wartości kulturowej, a rezultat to także uzewnętrznienie podmiotowości człowieka jako „mieszkańca kultury”. Każde działanie jest – jak wiemy – komunikowaniem, a jego rezultat, o ile zostanie odczytany przez innych ludzi i o ile włączą się oni aktywnie w jego współtworzenie, staje się elementem świata społecznego. O taki kształt społecznej *praxis* toczy się dzisiaj bój, na tym gruncie stare zmagają się z nowym, klasyczne demarkacje, co jest kulturą wartościową, a co w jakiś sposób zdegradowane, zostają unaocznione i podane w wątpliwość. Żyjemy w czasach metakulturowej świadomości, której treść przepełnia to wszystko, co dzieje się tu i teraz w sferze praktyk kulturowych.

→ Książka, którą czytelnik ma przed sobą wpisuje się w taki nurt myślenia o kulturze, który „daje sobie spokój” z autoteliczną argumentacją na rzecz

takiej a nie innej konceptualizacji kultury, a zajmuje – jak głosi jej tytuł – „żywym uczestnictwem w kulturze”, rozumianym jako ta sfera praktyk życiowych, która włącza a nie wyłącza, aktywizuje, a nie naucza, jest codziennością bardziej aniżeli odświętnym celebrowaniem. Zajmuje się problemami i ludźmi – nami po prostu. Jest to raport – jak się rzekło – z codzienności, bo codziennością jest kultura rozumiana jako nieuchronne uwikłanie w życie z wartościami. Jak złożona to materia, można się przekonać, śledząc jej kolejne partie: książka kipi od kontekstów, tropów, projektów i praktycznych ich realizacji. Jej główny walor, poza merytorycznym poziomem i śmiałością wizji, to przede wszystkim uzmysłowienie, że wbrew ciągle pokutującym elitarystycznym mrzonkom, kultura to sfera bliska ciału. Wystarczy tylko trochę się rozejrzeć po rzeczywistości, wyjść z domowego zacisza (także w sensie wirtualnej wędrówki po sieci), zajrzeć tam, gdzie gromadzą się ludzie, a już widzimy, gdzie bije puls kultury. Autorzy wykonali świetną robotę, którą przyrównałbym do sokratejskiej metody majeutycznej. Bo czymże innym jest propagowana tutaj wizja animacji kultury, jak nie próbą dopomożenia uczniowi w uświadomieniu sobie prawdy, którą już posiada, poprzez umiejętne stawianie pytań? Według Sokratesa tylko ludzie *brzeмиenni* posiadali wrodzone intuicje o wiedzy, a skoro jest tak, że wszyscyśmy dzisiaj zapyleni kulturą, warto dopomóc w owym symbolicznym porodzie pomysłów, ambicji i pewności, że kultura jest ważna. Nie „dla wszystkich”, ale dla mnie.

OD REDAKTORA

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ Ta książka w zamyśle jej autorów jest nie tylko sprawozdaniem z pewnego kilkuletniego projektu, ale także – a może przede wszystkim – propozycją pewnego sposobu spojrzenia na to, co dzieje się we współczesnej kulturze. Mamy poczucie, że na naszych oczach rozpoczęła się pewna ważna zmiana w polu kultury, zmiana niezwykle głęboka. A ponieważ ludzie na ogół boją się fundamentalnych zmian i wolą stabilność, zmiana ta – jak się wydaje – została wyparta ze świadomości ważnych środowisk. Instytucje kultury, twórcy, media, krytycy i liczni naukowcy wydają się trwać w przekonaniu, że kryzysu nie ma, a jeśli nawet jest, to należy go leczyć, wzmacniając rozwiązania dotychczasowe: „ma być tak samo, tylko bardziej”.

→ Tymczasem nam, osobom zaangażowanym w projekt KIERUNEK KULTURA, wydaje się, że kryzysu nie zrodziły niedoskonałości dotychczasowego systemu, tylko jego główne założenia, które już nijak nie przystają do współczesności. Trzeba zmienić te założenia, a nie – starać się je realizować z większym uporem. Model kultury ekskluzywnej, zamkniętej w instytucjach – „świątyniach sztuki”, zakładający sztywny podział na światłych twórców kultury i łaskawie oświecanych odbiorców tejże, model, w którym sacrum spotkania z Kulturą przeciwstawiono *profanum* codzienności ludzkiego życia, musi ustąpić innemu modelowi.

→ Ten nowy model, to model kultury inkluzywnej, zapraszającej do uczestnictwa, otwartej. Jeśli dziejącej się w instytucjach, to zmieniającej te instytucje z nieszczęsnych „świątyni sztuki” w przestrzenie spotkań. W tym nowym (a przecież w istocie prastarym!) modelu nieostry staje się podział na twórców kultury i jej odbiorców: pole kultury widziane – jak chce Barbara Fatyga – jako federacja subkultur i nisz, sprzyja raczej wymianie, niż jednokierunkowemu przekazowi. Zamiast *oświecania ciemnych* mamy w tym modelu obiegi kultury, a w nich znajdujemy się dziś co chwila w innej roli: bywamy publicznością, a za chwilę twórcami, menedżerami, mecenasami, krytykami kultury... Antropologia codzienności odkrywa bogactwo kulturowe ludzkiego bytowania z dala od „świątyni sztuki”, wśród spraw drobnych, powszednich. Niezwykle ważna staje się edukacja, ale znów – rozumiana zupełnie inaczej: dziś „kompetencja kulturowa” to nie tyle znajomość kanonów, co umiejętność krytycznego dyskusowania z kanonami i proponowania własnych kanonów.

→ Model dotychczasowy (Marcin Śliwa nazywa go *repetytywnym*), to model w którym kultura samopowielia się w nieskończoność tworząc coraz gorsze kserokopie samej siebie: nie tylko nie czytamy już łacińskich autorów w oryginałach, ale też nie mamy czasu ani cierpliwości brnąć przez rzetelne przekłady, więc serwuje się nam popkulturowe streszczenie *Przemian* Owidiusza na pół strony. W odruchu oporu przeciw coraz płytszemu kontaktowi z tradycją odzywają się żądania „powrotu do sprawdzonych rozwiązań”. Ale współczesny świat jest już zupełnie gdzie indziej i nie da się w płynnej nowoczesności ustawić znów starych mebli. To nie zadziała. Stary, samopowtarzający się model „robienia kultury” musi być zastąpiony modelem otwartym na teraźniejszość i przyszłość. A kluczowym słowem tego nowego modelu jest uczestnictwo. Uczestnictwo rozumiane jako włączenie się każdego z nas w obiegi kultury, nie tylko by mógł czerpać z ich bogactwa, ale też by wniósł do puli tego bogactwa własne wartości kulturowe.

→ Czy rzeczywistość formalno-prawna dostrzega tę następującą na naszych oczach przemianę? W znowelizowanej ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej¹ próżno by szukać takich słów jak „uczestnictwo”, „publiczność”, „odbiorcy”; nie występują ani razu. Nie pojawia się też „animacja” czy „animatorzy”. „Edukacja” pojawia się tylko dwukrotnie. Za to wokół KULTURY pojawiają się inne słowa; ilustracja poniżej to wygenerowane komputerowo „chmura tagów”: pięćdziesiąt słów najczęściej występujących w tekście ustawy, przy czym wielkość danego słowa na rycinie jest proporcjonalna do ilości wystąpień w tekście.



1 Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (tekst jednolity: Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123, z późn. zmianami)

→ Rycina bezlitośnie obnaża rzeczywistość formalno-prawną, która przecież wpływa przemożnie na to, co dzieje się faktycznie: kultura – zdaniem ustawodawcy – to instytucje.

→ W chwili, gdy piszę te słowa (początek listopada 2011), przez media przetacza się fala komentarzy o wypadku w Museum am Ostwall w Dortmundzie, gdzie sprzątaczką „bezpowrotnie zniszczyła” najdroższe dzieło w muzealnej kolekcji: instalację słynnego niemieckiego artysty-prowokatora, Martina Kippenbergera, pt.: „Gdy zaczyna kapać z sufitu”. Częścią instalacji był gumowy pojemnik na wodę z warstwą wapiennego osadu, która – jak z powagą donoszą media – „fascynowała koneserów”, a którą wymyśla sprzątaczką, uznając ją za brud. „Najwyraźniej nie znała się na sztuce nowoczesnej” – komentują dziennikarze. Ja chciałbym zaproponować inne myślenie o tej sytuacji: to raczej media komentujące w ten sposób wydarzenie, zademonstrowały smutną ignorancję. To próba XIX-wiecznego podejścia do sztuki, którą ogląda się w nabożnej ciszy w muzeach – sanktuariach Kultury Wysokiej. Tymczasem sprzątaczką podjęła z dziełem żywy dialog: obejrzała je wnikliwie i zainteresowała w nie zgodnie z własną wrażliwością kulturową. Czy Martin Kippenberger, gdyby nadal żył, wściekłby się o to? Nie sądzę. Myślę że śmiałyby się do rozpuku, zachwycony tym, że jego dzieło wywołało żywą interakcję. Warto też odnotować, że żadne z popularnych mediów nigdy wcześniej nie zająknęło się o instalacji Kippenbergera; dzieło „ożyło” i stało się aktywnym elementem obiegu kultury dopiero przez interwencję sprzątaczką. Być może trzeba na to wydarzenie spojrzeć na opak: to nie sprzątaczką uśmierciła dzieło Kippenbergera, ono już wcześniej było martwe: upuili je – mówiąc po Gombrowiczowsku – kuratorzy dortmundzkiego muzeum, gdy tę instalację – będącą przecież szyderstwem z rytuałów „kultury wysokiej” – ustawili w przestrzeni galerii i oczekiwali oglądania jej w nabożnej ciszy.

→ Oto w czystej postaci zderzenie starego z nowym. Jak widać, stare podejście do kultury ma się dobrze, stereotypy trzymają się mocno. Artystyczne prowokacje bywają bezlitośnie wciągane w pułapkę przytulnych instytucji. Artysty też nie są bez winy: niejednemu buntownikowi marzy się rola ulubieńca „kulturalnego salonu”. Ale z perspektywy debaty o znaczeniach współczesnej sztuki, kto wie, czy interwencja dortmundzkiej sprzątaczką z mopem nie jest wartościowszą wypowiedzią, niż pompatyczne „zachwyty koneserów” nad osadem w gumowym pojemniku Kippenbergera?

→ Odbiorca kultury przez lata był stawiany w roli słuchacza, widza, nie zaś partnera dialogu. Nie dziwota, że może dziś nie mieć łatwości uczestniczenia: podejmowania rozmowy z dziełami. Oduczył go tego pracowicie stary model upowszechniania kultury. Mamy kryzys uczestnictwa w kulturze nie tylko dlatego, że instytucje kultury działają na sposób nieprzystający do potrzeb współczesności, że nie tworzą zadowalającego dostępu do kultury. Kryzys

wynika także stąd, że nie przetrwały społeczne zwyczaje uczestnictwa w kulturze dziejącej się w instytucjach, bo nie ufamy już instytucjom. Samo uczestnictwo jednak nie znikło; wyniosło się tylko do Internetu i w sferę zapośredniczoną przez urządzenia techniczne. Tu następuje nie tylko odbiór sztuki, ale i twórczość: każdy dziś może być pisarzem-bloggerem i reżyserem własnych filmów rejestrowanych telefonem komórkowym (są już festiwale takich filmów). Jeśli instytucje nie dostrzegą potrzeby partnerstwa z taką aktywnością kulturalną – bajecznie zróżnicowaną i opartą o żywe uczestnictwo – mogą za chwilę nie być nikomu potrzebne.

→ Na fali odchodzenia od błędów epoki komunizmu, wraz z (słuszną!) krytyką ówczesnego modelu kulturowej *urawniłowki*: „udostępniania, uprzystępniania i upowszechniania” kultury, pojawiła się tęsknota za powrotem do „kultury elitarnej”. Tymczasem odpowiedź musi być dziś inna. Prof. Lech Śliwonik podczas naszej dyskusji na Mazowieckim Seminarium Strategia dla Kultury² przypomniał taką anegdotę wziętą z życia: bodaj w latach 70-tych André Malraux, odwiedzając Polskę jako minister kultury Francji, został przez komunistyczne władze uraczony informacją że „w PRL mamy kulturę dla wszystkich”, na co miał odpowiedzieć z właściwą sobie subtelną ironią: „nam się to nie udało; my mamy zaledwie kulturę dla każdego”.

→ W tym rzecz: próbujemy w tej książce pokazać, jak włączać w obiegi kultury każdego (a nie „wszystkich”), jak mądrze zapraszać ludzi do uczestnictwa w kulturze. Zastanawiamy się nad rolą tych, których nie zauważył ustawodawca: animatorów kultury i edukatorów kulturalnych. Rozmawiamy o nowym modelu instytucji kultury: otwartej, dostępnej i inkluzywnej. Staramy się oświecić pole kultury z różnych stron: ujmujemy kulturę jako źródło energii napędzającej dziś rozwój, jako współczesną agorę, na której toczą się ważne debaty, jako czynnik sprawczy zmiany społecznej. Pokazujemy kulturę z perspektywy ekonomii. Zastanawiamy się nad kulturą w roli strażnika tożsamości i w roli tygła, w którym rodzi się kreatywność, tak potrzebna we wszystkich innych sferach życia. A wcześniej, na samym wstępie, zastanawiamy się, jakim językiem mówić dziś o kulturze.

→ Wszystko to – jak nam się wydaje – może wspomóc animatorów i edukatorów w terenie, którzy dzięki naszym rozważaniom będą mogli zobaczyć głębszy sens własnej pracy i nabrać do niej nowej energii, czego im serdecznie życzymy.

Postaniec, który nas budzi

Z MARCINEM ŚLIWĄ,
EDUKATOREM KULTURALNYM,
KOORDYNATOREM PROGRAMU *KIERUNEK KULTURA*

ROZMAWIAJĄ:
PAWEŁ ALTHAMER, IGOR STOKFISZEWSKI
I ARTUR ŻMIJEWSKI.

Berlin, 4. 11. 2010 r.



Żmijewski



Stokfiszewski



Althamer



Śliwa

ALTHAMER, STOKFISZEWSKI, ŻMIJEWSKI: Pamiętasz, co opowiadałeś o sztuce fasadowej, która nie dba o reakcje widzów, o sztuce fikcyjnej, która lekceważy przejawy kulturalnej aktywności ludzi spoza artystycznych elit?

ŚLIWA: Nie jestem ani artystą, ani kuratorem, ani filozofem. Nie jestem też teoretykiem sztuki. Jestem praktykiem. To co mówię, wynika z praktyki. Zajmuję się projektami edukacyjnymi realizowanymi w rzeczywistości społecznej Mazowsza przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki. Interesuje mnie forma otwarta i otwarta instytucja. Interesuje mnie kultura, jako narzędzie widocznej zmiany. Opowiem o kilku projektach, które realizujemy w MCKiS. Pierwszy – Kultura Tworzy Rozwój – jest serią warsztatów z lokalnymi liderami kultury. To są ludzie z organizacji pozarządowych, z bibliotek, ze świetlic,

z małych domów kultury, ludzie związani z animacją i edukacją kulturalną na poziomie podstawowym. Interesuje nas uświadomienie im, że kluczowa w pracy edukacyjnej jest odpowiedź na pytanie o cel. Po co właściwie robimy projekt kulturalny? Siedemdziesiąt czy osiemdziesiąt procent kultury na obszarze Mazowsza to jest kultura fasadowa, której celem jest reprodukcja samej siebie. Więc my tych ludzi najpierw pytamy o co chcą grać, co chcą osiągnąć. I wtedy oni deklarują takie rzeczy, jak: autentyczność, otwartość na innego, budowanie wspólnoty. Ale potem zgłaszają projekty, które nie przystają do tych deklaracji. Więc w czasie warsztatów uczymy ich znajdować projekty, które faktycznie pozwolą im osiągnąć te cele. Mówimy, że fajnie, gdyby kultura naprawdę uruchamiała rozwój społeczny. Żeby jakość relacji międzyludzkich po ich działaniu, po ich interwencji była po prostu lepsza. Żeby ludzie świadomie i głęboko przyjrzeni się sobie i może skrócili dystans do drugiego człowieka. Istotne jest też budowanie przez kulturę tożsamości lokalnej, czyli odpowiedź na zupełnie fundamentalne pytania: kim jesteśmy?, kim ja jestem? Bo czy jesteśmy takimi samymi ludźmi mieszkając na Mazowszu, co na dawnych ziemiach niemieckich? Kim jesteśmy mieszkając w Iłowie, który był nazywany w międzywojniu luterąską stolicą Polski? A teraz nie ma już śladu tych Olendrów, co tam żyli. Kim jesteśmy mieszkając w miasteczkach, gdzie kiedyś żyli prawie sami Żydzi i ich też już nie ma? Janusz Byszewski nazywał dom kultury *rzeźbą społeczną*, czyli takim organicznym tworem, bazującym na potrzebach lokalnej społeczności. To struktura niehierarchiczna, której członków nie interesują przywileje wynikające z dominacji, więc tam nie reprodukuje się opartej na wykluczeniu kultury fasadowej. Zamiast niej uznaje się, wspiera i produkuje kulturę autentyczną, wynikającą z prawdziwej, a nie sztucznie wykreowanej potrzeby. Ja wolę, by ludzie pytali i słuchali również siebie nawzajem, niżeli tylko odświętnie ubrani słuchali koncertu Fryderyka Chopina, choć sam w domu słucham go z pasją i przyjemnością.

No dobrze, ale jak wygląda formułowanie tego celu dla kultury?

Prosimy ich najpierw, żeby zdefiniowali aktualne *status quo*, a później opowiedzieli o wymarzonym jutrze. Staramy się, by ich i nasze cele były wymierne, konkretne. Na przykład celem naszego projektu kulturalnego w małej miejscowości typu Sochaczew, niech będzie to, że trzy różne spotkane na ulicy osoby, będą w stanie wymienić trzy fajne rzeczy jakie są w Sochaczewie. A nie, że powiedzą: „E tam! Fajne rzeczy są w Łodzi, czy w Warszawie, ale nie tu”. I jeśli będą potrafiły to zrobić, to właśnie jest wymierny skutek projektu kulturalnego. Mówimy też tak: nie robimy kultury „dla kogoś”, tylko „z kimś”. W Polsce pokutuje ta pozytywistyczna, po części PRL-owska misja niesienia kaganka oświaty do ludu. Tymczasem my chcemy zrobić coś razem z tym ludem, a nie dla niego.

Czy możesz podać przykład, że ktoś w małej miejscowości rzeczywiście był w stanie w wyniku waszych działań opowiedzieć o trzech ciekawych rzeczach w jego/jej miejscowości?

Wspieraliśmy różne działania na Mazowszu, gdzie zbieraliśmy od ludzi pomysły na działania kulturalne w ich miejscowości. I jedna dziewczyna z Krasnosielca wpadła na pomysł, żeby we współpracy z Warner Bros. zrobić tam mały festiwal filmowy. Bo bracia Warner, czyli Aaron, Szmuel i Hirsz Eichelbaum, pochodzą z tej miejscowości. I to jest taka sytuacja, w której mieszkańcy Krasnosielca, mogą zacząć być dumni z tego, że pochodzą stamtąd ludzie, którzy tworzyli Hollywood. Warnerowie byli Żydami i to jest kolejna ważna sprawa, bo ci miejscowi nagle stają się dumni z żydowskiej przeszłości miasteczka. Skromne działanie, a efekty w sferze symbolicznej bardzo rozległe. Inny przykład. Jest takie miasteczko Pionki, też na Mazowszu; kiedyś tłoczono tam płyty winylowe dla różnych wytwórni muzycznych. W latach 90-tych produkcja upadła. Ale ktoś z tych Pionek wpadł na pomysł zorganizowania tam festiwalu muzyki z czarnej płyty. Wspieramy tego typu pomysły, bo są osadzone w lokalności, prawdziwe. Ludzie wymyślają na naszych warsztatach projekty jako punkty wyjścia do dalszej pracy, gdy my już odjedziemy. Był taki projekt „Pociąg do kultury”, czyli cykl wydarzeń kulturalnych wokół rewitalizowanej kolei wąskotorowej. Spektakle miały odbywać się na stacjach tej kolejki, a my staraliśmy się zawczasu maksymalnie je zawirusować. Dowiedzieliśmy się, że problemem jest ciągły demontaż fragmentów tej kolejki przez złomiarzy. Mówimy im więc: „Zaproście złomiarzy do konkursu rozkręcania i skręcania torów na czas, namówcie strażników kolejowych, by sprayowali wagony, a lokalnych grafficiarzy, by ich ganiłi. To jest teatr, który nas interesuje.”

W tym roku robimy „Cięcie”: cykl działań artystyczno-edukacyjnych realizowanych przy okazji międzynarodowego festiwalu edukacji kulturalnej ShortCut Europe. Chcemy pokazać najsensowniejsze praktyki z Polski i z całej Europy. Chcemy się odciąć od złych, skarłałych praktyk urzędniczego sterowania kulturą, od produkowanych przez instytucje artystycznych eventów. Chcemy, żeby to było spotkanie formacyjne dla edukatorów, społeczników, artystów, animatorów *community arts*. Oczywiście artyści obsługujący sztukę wysoką też są mile widziani. Ale tylko tacy, z którymi możliwy będzie postulowany przez nas sojusz między sztuką wysoką, a edukacją kulturalną¹.

1 „Cięcie” to projekt towarzyszący kongresowi ShortCut Europe 2011 (Warszawa, listopad 2011). Z listu M. Śliwy do A. Żmijewskiego: „[...] chcemy rozhermetyzować również formułę kongresu, chcemy by jego częścią były interdyscyplinarne działania edukacyjne i artystyczne w przestrzeni publicznej, które w spektakularny, ale prosty sposób oddadzą ideę tego, o co nam chodzi i podkreślą, że wreszcie artyści i edukatorzy pójdą razem. [Czy to nie łatne nawiązanie do robotników i inteligencji, którzy się długo mijali, bojkutowali, aż wreszcie połączyli siły?].

To o czym mówicie, te przykłady działania pokazują, że dla tych miejscowości cenne są raczej rzeczy, które i tak powszechnie uchodzą za wartościowe. A czy byłbyś w stanie podać przykład, gdy mieszkańcy uznali za wartościowe coś, co z naszej perspektywy jest nieciekawe, żenujące, nie ma jakości?

My ciągle szukamy przykładów potencjału kreatywnego społeczności wykluczonych, czy zmarginalizowanych. Weźmy za przykład Radom, powiat szydłowiecki, z najwyższym bezrobociem strukturalnym w Polsce. Oficjalna infrastruktura kulturalna w tej okolicy jest uboga. Ale jak się czujnie popatrzy, to widać że tam jest na przykład imponujący tuning samochodów. Chłopaki znają wszystkie marki, ściągają samochody z Niemiec i kreatywnie je przerabiają, a później zajeżdżają. Więc w piątek wieczorem oni się zbierają w jednym miejscu, otwierają drzwi tych stuningowanych aut i puszcza sobie nawzajem muzykę. To jest ich prawdziwa kultura, wynaleziona i rozwinięta przez nich. Dalej: niemal w każdej mazowieckiej wiosce jest Ochotnicza Straż Pożarna; zdobywają granty na utrzymanie wozów pożarniczych, na nowoczesny sprzęt gaśniczy, na środki łączności. A jak jest pożar, to zaczyna się święto: do płonącej trawy zjeżdża trzydzieści jednostek straży, pożar i tak gaszą gałęziami jacyś chłopcy z wioski, a strażacy i strażaczki robią rewie strażackiej mody. Prezentują kaski, mówią do siebie przez walkie-talkie, wozy lśnią w słońcu, błyskają koguty, wszyscy są w akcji. Tak realizuje się kultura stworzona przez nich w kulturowej pustce kultury oficjalnej.

Macie jeszcze jakieś projekty?

Tak. Dobry przykład to projekt „Muzeum Otwarte. W poszukiwaniu utraconego widza”. Chodzi o to, żeby instytucja kultury, na przykład muzeum, przysłała tam, gdzie są ludzie, a nie czekała, że ludzie przyjdą do niej. Odwracamy, za Januszem Byszewskim, pytanie „Ile razy byłeś w muzeum?” i pytamy: „Ile razy muzeum było u Ciebie?” Myślimy też o galeriach, gdzie – jak pokazują statystyki – osiemdziesiąt procent widzów przychodzi ze względów towarzyskich, lifestyle’owych. A zaledwie dwadzieścia procent widzów chce wnikać głębiej i bardziej świadomie w materię sztuki. Takie status quo jest utrwalane, a może i dyktowane przez samych artystów i kuratorów. To jak kontrakt złego nauczyciela ze złym uczniem. Nauczyciel mówi do ucznia: „Przychodź na lekcję, siedź i nie odzywaj się. Nie będziemy się nawzajem sprawdzać, dostaniesz piątkę i będzie git. Nikt się nie dowie, że nasze działania to symulacja, reprodukcja ignorancji i obojętności”.

Mamy jeszcze w bliskich planach projekt „Muzyczni edukatorzy”. Inspirujemy się Berlińskimi Filharmonikami. Jest tam bardzo fajna dziewczyna od edukacji Larissa Israel. Berlińscy Filharmonicy, którzy mają zabukowane terminy na trzy lata do przodu, znaleźli czas na całoroczne próby z więźniami.

Chodzili do tych więzień, coś tam grali z osadzonymi, wymieniali się z nimi instrumentami, a później dali razem koncert. Cokolwiek kakofoniczny, ale nie jakość muzyczna była tutaj stawką. To taki ukłon „sztuki wysokiej” w stronę ludzi. Trend przychodzi z Wielkiej Brytanii, gdzie ministerstwo kultury dało filharmoniom dwa lata na stworzenie sensownych działów edukacji. Tym, które tego nie zrobiły, obcięto dotacje. To pokazuje różnice w świadomości urzędników. Dziś nie powinna zadowalać nas taka niby oczywista sytuacja, że elita idzie do filharmonii. Jerzy Urban, kiedyś rzecznik rządu, powiedział na jednej z konferencji prasowych podczas stanu wojennego w Polsce słynne zdanie, że „rząd się wyżywi”. Można też powiedzieć, że elita artystyczna się wyżywi. Ale dzisiaj to za mało, dzisiaj trzeba rozhermetyzować własny przekaz. Pracujemy z ludźmi, którzy faktycznie robią coś w tych małych społecznościach. I chcemy dać im wiedzę i wsparcie. Jeśli tego nie zrobimy, to świadomie będziemy podtrzymywać dystans do nich.

Co nazywasz „sztuką fasadową”, „kulturą fasadową”?

Przyniesienie gotowca do domu kultury na prowincji. Gotowca wytworzonego w ramach kultury elitarnej i, co najważniejsze, nie angażującego lokalnej społeczności. Miejscowa publiczność przychodzi i biernie patrzy na sztukę jakościową, na kulturę wysoką. Elegancko się ubrali i byli tego wieczoru „ludźmi kulturalnymi”. Ale w istocie usiłowali sprostać cudzym aspiracjom. Dla animatora i edukatora to po prostu za mało.

Masz jakiś pozytywny przykład?

Dobrym przykładem jest projekt „Dom moje centrum świata”, przeprowadzony w Supraślu przez Laboratorium Edukacji Twórczej CSW Zamek Ujazdowski. Rezultaty wspólnej pracy, dzieła stworzone przez animatorów z mieszkańcami miasta są wciąż obecne w centrum miasta. Dla mnie to dowód, jak ważne jest włączanie w działania zwykłych ludzi. W Supraślu mieszkańcy własnoręcznie robili ceramikę, która zaraz trafiła do lokalnego muzeum. Ten prosty gest sprawił, że supraślanie odkryli dla siebie regionalne muzeum, zaczęli je odwiedzać.

A czy z twojego punktu widzenia my, w świecie sztuki, robimy właśnie kulturę fasadową?

I tak i nie. Z jednej strony wyznaczenie kierunku myślenia, jesteście w stanie przeorać czyjś umysł. Jeśli akurat traficie na potencjał. W tym sensie jesteście autentyczni. Sama materia sztuki nie jest wam obojętna. Ale czy szukacie świadomie tego potencjału? Jeśli piszecie jakiś tekst, czy statement, to myślicie w pierwszym rzędzie o reakcji art worldu, to ona wzbudza w was prawdziwe drżenie, to wyobrażenie: jak „oni” to czytają, oglądają. To oni są fak-

tycznymi adresatami waszych statementów, również tego wywiadu. Sądę, że jest ci on potrzebny do rozgrywki utrwalającej twoją pozycję wewnątrz waszego środowiska. Danie mi głosu ma być w istocie twoim głosem, ty chcesz pouczyć swoich kolegów moimi ustami. W zasadzie to ja mógłbym cię poprosić o samokrytykę, o pokalenie własnego gniazda. I się pod tym podpisać. Ale ty wolisz kontrolowaną krytykę sformułowaną przez naturщика wpuszczonego na salony. To będzie szlachetne pochylenie się, pokazanie, że Żmijewski nie tylko mówi o robieniu, ale realnie robi, dostrzega doły, Polskę B. Wszystko znane, zgrane, gombrowiczowskie, arystokratyczne wpuszczenie świeżej krwi do zamkniętego obiegu. Ale o.k., mając na uwadze wspólne idee i sojusze, wchodzę w to.

Ale do rzeczy. Czy jesteście w stanie jako środowisko otoczyć opieką i trwałym wsparciem zrodzony „z was” potencjał? Bo ci przeorani działaniami sztuki, często potrzebują później w realnym działaniu ochronnego parasola przedstawicieli elit, potrzebują wsparcia ze strony establishmentu sztuki. Wy sami ochoczo korzystacie z parasola ochronnego przynależnego artystom, pomazańcom bożym, będąc artystami krytycznymi wobec społeczeństwa, czy polityki. To sprzeczność, ale utrzymywanie tego stanu rzeczy zapewnia wam bezpieczeństwo i służy utrwalaniu waszej pozycji. Przywdziewacie społecznikowskie szaty, ale nie wiem, czy realna zmiana na dole was obchodzi. Na pewno lubicie w ciepłarnianych warunkach dowartościowywać się wizją zmiany. Kiedy my wchodzimy w społeczność, by ją zmienić za pomocą sztuki, interesuje nas przede wszystkim właśnie ta społeczność. Chcemy mieć trwałe, mierzalne rezultaty, widoczne zmiany. Interesuje nas stan, w jakim zostawiamy tych „obudzonych” przez nas z letargu ludzi, interesują nas ich dalsze losy. Wy używacie społeczności jako paliwa dla sztuki, a my sztuki jako paliwa dla społeczności. To fundamentalna różnica, fundamentalnie inna odpowiedzialność.

Jakie są twoje postulaty?

Po pierwsze otwarcie świata sztuki. Męczy mnie fakt, że art world jest obiegiem zamkniętym. Osiemdziesiąt procent widzów, czy konsumentów produkcji artystycznej, nie zadaje sobie pytania o cel działalności artystycznej. Wśród samych artystów rozkład może być podobny. Oni też nie zadają sobie tego pytania. My na przykład. w ramach projektu „Muzeum dobrych relacji” realizowanego przez MCKiS robiliśmy warsztaty rozumienia sztuki w Muzeum Kurpiowskim w Ostrołęce. Ludzie oglądali wystawę i zapisywali na kartkach swoje interpretacje prac artystów. A później to było publicznie odczytywane, wymieniano się otwarcie opiniami. Chcieliśmy ośmielić ludzi do wyrażania zdania, co kto myślał i czuł oglądając sztukę. To jest działanie para-terapeutyczne.

Po drugie, jestem za sensowną redystrybucją pieniędzy na kulturę. A więc zdecydowanie nie na tę repetytywną kulturę, która utrwała wygodę niemyślenia

w ludziach. Cenię pieniądze podatnika. Z dwojga złego wolę liberalne wyłączenie się od odpowiedzialności niż zabieranie ludziom ich pieniędzy przez różne kasty, kartele, spółdzielnie, korporacje i wszelkiej maści monopole.

Z tego, co mówisz, wytłania się obraz spustoszonej, uwikłanej we własne partykularne interesy sztuki wysokiej i szlachetnych, wysoce etycznych animatorów kultury.

Niewątpliwie mamy teraz do czynienia z „czasem animacji”. Ludzie gdzieś się zapędzili, tracą poczucie sensu. Doskwiera to nawet tym, co sporo zarabiają. Ciekawe, że to jakieś fundamentalne poczucie sensu odkrywają ci, którzy walczą codziennie o przetrwanie. Ci są faktycznie kreatywni. Inni tkwią martwo w liberalno-demokratycznym matriksie. Nawet sztuka w nim tkwi. I dziś to my: animatorzy kultury, edukatorzy, pracujący naprawdę na społecznych nizinach, tam gdzie wasz wzrok nie sięga, mamy narzędzia i wolę do budzenia społeczności z letargu, budzenia do realnej zmiany. To my dziś możemy przywrócić wspólnotowość, czy godność jednostki. W dodatku interesuje nas odległa perspektywa, trwałość naszych działań, bo wiemy że czeka nas długi marsz. I co paradoksalnie jest naszą siłą, to fakt, że nie zarabiamy zbyt wiele, bo pieniądze zarzną każdą misję.

A więc to jest wasz czas. O.k., a czy patrzycie krytycznie na samych siebie, na miejsce, z którego mówicie?

Staramy się to robić. Mnie drażni neutralność i bojaźliwość niektórych działań animacyjnych, ich polityczna poprawność, nadmierna etyczność. Kiedy mówię o „oraniu umysłów”, „szarpaniu ludziom cugli”, bywam oskarżany o bolszewicki język. Bo podobno nie tędy droga, bo animator kultury tylko stwarza warunki do twórczego działania dla innych. Taka naiwna absolutyzacja twórczej wolności czasem mnie irytuje. Na pewno jest i tak, że animacja kultury, *community arts* bywa często pocziwa, przewidywalna, przesłodzona. Więc również tu potrzeba ciągłego odnawiania języka. I tu widzę miejsce na sojusz z wami, ze sztuką. My możemy wam dać strategię realnego wpływu na społeczności lokalne, a wy nam w zamian umiejętność i odwagę stawiania trudnych pytań.

O.k., jakie masz jeszcze postulaty ?

Wiesz, mam różne postulaty, generalnie lubię albo projekty zakrojone z dużym rozmachem na pograniczu utopii, albo małe lecz bardzo konkretne działania na dole, gdzie widzę realną możliwość zmiany kilku osób, kilku miejsc. Wolę postrzegać świat z perspektywy pojedynczego burka, niż „działań na rzecz poprawy losu bezdomnych psów”. A w tej kategorii kultura fasadowa, repetytywna umościła sobie dość wygodne miejsce. Tu działają instytucje,

tu powstają finansowane z UE programy wielokulturowości, obchodzi się rok wolontariatu, powstają wielokropki nad ulicą Chłodną², a w tumanach kurzu przetaczają się owcze pędy. Ja wolę Ohel na Murdzielu³, a wielokulturowość to dla mnie „Tańczący Jastrząb” Królikiewicza, „Alternatywy 4” i wylotówki z polskich metropolii. To jest faktyczna polska wielokulturowość, a nie Tydzień Kultury Żydowskiej na krakowskim Kazimierzu. Dziś ludziom ograbionym z własnej tożsamości przez realny komunizm trzeba pomóc na nowo ją zbudować. Inaczej robi to popkultura i dyskonty. Zobacz sobie film „Czekając na sobotę”⁴. Trzeba pomóc tym ludziom odbudować się. Pochylić się nad masami, które nie są już tradycyjnymi społecznościami wiejskimi, ale długo jeszcze ich krok po miejskim bruku będzie koślawy i przasnny, a grodzone osiedle w Warszawie wymarzoną azylą i schronieniem dla najodważniejszych z nich. Dziś jest czas na budowanie mostów między nimi, a niefasadową kulturą. A więc na to, do czego dzisiejsze elity wydają się nieskore. Będziemy się tym wszystkim zajmować podczas „Cięcia”. Punktem wyjścia i inspiracją dla „Cięcia” będzie książka Tomasza Rakowskiego „Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy”⁵, której tematem są społeczności pozornie zdegradowane z powodu biedy, czy braku dostępu do edukacji; jednak społeczności te wypełnia tworzona przez nie własna kultura i kreacyjna aktywność. My dostrzegamy za Tomkiem potencjał twórczy w ludziach z peryferii, chcemy go wspierać i pokazywać. Chciałbym kiedyś zrobić warsztaty z wielokulturowości dla rodzin, bo mam wrażenie, że granice kultur przebiegają często między pokojami. A też i w nas samych.

Hm... ale sztuka wysoka wciąż sądzi, że jest miejscem eksperymentu, impulsem zmiany, miejscem uprawiania polityki. Nie myśli, że jest konserwatywna, czy że na przykład reprodukuje wśród artystów postawy konfor-

2 Mowa o instalacji Anny Baumgart i Agnieszki Kurant: konceptualna rzeźba ze srebrnych balonów zawisa nad ul. Chłodną w Warszawie, w miejscu istniejącej w 1942 roku drewnianej kładki łączącej dwie części getta; wielokropek, interpunkcyjny znak niedopowiedzenia można odczytać jako symbol wytarcia ze zbiorowej pamięci żydowskiej kultury. Jednak – jak zauważa T. Urzykowski – „tworząc swoje dzieło, artystki sięgnęły [...] do współczesnego języka kultury masowej, reklamy czy wręcz kiczu” (*Gigantyczny wielokropek pamięci już wisi nad ulicą Chłodną*, „Gazeta Wyborcza” 30.12.2009).

3 Ohel (*hebr. namiot*) to w tradycji żydowskiej duży rodowy grobowiec. Chowano w nich kolejne pokolenia co znamienitszych rodów żydowskich. Jest ich wiele na cmentarzu żydowskim w Warszawie. Ale to również rodzaj namiotu dla wspólnoty (koczowników, tułaczy), w którym ta wspólnota może się spotykać i być ze sobą. Taki ohel stał w miejscu budowanej właśnie siedziby Muzeum Historii Żydów Polskich na Muranowie. Nazwałem go dla siebie „ohel na Murdzielu”. Murdziel, to dziś prawie nieznana nazwa Muranowa, slangowe określenie dzielnicy zamieszkiwanej przez żydowską biedotę. [M.S.]

4 „Czekając na sobotę”, reż. Irena i Jerzy Morawscy; film z 2010 r.; opowiada o wiejskiej dyskotecie, podczas której jako go-go girls występują mieszkanki jednej z wsi; naturalizm pracy i życia na wsi zderzony z przeestetyzowanym erotycznym show.

5 T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*, Gdańsk 2009.

mistyczne, lojalnościowe. Nie myśli też, że zaledwie dwadzieścia procent widzów cokolwiek z niej rozumie.

Co z tego, jeśli zadowala Was dwadzieścia procent oświeconych? Nie jestem radykałem i nie uważam, że jest szansa na sto procent rozumiejących. Ale powalczmy o następne dwadzieścia. Niech to będzie chociaż czterdzieści procent. To trudne, a elity nie są wolne od wygodnictwa intelektualnego. Istnieje tradycyjne rozróżnienie na artystę i edukatora. Jeśli artysta ma dokładnie uświadomiony cel swojego działania, to nie jest artystą. Dokładnie odwrotnie jest z edukatorem. On właśnie ma klarownie sformułowany cel. Ja wołam artystów edukatorów, niż szaleńców bożych. Bo taki szaleniec jest zwolniony z odpowiedzialności za to, co robi. Ja działam w konkretnej sytuacji społecznej Mazowsza, która nie jest tak przeorana i krytycznie zdekonstruowana jak sztuka współczesna. Jest o tym zaledwie kilka tekstów, na przykład Janusza Byszewskiego „Dom kultury jako rzeźba społeczna”. Nie da się tego porównać z ilością piany bitej wokół sztuki współczesnej. Problem polega też na tym, że z całej puli pieniędzy przeznaczonych na kulturę, niewiele idzie na kulturę autentyczną, niefasadową, edukację kulturalną. Ale trend ten odwraca się. Dlatego swoją misję i misję Działu Edukacji MCKiS widzimy w odzyskiwaniu dla pracy organicznej instytucji kultury na Mazowszu. Bo taka instytucja to broń obosieczna, może być rozsądnikiem pożytecznej lub pięknej myśli, albo zbrojnym ramieniem systemu społecznej ignorancji.

Ty masz chyba obsesję struktury, której wcieleniem jest instytucja.

Coś jest na rzeczy. Ale całe życie pracuję w instytucjach... Może cierpię na walenrodryzm? Nie wiem, czy pamiętasz ten mój utopijny projekt „Droga ku meritokracji, kulturze pomocniczości i partycypacji społecznej”? Potem wymyśliłem urzędniczą akcję „Can I Help You?”. Robiłem wycieczki zza biurka do aktywistów i artystów z pytaniem, czy mogą im jakoś pomóc: załatwić kasę na projekty, walczyć z bezduszną biurokracją, której przecież sam byłem częścią. Artyści i aktywiści byli w dużym szoku. Wtedy o Komisjach Dialogu Społecznego nikomu się nie śniło. I tak sobie chodziłem po różnych Bognach Świątkowskich, Romanach Woźniakach, Przemkach Paskach, żeby zakolegować się, coś razem zrobić. Z Przemkiem Paskiem i ze znajomą dziennikarką Kasią Nowak założyliśmy fundację Ja-Wisła⁶. Potem nasze drogi się rozeszły.

⁶ Fundacja Ja-Wisła: Ja Wisła – fundacja utworzona w 2005 roku przez Przemysława Paskę, której celem jest „ochrona Królowej Rzek Wisły” oraz „przywrócenia ludziom radości obcowania z nią”. W ramach działań fundacji wyremontowana została stara barka „Herbatnik”, na której organizowane są koncerty, warsztaty, pokazy filmów, happeningi [...]. Do 2009 roku działalność fundacji wspierało finansowo miasto, jednak w 2010 roku fundacji nie przyznano żadnych funduszy (w skutek błędów proceduralnych przy składaniu wniosku). W dodatku miasto domaga się od fundacji odszkodowania za nielegalne zajmowanie miejskiego terenu, nieużytku nad Wisłą. „Przewodniczący fundacji Przemysław Pasek uważa wszystkie te decyzje za szykany i rozważa wyprowadzenie fundacji z Warszawy” [cytat za: http://warszawa.wikia.com/wiki/Ja_Wisla; dostęp: 7.04.2011]

Dziś z perspektywy czasu mam wątpliwości, czy wyciągnięcie Paska z krzaków Portu Czerniakowskiego było dobrym ruchem. Nie wiem czy śledzisz jego zmagania z systemem. Pasek to akcjonista i anarchista. System jest kompletnie nieprzygotowany na kogoś takiego. Paska cechuje całkowity brak kompatybilności. Jego anarchizm i autentyczność przeraża funkcjonariuszy, urzędników. To trzeba będzie zmienić. Wydaje się, że sztuka mogłaby pomóc stworzyć dla niego przestrzeń wolności i anarchii. Ale tego nie robi. Wręcz przeciwnie, stara się wykorzystać tę jego autentyczność dla swoich celów.

A są jakieś analogie między sytuacją instytucji, którą opisujesz, a światem sztuki?

Są takie analogie. Instytucje istnieją często dla samych siebie, szybko tracą perspektywę działania dla dobra ludzi. W zasadzie istnieją dla ludzi, a nie są bytami samoistnymi i prymarnymi wobec społeczeństwa i jednostek. Mogłbym się zgodzić z diagnozą Zbigniewa Libery, który powiedział, że nie ma zaufania do artystów, którzy przebierają się za aktywistów i zachowują się jak aktywiści społeczni. Tzn. podejmują te same tematy i działania, ale tak naprawdę grają nie o jakieś dobro społeczne, a o swoje artystyczne stawki. Libera uważa, że artyści tworzą tym samym symulakry, dewaluują rzeczywistą działalność społeczną. Libera zwraca uwagę na kwestię odpowiedzialności, porzucania grup, czy jednostek po ich wykorzystaniu dla potrzeb sztuki, która była, jest i pozostanie naczelnym celem artysty. A nie będzie nim nigdy dobro tych grup, czy jednostek. Ale Libera poza krytyką nie ma pomysłu, co z tym zrobić, a ja mam taki pomysł. To sojusz sztuki i edukacji, sojusz sztuki i *community arts*. To my jesteśmy wam potrzebni dla uwiarygodnienia waszych działań, ale też zwracania uwagi na kwestie etyczne. My natomiast potrzebujemy waszego potencjału twórczego, drapieżności, wyrazistości, gotowości do stawiania bolesnych pytań. I co tu kryć, waszej pozycji w establiśmencie, bo nim jesteście, czy tego chcecie, czy nie. Poza tym można by się zastanawiać, czy jest analogia między tą sytuacją, a światem sztuki współczesnej, na przykład w sensie finansowania kultury.

W sensie finansowania kultury jest taka analogia. Tu również większość funduszy idzie na „koszty stałe” instytucji, co oznacza, że nie ma pieniędzy na ten artystyczny eksperyment. Albo, że jego koszty są przeniesione na artystę. Pojawia się nowa fala artystów młodszego pokolenia, których wręcz inspiruje ten dysonans między galeryjną fasadą, a zaniedbanym kulturowo zapleczem. Bo zdają sobie powoli sprawę, że sami bezwiednie uczestniczą w podtrzymywaniu tych podziałów. Że sami stali się proletariatem, rezerwową armią bezrobotnych, którymi można zarządzać i utrzymywać w ekonomicznej niepewności.

Ale w twoich wcześniejszych wypowiedziach ciągle słyszę technokratę, który opowiada o zarządzaniu projektami. Co naprawdę zrobiło na tobie wrażenie w czasie tych działań na Mazowszu?

Mieliśmy na przykład warsztaty o historii jednego miasteczka. Mówiłem, że warto wiedzieć, kto tu mieszkał kiedyś w tych kamienicach i pamiętać, że to byli Żydzi, i że to żydowskie dziedzictwo jest częścią naszej teraźniejszości. A ktoś mi na to powiedział, że jak będziemy tak dbać o to dziedzictwo, to ci Żydzi tu wrócą i zabiorą nam kamienice. Dla nich to było zagrożenie, a nie wartość. I poczułem się bezradny, bo jak powiedzieć, że tamci Żydzi już raczej nie wrócą z Treblinki? To na mnie zrobiło mroczne wrażenie.

A pamiętasz jakąś miłą sytuację?

Niesamowite jest, gdy ludzie mówią po warsztatach, że wyróciliśmy ich myślenie do góry nogami. Że potrzebują czasu, żeby się pozbierać i jakoś dalej ciągnąć swoją pracę w tych ośrodkach kultury. Więc jak widzę wtedy tego człowieka, widzę jego oczy, to wiem że to jest bardzo prawdziwe. I wiem, że to jest obcowanie ze zmianą w tych ludziach. Prosimy ich o opinie o naszych warsztatach. I oni piszą czasami takie agresywne rzeczy: „Wracajcie do Warszawy, tam możecie zmieniać świat, a u nas nie ma dość pieniędzy nawet na jedzenie, odzież i czynsze. Nie przychodźcie tu i nie pouczajcie nas”. Robimy mało warsztatów w Warszawie, bo Warszawa ich totalnie blokuje. Podejrzewają, że elita ich ściągnęła, żeby sobie zrobić dobrze. Jak robimy to na ich terenie, to są zupełnie inni. Otwarci, twórczy, kreatywni.

Jak wygląda przebieg takiego warsztatu?

Siedzimy w kręgu, na krzesłach i pytamy, co jest dla nich ważne w kulturze, jakie wartości. Pytamy jakiego efektu oczekują po swojej pracy. A później wspólnie opowiadamy sobie czym może być kultura. Wreszcie oni wymyślają projekt jakiegoś działania. I to jest moment konfrontacji marzeń o wartościach w kulturze z ich materializacją w projektach. Często się okazuje, że te ich projekty to na przykład pokazy sztuki kowalskiej, czy darcia pierza. I wtedy orientują się na czym polega reprodukcja i fasadowość w kulturze. Te ich pierwsze projekty pozostają w totalnej sprzeczności z marzeniami, o których mówili wcześniej. Zwykle nie są w stanie od razu przełożyć swoich pragnień na zgodne z nimi działania. Próbuje ich wykopać z kolein tej totalnej samoreprodukcji systemu.

Wyczuwam, że w tym, co mówisz jest poczucie, że to ty masz teraz w ręku klucz do ważnych rozstrzygnięć, a my kręcimy się w kole jałowej samoreprodukcji kultury wysokiej.

Pamiętasz jak robiłeś z Althamerem tą wystawę „wybory.pl” w CSW w Warszawie? I ten wieczór listopadowy, gdy paliliście jakąś szmacianą postać

w parku. A potem okropnie się pokłóciliśmy. I zniszczyliśmy całą wystawę, wszystko było w proszku. Ta destrukcja, w której odgrywałem pierwsze skrzypce, ten akt potężnego wandalizmu, to była potrzeba zniszczenia waszego artystycznego zadęcia. Tej waszej wystawy, tych waszych zakłęb. Wtedy nie byłem tego świadom. Dziś wiem, że była to pierwsza jaskółka krytyki i emancypacji od waszego wpływu. Teraz jestem dość konkretnie wzmocniony i proponuję symbiotyczny sojusz. Bo dysponuję autentycznością, realnym potencjałem zmiany na dole. Tam gdzie sięgają też wasze ambicje. I sięga wasza forma, która na przykład w sensie programu politycznego, wspólnej idei podoba się również nam. Możemy wspólnie wypełnić ją treścią. My – ja i moje środowisko jesteśmy tam wiarygodni, wierzą nam. Jesteśmy etyczni. I wierzymy w człowieka, bo „trzeba wierzyć w człowieka, koleś”.

Tak, to chyba był pierwszy, przegapiony przez nas sygnał zmiany wokół nas. To był symptom tego, że tężemy w sobie, że z tej artystycznej celebry może nas wykopać tylko jakiś zewnętrzny agent. Postaniec, który nas obudzi. Z czego chcesz nas obudzić?

Z samowystarczalności świata sztuki. Nie potrzebujecie widzów. Nie potrzebujecie ich kreatywnej obecności. Wystarczy wam bierny i zachwycony odbiorca, który przeczytał tekst kuratora. Albo i nie przeczytał. Nic nie trzeba robić, żeby nieźle dalej to funkcjonowało. Dlaczego mało który artysta z „parnasu” dostrzega istnienie na przykład Laboratorium Edukacji Twórczej CSW? W świecie edukatorów to biblia i abecadło. Czy kokon, w którym się znajduje jest aż tak wygodny? Czy forma naprawdę otwarta aż tak zachwieje waszą pozycją? Z lubością odmieniacie Oscara Hansena na wszystkie możliwe sposoby, kiedy jest wam to potrzebne. Na czym polega fenomen funkcjonowania OBOK siebie światów sztuki wysokiej i edukacji kulturalnej? Czy sojusz części sztuki z edukacją nie byłby co najmniej racjonalny? Przecież istnieje *community arts*, ścieżki są przetarte. Pozostaje pytanie o akcenty na przykład na Berlin Biennale 2012, czy sztuka pozostanie nadrzędna wobec człowieka, czy stanie się po prostu jego narzędziem? Warto nie bać się autentycznego ruchu spuszczającego nieco powietrza z tego wystawowego balonu. W zasadzie można powiedzieć, że chodzi właśnie o ten ruch. Że to on jest naszym celem, a sztuka środkiem do tego celu.

Co możemy zrobić? Jaki mamy ruch?

Nie wiem, czy macie jakiś ruch, nie jestem ekspertem od sztuki. Nie wymyślę wam programu. Mogę mówić o sobie i perspektywie mojej instytucji, czy raczej jej sekcji edukacyjnej. Od dwóch lat zastanawiamy się nad utraconym widzem muzeum. Mamy taki projekt dla muzeów na Mazowszu „Muzeum otwarte – w poszukiwaniu utraconego widza”. Widziałem, że podobny program

o tym samym tytule startuje teraz w MSN. To miłe potwierdzenie naszych intuicji, choć oczywiście samo pojęcie „muzeum otwarte” istnieje w dyskursie chyba od lat 60-tych.

No więc wy moglibyście się zastanowić nad utraconym widzem Biennale. Czyli widzem niepozyskanym, potencjalnym. Czy instytucja sztuki, taka jak Biennale, może poszukać utraconego widza? na przykład tego z Marzahn, albo tego z Neuköln. Byłoby fajnie, gdyby Berlin B też tu przyszedł. Możecie rozhermetyzować to Biennale.

A wracając na nasz rodzimy grunt. Czy nie warto się zająć na przykład fenomenem totalnej erupcji politycznej teatralności w przestrzeni publicznej? Poszukać jakiejś lewicowej odpowiedzi na zawłaszczenie tej sfery przez prawicę i „kulturę śmierci”, jak o tym pisał Cezary Michalski. Są na Mazowszu imprezy typu „III Marsz Szlakiem Odwrotu znad Bzury 1939”, zaraz pewnie będzie Zlot Płonących Pochodni Ruchu 10 kwietnia. Ale są na Mazowszu też i takie imprezy jak na przykład Rajd Rowerowy Szlakiem Olenderskich Cmentarzy, albo inscenizacja Strajku Szpularek 1884 roku w Żyrardowie, czyli pierwszego feministycznego protestu upominającego się o prawa kobiet i jednocześnie sprzeciwu wobec caratu. Wsparliśmy obie te imprezy. Słowem rozhermetyzowanie, rozejrzenie się, poszerzenie pola. Sam marzysz o zmianie paradygmatu estetycznego społeczeństwa i paradygmatu sztuki.

Ok. Ale jakby się zrobiło takie radykalne rozhermetyzowanie, to może się okazać, że ten świat sztuki nie rozpozna naszych działań jako sztuki właśnie, albo zarzuci nam brak jakości i pretensjonalność. Jakość jest w naszym świecie przepustką do kultury wysokiej. Trwa tu u nas nieustający konkurs jakości.

Ale wobec dezaktualizacji pojęcia sztuka wysoka fetysz jakości traci na znaczeniu. Dlaczego w ogóle jest potrzeba nazywania twórczych aktywności sztuką? Czy sztuka jest w stanie pełnić cele społeczne, które sobie stawiamy? Czy edukacja albo polityka nie są w tym lepsze? Czy sztuka nie może być czasem tylko narzędziem, a nie celem samym w sobie? Byłoby fajnie, gdyby Biennale stało się rzeźbą społeczną, wehikułem niwelowania hierarchii. Wiesz doskonale, jak wygląda hierarchia w świecie sztuki, jest totalna, a przy tym subtelna i sekretna, jakby wstydliva. A więc mam pytanie, na ile relacje w świecie sztuki, w ramach takiego Biennale, będą pogłębionymi, świadomymi relacjami ludzi ze sobą? Na ile będzie to przestrzeń faktycznej komunikacji? A może jak to zwykle bywa znowu uruchomicie narzędzie podtrzymywania różnic i hierarchii społecznych? I kolejny raz będzie to jednostronne nadawanie sygnału?

Powyższy tekst ukaże się – obok innych programowych rozmów z artystami, krytykami kultury i działaczami społecznymi – w angielsko-niemieckiej publikacji towarzyszącej Berlinnale 2012, a także w specjalnym numerze „Krytyki Politycznej” dotyczącym Berlinnale 2012. Tutaj dokonujemy jego pierwodruku za zgodą autorów; dziękujemy.



01



**UCZESTNICTWO,
WSPÓLNOTA,
ROZWÓJ;
WSPÓŁCZESNE
DYLEMATY
ANIMATORA
KULTURY**



WOJCIECH KŁOSOWSKI jest ekspertem samorządowym, specjalistą w zakresie strategicznego planowania rozwoju lokalnego. Wspiera doradczo tworzenie i wdrażanie lokalnych i regionalnych polityk kulturalnych. Zajmuje się także programami rewitalizacji obszarów miejskich. Wykłada *zarządzanie kulturą* w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.



WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN w kulturę uwikłana po wielokroć – doktorantka w Zakładzie Historii Kultury Instytutu Kultury Polskiej UW, animatorka kultury. Współpracuje ze stowarzyszeniem Katedra Kultury. Koordynowała warsztaty Mazowieccy Liderzy Kultury i MULTIPOLIS: MAZOWSZE / WARSZAWA realizowane przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki.



ANNA ROGOZIŃSKA pracuje w Narodowym Centrum Kultury w redakcji portalu „Platforma Kultury” (www.platformakultury.pl) prezentującego projekty i działania z dziedziny edukacji kulturalnej i animacji kultury. Związana z Instytutem Kultury Polskiej UW. Prowadzi warsztaty z wykorzystywania nowych technologii w działaniach animacyjnych.



01



- 1.1. Jakim językiem o jakiej kulturze?**
Weronika Parfianowicz-Vertun
- 1.2. Uczestnictwo a dostęp**
Wojciech Kłosowski
- 1.3. Animacja i edukacja kulturalna**
Wojciech Kłosowski
- 1.4. Kultura jako źródło**
Wojciech Kłosowski
- 1.5. Kultura jako agora**
Wojciech Kłosowski
- 1.6. Kultura jako pole szans**
Wojciech Kłosowski
- 1.7. Kultura na rzecz zmiany społecznej**
Wojciech Kłosowski
- 1.8. Kultura zarabia pieniądze**
Wojciech Kłosowski
- 1.9. Kultura a różnorodność**
Wojciech Kłosowski
- 1.10. Kultura a hiperlokalność**
Anna Rogozińska

1.1.

Jakim językiem o jakiej kulturze?

WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN

→ Nazwa „dom kultury” określająca pewien typ lokalnych instytucji kultury jest z perspektywy antropologii kultury semantycznym majstersztykiem: wielu projektom badawczym i reformatorskim towarzyszy pragnienie, aby użytkownicy domów kultury przypisywali im choć niektóre wartości, jakie wiążą z pojęciem *domu*. Ale między użyciem terminu *kultura* w kontekście: *antropologia kultury* i w kontekście: *dom kultury* jest rozdźwięk, rozszczelnienie, Mówimy więc wieloma głosami o różnych kulturach.

→ Przywołuję na samym początku ten właśnie przykład, żeby zwrócić uwagę na sedno problemu, jakim jest poszukiwanie wspólnego języka rozmowy o kulturze. Jest to zadanie żmudne, ponieważ najbardziej nawet subtelna różnica odcienia znaczeniowego terminu *kultura* i kontekstu, w jakim go używamy, przekłada się na sposoby naszego działania. Za różnymi użyciami słowa „kultura” nie tylko stoją odmienne zaplecza intelektualne, systemy aksjologiczne, perspektywy badawcze, ale też wynikają z nich następnie odmienne metody pracy.

O JAKIEJ KULTURZE?

→ Celem tego rozdziału jest zarysowanie historii idei kultury tego typu, jaki Wojciech Kłosowski nazywa *inkluzywnym*, wskazanie na różne źródła inspiracji i teoretyczne zakorzenienie tego terminu w antropologii kultury. Pojęcie to – choć mocno już ugruntowane w teorii i praktyce działań animacyjnych – współistnieje, ściera się i konkuruje z innymi ujęciami – m.in. akademickim, potocznym, instytucjonalnym, prawnym. Spróbuję zrekonstruować tę sieć wzajemnych połączeń, inspiracji, przepływów i konfliktów. Siłą rzeczy,

poruszać się będę po szlakach dawno przetartych i z góry chciałabym się wytłumaczyć z pewnej powierzchowności i powtórzeń. Decydujemy się na ten krok z myślą o naszych potencjalnych czytelnikach, którzy wywodzić się będą z różnych szkół, będą za nimi stały różne doświadczenia i osobiste przeświadczenia. Towarzyszy nam również przekonanie, że włączamy się w dyskusję ciągle żywą, w grę, w której nie wszystkie karty zostały jeszcze rozdane.

→ Nie będę powracać do historii badań nad kulturą i opisywać problemów, z jakimi mierzyli się teoretycy – ojcowie-założyciele dzisiejszej antropologii kultury, kiedy poszukiwali spójnej, wyczerpującej definicji kultury. Chciałabym jedynie zwrócić uwagę na fakt, że choć teoria kultury dopracowała się już zadowalającego instrumentarium definicji i narzędzi analitycznych, to przecież dyskusja nad tym, jak używać terminu kultura jest ciągle żywa i co kilka lat wzmaga się przy różnych okazjach – chociażby przy okazji sporów o nazewnictwo przedmiotów akademickich: antropologia kultury – antropologia kulturowa – kulturoznawstwo – wiedza o kulturze – historia kultury: mnogość dyscyplin wskazuje na wielość możliwych ujęć, różne punkty ciężkości, ale też na różne tradycje a nawet umiejscowienie w ramach konkretnych instytucji i środowisk naukowych wpływa na wybór stosowanego terminu.

→ Przywołuję kontekst badań naukowych, ponieważ teoretycznym zapleczem naszej refleksji – i źródłami tego, co nazwalibyśmy „kulturą otwartą” czy „inkluzywną” jest antropologiczne rozpoznanie kultury jako całości wytworów ludzkich, materialnych i symbolicznych, sfery praktyk i wartości. Dla antropologa wytwory artystyczne są jednymi z wielu przejawów ludzkiej aktywności. Jeżeli zajmuje się ich badaniem, to w mniejszym stopniu zajmuje go, to co jest znamięnieniem wybitnego talentu, w większym zaś – umiejscowienie sztuki w sieci relacji z innymi ludzkimi aktywnościami – jako sposobu komunikacji, społecznej integracji, działania tożsamościotwórczego.

→ Instytucje kultury wyrastają natomiast z rozumienia kultury przede wszystkim jako dziedziny działań artystycznych, czasem utożsamianej po prostu ze sztuką, lub opierającej się o (dziś mocno już kontrowersyjny) podziału na kulturę wysoką i niską. Stojąc po stronie tej pierwszej, tradycyjne instytucje miały za cel przede wszystkim promowanie aktywności artystycznej, osadzając ją w hierarchicznym systemie. Wspierając tzw. „twórczość amatorską” jednocześnie sankcjonowały autorytet „profesjonalistów”, którzy wyznaczyli kanony twórczości, utrwalali granicę między różnymi dziedzinami sztuk i decydowali, które z dziedzin w danym momencie uznać można za „wysokoartystyczne”. Pisanie tego akapitu nastrocza trudności z wyborem czasu gramatycznego: używam czasu przeszłego, bo piszę o modelu zanurzonego w przeszłości, z którym coraz więcej instytucji zrywa, poszukując nowych formuł działania. Jednocześnie przegląd aktualnych ofert domów kultury wskazuje na to, że główny nurt zajęć, proponowany przez te instytucje, kontynu-

uje tradycje promowania działań przede wszystkim artystycznych¹. Co więcej – i co wydaje się bardziej alarmujące – również przedsięwzięcia, które, przynajmniej w sferze deklaracji, stśarają się uchwycić najbardziej bieżące, często trudno uchwytnie, nurty współczesnej kultury, pozostają pod przemożnym wpływem tej perspektywy nie tylko tradycyjnej, ale być może nieaktualnej. Magda Szcześniak pisała o Europejskim Kongresie Kultury:

→ „Innymi słowy – na kongresie zabrakło tych treści, które wiążą się z antropologicznym rozumieniem słowa «kultura». Refleksja na temat praktyk i uczestnictwa w kulturze (szeroko pojętej, nie chodzi bowiem tylko o darmowe wejściówki na koncert Pendereckiego) była podczas kongresu prawie nieobecna. Na Europejskim Kongresie Kultury kultura była więc głównie (aczkolwiek nie całkowicie) sztuką, a głównym gestem organizatorów było (anachroniczne już?) poszerzenie przedmiotu zainteresowania na obiekty tradycyjnie nie uznawane za sztukę wysoką”².

→ Jak więc widać, działania w obszarze kultury wciąż rozpięte są pomiędzy dwoma sposobami myślenia o kulturze, a co za tym idzie, między różnymi wyobrażeniami, oczekiwaniami i narzędziami pracy. Spotkanie tych dwóch perspektyw nie musi być kolizją, wymaga jednak każdorazowo uwspólnienia języków oraz refleksji, jak te spojrzenia łączyć – jak korzystając z narzędzi artystycznych dotykać nieuchwytniej dziedziny międzyludzkich relacji, znaczeń nadawanych przestrzeni, pojmowania siebie, marzeń i aspiracji.

→ Problem nie jest nowy. Źródła dyskusji nad istotą twórczości i artystycznej aktywności człowieka tkwią między innymi w postulatach kontrkultury. Jak pisze Aldona Jawłowska:

→ „Wraz z hasłem upowszechniania twórczości pojawiło się hasło unicestwienia sztuki jako działalności zarezerwowanej dla specjalistów, prowadzącej do tworzenia trwałych obiektów. (...) W koncepcjach społecznej zmiany formułowanych przez społeczności alternatywne zwraca się uwagę na konieczność przywrócenia sztuce, twórczości artystycznej jej pierwotnego znaczenia i miejsca w życiu człowieka. Sztuka, kreacja jest sposobem bycia człowieka w świecie, elementem codzienności, jednym z aspektów aktywności skierowanej na zewnątrz i obejmującej różne obszary rzeczywistości, a nie rodzajem aktywności odrębnej, odświętnej, bez której właściwości doskonale można się obejść”³.

1 Por. M. Białek-Graczyk (red.), *Zoom na dom kultury*, Warszawa 2009, s. 37.

2 M. Szcześniak, *Po kongresie – czym się różni performance od debaty?*, cyt. za: <http://malakulturawspolczesna.com/2011/09/14/magda-czym-sie-rozni-performance-od-debaty/>, stan na 8.11.2011.

3 A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988, s. 31-32.

→ Z działań kontrkulturowych możemy wyprowadzić jedną z linii duchowego dziedzictwa animacji kultury i to animatorzy właśnie biorą na siebie często rolę mediatorów pomiędzy tym, co z gruntu antysystemowe a działaniem w ramach oficjalnej instytucji, oraz między antropologicznym zwrotem ku sferze codzienności, prywatności, doświadczenia osobistego a ujmowaniem działań w obszarze kultury jako aktywności przede wszystkim artystycznej.

→ Celem niniejszej publikacji jest też swego rodzaju mediacja, „dochodzenie do wspólnego języka”, żeby użyć określenia Hansa Georga Gadamera. Naszym zapleczem teoretycznym pozostaje antropologiczne rozumienie kultury. Towarzyszy nam też przekonanie, że „wyobraźnia antropologiczna”, tak jak konceptualizuje ją Andrzej Mencwel, jest warunkiem koniecznym refleksyjnego i etycznego działania w rzeczywistości społecznej⁴. Będziemy mówić więc przede wszystkim o kulturze rozumianej jako dziedzina twórczej aktywności, autoekspresji, uczestnictwa i współtworzenia otaczającego nas świata.

JAKIM JĘZYKIEM?

→ Tu pojawia się następne pytanie: jakim językiem mamy mówić o działaniach w obszarze, który sam skutecznie wymyka się definicjom? Pytanie nie jest błahе. Nie chodzi wszak tylko o zdanie sprawy z tego, co robimy (a już samo to zadanie może nastreścić nie lada trudności), ale też o porozumienie się z tymi, którzy będą partnerami dla naszej pracy (lub mogą się nimi stać). Wreszcie, należy się zastanowić, na ile to, jak mówimy wpływa na to, co robimy. Projekty kulturalne to praca z wyjątkowo delikatną materią: z drugim człowiekiem, jego wyobrażeniami o świecie, planami, doświadczeniami, marzeniami. Towarzyszy im często nadzieja właściwa idealistom: „dzięki naszemu projektowi świat może być trochę lepszy”. Łatwo wówczas przegapić niewygodny fakt, że projekt kulturalny może też wyrządzić krzywdę. Świadomość odpowiedzialności, jaką na siebie bierzemy realizując projekt kulturalny, powinna zaczynać się właśnie od refleksji nad źródłami naszego działania: nad językiem.

→ Sytuację komplikuje jeszcze fakt, że kultura jest domeną wielo-, czy też różnojęzyczności, nieustannie produkuje nowe dyskursy, obrasta w rozbieżne narracje. Ta językotwórcza aktywność obejmuje nie tylko sferę wytwarzania tekstów naukowych, ale też potocznego myślenia. W mówieniu o kulturze nieustannie lawirujemy między językiem hermetycznym, technicznym, poetyckim i codziennym. To zagęszczanie sprawia, że z osób „zadomowionych w kulturze” stajemy się „obcymi we własnym domu”. Sytuacji zaś nie ułatwia fakt, że źródła tego zapętlenia tkwią u samych źródeł języka. I kultury.

→ Uwikłanie w język, który wyznacza ramy interpretacyjne, pola odniesienia, ale też ludzką skończoność, który „odsłaniając, zasłania”, żeby użyć sfor-

⁴ Por. A. Mencwel, *Przedstówie: wyobraźnia antropologiczna*, [w:] tenże, *Wyobraźnia antropologiczna*, Warszawa 2006.

mułowania Ernesta Cassirera; przekonanie, że rzeczywistość, w której żyjemy, stwarzana jest w dużej mierze na mocy zwyczajów językowych i – co za tym idzie – nie ma jednej rzeczywistości kulturowej, ale wiele światów; przeświadczenie, że tłumaczenie nie jest przezroczystym aktem przekładania jednostek semantycznych, ale żmudną rekonstrukcją rozbudowanego kontekstu i uwspólniania pola doświadczeń. To kluczowe zagadnienia, z jakimi zmagali się najwybitniejsi dwudziestowieczni filozofowie i antropolodzy: Wittgenstein, Malinowski, Sapir, Whorf, Cassirer, Gadamer. Ich koncepcje miały ogromny wpływ na kształt współczesnych badań nad kulturą.

→ Znow warto wtrącić słowo wytłumaczenia: nie jest to miejsce na szczegółową rekonstrukcję najważniejszych koncepcji wywodzących się z filozofii języka czy antropologii słowa; jako ważny kontekst dla praktycznych działań w obszarze kultury wystarczy nawet skrótowe sprawozdanie z tych koncepcji, ale nie sposób pominąć ich całkiem. Za rozpoznaniem myślicieli i badaczy szły bowiem ważne implikacje – język ma nie tylko funkcję komunikacyjną i sprawozdawczą, nie tylko umożliwia refleksję i autoanalizę, ale jest też narzędziem sprawowania władzy, ma siłę zarówno emancypacyjną, jak i wykluczającą. Przeświadczenie to stało się punktem wyjścia dla rozwoju badań zaangażowanych społecznie⁵. Tendencje widoczne w nowoczesnej humanistyce wskazują na coraz ściślejsze przyleganie teorii – filozoficznych, antropologicznych, kulturoznawczych czy literaturoznawczych – i praktyki społecznej. Ta wzrastająca współbieżność – rosnące poczucie odpowiedzialności za rzeczywistość, przekonanie, że badanie naukowe powinno na zastany świat reagować i aktywnie włączać się w jego przekształcanie z jednej strony, z drugiej – użycie narzędzi i metodologii nauk społecznych do planowania praktycznych działań – ma ogromny wpływ na kształt współczesnej kultury i działań podejmowanych w jej obszarze. Na polu działań szeroko pojętej animacji kultury na to swoiste sprzężenie zwrotne – możliwość wykorzystywania wypracowanej przez dziesięciolecia perspektywy, strategii i swego etosu badań etnograficznych do działań animacyjnych, tych zaś jako narzędzi etnograficznego poznania – zwrócili już uwagę m.in. Tomasz Rakowski i Weronika Plińska, postulując projekt animacji etnograficznej⁶.

5 Wśród tych nurtów krytycznych warto wymienić kształtujące się w drugiej połowie wieku XX, między innymi pod wpływem koncepcji Michela Foucault'a badania spod znaku „krytycznej analizy dyskursów” [CAD]. CAD stało się narzędziem badań zaangażowanych społecznie, które za cel stawiają sobie demaskowanie dyskursywnych mechanizmów władzy/przemocy/wykluczenia, wykorzystywanym min. w nurcie postkolonializmu i badań kulturowych.

6 W. Plińska, T. Rakowski, *Badanie – rozumienie – działanie społeczne. Projekt etnografii animacyjnej i etnograficznie zorientowanej animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, 2009, nr 4. Praktycznymi realizacjami tego modelu, wypytywającymi z rozpoznania – ale też będącymi inspiracją dla refleksji teoretycznej – były działania animatorów związanych ze Stowarzyszeniem Katedra Kultury w ramach projektów „Moje miejsce” i „Prolog. Nierozpoznane wymiary dziedzictwa kulturowego”.

→ Inną konsekwencją tego zwrotu jest dużo bardziej podejrzliwy stosunek do języka jakim się posługujemy. Postulat krytycznego przeglądu języka animatorów postawiła Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel⁷. Autorka zwraca uwagę, że język ten w dużej mierze ukształtowany został przez terminologię zaczerpniętą ze słownika grantodawców, czy „języka procedur”. Narzekamy na tę swoistą nowomowę, w której słowami-kluczami (a może raczej wytrychami) do kulturowej rzeczywistości są takie pojęcia jak „społeczność lokalna”, „integracja”, „aktywizacja”, „dialog”, „wykluczenie”, ale przyswajamy go sobie na potrzeby kolejnych wypełnianych wniosków. Choć stylistycznie toporny, drażniący ucho, sztuczny, ma tę zaletę, że kiedy raz uchwyci się mechanizm jego działania, reprodukcja kolejnych opisów, celów działania i spodziewanych rezultatów nie przysparza większego problemu. Możemy świadomie używać tych puzzli, stawka w tej grze jest wszak wysoka – stanowi na ogół o możliwości finansowania zaplanowanych działań. Niepokojąca jest jednak łatwość, z jaką to słownictwo przenika do naszych codziennych zwyczajów językowych. W przestrzeni działań w szeroko pojętej kulturze wszystko może być – i jest – projektem. Rozmycie i znaczeniowa pojemność tego terminu przychodzi z pomocą animatorowi, który wszak często działa w sferze przedsięwzięć bardzo ulotnych i wymykających się jednoznacznym klasyfikacjom. Przy okazji sprzyja identyfikacji, na co wskazuje znamieny cytat z opowiadania Serhija Żadana:

→ „«Ja też zajmuję się sztuką», mówi. «Naprawdę?», pytam, «a czym dokładnie?». «No, robię różne projekty» mówi niepewnie”⁸.

→ W podobnych słowach odpowiadamy przecież często znajomym i po ich reakcji na to magiczne słowo rozpoznajemy, czy należą do „naszych” – w domyśle: dusz twórczych, aktywnych, nieszablonowych, artystycznych, czy też – jeżeli dostrzeżemy w ich spojrzeniu sceptycyzm – okażą się technokratami o temperamencie urzędnika, dla których jedynym wyobraźalnym sposobem pracy jest praca biurowa od 8 do 16. Pozwalam sobie na ten (auto)ironiczny ton, ale sprawa jest poważniejsza – o ile słowo „projekt” ma tę właściwość, że w pewien sposób „wyraża niewyraźne”, to jednocześnie stanowi dyskursywne alibi dla wytłumaczenia, co tak naprawdę jest celem naszych działań. Tymczasem, formułując celowość danego przedsięwzięcia, powinniśmy myśleć nie o tych, którzy porozumiewawczo mrugną do nas okiem, którzy „mówią naszym językiem”. ale o tych, dla których nasza terminologia jest obca, irytująca, niezrozumiała. Dziedzina pracy animacyjnej jest spotkanie z drugim człowiekiem, na ogół posiadającym odmienne od naszego

7 M. Litwinowicz-Drożdziel, *Ożyć animatora*, „Kultura współczesna”, 2009, nr 4.

8 S. Żadan, *Big Mac*, przeł. M. Petryk, Wołowiec 2005, s. 21.

doświadczenie, oczekiwania, potrzeby. Ta sytuacja spotkania wydobywa potrzebę nieustającej refleksji nad językiem w jakim konceptualizujemy nasze działania. Gadamer stawia tę sprawę wprost: „Kto mówi językiem niezrozumiałym dla nikogo poza nim, nie mówi w ogóle. Mówić, to mówić do kogoś”. Działania w obszarze kultury, działania mające na celu zachęcanie innych do „żywego uczestnictwa w kulturze”, stawiają rewizję języka, jakim się posługujemy, jak podstawowe zadanie. Ten rodzaj mentalnego ćwiczenia/gry w poszukiwanie właściwych słów – umożliwiających porozumienie i przekazanie istoty działań, a jednocześnie wyrażających to, co w tym działaniu niezbywalnie nasze – powinien towarzyszyć nieustannie pracy animatora.

→ Drugim powodem rewizji „języka projektowego” jest jego uwikłanie w różne systemy wiedzy i władzy. Jak podkreślają Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel czy Tomasz Rakowski, sformułowania takie jak „reaktywizacja”, „defaworyzacja społeczna”, „kapitał społeczny” zakładają pewną wizję porządku społecznego, w którego utrzymaniu/wprowadzeniu pomoc mają między innymi projekty kulturalne. Ten porządek, w którym pożądaný model życia i aktywności społecznej konstruowany był z perspektywy centrum – przyjmowano dotąd jako pewną oczywistość. Obecnie coraz częściej podnoszone są wątpliwości, czy terminy na pozór neutralne, jak „zmiana” czy „aktywizacja”, nie są swego rodzaju fetyszami kapitalistycznego świata. A jeżeli tak, to czy wyzwaniem, jakie stawia przed nami rzeczywistość, nie jest uznanie prawa do trwania pewnych jej skrawków na przekór zmianie.

→ Trzecim wreszcie problemem jaki wynika z terminologii projektowej jest budowanie symbolicznych barier między autorami pomysłu a osobami, do których dane przedsięwzięcie jest adresowane. Jeżeli rozumiemy działanie animacyjne jako spotkanie, z całym filozoficznym i praktycznym zapleczem tego terminu, to nic nie jest bardziej obce duchowi tej sytuacji niż termin „beneficjent”. Między Ty – uczestnikiem spotkania, partnerem w dialogu, a „beneficjentem” jest przepaść. Jednocześnie, nie da się ukryć, że łatwiejsze jest pomyślenie potencjalnych rezultatów, jakie nasze działanie przynieść mogą abstrakcyjnemu „beneficjentowi”. Przewidzenie możliwych potrzeb i oczekiwań Ty – w ich całym egzystencjalnym zapętleniu – przekracza nasze możliwości. I nie jest celem projektu kulturalnego. Modelowy „beneficjent” jest więc przydatną kategorią, gdy myślimy nad skutkami naszych działań, nie powinien jednak przesłonić prawdziwego człowieka/ ludzi, z którym(i) spotkamy się w trakcie projektu. Spotkanie to nigdy nie jest łatwe. Jeżeli rozmowa jest zawsze rodzajem gry w którą „wikłamy się”, nie mogąc przewidzieć jej rezultatów (Gadamer), to działanie animacyjne jest zawsze podwójnym ryzykiem.

→ Skoro wskazaliśmy na te trzy istotne problemy z językiem „projektowym”, to czy proponujemy czytelnikowi odrzucenie tego języka? Nie jest to ani możliwe, ani potrzebne. Czeką nas wszak rozmowa nie tylko z ludźmi, wraz

z którymi będziemy pracować animacyjnie; równolegle musimy komunikować się ze światem instytucjonalnym: „grantodawcami” i twórcami „programów operacyjnych” (czyż można ich jakoś nazwać nie w ich języku?). Trzeba więc znać i tamten język, nie unikniemy używania jego terminów. Ale trzeba także czuć się odpowiedzialnym za zachowanie sensów pojęć oznaczanych przez te terminy. Rzecz w tym, żeby pojęcia języka „grantowo-projektowego” – pod wpływem złych nawyków, lub świadomej manipulacji – nie zaczynały żyć własnym życiem i kreować wrogiej rzeczywistości. Za to współodpowiadamy, jako użytkownicy tego języka.

→ Wątek refleksji nad językiem działań kulturalnych będzie powracał w całej publikacji. Każdemu z rozdziałów części pierwszej będzie towarzyszyła próba zdefiniowania najważniejszych pojęć w duchu odpowiedzialności za język: czujemy potrzebę doprecyzowania terminów, jakimi się posługujemy, nie tylko by uniknąć nieporozumień, zapętleń i niejasności, ale także – aby część tych pojęć wbrew naszym intencjom nie przejęła władzy nad tym, co robimy. Bo celem refleksji nad językiem z perspektywy działań w obszarze kultury, jest coś więcej niż uniknięcie nieporozumień. Za językiem stoją nasze systemy aksjologiczne, intelektualne korzenie, światopoglądy. Język nie tylko opisuje rzeczywistość, ale też przekształca ją. Słowo ma twórczą moc, ale bywa też destrukcyjne. Dlatego jako praktycy nie uchylamy się od refleksji teoretycznej; spoczywa na nas przecież odpowiedzialność, za tych, z którymi się spotykamy i za rzeczywistość, którą chcemy współkreować.

1.2. Uczestnictwo a dostęp

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ Mówimy w tej książce o ważności uczestnictwa w kulturze. To, że ludzie uczestniczą w żywych obiegach kultury, nadaje sens istnieniu dzieł, instytucji i działalności kulturalnej w tych instytucjach: czyż może istnieć w ogóle jakaś kultura bez uczestnictwa? W tym rozdziale zagłębimy się właśnie w zagadnienie uczestnictwa ludzi w kulturze, zastanowimy się nad ogłaszanym często w mediach *kryzysem uczestnictwa* i spróbujemy na użytek czytelników naszej książki – animatorów i edukatorów kulturalnych – sformułować odpowiedź na pytanie: na czym w istocie polega dzisiejszy kryzys uczestnictwa w kulturze i jaka powinna być nasza sensowna reakcja na ten kryzys?

UCZESTNICTWO W KULTURZE: AKT OSOBISTEJ EKSPRESJI

→ Przez *uczestnictwo w kulturze* rozumiemy tutaj żywy, aktywny udział człowieka w tych obszarach życia, które on sam odczuwa jako „kulturę” (i w tym sensie są one dla niego ważne), nie zaś w tych obszarach, które za „ważne” i „kulturalne” uznało społeczeństwo. Uczestnictwo polega więc na własnym wyborze, na własnej ekspresji. Być zawiezionym autokarem wraz z całą klasą do muzeum, to niekoniecznie uczestnictwo; to może być jedynie pozór uczestnictwa, dobrze wyglądający w statystyce, ale jałowy społecznie. By było to prawdziwe uczestnictwo w kulturze, a nie jego pozór, „dzieci z autobusu”¹ –

UCZESTNICTWO w KULTURZE to żywy udział człowieka w tych obszarach życia społecznego, które on sam odczuwa jako „kulturę”. Chodzi zarówno o interaktywny odbiór kultury tworzonej przez innych, jak i o wnoszenie w społeczny obieg kultury własnego wkładu: kultury odkrytej lub wynalezionej przez siebie.

1 „DZIECI Z AUTOBUSU: uczniowie i przedszkolaki przywożone do instytucji kultury na przedstawienia i pokazy edukacyjne, jeden z najwierniejszych i najliczniejszych widzów i klientów instytucji kultury, który nie ma wyboru – uczestniczyć musi” (W. Burszta, M. Duchowski, B. Fatyga, J. Nowiński, M. Pęczak, E. A. Sekuła, T. Szlendak, *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, s. 37).

ta najłatwiejsza w obsłudze kategoria odwiedzających różne instytucje kultury – musiałyby najpierw być aktywnie zainteresowane spotkaniem z kulturą proponowaną przez instytucje, do których są wożone. Uczestnictwo, o które nam chodzi, zakłada bowiem świadomy wybór, akt woli: *tak, chcę w tym wziąć udział*.

→ Do lamusa powinno odejść stare podejście socjologii kultury, w myśl którego *uczestnictwo w kulturze* było rozumiane jako „partycypacja w kulturze artystycznej, będącej przedmiotem instytucjonalnej działalności upowszechnieniowej”². Tymczasem takie ujęcia trzymają się nadal mocno i potykamy się o nie co chwila. Oto pierwszy z brzegu przykład: w pochodzącej z 2003 roku ekspertyzie „Uczestnictwo w kulturze mieszkańców Polski”, przygotowanej dla Kancelarii Sejmu, autorzy piszą:

→ *Stosunkowo łatwo przewidzieć, że intensywność i zasięg uczestnictwa w kulturze jest uzależniony od zajmowanej pozycji społecznej. Osoby o wysokiej pozycji, tj. mające wysokie dochody i specjalistyczne kwalifikacje zawodowe tworzą kategorię o najwyższym wskaźniku uczestnictwa w kulturze, osoby natomiast o najniższej pozycji – bez pracy, z niepełnym podstawowym wykształceniem – nie przejawiają żadnych form uczestnictwa*³.

→ Litościwie oszczędzimy czytelnikowi dalszej części tego wywodu (opartego na badaniach z... 1976 roku!). Autorzy opisują *uczestnictwo w kulturze* rozumiane jako bywanie w kinie, teatrze, muzeum, galerii lub na koncercie oraz czytanie książek i prasy, a dodatkowo odnotowują wydatki gospodarstw domowych „na kulturę”. Takie ujęcie – pomijające istnienie na świecie Internetu, ignorujące fakt obecności kultury w pozainstytucjonalnych i niekomercyjnych obiegu, nie uznające za uczestnictwo w kulturze czasu spędzonego na twórczości własnej itd. – bywa nadal obecne w oficjalnych dokumentach.

→ Tymczasem prawdziwe uczestnictwo w kulturze (nawet tej wąsko rozumianej, jako korzystanie ze sztuki i literatury) ma się kompletnie nijak do tego ujęcia. Gdzie w tak skonstruowanej statystyce czytelnictwa podziały setki tysięcy stron tekstu napisanych (i dziesiątki milionów stron przeczytanych) w Internecie? Skąd pewność badaczy, że ten, kto nie znalazł się w statystyce odwiedzin w filharmonii, nie ma w swoim odtwarzaczu MP3 nieprzebranych zbiorów ściągniętej z sieci muzyki symfonicznej w najwybitniejszych

2 J. Grad, *Badanie uczestnictwa w kulturze artystycznej, w polskiej socjologii kultury. Analiza metodologiczno-teoretyczna*, Poznań 1997, s. 5. Podobnie wcześniej: L. Adamczuk: *Spoteczny zasięg uczestnictwa w kulturze* [w:] L. Adamczuk, T. Koprowska (red.), *Kultura a życie codzienne Polaków*, Warszawa 1991, s. 19.

3 M. Dziubińska-Michalewicz, A. Kojder, *Uczestnictwo w kulturze mieszkańców Polski*, Warszawa 2003.

wykonaniach, której słucha z pasją i której jest znawcą? Dzisiejsze uczestnictwo w kulturze, to nie tylko konsumpcja kultury „upowszechnianej” przez instytucje kultury. To w ogóle nie tylko konsumpcja, nie tylko bycie odbiorcą, widzem, słuchaczem, czytelnikiem. Równie ważną część uczestnictwa w kulturze stanowi świadome i dumne wnoszenie w obieg społeczny własnej kultury, „kultury samodzielnie przez siebie odkrytej lub wynalezionej”, jak pisze o niej Godlewski⁴. Nie należy przy tym spłycać sprawy i sprowadzać całości czynnego uczestnictwa w kulturze do twórczości amatorskiej (choć i na nią jest miejsce). Częścią czynnego uczestnictwa w kulturze, jest też aktywność krytyczna, dyskusja z kulturą zastaną, jej kontestacja lub jej afirmacja i inspirowanie się nią. Ba, uczestnictwem w kulturze jest także własny styl życia, sposób ubierania się, zwyczaje i rytuały grup społecznych, własny gust estetyczny, oparty na świadomym wyborze i będący wyrazem indywidualności, lub wręcz przeciwnie – wyrazem identyfikowania się z jakąś wspólnotą. Słowem: uczestnictwo w kulturze, to dużo więcej niż „uczęszczanie do teatrów i muzeów”.

DOSTĘP DO KULTURY: KONSTYTUCYJNE PRAWO KAŻDEGO Z NAS

→ My sami wolimy patrzeć na uczestnictwo okiem antropologa kultury, ale nie możemy zapominać przecież, że znacząca część otaczającego nas świata jest kształtowana przez przepisy ustaw i instytucje działające w oparciu o te przepisy. Jak się wydaje, dla tego świata formalno-instytucjonalnego kluczową kategorią jest wcale nie uczestnictwo; kluczowe kategoria tego świata to: *działalność kulturalna, instytucje kultury*, oraz – gdy nie poprzestaniemy na branżowej ustawie a sięgniemy po Konstytucję RP – **d o s t ę p** do dóbr kultury. Zaczniemy więc od dyskusji z tym porządkiem oficjalnym.

→ Kultura instytucjonalna w Polsce działa w głównej mierze w oparciu o ustawę⁵, której pierwszy ustęp pierwszego artykułu brzmi:

→ „Działalność kulturalna w rozumieniu niniejszej ustawy polega na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury”.

→ Rozwija tę definicję artykuł drugi tejże ustawy. Czytamy w nim:

→ „Formami organizacyjnymi działalności kulturalnej są w szczególności: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, kina, muzea, biblioteki, domy

4 G. Godlewski, *Animacja i antropologia*; [w:] G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*. Warszawa 2002, s. 64

5 Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (tekst jednolity: Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123, z późn. zmianami)

kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki i ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury”.

→ Wreszcie w ustępie pierwszym artykułu trzeciego jest mowa o tym, że:

→ „Działalność kulturalną mogą prowadzić osoby prawne, osoby fizyczne i jednostki organizacyjne nie posiadające osobowości prawnej”.

→ Wyłania się z tego opisu ustawowego następująca wizja działalności kulturalnej: działalność ta polega wyłącznie na jednej z trzech rzeczy: na *tworzeniu* kultury, na jej *upowszechnianiu* lub jej *ochronie*; wszystko, co dzieje się w kulturze, powinno wcisnąć się w którąś z tych trzech kategorii, jeśli chce być uznane za działalność kulturalną. Dalej: działalnością kulturalną – zdaniem ustawodawcy – zajmują się „w szczególności” instytucje działające w dobrze znanych formach organizacyjnych (mamy ich do wyboru dwanaście). Mogą być i inne formy, ale ustawodawca uznał za słuszne wskazać katalog tych dwunastu form organizacyjnych, które występują „w szczególności”, jakby chciał podpowiedzieć obywatelom pewien wzorzec, którego dobrze byłoby się trzymać.

→ Jak łatwo zauważyć, choć artykuł trzeci przewiduje (w ustępie pierwszym) możliwość prowadzenia działalności kulturalnej przez osobę fizyczną, a więc pojedynczego człowieka, to akurat tak się składa, że wszystkie wymienione formy organizacyjne są typowe dla osób prawnych lub jednostek organizacyjnych. Wśród form działalności wskazanych jako występujące „w szczególności” nie ma ani „pracowni twórczej”, ani „atelier fotograficznego”, ani „zespołu rockowego”, ani „kolektywu artystycznego” ani indywidualnego, niezorganizowanego „poety”, „muzyka studyjnego” czy „rysownika komiksów”. Pojedynczy ludzie, albo ich niesformalizowane grupy, są przez ustawodawcę traktowani wyraźnie gorzej, niż dostojne instytucje. Nie do tego stopnia, by nie mogli działać; mogą, bo mieszczą się w luce stworzonej przez zwrot „w szczególności”, oznaczający, że lista z artykułu drugiego nie jest wyczerpująca. Ale w dalszej treści ustawy pojawia się pojęcie *instytucji kultury*, która – jak wynika z artykułu ósmego – jest wyłącznie publiczna, nigdy prywatna. Ustawodawca stwierdza, że działalność kulturalna w takiej właśnie instytucji kultury „nie jest działalnością gospodarczą w rozumieniu odrębnych przepisów”. A identyczna co do istoty działalność pojedynczego człowieka, lub grupy ludzi, to już komercyjny biznes. Jeśli więc na miejskim festynie wystąpi orkiestra Miejskiego Ośrodka Kultury, to będzie działalność kulturalna, jeśli zaś ci sami muzycy z tym samym repertuarem, zagrają jako indywidualni artyści występujący wspólnie, to już będzie działalność gospodarcza, od której należy zapłacić odpowiednie podatki. Ustawodawca daje nam do zrozumienia w sposób możliwie najdobitniejszy (bo poprzez nasz portfel), że działalność instytucji jest lepsza od działalno-

ści niezinstytucjonalizowanej. Wprawdzie w myśl ostatniej nowelizacji ustawy organizacją pozarządową lub osoba fizyczna osoba może poprowadzić publiczną instytucję kultury, ale to tylko utwierdza podział na formy lepsze (publiczne instytucje kultury) i gorsze (pozostałe).

→ Ustawa obszernie opisuje zasady działania instytucji kultury, nie przywołując ani razu nie tylko pojęcia *uczestnictwa w kulturze*, ale także pojęcia *publiczności*, *odbiorców*, *widzów*, czy *słuchaczy*. Za to w artykule siódmym bardzo obszernie opisuje zasady przyznawania honorowej odznaki „Zasłużony Działacz Kultury”. Chciałoby się zapytać: zasłużony czym? Czym można się zasłużyć w tym dziwnym świecie kultury bez publiczności? Czy dobrze zgaduję, że – gorliwą służbą na rzecz INSTYTUCJI? Gdyby rzeczywistość pracy w kulturze była regulowana tylko przez przytoczoną ustawę, byłaby przerażająco płaska i oderwana od własnych celów. Po co istniałyby instytucje kultury? Żeby prowadzić działalność kulturalną. A po co działalność kulturalna, skoro nie zauważany jej odbiorców? A no – po to, by instytucje miały z czego żyć, utrzymywane przez publicznego mecenas.

→ Na szczęście kultura jak drożdżowe ciasto nie chce wcale zmieścić się w tym karykaturalnym systemie, wyrasta ponad jego krawędzie, twórczo kipi i wylewa się poza system. Do pracy „w kulturze” przychodzą coraz częściej ludzie nastawieni misyjnie, którzy nijak nie chcą usiedzieć spokojnie w instytucjonalnych ramach i próbują otworzyć instytucje kultury na publiczność, zaprosić tę publiczność do uczestnictwa. Że robią słusznie, upewnia ich sama Konstytucja RP, gdzie w artykule szóstym, w ustępie pierwszym czytamy:

→ „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju”.

→ Pojawia się tu kategoria powszechnego i równego d o s t ę p u ludzi do kultury. Warto to zapamiętać: zgodnie z polską konstytucją zapewnienie dostępu do kultury jest obowiązkiem państwa wobec obywateli. Ale cóż to jest ów *dostęp*? Intuicyjne rozumienie tego terminu jest prawidłowe (przynajmniej na podstawowym poziomie): dostęp do kultury to możliwość dotarcia do niej i obcowania z nią. Mam dostęp do kultury, jeśli mogę w niej uczestniczyć, gdybym zechciał.

→ Dlaczego tak rozumiany *dostęp do kultury* państwo musi jakkolwiek „zapewniać”? Czy nie jest on czymś powszechnie obecnym i naturalnym, jak powietrze do oddychania? Odpowiedź musi być nieco głębsza: w najszerszym, antropologicznym sensie, każdy z nas oczywiście ma dostęp do kultury bez łaski państwowych instytucji; jeśli nawet w moim mieście nie ma teatru, to siedząc z nudów w parku z grupą mi podobnych, także uczestniczę przecież

w jakiejś kulturze. Kultura nie jest zamknięta wyłącznie w świątyniach instytucji, ona przesiąka całą rzeczywistość społeczną. Jednak konstytucja zapewnia obywatelom coś konkretniejszego, niż po prostu uczestnictwo w życiu społecznym: ona zapewnia właśnie dostęp do tej części kultury, która dzieje się w publicznych instytucjach i za publiczne pieniądze. Z całej szeroko rozumianej kultury konstytucja wyróżnia tę wydzieloną część, nazywa ją *dobrami kultury* i gwarantuje każdemu z nas dostęp właśnie do niej. Dostęp – dodajmy – równy i powszechny. A skoro *dostęp do kultury*, o którym mowa w konstytucji, to dostęp do tej części kultury, która jest robiona za publiczne pieniądze, to pojęcie to odnosimy przede wszystkim do tych podmiotów, które w obszarze kultury działają w imieniu państwa, za środki publiczne: to publiczne instytucje kultury oraz organizacje pozarządowe otrzymujące dotacje publiczne; stwarzanie obywatelom jak najlepszego dostępu do kultury jest ich obowiązkiem, a nie łaską z ich strony.

DOŚTĘP DO KULTURY to zdolność instytucji kultury do zmniejszania lub likwidowania barier stojących na przeszkodzie uczestnictwu obywateli w kulturze dziejącej się w tych instytucjach.

→ Jeśli warunki tak rozumianego *dostępu do kultury* trzeba dopiero „stwarzać”, to znaczy, że konstytucja uznaje, iż bez takiej specjalnej gwarancji prawnej dostęp mógłby nie zaistnieć, lub przynajmniej nie być „równy i powszechny”. Gwarancja konstytucyjna jest potrzebna, by *dostępu do kultury* nie uniemożliwiły nam, obywatelom, najróżniejsze bariery: przestrzenne (filharmonia jest, ale w odległym mieście), organizacyjne (koncerty są tylko w piątki o 17:00, a ja wtedy pracuję), architektoniczne (nie mam jak wjechać na widowieństwo moim wózkiem inwalidzkim), kulturowe (nie wiem, jak się ubrać na koncert, nie jestem pewien, jak się tam zachować), ekonomiczne (nie stać mnie na dojazd i bilet na koncert). Z badań wynika, że istotnym ograniczeniem są bariery mentalne: „te wszystkie instytucje odstraszały mnie swoją nadętą atmosferą, peszą, zniechęcają” – mówią respondenci badań. Czy to tylko bariera uczestnictwa? Trzeba tu raczej widzieć także barierę dostępu: przecież instytucje powinny brać odpowiedzialność za swój wizerunek i jeśli jest on odpychający, a nie przyciągający, to także ich вина.

→ Tak więc mówiąc o *dostępności do kultury* mamy na myśli zdolność instytucji kultury do zmniejszania lub likwidowania barier w korzystaniu przez zainteresowanych obywateli z kultury oferowanej przez te instytucje. Poprawa dostępu do kultury to przykładowo: usunięcie w teatrze barier architektonicznych dla osób niepełnosprawnych, przystosowanie godzin otwarcia biblioteki do potrzeb czytelników. To obecność kultury w miejscach łatwiej dostępnych dla mieszkańców. To odpowiednia polityka promocyjna i cenowa instytucji kultury. To przyjazna, zapraszająca atmosfera w tych instytucjach. Czas pracy instytucji kultury wyznaczają często nawyki ukształtowane 30 lat temu, gdy tymczasem świat się zmienił: pracujemy do późna i czas na odwiedzenie instytucji kultury mamy nieraz dopiero o 21:00, gdy instytucja ta właśnie się zamyka. To też miejscami kultury są dziś prywatne kluby czynne „do ostatniego klienta”.



Są miejsca, gdzie w kulturze dzieje się niewiele...

Zmiany w instytucjach kultury są konieczne właśnie ze względu na otaczającą nas rzeczywistość. „Kondycja nowoczesności polega na byciu w bezustannym ruchu – powiada Bauman – Unowocześniasz się albo znikasz”⁶. Nasza gotowość do polegania na „starych, dobrych rozwiązaniach” nie ma już sensownego zastosowania w ponowoczesności, bo *stare* rozwiązania dawno przestały być *dobre*.

→ Wszystko to, co piszemy tu o *dostępie do kultury*, powinno znaleźć wyraz w lokalnej polityce kulturalnej: gmina powinna dbać o dostępność kultury, organizując swoje instytucje kultury w sposób otwarty i zapraszający odbiorców do czynnego uczestnictwa, a samorządy powinny wspierać otwartość swych instytucji. Wreszcie: nowocześnie pojmowany dostęp do kultury to również upowszechnienie technologii dostępu zdalnego, cyfryzacja zbiorów i dostęp do informacji o kulturze, czy wreszcie na poziomie podstawowym: powszechność dostępu do szerokopasmowego Internetu.

6 Z. Bauman, *Życie na przemił*, Kraków 2004, s. 41 – 42

DWIE STRONY MEDALU?

→ Mogłoby się wydawać, że *uczestnictwo* i *dostęp* to pojęcia symetryczne, niejako dwie strony tego samego medalu: jeśli instytucje stworzą *dostęp* a ludzie będą zainteresowani *uczestnictwem*, to dojdzie do spotkania na polu kultury, o jakie nam chodzi. Stąd wynikałby też prosty podział odpowiedzialności: instytucje winny dbać o *dostęp* do kultury, zaś ludzie niech zadbać o własne *uczestnictwo* w kulturze. Jednak po głębszym zastanowieniu musimy uznać taki model za zbyt uproszczony: symetrii nie ma. Dlaczego? Dlatego, że *dostęp* do kultury, za którym nie poszłoby *uczestnictwo*, to nie połowa sukcesu, tylko cała porażka. Sam *dostęp* nie jest wart nic, jeśli nie umieliśmy zadbać, aby ktokolwiek był zainteresowany „dostępnymi” instytucjami. Jeśli uznamy, że jednym z ważnych zadań jest ożywienie instytucji kultury, na które idą nasze pieniądze, to sam *dostęp* bez *uczestnictwa* sobie z tym zadaniem nie poradzi.

→ Inaczej jest z *uczestnictwem*: ono poradzi sobie nawet bez *dostępu*. Oczywiście będzie wówczas nieco trudniej, ale – pamiętajmy – *uczestnictwo w kulturze* istnieje także poza instytucjami i nie jest do końca uzależnione od *dostępu*, lub braku *dostępu*, do dóbr kultury w nich zamkniętych. Na braku *dostępu* ucierpi tylko model doświadczenia kulturowego zapatrzony w kulturę wysoką i jej tradycyjne kanony (Raport o Stanie i Zróżnicowaniu Kultury Miejskiej nazywa ten model – za A. Ziemilskim – „nieustannym unaocznieniem kultury”). Ale *uczestnictwo* w kulturze odbywa się dziś w ogromnej mierze według dwóch innych modeli: zarówno model nazywany „kulturą typu *insert*”, wchłaniający i wypływający bez kłopotu najróżniejsze okruchy zróżnicowanego współczesnego pola kultury, jak i w szczególności model *uczestnictwa* w kulturze za pośrednictwem mediów, obywają się w większości (jak kultura typu *insert*) lub w ogóle (jak kultura telewizyjno-internetowa) bez instytucji i ich łaski tworzenia lub nie tworzenia *dostępu*.

→ A więc – mówiąc wyrazistym skrótem – *uczestnictwo* w kulturze istnieje i jest wartością nawet w warunkach braku *dostępu* do kultury instytucjonalnej. Natomiast *dostęp* nie jest nic wart bez *uczestnictwa*. Więc to nie *uczestnictwo* powinno błagać o *dostęp*. To *dostęp* powinien błagać o *uczestnictwo*. Co z tego wynika dla instytucji kultury? Wynikają dwa wskazania. Po pierwsze – nie wystarczy dziś mieć za cel „prowadzenia działalności kulturalnej”; ona jest jedynie środkiem. Po drugie – nie wystarczy także samo tworzenie *dostępu* do kultury, choć to już dużo lepszy kierunek myślenia. *Dostęp* do kultury nie powinien być traktowany jako samoistny cel instytucji, lecz jako środek do celu; tym celem powinno być *uczestnictwo* ludzi w kulturze, jaka dzieje się w naszej instytucji.

7 W. Burszta, M. Duchowski, B. Fatyga, J. Nowiński, M. Pęczak, E. A. Sekuta, T. Szlendak, *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 13.

PODMIOTY A NIE INSTYTUCJE

→ Na koniec tego rozdziału chciałbym zaproponować jeszcze jedną zmianę pojęciową w myśleniu o kulturze zorganizowanej (ale niekoniecznie instytucjonalnej). Pomyślimy przez chwilę o kulturze jako formie działalności: działania celowego, intencjonalnego, autorefleksyjnego i – przynajmniej względnie – długofalowego). Mamy więc na myśli kulturę w nieco węższym sensie, niż zwykł ją ujmować antropolog kultury, ale chyba w szerszym, niż ujmuje ją ustawodawca, gdy wprowadza ustawowe pojęcie *działalności kulturalnej*. Byłoby to pojęcie bliskie potocznemu, intuicyjnie zrozumiałemu terminowi: „robienie kultury”. Dla nas „kultura” tak rozumiana, *kulturą jako rodzajem działalności*, byłaby zarówno praca teatru, czy muzeum, zarówno działalność animacyjna domu kultury, czy projekt edukacji kulturalnej realizowany przez stowarzyszenie obywateli, jak i – uwaga – pisanie przez kogoś wierszy, czyjs blog z publikowanymi co tydzień minikomiksami, muzyka grana przez czworo ludzi dla własnej przyjemności w domu, czasami dla grona przyjaciół, bez zamiaru profesjonalizowania tej działalności kiedykolwiek. Byłby częścią takiego rozumienia kultury Dyskusyjny Klub Książki istniejący przy małej bibliotece wiejskiej, artystyczne graffiti zdobiące betonowe filary ponurego wiaduktu, czy prowokujący do dyskusji spektakl zrobiony w pewnej szkole na Święto Niepodległości, zamiast sztampowej akademii... Można by mnożyć przykłady w nieskończoność. Granica tak zarysowanej „kultury jako działalności” jest płynna. Chyba nie obejmuje ona całej sfery, jaką interesuje się *antropologią codzienności*; mieszczą się w niej tylko działania podejmowane z intencją „robienia kultury”. Nie muszą to być konieczne działania artystyczne; Dyskusyjny Klub Książki, czy pisanie bloga z felietonami o obejrzanych filmach, to także „robienie kultury”. W tak zarysowanym pojęciu kultury przestaje być użyteczna kategoria *instytucji kultury*. Tu nie ma istotnej różnicy między kulturą „robioną” w instytucji i poza nią, a w każdym razie nie ma różnicy wartościującej, dzielącej „robienie kultury” na lepsze i gorsze.

→ Żeby określić jakoś tych, którzy właśnie „robią kulturę” w tym znaczeniu, proponowałbym używać szerokiej i neutralnej kategorii: „podmiot kultury”. Podmiot kultury, to każdy, kto „robi kulturę” – podejmuje w sposób zamierzony działania (o charakterze przynajmniej względnie trwałym, nie wyłącznie incydentalnym, jednorazowym), polegające na świadomym wnoszeniu swego wkładu w pole kultury. Przyjąłbym tu najszersze możliwe rozumienie: podmioty kultury, to osoby i organizacje (zarówno publiczne, jak i prywatne: non profit oraz biznesowe), jednostki organizacyjne, ale także niesformalizowane grupy, środowiska, inicjatywy twórcze i doraźnie powstające kooperacje, których aktywność sytuuje się w obszarze kultury. To wszyscy ci, którzy czynnie współtworzą pole kultury.

→ Proszę w tym miejscu szanownego czytelnika o refleksję: o ile sprawniej dałoby się formułować nowoczesne polityki kulturalne, gdybyśmy – zamiast

PODMIOT KULTURY to każdy – osoba, grupa osób, organizacja, instytucja – kto „robi kulturę” w sposób zamierzony (intencjonalny) i względnie trwały (nie incydentalny).

pojęciem *instytucji kultury*, jako naczelnym pojęciem tych polityk – operowali w nich właśnie pojęciem *podmiotu kultury*, rozumianym jak wyżej. Mam głębokie przekonanie, że takim językiem dużo sprawniej dałoby się zapraszać ludzi do uczestnictwa w kulturze. Przecież każdy z nas chce być traktowany podmiotowo (ale mało kto instytucjonalnie). Podmiotowe traktowanie często wyzwala podmiotową aktywność i poczucie współodpowiedzialności. A to już uczestnictwo, o które nam chodzi.

1.3.

Animacja i edukacja kulturalna

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ Skoro, jak stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale, celem instytucji kultury jest nie samo prowadzenie działalności kulturalnej (o jakiej mówi ustawa), a nawet nie tylko tworzenie dostępu do kultury (do czego zobowiązuje je z kolei konstytucja), ale coś więcej: dbanie o żywe uczestnictwo ludzi w kulturze, to powstaje pytanie: jak pracować nad owym uczestnictwem? Kto ma tę pracę realizować w imieniu instytucji i jakimi metodami ma się posługiwać?

→ Zanim wskażemy na **a n i m a t o r ó w i e d u k a t o r ó w**, jako na tych, którzy dziś mogą przywrócić instytucjom kontakt z ludźmi, odniesiemy się najpierw krytycznie do przebrzmiałej kategorii „upowszechniania kultury”, która nadal pokutuje w głowach wielu osób. „Upowszechnianie” kultury jest zakorzenione w epoce oświecenia, kiedy to elity intelektualne za swoją ambicję miały krzewienie kultury wśród reszty społeczeństwa, by uczynić je „oświeconym”. Model ten zakłada ścisły podział na twórców i odbiorców, którzy są przedmiotem oddziaływania ze strony tych pierwszych. W okresie po II wojnie światowej w Polsce i innych krajach Europy Wschodniej „upowszechnianie kultury” stało się częścią triady zadań „socjalistycznych instytucji kultury”. Mówiono wówczas, że ich zadaniem jest (a) *udostępnianie*, (b) *uprzystępnianie* i (c) *upowszechnianie* kultury. O ile *udostępnianie* kultury brzmi w miarę neutralnie (choć przecież zawiera w sobie paternalistyczny ton: „my udostępnimy wam kulturę”, o tyle *uprzystępnianie* brzmi już w sposób jawnie protekcjonalny: „jesteście za głupi; musimy dopiero sprowadzić kulturę do poziomu przystępnego dla was”. *Upowszechnianie* w tej triadzie miało z kolei zanieść „uprzystępnioną” kulturę pod strzechy, w myśl ideału *kultury dla wszystkich* (która była przecież tak boleśnie odległa od wspomnianej przez Malraux *kultury dla każdego*).

ANIMACJA KULTURY

→ Animacja kultury to coś zupełnie innego, niż owo protekcyjne *upowszechnianie*. Animacja to mądre i pełne uważności pomaganie ludziom, by odkrywali własną kulturę. To aktywność na rzecz ożywienia kultury w danym środowisku społecznym, ale nie poprzez przyniesienie z zewnątrz jakiegoś gotowego pakietu „kompetencji kulturalnych”, tylko poprzez pełne szacunku odkrywanie kompetencji istniejących w ludziach, i zapraszanie tych ludzi do uczestnictwa w kulturze wraz z owymi kompetencjami. Nie ma tu miejsca na wstępne wartościowanie na lepszą kulturę „wysoką” i gorszą od niej kulturę „popularną”. Ważne jest po pierwsze uczestnictwo. Rozwińmy w tym miejscu sygnalizowany już poprzednio cytat:

→ *Animacja kultury oznacza w pierwszym rzędzie stwarzanie warunków, w których ludzie – jednostki i grupy – mogliby realizować swoje potrzeby w ramach kultury samodzielnie przez siebie odkrytej lub wynalezionej. Celem tak rozumianej działalności animacyjnej nie jest więc jakkolwiek rozumiane upowszechnienie „kultury wysokiej” czy też najwartościowszych wytworów kultury masowej; nie jest nim też pobudzanie amatorskiej twórczości artystycznej w tradycyjnym sensie, wyizolowanej z kontekstu środowiska życia. Odniesieniem podstawowym jest tu całość kulturowej potencjalności człowieka, całość jego osobowości kulturowej – która przez współczesną kulturę masową i tradycyjne instytucje kulturalne aktualizowana jest fragmentarycznie i selektywnie. Chodzi więc o to, by dla modelu opartego na bierności / odtwórczości / receptywności / zmysłowości stworzyć przeciwwagę w postaci modelu opartego na aktywności / twórczości / samorealizacji / wrażliwości poznawczej, aksjologicznej i estetycznej¹.*

→ Animator, to ktoś, kogo w pierwszym rzędzie powinno zatrudnić muzeum świecące pustkami, czy filharmonia poprzestająca na jednym koncercie tygodniowo (dla wciąż tej samej widowni!) i nieumiejąca zaprosić nowych słuchaczy. To właśnie animatorzy są w stanie popracować cierpliwie nad uczestnictwem w kulturze, które powinno wypełnić zamierzające instytucje. Ale uwaga: w tym celu animatorzy musieliby mieć swój udział w dyskusji o repertuarze i modelu działania instytucji. Zadaniem animatora nie jest bowiem „skłonienie ludzi, żeby polubili nasz repertuar i naszą instytucję w jej obecnym stanie”, lecz zainicjowanie procesu, w którym ludzie zechcą podjąć z instytucją dyskusję, jakiego repertuaru i jakiego modelu działania oczekują. A po drugiej stronie musi być gotowość do takiej dyskusji.

→ Szerokie doświadczenia instytucji kultury na świecie pokazują, że między bajki należy włożyć obawy przed „spłynieniem” repertuaru wskutek otwarcia

¹ G. Godlewski: *Animacja i antropologia*. [w:] G. Godlewski i in. (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Warszawa 2002, s. 64.

ANIMACJA KULTURY to pomaganie ludziom w zrozumieniu i wyartykułowaniu ich własnych potrzeb kulturalnych i poszukiwaniu własnych form ekspresji, a następnie stwarzanie im warunków do aktywnego zrealizowania tych potrzeb. Elementem animacji może być osobiste liderstwo społeczne w przedsięwzięciach kulturalnych, ale nie ono jest istotą pracy animatora.

się na taki dialog. Ludzie nie po to rozpoczynają rozmowę ze swoim muzeum, by żądać przerobienia go na *supermarket z tandetą kulturalną*; ludzie chcą tylko *lepszego muzeum*, a więc w najogólniejszym sensie tego samego, co muzealnicy.

→ Ale – co to jest *lepsze muzeum*? Czy *lepsze* oznacza to samo dla muzealników i dla publiczności? O tym właśnie trzeba rozmawiać.

→ Tymczasem instytucje – gdy już nawet dostrzegą konieczność zmiany – często chcą się reformować nie poprzez otwieranie się na mądry dialog z odbiorcami, lecz poprzez „poszerzenie oferty” wymyślane samodzielnie (a więc arbitralnie). Gdy spojrzymy na ludzi pracujących w przestrzeniach domów kultury, to widzimy w pierwszym rzędzie tłumy instruktorów najróżniejszych dziedzin edukacji artystycznej; tymczasem można byłoby zapytać: ile domów kultury, zamiast „poszerzać ofertę zajęć” stara się lepiej ją sprofilować? Ilu lokalnych menedżerów kultury stara się dotrzeć do faktycznych potrzeb kulturalnych publiczności, pomóc tej publiczności w odkryciu i wyartykułowaniu tych potrzeb, zamiast raczyć ją powtarzalnym repertuarem, jaki jest w każdym domu kultury, a więc musi być i u nas?

EDUKACJA KULTURALNA

→ Partnerem animatora kultury musi być *edukator kulturalny*. Kogo będzie edukował? Wszystkich, a w tym – samego siebie; żyjemy w czasach zmian następujących tak szybko, że permanentna edukacja powinna być oczywistą potrzebą każdego dnia. Ważność edukacji kulturalnej wydaje się powszechnie akceptowana, ale jesteśmy dalecy od zgody, na czym taka edukacja miałaby dziś polegać; tu zdania są skrajnie różne. Wprawdzie w dyskusjach o kulturze słychać zgodny chór głosów, że obecny kryzys ma swe źródła w „słabej edukacji kulturalnej”, ale zgodny akord zmienia się w dysonans, gdy zaczyna się bardziej szczegółowa rozmowa: kto ma edukować kogo? Jak taka edukacja ma dziś wyglądać? Co ma być jej treścią? Jakimi metodami należy się posługiwać? Gdzie jest miejsce takiej edukacji?

→ Liczne osoby wzdychające nad słabością edukacji kulturalnej mają na myśli po prostu nieobecność w szkołach podstawowych i gimnazjach nauczania przedmiotów artystycznych; ich zdaniem przywrócenie lekcji „rysunków” i „śpiewu” zapełni galerie sztuki i filharmonie „ludźmi kulturalnymi”. Kim miałby być dziś ów „człowiek kulturalny”, którego powinna kształtować niewystarczająca obecnie edukacja kulturalna? Badania pokazują², jakie oczekiwanie dominuje: człowiek, którego respondenci byliby gotowi nazwać „kulturalnym”, po pierwsze musi „bywać”, „uczyć się”, „być zorientowanym, co się dzieje w kulturze”, a z drugiej strony by „dobrze wychowany”, mieć „dobre maniery, kulturę osobistą, kindersztubę”. Wydaje się na razie,

EDUKACJA KULTURALNA to przygotowywanie ludzi do dokonywania własnych świadomych wyborów w obszarze kultury. To uczenie ludzi o kulturze, jej różnorodności, zjawiskach nurtach, kodach, językach. To motywowanie ludzi do świadomego i aktywnego uczestnictwa w niej. Edukacja artystyczna jest jedną z części edukacji kulturalnej. Kształcenie przyszłych artystów nie jest wyłącznym celem edukacji artystycznej; chodzi także o bardziej świadomych i kompetentnych odbiorców sztuki.

2 M. Fiternicka-Gorzko, M. Gorzko, T. Czubara, *Co z tą kulturą?*, Szczecin 2010, s. 81.

że to oczekiwania bardzo uproszczone. Ale chwilę dalej pojawiają się już dużo ciekawsze stwierdzenia: „ma potrzebę uczestniczenia, chce czegoś więcej, znajduje w tym przyjemność” (a więc – pojawiła się i tęsknota za uczestnictwem!), a z drugiej strony: „szanuje innych”, „ma umiejętność rozmawiania, dyskusowania, słuchania”, „rozwija się”, „jest otwarty, tolerancyjny”. Oto jakiego człowieka powinna – zdaniem respondentów badań – ukształtować edukacja kulturalna. Nie pojawia się w badaniach oczekiwanie umiejętności malowania i gry na pianinie. Pojawia się za to oczekiwanie posiadania rozpoznania w kulturze, aspirowania do rozwoju, umiejętności rozmowy i słuchania. Okazuje się, że ludzie dobrze „czują”, czego powinni oczekiwać dziś od edukacji kulturalnej: chodzi o powszechną (a nie tylko szkolną) edukację daleko przekraczającą tradycyjne nauczanie rysunków, muzyki i elementów historii sztuki. Potrzebne jest przygotowanie ludzi do świadomego i aktywnego uczestnictwa w kulturze, a więc edukacja taka powinna wyposażać ludzi w narzędzia rozumienia i krytycznego osądu kultury, jaka ich otacza, w gotowość podejmowania rozmowy z tą kulturą, a gdy trzeba – spierania się z nią i odważnego negocjowania jej. Dalej: edukacja kulturalna powinna dziś uczyć każdego z nas otwartości na kulturę innych, dostrzegania wartości w różnorodności kulturowej współczesnego świata, ale też – dumy z własnej kultury (tej wspólnej i tej indywidualnej). Edukacja artystyczna mieści się w szeroko rozumianej edukacji kulturalnej, ale nie jest jej głównym elementem.

→ Oczekiwania, by edukacja kulturalna była narzędziem „przekazywania kanonu wartości”, „wpajania wzorców” i „kształtowania potrzeb”, muszą być dziś traktowane z wielką ostrożnością; celem edukacji kulturalnej powinno być raczej dostarczanie narzędzi do dokonywania własnych świadomych wyborów w polu kultury, a nie – podpowiadanie ludziom gotowego wyniku tych wyborów. Edukator ma pomóc ludziom „odkryć lub wynaleźć” (odwołując się do słów Godlewskiego) własną kulturę, lecz nadal to nie on, a my sami jesteśmy odkrywcami i wynalazcami naszych kultur. Przykładowe zadania edukacji kulturalnej, to:

- przekazywanie wiedzy o różnorodności pola kultury: o dziedzinach, zjawiskach, nurtach i prądach kulturowych (celem jest tu poszerzenie pola indywidualnego wyboru, jakiego będą dokonywać edukowani),
- przekazywanie wiedzy o kodach kulturowych i językach różnych dziedzin kultury (celem byłoby pogłębienie kryteriów indywidualnego wyboru, umożliwienie ludziom „nieodrzucać tego, co w pierwszej chwili niezrozumiałe”),
- dyskusowanie fundamentalnych zagadnień, na przykład misji sztuki, wyzwań na styku kultury i problemów społecznych, politycznego lub ekonomicznego sensu sztuki itd. (zbudowanie głębszych fundamentów pod indywidualne wybory),

- wyjaśnianie mechanizmów psychospołecznych uczestnictwa w kulturze, na przykład wyjaśnianie zagadnienie przemocy symbolicznej – dyskursu przedstawiającego partykularny interes silniejszych, jako „dobro wspólne” (uodpornienie indywidualnych wyborów na manipulację),
- wreszcie – edukacja twórcza i artystyczna: wiedza, umiejętności i rozwój talentu w poszczególnych dziedzinach i obszarach sztuki (wspieranie dokonanych indywidualnych wyborów, pogłębienie kompetencji do odbioru sztuki).

→ To oczywiście tylko przykładowe zadania współczesnej edukacji kulturalnej, ale widać już, jak daleko odeszliśmy (na szczęście!) od tęsknoty za „lekcjami rysunków i śpiewu”. Oto znamienity cytat ze słynnego raportu³ Barbary Fatygi o stanie edukacji kulturalnej:

- *Głównym zadaniem edukacji kulturalnej jest, niezmiennie: skuteczne wprowadzanie jednostek i grup tego potrzebujących w kulturę; tym razem jednak rozumianą jako dosyć luźna federacja subkultur i kultur niszowych istniejących w symbiozie z kulturą dominującą – popularną. Możliwość realizacji tego zadania wymaga zarówno od państwa, jak i od poszczególnych instytucji i osób opracowania strategii innych niż dotychczasowe oraz s t a ł e j s a m o e d u k a c j i* [podkr. W.K.], *by nadążyć za zmianami niesionymi przez życie.*

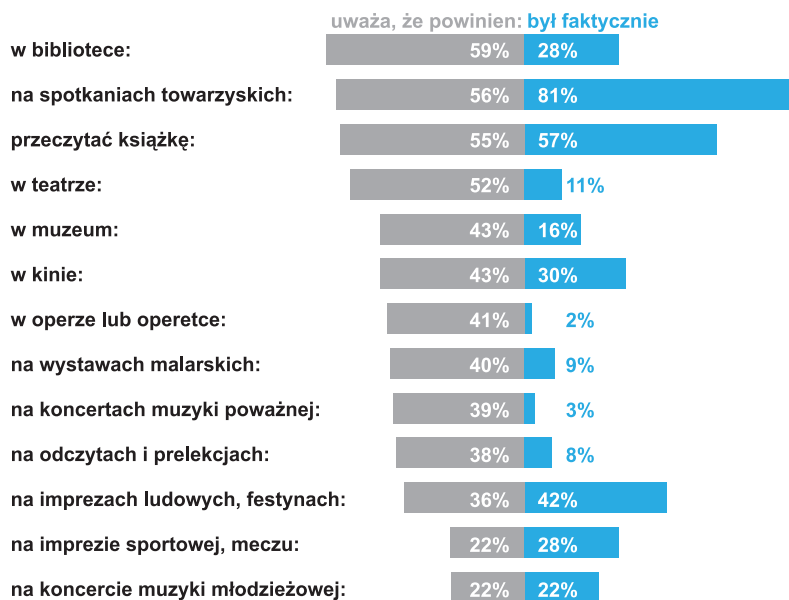
→ Barbara Fatyga proponuje patrzeć na współczesną kulturę właśnie jak na federację subkultur i nisz z dominującą przez swą wielkość subkulturą pop (kultury popularnej). Ten model postrzegania pola kultury jest inspirujący i użyteczny praktycznie: pozwala uniknąć arbitralnego wartościowania zjawisk nieporównywalnych, a przynajmniej zwalnia nas z potrzeby robienia tego już na wstępie. A to pozwala włączać w obiegi kultury każdego, podczas gdy model hierarchiczny, z „kulturą wysoką” u szczytu, już na wstępie wykluczał tych z nas, których nie uznawał za kompetentnych do odbioru tej kultury. Można po raz kolejny przypomnieć: ekskluzywność w kulturze jest wartością fałszywą, zaś prawdziwą wartością jest inkluzyjność, zdolność do włączania.

→ Jaki ogrom zadań stoi przed edukatorami i animatorami, możemy sobie wyobrazić dopiero, gdy zajrzemy do badań społecznych, w których deklaracje Polaków co do tego, jak ich zdaniem powinien funkcjonować człowiek, aby można go było uznać za kulturalnego, zestawiono z realnym sposobem funkcjonowania tych samych respondentów. Zapytano mianowicie „Gdzie człowiek kulturalny powinien być przynajmniej raz w roku?”, dając do wyboru trzy-

3 B. Fatyga i in., *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewni? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 6.

naście odpowiedzi (można było wskazać dowolną ilość odpowiedzi) a następnie zapytano respondentów, w której z tych trzynastu form dostępu do kultury oni sami uczestniczyli w ostatnim roku. Rozbieżność między wzorcem oczekiwanym a faktycznie realizowanym uczestnictwem daje wiele do myślenia⁴.

Człowiek kulturalny powinien przynajmniej raz w roku bywać:



(wykres: opracowanie autora)

→ Zastanówmy się, co z tego wykresu wynika. Do opery chodzi 20 razy mniej ludzi, niż deklaruje, że należy chodzić. Do teatru chodzi zaledwie co piąty obywatel spośród uznających ważność teatru. Podobnie jest z odczytami i prelekcjami. Na koncercie muzyki poważnej był zaledwie co trzynasty, a na wystawie malarstwa – co czwarty z tych, co uważają, że trzeba tam bywać. Czyżby te instytucje były słabo dostępne? Wydaje się, że nie; te które są, rzadko mają wypełnione widownie. Gdyby jeszcze wyłączyć ze statystyki „dzieci z autobusu”, dowożone ze szkół bez pytania ich o zdanie, na widowniach byłyby pustki. Wykres pokazuje raczej, że Polacy doskonale wiedzą, co wypada powie-

⁴ Zob.: *Czy Polacy są kulturalni? Czyli deklarowane uczestnictwo w kulturze a wyobrażenia o człowieku kulturalnym*, TNS OBOP, Warszawa 2001, badania z 2000 r. na reprezentatywnych losowych próbach Polaków powyżej 15 roku życia, N = 1013 i 1041 osób.

dzieci ankieterowi: na pewno nie to, co się myśli naprawdę, a już w żadnym wypadku nie to, co się praktykuje. Deklarować wypada model operowo-teatralno-muzealny (a więc opromieniony dostojeństwem „kultury wysokiej”), podczas gdy realizuje się w praktyce model grillowo-festynowo-meczowy. Założmy na chwilę roboczą hipotezę, że od instytucji kultury wysokiej odstrasza ludzi ich nadęta, pompatyczna atmosfera i ugrzecznona (właśnie „kulturalna” w jakimś karykaturalnym sensie) forma przekazu. Zauważmy, że te formy uczestnictwa w kulturze do których ludzie garną się faktycznie, nie odstrasza ją pompatycznością i nie nudzą ugrzecznoną formą: na meczu, na festynie, czy na spotkaniu towarzyskim przy grillu można być sobą: nie trzeba przesadnie liczyć się ze słowami, nie obowiązują sztywne formy zachowania się, można cieszyć się z bycia wśród innych (doświadczać wspólnoty kulturowej), można przeżywać emocje lub po prostu wypoczywać. Barbara Fatyga w cytowanym już raporcie o edukacji kulturalnej pisze⁵:

→ Instytucjonalny porządek edukacji kulturalnej wymaga kanonu (...). W związku z tym zapomina się, o podstawowym fakcie, iż: „prawdziwa” kultura wysoka z zasady zawsze była i jest anarchiczna, nowatorska, burzyła i burzy stare porządki, no i absolutnie się w nich nie mieściła i nie mieści. „Kultura wysoka” przeszłości zawsze ma więcej wspólnego z tym, co obecnie kontestuje ład lub co istnieje poza oficjalnym obiegiem, niż ze swą „uczesaną” i nieproblematyczną wersją nauczaną w toku edukacji kulturalnej.

→ Mamy z tym wielki kłopot: cóż z tego, że liczni artyści byliby nawet skłonni zrezygnować z zadęcia „świątyni sztuki” i są gotowi pokazywać „sztukę kanoniczną” poprzednich epok jako kontestację i bunt tamtej epoki, skoro nie idzie za tym wysiłek całej instytucji, by zrozumieć i wesprzeć taki przekaz? Wydaje się, że w ogóle sama forma instytucji kultury uwikłanej w obowiązki biurokratyczne: zamówienia publiczne, prawo pracy, przepisy o odpowiedzialności za naruszenie dyscypliny finansów publicznych itd., odbiera zatrudnionym w niej ludziom chęć kontestowania a nawet energię do realizowania misji w ogóle. Realizowanie obowiązujących procedur pochłania często tyle energii, że w świecie instytucjonalno-biurokratycznym przestaje już chodzić o to, by osiągnąć jakikolwiek sukces; chodzi już tylko o to by nie popełnić błędów i dzięki temu przetrwać. Więc system instytucjonalno-biurokratyczny z istoty zniechęca ludzi do ryzyka, innowacji, śmiałości i popycha ich w kierunku robienia powtarzalnej, bezpiecznej sztampy dla wciąż tej

5 B. Fatyga i in., *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 5.

samej publiczności, wśród której nie może zabraknąć owych „dzieci z autobusu”, których pełne są wszystkie wiejskie muzea i teatry.

→ Aby nie poddać się temu obezwładniającemu naciskowi rzeczywistości instytucjonalno-formalnej, trzeba widzieć zadanie pracy nad formowaniem samej instytucji kultury, jako niezwykle istotną część pracy w kulturze: nie tylko nowy repertuar, czy nowy księgozbiór, ale – nowa formuła teatru, czy biblioteki. Trzeba wymyślać nasze instytucje od nowa, wraz z ludźmi. Trzeba otwierać je, zbliżać do publiczności. Nie chodzi o to – jak obawiają się niektórzy – by „zniżyć standardy instytucji do poziomu kompetencji kulturowej publiczności”, tylko o to, by podnosić te standardy do poziomu marzeń tej publiczności. Dodajmy: marzeń, które sami częściowo wyzwoliliśmy uprzednio w procesie mądrze prowadzonej animacji i edukacji kulturowej.

→ Idea nowego modelu instytucji kultury tworzonego w dialogu z publicznością może szukać swych korzeni w koncepcji *die Soziale Plastik* Josepha Beuysa⁶. Rozwijając tę koncepcję Janusz Byszewski mówi o „muzeum jako rzeźbie społecznej” czy „domu kultury jako rzeźbie społecznej”⁷. Jeśli ludzie mają uznać instytucje za swoje, muszą mieć poczucie sprawstwa w procesie ich zmian. Koncepcja instytucji może być autorska (tak, dotyczy to także Domu Kultury!), ale ludzie muszą czuć, że współkształtują swoją instytucję, „rzeźbią” ją wraz z jej dyrektorem artystycznym, kuratorem czy menedżerem. Dopiero poczucie wpływu rodzi odpowiedzialność i przełamuje obojętność.

→ Na koniec: bodaj najtrudniejszym wyzwaniem dla edukatorów kulturalnych jest dziś zadanie edukowania elit decydenckich: urzędników, radnych, burmistrzów, wójtów, prezydentów miast. To oni muszą możliwie najszybciej nadrobić edukacyjne zapóźnienie i widzieć zadania kultury po nowemu. Ale – jak zaprosić ich do procesu edukacyjnego? Na to autor nie ma niestety żadnej łatwej recepty.

6 Joseph Beuys (1921 – 1986), niemiecki artysta i pedagog, sformułował koncepcję sztuki jako „rzeźby społecznej” (*die Soziale Plastik* lub *die Soziale Skulptur*). W wyraźnej opozycji do formalno-estetycznego rozumienia sztuki, koncepcja Beuysa uznaje sztukę za jeden z rodzajów ludzkiego działania, którego celem jest formowanie i kształtowanie społeczeństwa. Tak więc pojęcie sztuki nie ogranicza się już do namacalnych artefaktów – *dzieł sztuki*; dziełem jest tu sama zmiana społeczna.

7 Więcej na ten temat – w tekstach dołączonych w aneksie na końcu tej książki.

1.4.

Kultura jako źródło

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ Dlaczego animacja kultury i edukacja kulturalna są tak ważne? Powiedzieliśmy już o znaczeniu animacji i edukacji dla instytucji kultury: to narzędzia odbudowywania, a czasami – budowania od podstaw – partnerskich więzów instytucji z publicznością. Teraz przyszedł czas na refleksję o ważności animacji i edukacji dla samej publiczności. Kluczowe pojęcia tego rozdziału to: *tożsamość, wspólnota i zakorzenienie*. Ale zacząć musimy od refleksji nad czasem, w jakim przyszło nam żyć. Krótki esej o ponowoczesności jest nam potrzebny by pokazać uczciwie skalę wyzwania, przed jakim stoją dziś animatorzy kultury i edukatorzy kulturalni.

W JAKIM ŚWIECIE ŻYJEMY?

→ Model „upowszechniania kultury”, który krytykujemy w tej książce, ukształtował się jeszcze w epoce oświecenia i wówczas zapewne był postępowy. Jednak przestał być taki w epoce nowoczesnej. A nowoczesność – pamiętajmy o tym na każdym kroku – to nie to, co nas otacza, lecz świat naszych prabab i babć, który uformował się pod koniec XIX wieku. Epoka nowoczesna już dawno, bo w latach 70-tych XX wieku (a więc 40 lat temu; czas byłoby to zauważyć!) przeszła nieodwracalnie w *ponowoczesność*, lub – jak powiada Zygmunt Bauman – w *płynną nowoczesność*.

→ Co wyróżniało nowoczesność wśród epok poprzednich i sprawiało, że nowoczesność była tak wyjątkowa? Przecież każda poprzednia epoka kwestionowała dorobek swojej poprzedniczki jako przestarzały i proponowała odnowę. Otóż nowoczesność, to nie kolejna propozycja nowego, którym zastąpimy stare, ale pasmo ciągłego zastępowania wszystkiego wokół nowym, które natychmiast staje się stare więc trzeba je znów modernizować i tak bez końca. Modernizacja sama w sobie

stała się istotą epoki nowoczesnej. Poprzednie epoki dokonywały modernizacji zapatrzone w wizję Lepszego Świata, tymczasem nowoczesność postępuje odwrotnie: zmienia świat, hipnotycznie zapatrzona w Modernizację. Z tej swojej właściwości sama nowoczesność nie od razu zdała sobie sprawę: kiedy na przełomie XIX i XX wieku zaczynała się epoka nowoczesna, żywiono jeszcze powszechne złudzenie, że za chwilę wyklaruje się jakiś dojrzały model nowoczesnego świata i kolejne lata upłyną na spokojnej i stopniowej realizacji tego ideału. Widziano taki ideał w wyobraźni: Le Corbusier i Oscar Miemeyer rysowali i budowali śmiało idealne miasta epoki nowoczesnej, podobne utopie pojawiały się w innych dziedzinach: w nowoczesnej teorii sztuki czy w socjologii nowoczesnego, racjonalnego społeczeństwa.

→ Ale w międzyczasie przez oświecony, modernizujący się i optymistyczny świat przetoczyła się wojna światowa, potem przyszedł Wielki Kryzys i za chwilę – druga wojna światowa, wielokroć straszniejsza... Wiara w nowoczesną utopię runęła: czyż można jeszcze wierzyć w drogowskazy racjonalnego umysłu, skoro chwilę wcześniej ów racjonalny umysł wybudował komory gazowe i skonstruował bombę atomową? Wydawało się, że nowoczesność rozbiła się o ścianę własnego ślepego optymizmu, o brak refleksji nad możliwymi zagrożeniami zbyt gwałtownej modernizacji, za którą nie nadąża człowieczeństwo. Spełniły się przecież najczarniejsze obawy z początków epoki nowoczesnej, potwierdzając jedynie pesymizm Adorna i Horkheimera co do nieuchronności pęknięcia między tym co techniczne, a tym co ludzkie¹.

→ Tymczasem świat wybrał ucieczkę do przodu: podźwignął się z katastrof i – zaskakująco szybko zapominając o nich – powrócił na ścieżkę jeszcze gwałtowniejszej modernizacji. W latach siedemdziesiątych XX wieku ujawniła się z całą mocą epoka zwana dziś *ponowoczesnością* czy też *płynną nowoczesnością*. Ponowoczesność to nowoczesność, która już uświadomiła sobie swój galop naprzód bez zatrzymania i – zaakceptowała go. Ponowoczesny świat coraz większymi krokami zmierza naprzód, jak ktoś, kto potknął się i nie może złapać równowagi. Istotą epoki ponowoczesnej, w odróżnieniu od naiwnej nowoczesności z początku XX wieku, nie jest już dążenie do jakiegokolwiek nowoczesnego ideału; istotą epoki ponowoczesnej wydaje się być jedynie ciągła zmiana: „nieustanna, kompulsywna, obsesyjna i nałogowa modernizacja”, jak powiada Bauman². To, co przyszłe, dopiero zamierzone, ledwie zaplanowane, jest jeszcze w polu uwagi ponowoczesności, ale to, co się już spełni, zrealizuje, niemal natychmiast staje się przebrzmiałe i ląduje w bankach danych przeszłości. Przeszłe są już nie tylko rozwiązania XIX-wieczne, przedwojenne, już nie tylko te sprzed dziesięciu lat czy zeszłoroczne. Przeszłość polyka rozwiązania z zeszłego tygodnia. Uwaga epoki kieruje się natychmiast ku rozwiązaniom dopiero zapowiadany. Jeśli każda nowa epoka zaczynała od

1 T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994, s. 40 – 41

2 Z. Bauman, *Życie na przemięt*, Kraków 2004, s. 14

zakwestionowania własnej przeszłości, to płynna nowoczesność kwestionuje po raz pierwszy własną teraźniejszość.

→ Jakie paliwo napędza tę sztafetę ciągłego zastępowania nowego nowszym? Powiedzieliśmy przecież, że ponowoczesność obywateli się bez wyobrazonego ideału przyszłości, który mógłby pociągać, dostarczając motywacji do zmian. Jeśli więc nie kusząca atrakcyjność wyobrażenia o przyszłości, to – co jest tym paliwem? Walter Benjamin powiada: niechęć do teraźniejszości i wstręt do przeszłości oraz niemożność znalezienia miejsca na tyle znośnego, by chciało się w nim przystanąć i pozostać. „Postęp (...) to nie pogoń za ptakami na niebie, lecz szaleńcze pragnienie ucieczki od zwłok rozrzuconych po dawnych polach bitewnych”³. A więc wygląda na to, że próbujemy modernizować świat, powodowani już nie marzeniami ale – rozczarowaniem i lękiem.

→ Ten pesymistyczny obraz epoki ponowoczesnej jest nam potrzebny, by na jego tle pokazać jedną z niezwykle ważnych ról kultury w dzisiejszym świecie: rolę tworzenia tożsamości i umacniania wspólnot. Gdy wszystko wokół jest chwiejne, kultura dla wielu ludzi stanowi oparcie; jest kamizelką ratunkową, dzięki której jesteśmy w stanie nie utonąć w szalonym nurcie płynnej nowoczesności. Nacisk tempa życia na jednostkę ludzką jest dziś tak przemożny i destrukcyjny⁴, że coraz częściej właśnie w polu kultury szukamy wysp stałości, przy których moglibyśmy bezpiecznie zacumować i odpocząć. Być może ta rola kultury jest dziś dla nas szczególnie ważna? *Plus ça change, plus c'est la même chose*⁵ – powiada Alphonse Karr, wyrażając w ten sposób bodaj nadzieję, że w płynnym świecie ponowoczesnym pod powierzchnią rozedrganej zmienności jest jakiś niezmienny fundament, na którym możemy kłaść podwaliny naszej własnej tożsamości.

KIM JESTEM? PYTANIA O TOŻSAMOŚĆ

→ Pojęcie tożsamość odnosi się zarówno do tego, jak ludzie rozumieją samych siebie i co jest dla nich ważne (o tak ujętej tożsamości powiemy: *tożsamość jednostkowa*), jak i do tego, jak ludzie są postrzegani przez innych (to z kolei *tożsamość społeczna*). Tożsamość indywidualna powstaje w odniesieniu do poczucia własnej podmiotowości, fundamentalnych przekonań o świecie, tworzących zrąb indywidualnego światopoglądu itp. Tak naprawdę tożsamość indywidualna jest zawsze subiektywna: moją jednostkową tożsamość buduje to, kim się czuję i za kogo się mam. Z kolei tożsamość społeczna dotyczy cech, które jednostce przypisują inni, na podstawie – jak powiedziałby socjo-

TOŻSAMOŚĆ oznacza to, kim jesteśmy, naszą niepowtarzalność. Tożsamość indywidualna jest ufundowana z podstawowych subiektywnych przekonań o świecie i o sobie samym, a z kolei tożsamość społeczna powstaje z tego, jak odbierają nas inni, kim jesteśmy dla nich.

3 Cyt. z W. Beniamina za: Z. Bauman, *Wspólnota*, Kraków 2008, s. 29

4 Lawinowy wzrost zachorowań na takie choroby cywilizacyjne jak depresje, czy nerwice, jest faktem powszechnie znanym. Mniej znany jest może inny fakt: w 2010 roku liczba śmierci samobójczych w Polsce wyniosła 4 087 (czyli ponad 11 ofiar każdego dnia); to więcej, niż liczba ofiar wypadków samochodowych w tym samym roku (3 907).

5 „Im bardziej rzeczy się zmieniają, tym bardziej pozostają takie same”.

log – pełnionych ról społecznych i przynależności do grup społecznych. Trzeba rozumieć, że każdy z nas ma dziś tożsamość złożoną, zbudowaną z różnych elementów, okrucich, z „tożsamości częściowych”. Wieloraka jest zarówno nasza tożsamość indywidualna (np. czujemy się jednocześnie i naraz: *mężczyzną, pesymistą, miłośnikiem muzyki gothic-punk, pechowcem, warszawianem – lokalnym patriotą*), jak i nasza tożsamość społeczna, odzwierciedlającą różnorodne wymiary naszego życia (np. funkcjonujemy społecznie jako: *student, informatyk, szczęściarz, Europejczyk, człowiek z dredami na głowie, rowerzysta, dowcipniś, kibic „Polonii”* itd.). Większość ludzi odczuwa potrzebę organizowania swojego doświadczenia wokół jakiegoś względnie niezmiennego rdzenia indywidualnej tożsamości, wokół jakiejś względnie spójnej odpowiedzi na pytanie: „kim w istocie jestem”. Tymczasem nasze częściowe tożsamości wcale nie muszą być konsekwentnie spójne (np. jestem społecznie odbierany jako *szczęściarz*, a subiektywnie czuję się *pechowcem*; uważam się za *patriotę lokalnego*, ale funkcjonuję jako typowy *Europejczyk/kosmopolita* i tak jestem postrzegany). A wobec złożoności współczesnych tożsamości indywidualnych i społecznych, wielu ludzi odczuwa wewnętrzne rozdarcie, bolesne poczucie zagubienia, rozchwiania. Brakuje im spójności w odczuwaniu samego siebie jako odrębnego człowieka. A płynny, ponowoczesny świat bynajmniej nie ułatwia uspoijnienia poczucia własnej tożsamości.

→ Lekarstwem na tę współczesną chorobę może być właśnie uczestnictwo w kulturze. Na polu kultury, w kontakcie ze sztuką stawiającą trudne i głębokie pytania, jest miejsce na refleksję o własnej tożsamości, na dyskusję z innymi ludźmi, na szukanie wspólnych tożsamości częściowych, na przepracowywanie wewnętrznego poczucia rozdarcia i w końcu – na zidentyfikowanie stabilnego rdzenia swej tożsamości i znalezienie w nim oparcia. Warto pamiętać układając plany kolejnych projektów kulturalnych naszej instytucji, że możemy w jakimś projekcie podjąć się właśnie takiego niełatwego zadania: pracy nad naszą tożsamością. A jeśli znajdziemy w naszych indywidualnych tożsamościach jakiś rdzeń wspólny, to jesteśmy już o krok od wspólnoty.

WSPÓLNOTA: DOBRODZIEJSTWO, CZY OPRESJA?

→ Mówi się wprawdzie o „wspólnocie samorządowej”, ale pamiętajmy, że grupa ludzi mieszkających na jakimś terenie to jeszcze nie wspólnota, w każdym razie nie jest nią przez sam fakt mieszkania na jednym terenie. Taka grupa dopiero może stać się wspólnotą. Nie chodzi nam tu też o „wspólnotę interesów”, czyli o taki stan, kiedy dogadujemy się by robić coś wspólnie, bo to jest w interesie każdego i każdy na tym skorzysta.

→ Wspólnota w tym znaczeniu o jakie nam tu chodzi, to coś więcej: to taki stan zbiorowości ludzi, w którym oprócz interesów prywatnych (nieważne: zgodnych, czy wzajemnie sprzecznych) zaczynamy widzieć coś, co odczuwa-

ny jako *dobro wspólne* i jesteśmy gotowi działać na jego rzecz nie bacząc na interes własny, a nawet – w pewnym zakresie ustąpić ze swego interesu osobistego na rzecz owego *dobra wspólne*. Owo dobro wspólne, odczuwane przez społeczność, to pierwszy z dwóch wyznaczników wspólnoty. Drugim zaś wyznacznikiem jest to, że w indywidualnych tożsamościach poszczególnych członków danej grupy istotnym elementem zaczyna być właśnie przynależność do tej grupy; ludzie zaczynają określać samych siebie poprzez tę przynależność, bo jest to dla nich ważne. Tak opisana wspólnota jawi się jako oczywista wartość. Wspólnota daje oparcie, pozwala delektować się ciepłem bycia wśród ludzi „podobnych do mnie”, daje poczucie siły.

→ Można założyć, że praca ze wspólnotą jest naturalnym i bardzo wdzięcznym polem dla projektów kulturalnych; bardzo wiele projektów kulturalnych jest nastawionych właśnie na odkrywanie i umacnianie wspólnoty (lokalnej, pokoleniowej, wspólnoty gustu i zainteresowań). Ale wspólnota – choć udziela swym członkom oparcia i bezpieczeństwa – nie daje tego za darmo: *jesteś nasz, ale oczekujemy od ciebie, żebyś w zamian był taki jak my*. Jest w tym głębszy paradoks, który warto przemyśleć. Freud jako pierwszy sformułował tę myśl dobitnie: społeczeństwo w zamian za dobrodziejstwa wspólnoty żąda od nas rezygnacji z części wolności osobistej, „każda kultura musi budować na przymusie i wyrzeczeniu się popędów”⁶. Wspólnota szybko obrasta własnymi rytuałami: rozpoznajemy „swoich” i umiemy odróżnić naszych od „obcych”, uczymy się, jakich zwyczajów przestrzegać we wspólnocie. Wspólnoty, dając oparcie większości swych członków, zaczynają zawsze kontrolować indywidualizm i pilnować buntowników, by ci nie wyłamywali się z wzorca zachowań.

→ To kolejny ciekawy dylemat w pracy animatorskiej: możemy wszak szukać projektów wspierających wspólnotę i wzmacniających wspólną tożsamość, ale możemy też pomyśleć o projektach wspierających indywidualistów, którzy duszą się we wspólnocie i chcą czegoś innego, niż wszyscy. Gdzie, jeśli nie w obszarze sztuki, czy szerzej – kultury, ma być miejsce dla indywidualizmu? Tak jak niektórym spośród nas jest potrzebne odzyskanie poczucia przynależności do wspólnoty, by nie czuć się zagubionym i samotnym, tak innym z nas jest potrzebne poczucie wolności osobistej i suwerenności wobec wspólnoty, by nie udusić się.

WSPÓLNOTA to taki stan zbiorowości ludzi, w którym oprócz interesów prywatnych zaczynamy widzieć dobro wspólne, oraz – w którym przynależność do tej zbiorowości zaczyna być częścią tożsamości każdego z nas.

PODMIOTY KULTURY – ZAKORZENIONE?

→ O niektórych podmiotach kultury możemy powiedzieć, że są – w sensie metaforycznym – zakorzenione. Zakorzenie podmiotu kultury ma dwa aspekty: możemy mówić o *zakorzeniu w społeczności* i o *zakorzeniu w tradycji lokalnej*.

6 Z. Freud, *Przyszłość pewnego złudzenia*; [w:] tenże, *Dzieła*, t. IV: *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 124.

**ZAKORZENIENIE
PODMIOTU KULTURY**
to termin, którego
używamy w dwóch
znaczeniach: spo-
łecznym i histo-
rycznym. Zakorze-
nienia społeczne to
powiązanie danego
podmiotu z lokalną
wspólnotą, z której
wyrasta, lub w której
funkcjonuje. Z kolei
zakorzenie histo-
ryczne to powiązanie
podmiotu z lokalnym
dziedzictwem kul-
turowym, z lokalną
tradycją.

- O zakorzeniu podmiotu w społeczności lokalnej mówimy wówczas, gdy zaspokaja on ważne potrzeby kulturalne społeczności lokalnej, gdy cieszy się wysokim poziomem zaufania, podtrzymuje liczne kontakty nieformalne w otoczeniu (jest z lokalną społecznością spleciony złożoną siecią zaufania, lojalności i solidarności), wyraża i podziela normy lokalnej społeczności, współpracuje z innymi lokalnymi podmiotami kultury, podejmuje wspólne działania z mieszkańcami dla ich dobra.
- Z kolei o zakorzeniu podmiotu w tradycji lokalnej mówimy wówczas, gdy podmiot zajmuje się odkrywaniem i przechowywaniem elementów lokalnego dziedzictwa kulturowego, popularyzowaniem lokalnych tradycji i twórczym przetwarzaniem ich we współczesne przekazy kulturowe⁷.
- Często te dwa rodzaje zakorzenia łączy się w spójną całość. Jednak inaczej jest na przykład na terenach, gdzie w niedawnej przeszłości nastąpiła znacząca wymiana ludności; w Polsce, przez jej burzliwą historię, nietrudno o takie miejsca: dzielnice, czy całe miasta. Właśnie w takich miejscach może się zdarzyć, że podmiot kultury znakomicie zakorzeniony w obecnej, współczesnej wspólnotce nie rozumie kompletnie dziedzictwa kulturowego dawnych mieszkańców i odwrotnie: podmiot kultywujący dziedzictwo nie ma dobrego kontaktu z dzisiejszą społecznością. Wrażliwa animacja kultury musi dostrzegać obie wartości: kontakt z teraźniejszością i kontakt z tradycją. Rzecz jasna nie każdy musi robić wszystko, ale dobrze jest, gdy w lokalnej rzeczywistości nie brakuje ani podmiotów kultury zakorzenionych w społeczności, ani tych zakorzenionych w tradycji. I nie byłoby źle, gdyby to były (przynajmniej częściowo) te same podmioty.

⁷ Rozróżnienie takie zaproponował M. Sztark w toku prac zespołu Szczecin 2016 jesienią 2010 roku [źródło: materiał niepublikowany, w posiadaniu autora].

1.5.

Kultura jako agora

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ W tym rozdziale spróbujemy spojrzeć na pole kultury jako na współczesną agorę: wspólną przestrzeń, w której toczy się debata publiczna, jak w starożytnym *polis*. Właśnie od pojęcia *polis* zaczniemy nasze rozważania, które na końcu doprowadzą nas do refleksji nad rolą współczesnych przestrzeni publicznych i obecności w nich kultury.

POLIS – PRZESTRZEŃ WSPÓLNOTY

→ *Polis*, to starożytne greckie miasto-państwo współrządzone przez obywateli. Poczucie obywatelskości, które rodziło się w starożytnym *polis* – mieście-wspólnocie, polegało na tym, że pojedynczy ludzie nie zamykali się w swojej prywatności, ale poczuli się do odpowiedzialności za sprawy wspólne i brali na siebie trud rozmowy o tym z innymi obywatelami. Ten model wspól- odpowiedzialności poszczególnych ludzi za to co wspólne, jest pewną ideą, o zrealizowaniu której mamy prawo marzyć i dziś w naszych miastach. W tym sensie metafora *polis* jest nadal żywa: jeśli mówimy dziś o *społeczeństwie obywatelskim* (co często w publicystyce jest spłycone wyłącznie do aktywności organizacji pozarządowych), to w istocie mamy na myśli to, w jakim stopniu nasze miasto, czy nasze państwo umie wyzwolić w obywatelach zaangażowanie w sprawy wspólne.

→ Warto sięgnąć wyobraźnią do owego archetypu społeczeństwa obywatelskiego, jakim było starożytne *polis* by lepiej zrozumieć kłopoty dzisiejszej demokracji. Można przecież założyć, że obywatel ateński był dość podobny do nas: najbliższe mu były zapewne sprawy jego własnego domu-gospodarstwa (*oikos*) i wolał zajmować się nimi, niż *polityką* – troską o *polis*. Ale jednocześnie wiedział, że wspólnota (*eklesia*) wymaga jego troski nie mniej niż jego dom. Rozu-

POLIS – starożytne greckie miasto-państwo, to wspólnota obywatelska, w której każdy poczuwa się do odpowiedzialności za dobro wspólne i do udziału w debacie publicznej na temat tego dobra.

miał, że jeśli odwróci się od spraw wspólnoty, za chwilę także jego dom nie będzie bezpieczny. Toteż był gotów spotykać się z innymi obywatelami na agorze i negocjować tam sprawiedliwą równowagę między swoim interesem prywatnym, a dobrem publicznym. Agora – publiczny plac w centrum miasta i miejsce uzgadniania wspólnych decyzji rady i ludu¹, była ważną instytucją demokratyczną.

→ Wielu współczesnych myślicieli społecznych – choćby Charles Taylor² czy Zygmunt Bauman³ – wskazuje dzisiaj na kryzys demokracji przedstawicielskiej, która zamieniła się w organizowany raz na jakiś czas „konkurs piękności”, w którym rola obywateli ogranicza się do oddania głosu. Toteż ludzie odwracają się od polityki widząc w niej już nie troskę wspólną o polis, ale nieszczerzy teatr władzy. Jednak lekarstwem na słabość demokracji może być tylko... więcej demokracji. Demokracja przedstawicielska musi być uzupełniona demokracją bezpośrednią, uczestniczącą. Miasta potrzebują większego udziału obywateli w zarządzaniu, potrzebują debaty i współodpowiedzialności, a jednym z obszarów takiej współodpowiedzialności i debaty może być niewątpliwie kultura. Przygotowanie wynegocjowanej społecznie nowej polityki kulturalnej wydaje się być dziś jednym z najbardziej obiecujących pól realizacji tego ideału.

DEBATA PUBLICZNA
to otwarta rozmowa obywateli i wybranych przez nich władz na temat dobra wspólnego oraz wszelkich ważnych spraw wspólnoty. To także wypowiedzi publiczne poprzez wyraziste czyny, dzieła, postawy.

DEBATA PUBLICZNA: ROZMOWA O SPRAWACH WSPÓLNYCH

→ Czy na polu kultury toczy się dziś, lub przynajmniej może się toczyć debata publiczna? W najbardziej ogólnym sensie termin „debata publiczna” oznacza wszystkie dyskusje prowadzone przez zainteresowanych obywateli, które dotyczą spraw publicznych, wspólnych, na przykład: kultury, nauki, polityki, rozwoju lokalnego, tożsamości, wspólnoty i wielu, wielu innych. Współczesną agorą są znacznym stopniu media, szczególnie zaś Internet, gdzie wszyscy mamy równe prawo głosu. Jednak pamiętajmy, że głosami w debacie publicznej są nie tylko wypowiedzi w dyskusjach, ale także dzieła i akty twórcze, wyraziste czyny i postawy, ba! – także stroje, zachowania i inne niewerbalne manifestacje w przestrzeni publicznej a nawet – wymowne milczenie w jakiejś sprawie (na przykład zbojkotowanie wyborów). Głosami w debacie publicznej są oczywiście także komentarze innych obywateli dotyczące takich wypowiedzi. Stała intensywna debata publiczna chroni wspólnotę przed skostnieniem.

→ W czasach, kiedy sfera polityki skutecznie zniechęciła do siebie ludzi, rolę współczesnej agory musi przejąć kultura. To wyzwanie i zarazem zobowiąza-

¹ Wspólne uchwały starożytnych Ateńczyków podejmowane na agorze, zaczynały się od sentencji brzmiącej: „Zdaniem Rady i Ludu słuszne jest, aby...”.

² Zob. C. Taylor, *Modern Social Imaginaries*. Durham, North Carolina 2004, s. 63.

³ Zob. Z. Bauman, *Spółczesność w stanie obłąkania*, Warszawa 2006.

nie dla instytucji kultury: tak kształtować swoje projekty, aby była w nie wpleciona możliwość debaty publicznej nad ważnymi sprawami wspólnoty. Zaproszenie do uczestnictwa w kulturze jest zarazem zaproszeniem do takiej debaty. Jeśli w naszej miejscowości pojawia się w przestrzeni publicznej wystawa fotograficzna pokazująca portrety dwudziestolatków – mieszkańców naszej miejscowości – i ich wypowiedzi o planach życiowych, to taki projekt właśnie zaprasza do debaty. Ale nie ma się co łudzić, że za każdym razem debata wokół takiego projektu rozwinię się sama; jesteśmy społeczeństwem, które dopiero musi uczyć się debatowania. Toteż warto pamiętać, że projekty kulturalne mogą zawierać świadomie wkomponowane w swoją strukturę zaproszenia do debaty. Można tu myśleć o formach najbardziej oczywistych i dosłownych, jak Dyskusyjne Kluby Filmowe, czy Dyskusyjne Kluby Książki, ale to w żadnym wypadku nie wyczerpuje tematu. Każdy projekt, gdzie mamy do czynienia z dialogiem artystycznym, z krytyczną refleksją, z „rozmową” rozumianą choćby najbardziej metaforycznie, to szansa na wkład w debatę publiczną.

→ Spróbujmy pogłębić jeszcze naszą refleksję. Jeżeli przypomnimy sobie, że prawdziwa debata publiczna to rozmowa obywateli z udziałem władz publicznych, to nie możemy zignorować istotnej nierówności w takiej debacie: władza jest zawsze przygotowana do debaty, ma wiedzę, dostęp do dokumentów, administrację, która pomoże przygotować szczegółowe dane. A nade wszystko – ma na ogół jedno, konkretne i spójne zdanie w danej sprawie. Obywatele są w zupełnie innej sytuacji: nie mają tak łatwego dostępu do wiedzy, brakuje im danych i przede wszystkim mają tysiąc zdań sprzecznych. Jürgen Habermas zauważa: zanim głos ludu zostanie wyrażony na agorze, potrzebujemy najpierw – my, obywatele, na razie bez udziału władzy – przestrzeni do własnych dyskusji, w których mielibyśmy szansę ukształtowania swoich poglądów w sposób pogłębiony i spójny, by brzmiały one podobnie mocno, jak głos władzy. Potrzebujemy takich dyskusji (i takich miejsc do dyskusji), by na agorę trafiał głos przemyślany. Czy to nie kolejna oczywista rola instytucji kultury? Czy nie powinniśmy w naszych instytucjach kultury stwarzać przestrzeni (pre-agonalnych, jak nazywa je Habermas), w których my, obywatele, będziemy dyskutować w węższych gronach i wypracowywać dojrzałe głosy społeczności i środowisk, z którymi potem ruszymy na agorę: do mediów, czy w przestrzeń publiczną?

PRZESTRZEŃ PUBLICZNA – PRZESTRZEŃ DZIAŁANIA I UCZESTNICTWA

→ Przestrzeń publiczna, to wszystkie te miejsca w naszym mieście, gdzie każdy obywatel może swobodnie i bezpłatnie przebywać, spotykać się z innymi, spacerować, siedzieć, debatować. To nasze place, ulice, parki, to wnętrza naszych budynków publicznych. Dziś, gdy ludzie tak łatwo zamykają się w swej prywatności, przestrzeń publiczna jest szczególnie dobrem wspólnym

miasta, bo to w niej toczy się debata i umacnia się wspólnota. Aby przestrzeń publiczna ożyła, musi być przyjaźnie zaaranżowana, musi zapraszać ludzi i sprzyjać ich spotkaniom.

→ Władza publiczna jest gospodarzem przestrzeni publicznej, ale nie jest jej właścicielem: przestrzeń publiczna należy do obywateli. Dobrze zorganizowana przestrzeń publiczna jest zapraszająca i inkluzywna (włączająca), to znaczy: sprzyja przebywaniu w niej i nawiązywaniu relacji, przyłączaniu się do wspólnoty.

→ Istotnym problemem dzisiejszej przestrzeni publicznej jest to, co socjologowie nazywają *zawłaszczaniem jej przez prywatność*: lokowanie reklam gdzie się da, ustawianie „ogródków piwnych” w poprzek uliczek Starego Miasta, tworzenie zamkniętych osiedli w miastach. Wobec takich nadużyć ludzie tracą poczucie, że przestrzeń publiczna należy do nich, że mają na nią jakikolwiek wpływ, a to z kolei utrwała postawy obywatelskiej bierności. Warto pamiętać, że działania o charakterze kulturalno-społecznym, czy akcje artystyczne mogą być narzędziem batalii o odzyskanie przestrzeni publicznej dla mieszkańców.

→ W ponowoczesnej przestrzeni zawłaszczenia sfery publicznej przez to, co prywatne jest narastającym problemem. Żyjemy coraz bardziej zanurzeni we własnej prywatności i coraz rzadziej potrzebujemy utożsamienia się z tłumem przepływającym obok. Kultura – owo odwieczne paliwo podgrzewające wspólnotę – w dużej części przestaje dziś być wspólnotowa, a w każdym razie uczestnictwo w niej chowa się za zamkniętymi drzwiami naszych mieszkań. Czy jesteśmy więc jeszcze aktorami przestrzeni publicznej, czy już tylko jej użytkownikami?⁴ W przestrzeni publicznej *działanie* jest zawsze wkładem w debatę publiczną, ale *zachowanie* to tylko wniesienie w przestrzeń publiczną fragmentu swojej prywatności i bierne obijanie się o prywatność innych. Rozróżnienie to podkreśla Hannah Arendt, ostrzegając przed wyparciem agory – przestrzeni polityki przez pseudoprzestrzeń interakcji⁵. W takiej pseudoprzestrzeni jest obecność i ruch, ale nie ma debaty.

→ Więc to, jak potraktujemy przestrzeń publiczną naszego miasta, czy naszej gminy, jest też aktem wyboru znaczącego kulturowo. Oto chyba najważniejsza nowość w przestrzeni publicznej ponowoczesności: nie jest to już Corbusiowska przestrzeń ładu; ale właśnie całkiem różna od niej, Habermasowska przestrzeń debaty, inkluzywna i demokratycznie dostępna, a jednocześnie zabezpieczona przed zawłaszczaniem przez prywatności poszczególnych jej użytkowników. Każdy fragment naszego miasta, będący naturalnym miejscem spotkań, miejscem, gdzie ludzie po prostu lubią przebywać (geograf społeczny nazwałby takie miejsce „topofilnym”) to lokalna wartość. Trzeba

⁴ U H. Arendt znajdujemy czytelne rozróżnienie: *aktor*, to ten, kto działa (*act*), podczas gdy *użytkownik* jedynie zachowuje się (*behave*).

⁵ Por. S. Benhabib, *Trzy modele przestrzeni publicznej*; „Krytyka Polityczna” 2003, nr 3, s. 75.

PRZESTRZEŃ PUBLICZNA to przestrzeń dostępna dla wszystkich obywateli, nie zawłaszczona przez prywatność, ani przez interes partykularny. To ulice, place, parki, skwery, wnętrza budynków publicznych, w tym – instytucji kultury.



Ogródki piwne zawłaszczają przestrzeń publiczną naszych miast.

rozumieć odpowiedzialność podmiotów kultury za tworzenie w mieście takich przestrzeni, za „oswajanie” miejsc poprzez wychodzenie w nie z działaniami animacyjnymi czy artystycznymi i przyzwyczajanie ludzi do dobrych skojarzeń z tym miejscem.

→ Wyjście z zamkniętej instytucji w przestrzeń publiczną i tworzenie tam topofilnych „miejsc kultury” nie jest jednak proste. Nie tylko dlatego, że instytucje niechętnie opuszczają przytulne siedziby. Także dlatego, że przestrzenie miast świata postmodernistycznego nie składają się już wyłącznie z miejsc. Bo „miejsce” to taka lokalizacja, której znaczenie, forma i funkcja konstytuują się w jej fizycznych granicach, w interakcji jedynie z bezpośrednim sąsiedztwem⁶. A tymczasem przestrzenie naszych miast już tylko w niewielkim stopniu są „lokalne”. Przelewają się przez nie prądy globalne, ich przestrzeń kształtowana jest pod wpływem czynników odległych i oddziaływań sieciowych. Owa globalna *przestrzeń przepływów*, jak nazywa ją Manuel Castells, zalewa centra miast, pieczętuje je billboardami globalnych korporacji i wypełnia globalnie ujednoliconą „architekturą. spadochronową”, którą można by „zrzucić z samolotu” w dowolnym punkcie świata, bo nie jest zakorzeniona w lokalności żadne-

6 M. Castells, *Spółeczeństwo sieci*, Warszawa 2007, s. 423.



STATTPARK – akcja artystyczna studentów w Dreźnie. W miejscu, gdzie mieszkańcy chcieli urządzić niewielki park, władze zaplanowały plac parkingowy dla samochodów. W odpowiedzi grupa studentów ustawiła tabliczki ze znakiem „Parking” tak gęsto, że uniemożliwiało to wjazd samochodów. Nieprzetłumaczalna gra słów w jęz. niemieckim: Stattpark to „park miejski” natomiast Stattpark oznacza: „zamiast parku”. (zdjęcie udostępnione autorowi przez Andreasa Billerta)

go konkretnego miejsca. Przestrzeń *przepływów* wypycha z miasta tradycyjną *przestrzeń miejsc*. Żyjemy jeszcze nadal w miejscach, ale każdego dnia wielokrotnie nabieramy powietrza, aby z miejsca do miejsca przedostać się przez coraz szersze rozlewiska przestrzeni przepływów. Z kolei same miejsca stają się efemeryczne, niestabilne, niedające oparcia. Miejsce we współczesnym mieście – powiada Richard Sennett – „wyrasta jak za dotknięciem różdżki developera, w ciągu jednego pokolenia rozkwita i więdnie”⁷. Nie sposób w takich miejscach zakorzenieć się. Opuszcza się je niepokojąco łatwo, bez zbędnego żalu.

→ Oto kolejny obszar-wyzwanie dla ludzi kultury: miejmy świadomość, że każde „miejsce kultury” w naszym mieście, wytworzone, ukształtowane, wyhodowane cierpliwą pracą animacyjną, w którym będzie przyjazna, zapraszająca atmosfera, a nadto poczucie trwałości i zakorzenienia, jest olbrzymią lokalną wartością. Dzięki takim miejscom zwiększa się prawdopodobieństwo pozostania w mieście najaktywniejszych ludzi, czy powrotu tychże po studiach ukończonych w odległej metro-

⁷ R. Sennett, *Koroźja charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, Warszawa 2006, s. 20 – 21.



Nie istniejąca już warszawska galeria LeMadame była miejscem, które przyciągało tłumy i poruszało wyobraźnię.

polii. „Pracować mogę i przez Internet, a nie mogłabym odjechać gdzieś w świat, daleko od naszego klubiku⁸” – stwierdza w wywiadzie jedna z respondentek moich śląskich badań; to właśnie „miejsce kultury” – magiczny fragment przestrzeni publicznej – powstrzymuje ją przed emigracją.

POLITYKA KULTURALNA

→ Lokalna polityka kulturalna jest częścią strategii rozwoju lokalnego, podobnie jak lokalna polityka przestrzenna, inwestycyjna, oświatowa, mieszkaniowa, zdrowotna, itd. Polityka kulturalna – jeśli w ogóle jest, bo gmina nie ma obowiązku jej uchylać – ma formę dokumentu opisującego ogólne cele i wartości, jakie w obszarze kultury chce osiągnąć wspólnota lokalna oraz środki, jakimi władze i instytucje publiczne będą się przyczyniały do osiągnięcia tych celów i wartości.

→ Nowoczesne podejścia do polityki kulturalnej miasta najczęściej uwzględniają decentralizację i uspołecznienie procesów decyzyjnych w dziedzinie kultury (pamiętamy wszak o licznych podmiotach kultury, które nie są

POLITYKA KULTURALNA
to zapis ogólnych celów i wartości, jakie w obszarze kultury chce osiągnąć wspólnota lokalna oraz opis środków, jakimi władze i instytucje publiczne będą się przyczyniały do osiągnięcia tych celów i wartości.

8 Wypowiedź respondentki (pracownicy sektora doradztwa finansowego, 26 lat) pochodząca z wywiadu pogłębianego z badań autora w woj. śląskim w 2009 r. (materiał niepublikowany).

publicznymi instytucjami, a chcemy je zaprosić do realizowania wspólnej polityki). W dobrej polityce kulturalnej zasadą jest jawność i przejrzystość decyzji o finansowaniu kultury ze środków publicznych. Zachodzi więc istotna relacja pomiędzy demokracją a polityką kulturalną. Nowoczesna polityka kulturalna zdecydowanie powinna być współtworzona przez samych obywateli. Nie wystarczą tu już konsultacje, a więc zasięganie przez władzę opinii w sposób niezobowiązujący, bez żadnej obietnicy uwzględnienia tych opinii. Potrzebne jest tu realne uczestnictwo obywateli w decyzjach. Tylko wtedy, z jednej strony, polityka kulturalna będzie odpowiadała na realne potrzeby obywateli i – z drugiej – będzie wyrazem ich zaangażowania w istotne sprawy wspólnoty.

→ Skoro doszliśmy do tego, że układanie lokalnej polityki kulturalnej może być dobrą szkołą lokalnej demokracji w ogólności, że może być okazją do faktycznego uczestnictwa obywateli w decyzjach publicznych, to na koniec może warto wspomnieć o idei *demokracji deliberatywnej*, która – wobec narastającego rozczarowania obecnym modelem demokracji przedstawicielskiej, nieuchronnie grzęznącego w partyjnych walkach o władzę – jest obiecującą propozycją odświeżenia demokracji. Wedle Amy Gutmann i Dennisa Thompsona – czołowych teoretyków demokracji deliberatywnej – fundamentem tego modelu jest podejmowanie decyzji w najważniejszych dla wspólnoty sprawach w trybie otwartej debaty (czyli właśnie – deliberacji), której wynik jest stanowiący. Demokracja deliberatywna próbuje przywrócić godność pojęciu polityki rozumianej jako wspólne działanie na rzecz dobra wspólnego.

1.6. Kultura jako pole szans

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ Skoro – jak powiedzieliśmy w poprzednim rozdziale – widzimy przed kulturą możliwą misję aktywizowania ludzi do szerszego udziału w demokracji obywatelskiej, to teraz przyszedł czas na przyjrzenie się kulturze jako czynnikowi napędzającemu rozwój lokalny. W tym kontekście zastanowimy się kolejno nad tym, jak kultura może wzbogacać pole indywidualnych szans rozwoju każdego z nas, dalej – spojrzymy na rolę kultury w budowaniu lokalnego kapitału kreatywnego, a wreszcie przyjrzymy się dokładniej roli przedsiębiorstw sektora kultury i przedsiębiorstw sektora kreatywnego w lokalnym rozwoju gospodarczym.

ROZWÓJ LOKALNY: WZBOGACANIE POLA INDYWIDUALNYCH SZANS

→ Rozwój lokalny to złożony splot procesów społeczno-gospodarczych, którego istotą są takie zmiany, jak: umocnienie lokalnej demokracji i zwiększenie znaczenia w niej debaty publicznej, wzmacnianie uczestnictwa obywateli w podejmowaniu decyzji publicznych, wzrost efektywności ekonomicznej i równości szans, poszerzenie pola wolności itd. Ostatecznym efektem (i zarazem miernikiem) rozwoju lokalnego jest wzbogacenie pola szans indywidualnej samorealizacji poszczególnych mieszkańców.

→ Nie zamierzam w tym miejscu opisywać szczegółowo teorii rozwoju lokalnego; dość obszerne odniesienie do tej tematyki zamieściłem już w poprzedniej książce wydanej w ramach projektu „Kierunek Kultura”¹. Tu chciałbym się skupić na kluczowym pojęciu tej teorii a mianowicie pojęciu *indywidual-*

ROZWÓJ LOKALNY to proces wzbogacania pola indywidualnych szans poszczególnych mieszkańców danego terenu na ich osobistą samorealizację (spełnienie swego potencjału).

¹ W. Kłosowski, *Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego*, [w:] tenże (red.), *Kierunek Kultura. Promocja regionów poprzez kulturę*, Warszawa 2009, s. 13.

nych szansach samorealizacji. Wzbogacenie ich pola jest miarą rozwoju lokalnego: to, że dane miasto rozwija się lepiej niż inne, znaczy tyle, że ludzie mają tu większą paletę równomierniej dostępnych i bardziej różnorodnych szans spełniania się i rozwijania według indywidualnych aspiracji.

→ Cóż to takiego owe *szanse indywidualne*? To wszystkie obiektywne i subiektywne czynniki otwierające przed danym człowiekiem możliwość zrealizowania przez niego jego osobistego potencjału. To zarówno twarde fakty (np. obowiązujące tu i teraz normy prawne czy fizyczna dostępność takich a nie innych zasobów) jak i czynniki miękkie: społeczno-kulturowe (np. poziom włączenia społecznego danej osoby, jej wzorce kulturowe) czy wręcz psychologiczne (np. poziom wiary w siebie, osobiste przekonania normatywne).

→ Przetłumaczmy teraz tę nieco teoretyczną definicję na praktykę „pracy w kulturze”. Szanse indywidualnego rozwoju rozumiemy szeroko: zarówno jako dostępność obiektywnie istniejących możliwości rozwoju, jak i – jako istnienie subiektywnych możliwości praktycznego skorzystania przez poszczególnych mieszkańców z owych istniejących obiektywnie możliwości. Oba aspekty są równie ważne i wzajemnie się uzupełniają. Na przeszkodzie rozwojowi mogą przecież równie skutecznie stawać obiektywne bariery infrastrukturalne, co subiektywne bariery mentalne. Misja samorządu lokalnego nie kończy się bynajmniej na dbałości o system obiektywnych możliwości rozwoju, o istnienie rozwiązań instytucjonalnych i dostępność odpowiedniej infrastruktury. Równie ważne jest współtworzenie możliwości subiektywnych korzystania przez mieszkańców z tej infrastruktury i tych instytucji. Barbara Fatyga przytacza taki poruszający przykład z własnej praktyki:

→ *Wspomnę o dwóch inicjatywach kulturalnych, które widziałam w latach dwięćdziesiątych we Francji. Pierwszą było potężne, rewelacyjnie wyposażone Centrum Kultury usytuowane w okolicach zamieszkanego przez imigrantów z Maghrebu, osiedla z wielkiej płyty – nowego, chociaż mocno od razu zdezastrowanego. Centrum było puste. Pracujący tam animatorzy po rozpaczliwych i nieudanych próbach pokazania mi przychodzących tam dzieci, zrezygnowali i pokazywali już tylko eleganckie i z gruntu fałszywe foldery. Druga inicjatywa to tzw. Misja Kulturalna: w bocznej uliczce mieściła się mała kawiarenka, w której funkcję „barmana” spełniał wykwalifikowany animator kultury. Jego zadaniem było rozmawiać z przychodzącą tam „trudną” i „nie-trudną” młodzieżą i kierować ją po pewnym czasie „na zaplecze”, gdzie odbywały się kolejne etapy pracy animacyjnej. Tu było pełno i gwarml²*

2 B. Fatyga i in., *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce*, Warszawa 2009, s. 48-49.

→ W tym rzecz: władze samorządowe bywają bardzo często zapatrzone w infrastrukturę, a nie w to, co się w niej dzieje; wybudowanie Centrum Kultury uważają już za załatwienie sprawy. „Przecież udostępniliśmy tej młodzieży szanse samorealizacji” – powiadają. Ale to nie takie proste: świecące pustkami sale świetnie wyposażonego centrum powinny natychmiast nasunąć pytanie: brak jakich subiektywnych sposobności „odpycha” tamtejszą młodzież od odwiedzania tej instytucji? Brak dobrej promocji? Brak nawyków kulturowych? Nudny program i słaba oferta? Płatne i zbyt drogie zajęcia? Odstraszająca, „sztywna” atmosfera? Kiepski dojazd? Kłopotliwe dla potencjalnych uczestników terminy i pory zajęć? Niesympatyczni instruktorzy? Inne bariery (np. niepewność, jak zachowywać się w budynku Centrum, itd.)? Niezdiagnozowanie i nieusunięcie barier tego typu podważa sens wybudowania i utrzymywania z budżetu publicznego obiektu, który stoi pusty nie służy faktycznemu uczestnictwu w kulturze. Samo wybudowanie obiektu nie jest jeszcze stworzeniem szans; trzeba zawsze myśleć o takim zestawie uzupełniających się szans, które w sumie zrealizują się w postaci zmiany w życiu danego obywatela. Dopiero wówczas mamy do czynienia z prawdziwym rozwojem.

CREATIVE MILIEU, CZYLI MAGIA MIEJSCA...

→ Przykład powyższy, pokazujący jak zawodne może być widzenie rozwoju lokalnego poprzez „budowanie infrastruktury”, kieruje naszą uwagę tym czynnikiem napędzającym (lub hamującym) rozwój, które mają charakter subtelny i nie jest łatwo przeliczyć na twarde wskaźniki. Ale to nie znaczy, że te oddziaływania nie są sprawcze i skuteczne. Właśnie w sferze kultury mamy ich wyjątkowo wiele. Jest wysoce prawdopodobne, że opisywane przez Fatygę francuskim Centrum Kultury zbrakło właśnie *creative milieu* – owej nieuchwytniej twórczej atmosfery, nieuchwytnego ducha miejsca, który sprawia, że chcemy tu być i tworzyć.

→ Pojęcie *creative milieu* upowszechnił Charles Landry, autor koncepcji tzw. Miasta Kreatywnego i konsultant rewitalizacji miast w wielu krajach. Termin *creative milieu* oznacza u Landry’ego zarówno miejsca, w których powstają i przepływają kreatywne idee, jak i – pewien trudno uchwytny zespół cech danego miejsca, który sprzyja kreatywności. To właśnie *creative milieu* przyciąga, zatrzymuje w danym miejscu klasę kreatywną (osoby utrzymujące się z kreatywności), oraz sprzyja kształtowaniu się tej klasy w miejscowej populacji..

→ Wprawdzie Landry stwierdza, że kluczowe znaczenie dla powstania w danym miejscu *creative milieu* ma niemal zawsze otoczenie architektoniczne, które wpływa na nieuchwytną atmosferę, „klimat” danego miejsca, ale my pozwolimy sobie nie zgadzać się z nim: na twórczą atmosferę, *magię miejsca* wpływa bardzo wiele czynników, a wśród nich naszym zdaniem kluczowy

CREATIVE MILIEU oznacza „twórcze otoczenie”, „miejsce przeziąknięte twórczą atmosferą”. *Creative milieu* to takie miejsce (region, miasto, dzielnica, budynek), które ma niezbędną infrastrukturę twardą (np. architektoniczną, techniczną) i miękką (np. społeczną, artystyczną) umożliwiającą przepływ kreatywnych pomysłów i koncepcji.

jest. Czy w przykładzie *Misji Kulturalnej* opisanym przez Barbarę Fatygę sukces nie był zasługą owego barmana-animatora?

→ A skoro mowa o pracy animatorskiej, ożywiającej miejsca i przestrzenie, to na koniec jeszcze wspomnijmy o tematyce dotychczas nieporuszanej a w istocie bardzo ważnej: o rewitalizacji obszarów miejskich.

REWITALIZACJA: PRZYWRACANIE MIASTU ŻYCIA

→ Zdarza się tak, że w niektórych obszarach miast – w starych centrach lub na zaniedbanych peryferiach – w jednym czasie i miejscu kumulują się tak liczne problemy z tak wielu dziedzin naraz, że nie można już oczekiwać rozwiązania kryzysu przez samych mieszkańców.

→ Rewitalizacja polega na skumulowaniu na stosunkowo niewielkim terenie w jednym czasie działań wspierających, aktywizacyjnych, animacyjnych i naprawczych (w tym – kompleksowych remontów infrastruktury miejskiej i podniesienia standardu estetycznego otoczenia). Celem tak rozumianej rewitalizacji jest przełamanie poczucia bezradności i zaktywizowanie ludzi mieszkających w danym miejscu, uruchomienie ich potencjału. Więc pomoc z zewnątrz jest tylko „zapalnikiem”: inicjuje procesy, które będą następnie realizowane głównie siłami lokalnymi.

→ Od czego można zacząć przełamywanie poczucia bezsilności i beznadziei w „złej dzielnicy”? Właśnie od działań w sferze kultury! To one mogą przełamać nieufność, pokonać apatię, i dzięki umiejętnie prowadzonej animacji wyzwolić energię społeczną mieszkańców, a w konsekwencji zmienić środowisko społeczne i poprawić jakość życia we wszystkich dziedzinach.

→ Pamiętajmy: tworząc Lokalny Program Rewitalizacji zawsze powinniśmy wkomponowywać w niego przemyślany zestaw działań animacyjnych oraz planować „osadzanie” w rewitalizowanym obszarze nowych „miejsz kulturalnych”. Miejsca takie nie tylko winny być adresowane do bezpośrednich sąsiadów, ale najlepiej byłoby, gdyby były robione wraz z nimi. Bez takich miejsc i takich działań animacyjnych rewitalizacja nie uda się w ogóle, lub będzie grą pozorów, jak owo świetnie wyglądające Centrum Kultury opisywane przez Barbarę Fatygę.

REWITALIZACJA to interwencja w obszar miejski objęty złożonym kryzysem; interwencja taka polega na skumulowaniu i jednoczesna pomoc w wielu dziedzinach, której zadaniem jest ponowne uruchomienie lokalnej zaradności i przedsiębiorczości, wyzwolenie kreatywności i optymizmu.. Rewitalizacja oznacza przywracanie energii, dynamiki, sił witalnych obszarowi miejskiemu, w którym nastąpiła tak szczególna kumulacja problemów społecznych, gospodarczych i infrastrukturalnych, że mieszkańcy nie są w stanie wyzwać się z nich wyłącznie o własnych siłach.

1.7.

Kultura na rzecz zmiany społecznej

WOJCIECH KŁOSOWSKI

→ W poprzednim rozdziale patrzyliśmy na kulturę jako na pole szans, które jest źródłem rozwoju lokalnego. Jednak we współczesnym świecie dostępne ludziom szanse indywidualnego rozwoju bywają rozłożone bardzo nierówno i obok obszarów rozwoju mamy obszary wykluczenia i zapaści. Wspominaliśmy już o tym omawiając zagadnienie rewitalizacji obszarów miejskich. W tym rozdziale pokusimy się o szerszą (a mamy nadzieję, że przez to nie płytszą) refleksję nad rolą kultury w rozwiązywaniu problemów społecznych. Kluczowe pojęcia tego rozdziału to *włączenie społeczne*, *spójność społeczna*, *równość szans* i *akceptacja dla różnorodności* wreszcie – *kapitał społeczny*. Na końcu tego rozdziału wspomnimy o dwóch rodzajach pracy kulturalnej ze społecznością lokalną, której polskie podmioty kultury mogłyby się nauczyć od swoich brytyjskich odpowiedników: to animacja nurtu *community arts* oraz realizowana przez brytyjskie instytucje artystyczne dziedzina działalności: *audience development*.

... NA RZECZ ZMIANY SPOŁECZNEJ?

→ Europejski Kongres Kultury, który odbywał się we Wrocławiu jesienią 2011 roku, miał za swe hasło „Sztuka dla zmiany społecznej” („*Art for Social Change*”). Być może skala i ranga kongresu spowodowała, że w dyskusjach kongresowych mówiono o *zmianie społecznej* jako o nowej epoce, w jaką wkracza ludzkość. Nas jednak bardziej interesuje skala mikro, skala lokalnego podmiotu kultury w niewielkim środowisku: o jakiej *zmianie społecznej* myślimy, gdy będąc takim właśnie lokalnym podmiotem podejmujemy nowy projekt kulturalny czy artystyczny?

→ Intuicja podpowiada, że *zmiana społeczna* to jakiś niewielki krok w wielkim procesie rozwoju społecznego. Socjolog powiedziałby: pojedyncza *zmiana społeczna* to różnica pomiędzy stanem stosunków społecznych w pewnej chwili a jego stanem po upływie określonego czasu.. Celem większości projektów społecznych jest właśnie wywołanie określonej, pozytywnej zmiany społecznej. Z kolei łańcuch kolejnych, następujących po sobie zmian społecznych, powiązanych przyczynowo, nazywamy *procesem społecznym*, a ogół procesów społecznych o wspólnym ukierunkowaniu, korzystnym z perspektywy danej wspólnoty, to właśnie *rozwój społeczny*. Czyli realizując w naszej instytucji wieloletni program kulturalny złożony z kilku następujących po sobie rocznych i dwuletnich projektów, z których każdy kolejny polega na kontynuowaniu pracy nad stanem, jaki wypracowano w projekcie poprzednim, pobudzamy w ten sposób pewien proces społeczny, który z kolei wraz z innymi projektami realizowanymi przez inne podmioty w ramach wspólnej polityki kulturalnej, napędza rozwój naszego miasta.

→ W tym miejscu jednak musi zapalić się nam w głowie ostrzegawcza lampka. Socjologiczna koncepcja *rozwoju społecznego* rozumianego jako wiązki *procesów społecznych*, z których każdy jest łańcuchem powiązanych ze sobą *zmian społecznych*, jest modelem uproszczonym, (jak każdy model) i przez to zastawiającym na nas pułapkę. Tak rozumiany rozwój społeczny miałby ukryte, niewypowiedziane wprost założenie, że rozwój to nurt zmian w jednym, bezdyskusyjnym kierunku. Poszczególne procesy społeczne albo są współbieżne z tym kierunkiem (i wówczas są prorozwojowe) albo zmierzają gdzieś w bok (i wówczas nie są istotne dla rozwoju), albo wręcz podążają w kierunku przeciwnym (a wtedy są wsteczne, antyrozwojowe). W takim modelu koncepcyjnym łatwo ocenić planowaną zmianę społeczną: ta jest dobra (bo prorozwojowa), a owa – zła (bo antyrozwojowa). Antropolog kultury musiałby się obruszyć na takie założenie, ale też potoczny zdrowy rozsądek buntuje się przeciw niemu: liczne nurty zmian społecznych dziś uważanych za postępowe, były krytykowane za wsteczność w chwili gdy powstawały. Czyż starsi czytelnicy tej książki nie pamiętają utyskiwania „głównego nurtu” społecznego, że ekolodzy nawołujący do oszczędniejszego stylu życia „chcą nas z powrotem zagonić do jaskiń”? Postęp jest pojęciem wielce względnym i jeśli przysłoby nam zobrazować rozwój ludzkości liniowo, to byłaby to zapewne linia zygzakowata, jeśli nie zawiły meander. Nam, animatorom skupionym na skutkach społecznych tego co robimy tu i teraz, a więc na nieskończenie drobnym fragmencie owej linii, pozostaje jedna wytyczna, której warto się trzymać: praktyki animacyjne i w ogóle praktyki kulturowe powinny być autorefleksyjne. Trzeba się po prostu zastanawiać nad tym, co chcielibyśmy, aby z tych praktyk wynikło (ale też: co może z niech wynikać niezależnie od naszych intencji).

→ Spróbujmy teraz nabrać oddechu i – nurkując w inną sferę semantyczną – omówić to samo „językiem projektowym”, o którym powiedzieliśmy, że z jednej strony jest niezbędny do komunikowania się ze światem grantodawców, a z drugiej strony może nam narzucić skrajnie spłaszczone widzenie sensu tego co robimy, sprawi, że zamiast ludzi będziemy widzieć przed sobą „beneficjentów”. Będziemy uważali, by tak się nie stało. A więc: każdy projekt kulturalny (inaczej: każde przedsięwzięcie w sferze „robienia kultury”, nastawione intencjonalnie na określony cel) powinien zawierać świadomą refleksję nad tym, na jaką zmianę społeczną jest nastawiony: jaki docelowy stan społeczny ma być osiągnięty w jego wyniku i czym ten stan różni się od stanu obecnego. Jeśli opisujemy rzecz najprostszą – materialny wynik projektu („w parku powstanie rzeźba”, „odbędzie się dwa koncerty”, „zostanie zrealizowanych 800 osobogodzin zajęć tanecznych”), a więc tzw. *produkt* projektu, to nie opisujemy na dobrą sprawę żadnej zmiany społecznej. Chcąc opisać zmianę społeczną, musimy skupić się nie na *produkcie* (wyniku materialnym) projektu, ale na jego *rezultacie* – zmianie sytuacji ludzi, jaką ten projekt wywołał. A więc nie: „w parku powstanie rzeźba”, tylko „w parku powstanie piękne miejsce, gdzie ludzie będą uwielbiali wypoczywać”. A więc nie żadne: „zostanie zrealizowanych 800 osobo-godzin zajęć tanecznych”, tylko: „dwadzieścioro dzieci z zaniedbanej dzielnicy nauczy się *break dance’u* w stylu *electro boogie*”. To jest opis rezultatu projektu: nowe, konkretne umiejętności ludzi uczestniczących w zajęciach (a nie tylko „zrealizowane godziny”), czy poprawa jakości życia przez stworzenie pięknego miejsca do wypoczynku (a nie tylko „rzeźba w parku”).

→ Ale jeśli chcemy uchwycić całość zmiany społecznej jaką wywoła nasz projekt, to refleksja nad produktem (wynikiem „technicznym”) i rezultatem (natychmiastową zmianą w sytuacji beneficjentów), to nadal za mało. Potrzebna jest jeszcze szersza refleksja nad oddziaływaniami¹ projektu (społecznymi skutkami odroczonymi i rozproszonymi). Oddziaływania w naszym przykładzie mogłyby być zaplanowane – powiedzmy – w taki sposób: „po trzech latach dziesięcioro z tych dzieci nadal będzie czynnie uprawiać taniec”. Albo inaczej: „W rok po zakończeniu projektu średnia samoocena wśród dzieci z objętej projektem grupy poprawi się o jedną ocenę w skali ocen szkolnych²; dzieciaki będą miały więcej wiary we własne siły i więcej pewności siebie”. Proszę zwrócić uwagę, że takie dwa różne określenia oczekiwanej zmiany społecznej spowodują tak naprawdę

1 W unijnej metodologii zarządzania projektami skutki każdego projektu są analizowane w trzech warstwach: [1] bezpośrednich skutków techniczno-materialnych (produktów – *outputs*), bezpośrednich skutków społecznych (rezultatów – *results*) oraz odroczonych i rozproszonych skutków społecznych (oddziaływań – *impacts*). Ewaluacja dotyczy tylko dwóch pierwszych, natomiast analiza strategiczna – wszystkich trzech.

2 A więc przykładowo: jeśli na starcie projektu uczestnicy grupy ogólnie oceniali samych siebie na „trójkę z minusem”, to w rok po jego zakończeniu średnia samoocena w grupie powinna być nie niższa, niż „czwórka z minusem”.

realizację dwóch różnych projektów: pierwszy będzie pewnie projektem zajęć artystycznych, a drugi będzie zapewne zawierał elementy wsparcia pedagogicznego, psychologicznego, może nawet terapeutycznego. W pierwszym przypadku celem jest wypuszczenie w świat potencjalnych tancerzy, a w drugim – wypuszczenie w świat ludzi, którzy poznali swój potencjał i dzięki temu lepiej poradzą sobie z trudami życia. Nie w tym rzecz, że chcemy pokazać wyższość jednego podejścia nad drugim; nasz projekt „taneczny” jest tu tylko przykładem. Chodzi o to, by przygotowując jakikolwiek projekt kulturalny zawsze zastanawiać się nad zmianą społeczną, jaką nasz projekt ma wywołać, i by brać potem konsekwentną odpowiedzialność za tę zmianę.

WŁĄCZENIE SPOŁECZNE: MOGĘ UCZESTNICZYĆ

→ Chodzi nam więc o to, by zapraszać ludzi do uczestnictwa w kulturze, a przez to włączać ich w szersze rozumiane życie społeczne. Co to jest, owo *włączenie społeczne*? Można na to odpowiedzieć językiem praktyki: jestem włączony społecznie wtedy, gdy mam faktyczną (a nie tylko formalną) możliwość pełnego uczestniczenia w życiu społecznym: przebywania wśród ludzi, zawierania z nimi znajomości i przyjaźni. Jestem włączony, kiedy mogę podjąć pracę dającą mi szacunek społeczny i możliwość utrzymywania się na społecznie akceptowanym poziomie, kiedy mogę pełnić ważne role społeczne i realizować wśród innych własne aspiracje.

→ Kiedy tracę moje „włączenie społeczne”, staję cię wykluczony. Zdajmy sobie głębiej sprawę, na czym w istocie polega *wykluczenie społeczne* – przeciwieństwo *włączenia społecznego*: nie polega ono na jakichkolwiek formalnych zakazach (czyż bezdomnemu zabrania kto iść do opery?), tylko – na braku realnych możliwości uczestnictwa: kiepskim miejscu zamieszkania, z którego niełatwo dojechać do opery, na braku środków na dojazd i bilet, na poczuciu braku akceptacji społecznej („znów będą na mnie t a k patrzeć”), na braku wyuczonych umiejętności, wreszcie – na wpojonym społecznie braku wiary w siebie.

→ Czynnikiem wykluczenia jest bardzo wiele, ale – powiedzmy to wprost – węzłowym czynnikiem jest na ogół ubóstwo. Uboga rodzina ma bardzo ograniczone możliwości przeprowadzenia się w lepsze miejsce (przełamania swego „wykluczenia terytorialnego”), wykształcenia dzieci, zdobycia lepszej pracy, wreszcie – ponoszenia kosztów uczestnictwa, które dla niej mogą być już trudną do pokonania barierą. W niektórych sytuacjach, kiedy w danym miejscu (dzielnicy, osiedlu) wykluczonych społecznie jest wielu, może narodzić się mikrosoczełność nieakceptowana (ani nawet nietolerowana) przez sąsiadów, która stopniowo przeraża się w getto. Zanim nastąpi taki destrukcyjny proces społeczny, jest czas na wkroczenie w dany obszar animatorów i cierpliwe przełamywanie wykluczenia danej mikrosoczełności. Animator nie jest cudotwórcą i nie zaradzi wszystkiemu: wykluczenie terytorialne czy ubóstwo rodzin, to twarde fakty i nie od anima-

WŁĄCZENIE SPOŁECZNE, to posiadanie przez kogoś faktycznej możliwości uczestniczenia w życiu społecznym: przebywania wśród ludzi, zawierania znajomości i przyjaźni, podejmowania pracy i utrzymywania się, zdobywania szacunku, pełnienia ważnych ról społecznych..

tora zależy, czy one znikną. Ale jeśli podejmiemy rozsądne programy animacyjne, społeczność odzyska poczucie wiary we własne siły i być może zacznie zmieniać swój los i w tych aspektach. Natomiast sama odmienność kulturowa stanowczo nie musi prowadzić do wykluczenia; może też stać się elementem barwnej wielokulturowości miasta, która z kolei może być lokalną wartością i atrakcją³.

→ Pod wpływem świeżo odbytej dyskusji⁴ muszę dopisać do tego fragmentu jeszcze jedną uwagę: z używaniem kategorii *wykluczenie społeczne* wiąże się obowiązek wielkiej ostrożności: jak podkreśla Grzegorz Godlewski, w żadnym wypadku nie należy rozumieć przez to wykluczenia z pewnego gotowego wzorca funkcjonowania społecznego (co trąciłoby bodaj podejściem postkolonialnym: *jesteś gorszy, bo nie funkcjonujesz w takiej kulturze, jak my*). Przez wykluczenie społeczne należy rozumieć wyłączenie kogoś z dostępnego innym pola szans indywidualnych, odebranie temu komuś suwerennej możliwości wyboru własnej drogi rozwoju czy sposobu życia. Takie i tylko takie jest znaczenie tego terminu. Oto przykład tego, o czym w pierwszym rozdziale pisze Weronika Parfianowicz-Vertun: jeśli używamy języka nieostrośnie i bezrefleksyjnie, za chwilę niektóre jego terminy mogą obrosnąć znaczeniami, których już z nich nie „zeskrobimy” i zamiast wskazywać na pewien problem staną się źródłami tego problemu.

SPÓJNOŚĆ SPOŁECZNA: NIEWYKLUCZAJĄCA RÓŻNORODNOŚĆ

→ Jeśli w naszej lokalnej społeczności jak najwięcej ludzi jest włączonych społecznie, jeśli dbamy o przeciwdziałanie wykluczeniu, to powstaje **s p ó j - n o ś ć s p ó ł e c z n a**. Spójność społeczna to właśnie stan społeczny polegający na wysokim poziomie włączenia społecznego członków danej społeczności. Obrazowo można powiedzieć, że o ile w ramach przeciwdziałania wykluczeniu społecznemu indywidualnym celem jest włączenie danej osoby w procesy społeczne, to celem z punktu widzenia całej wspólnoty jest właśnie spójność społeczna – suma indywidualnych „włączeń” w procesy społeczne poszczególnych członków społeczności.

→ Spójność społeczna, to kategoria wymagająca jeszcze większej staranności w jej używaniu, niż kategoria wykluczenia. Spójność w żadnym wypadku nie może być rozumiana, jako „jednolitość społeczna”, homogeniczność. Spójność mieści w sobie całe bogactwo oczekiwanej różnorodności społecznej, zakłada jedynie, że żaden z elementów tej różnorodności nie odbiera nikomu szans na bycie wśród innych. Czy ów ktoś zechce z tych szans skorzystać, to już jego sprawa. Ale jeśli ma możliwość uczestnictwa (realną, a nie tylko formalną), to już możemy mówić o społecznej spójności.

SPÓJNOŚĆ SPOŁECZNA to poziom włączenia społecznego członków danej społeczności a więc pole dostępnych im szans uczestnictwa w życiu społecznym. Spójność nie zakłada w żadnym wypadku homogeniczności społecznej; spójność to niewykluczająca różnorodność.

3 Warszawska Praga była w dużej części dzielnicą wykluczonych, chylącą się w stronę getta; dzięki działaniom animacyjnym obecnie powstała społeczna moda na mieszkanie na Pradze – dzielnicy „barwnej i z charakterem”. Być mieszkańcem Pragi, to już nie wstyd, ale „szpan”.

4 Chodzi o dyskusję autora z G. Godlewskim 17.11.2011 podczas panelu „Polska wielokultura?” na warszawskim kongresie „ShortCut Europe” (16-18.11.20110).

→ Społeczeństwo spójne to bynajmniej nie jedna wspólnota; wspólnota miałaby zawsze tendencję do ujednolicania, dyscyplinowania swych członków w kierunku jednorodności. Na szczęście warunkiem spójności nie jest jednolitość. Społeczeństwo spójne, to wielość wspólnot, z których żadna nie jest wspólnotą wykluczoną z szerszej sieci relacji społecznych. W ramach spójnego społeczeństwa poszczególne wspólnoty mają prawo zachowywać wobec reszty społeczeństwa wybrany przez siebie dystans, nieraz bardzo wyraźny; nie każdy musi chcieć integrować się społecznie z każdym innym. Ale czym innym jest zachowywanie dystansu z własnego wyboru, a czym innym – bycie odtrąconym i wypchniętym na margines relacji społecznych. Psycholog społeczny podpowiedziałby nam, że niemal zawsze te dwa zjawiska mieszają się: jeśli ktoś zachowuje dystans wobec społeczności, za chwilę społeczność potraktuje go także z dystansem, odepchnie go. I odwrotnie: ten, kto jest wykluczony przez społeczność, niemal zawsze próbuje to zamaskować własnym dystansem do innych: lepiej jest żyć w przeświadczeniu, że „to ja ich nie potrzebuję”, niż że „to oni nie potrzebują mnie”.

→ Co może zrobić animacja kultury i edukacja kulturalna na rzecz spójności społecznej rozumianej tak, jak powyżej („niewykluczającej różnorodności”)? To bardzo ważne pytanie, ale oczywiście każdy z animatorów musi poszukiwać odpowiedzi sam, patrząc na „swoją” społeczność lokalną tu i teraz, bo drogi ku spójności są tak różne, jak różne bywają wykluczenia i ich złożone przyczyny. Ośmielimy się tu zaproponować tylko dwie rekomendacje.

→ Po pierwsze: warto się zwrócić ku grupom, które „izolują się”, „nie chcą w niczym uczestniczyć”, „trzymają się z boku”. Warto przyrzeć się czujnym okiem animatora, jaka jest naprawdę sytuacja tych grup, czy przypadkiem to nie sama społeczność izoluje te je, odpycha od uczestnictwa i trzyma z dala od siebie? Czy społeczność nie upatrzyła sobie w tej grupie owego „hultajstwa wszetecznego”, o którym Jakub ze Sienny pisał w XIV wieku: „Miejsce ich – za bramą! Niechaj tam pędzą swój żywot marny, jako chcą, z dala od domów ludzi pobożnych”. Odruch wyrzucania *innych* z „zacnego grodu naszego” ma długą i ponurą historię.

→ Po drugie – w odpowiedzi na bardzo powszechną praktykę instytucji kultury – sugerujemy, by nie koncentrować się na robieniu projektów „klasowych”, segregujących ludzi na odrębne grupy albo utrwalających podziały. Nie warto planować kolejnych zajęć „dla seniorów” i odrębnie „dla młodzieży”. Należy wystrzegać się bezrefleksyjnego organizowania wydarzeń skrojonych w istocie tylko dla zamożnych albo specjalnie dla ubogich. Spójność społeczna, to sytuacja, gdy seniorzy mają okazję robić coś razem z młodzieżą i ludźmi w średnim wieku, nie tylko wciąż we własnym getcie pokoleniowym, a z kolei młodzież ma wreszcie okazję partnerskiego rozmawiania z dorosłymi, tak rzadką we współczesnym świecie.

→ W dzisiejszych, postindustrialnych miastach zaczynamy obserwować wspólnoty sąsiedzkie, które organizują się inaczej, niż w XIX i XX-wiecznym mieście industrialnym: już nie według podobnego poziomu zamożności, ale według podobnego stylu życia. To takie wspólnoty są dziś (lub staną się za moment) naszą publicznością. Skoro ludzie, który dotychczas uczestniczyli w kulturze odrębnie (albo wręcz uczestniczyli dotychczas w innych kulturach), chcą teraz tworzyć razem mikrowspólnoty, to jasny znak, że także dzisiejsze instytucje kultury powinny podejmować projekty „w poprzek” tradycyjnych podziałów społecznych. Trzeba dać szansę odtwarzania więzi społecznych między grupami dotychczas izolującymi się od siebie: seniorami i młodzieżą, ludźmi zamożnymi i uboższymi, Polakami i Niemcami, miłośnikami opery i fanami hip-hopu. Wydaje się, że szczególną wartością są dziś projekty, których istotą jest spotkanie: to właśnie one tworzą spójność społeczną.

PATOLOGIA? MARGINES? LUDZIE DO RESOCJALIZACJI?

→ Już wcześniej w tym rozdziale wzywaliśmy do odpowiedzialności za używany język. Jest w języku polityki społecznej kilka terminów, które powinny z niego zniknąć jak najprędzej, a już w żadnym wypadku nie powinny przenikać do języka rozmowy o kulturze. „Zajęcia dla młodzieży z marginesu”,



Są takie miejsca, gdzie indywidualne szanse samorealizacji bywają bardzo ograniczone. Tam właśnie potrzebna jest mądra animacja kultury.

„darmowe wejściówki dla biednych” (koniecznie na wydzielone, gorsze miejsca, najlepiej oznaczone w sposób widoczny dla reszty widowni), „zajęcia resocjalizacyjne dla środowisk patologicznych”; takie nazwy są niestety obecne w oficjalnych dokumentach opisujących politykę społeczną miast i gmin, w tym politykę kulturalną. A język kształtuje myślenie. Jeśli robimy program dla „ludzi z marginesu”, dla „patologii”, to przecież tak właśnie będziemy podświadomie myśleć o przyszłych uczestnikach naszych działań. Tymczasem niezliczona ilość eksperymentów i badań socjologicznych potwierdza, że wystarczy jakąś (jakąkolwiek!) grupę ludzi nazwać „marginesem” czy „patologią”, by w bardzo krótkim czasie ludzie z tej grupy zaczęli się tak czuć, a chwilę – tak funkcjonować.

→ W ten właśnie sposób działa niezwykle silny i fundamentalny mechanizm dyskryminacji społecznej. Można się tu odwołać – przykładowo – do eksperymentu, jaki przeprowadziła w 1995 roku w USA Jane Elliott⁵. Eksperyment polegał na podzieleniu około trzydziestoosobowej grupy dobrowolnych uczestników („przeciętnych Amerykanów”) na kategorie według nieistotnej cechy: koloru oczu. Ludzie o niebieskich oczach zostali nazwani „niebieskookimi” (nazwa całkowicie neutralna) a następnie w przebiegu eksperymentu sugerowano w różny sposób, że „niebieskoocy radzą sobie gorzej”, „są mniej inteligentni”, „są nieco podejrzani”, „no, wiadomo; niebieskoocy”. Podczas badania stosowano jedynie „zwyckajne” wypowiedzi, jakie na co dzień spotykają ludność kolorową USA. Po 150 minutach eksperymentu większość uczestniczących w nim „niebieskookich” – pomimo świadomości, że to tylko ćwiczenie, a nie rzeczywistość realna – miała kompletnie złamane poczucie pewności siebie, poczucie własnej wartości, przeżywa bardzo głęboką frustrację i stres. „To był wstrząs, Poczuję się nikim, jeszcze teraz jestem kompletnie rozbity” – to wypowiedź uczestnika badania: pewnego siebie białego mężczyzny, pracującego na kierowniczym stanowisku w dużej korporacji.

→ Eksperyment J. Elliott pokazuje animatorom pracującym w środowiskach zagrożonych dyskryminacją, jaka jest ważność odpowiedzialnego używania słów. Piętnujące, stygmatyzujące nazwy osób i grup nie mogą pojawiać się w projektach animacyjnych. Podśmiewamy się czasami z przesadnej „poprawności politycznej” nadającej oględne nazwy zjawiskom, które zwykliśmy nazywać dosadnie. Jednak odechce się nam śmiać, gdy spróbujemy postawić się na chwilę w sytuacji tych osób i grup, których dotyka dyskryminujący język.

5 Na podstawie tego eksperymentu powstał głośny film dokumentalny „Niebieskoocy” (*Blue Eyed*), reż. Bertram Verhaag, 1996; J. Elliott powtarzała potem wielokrotnie ten eksperyment w ramach warsztatów antydyskryminacyjnych; wynik powtarzał się z nieuchronną regularnością.

KAPITAŁ SPOŁECZNY: SIEĆ ZAUFANIA, LOJALNOŚCI I SOLIDARNOŚCI

→ „Kapitał społeczny” to coraz modniejszy termin-klucz (a niektórzy już próbują używać go jak terminu-wytrycha otwierającego wszystkie zamki). Mamy Narodową Strategię Rozwoju Kapitału Społecznego i coraz więcej „kapitału społecznego” w najróżniejszych strategiach regionalnych i miejskich. Wydaje się, że jest w tej modzie na „kapitał społeczny” dużo zamętu: w definicjach płacze się to, co stanowi istotę kapitału społecznego z tym, co może być skutkiem (czy obserwowalnym przejawem) wzrastania kapitału społecznego, ale też może pojawiać się z innych przyczyn, zupełnie z kapitałem społecznym niezwiązanych. Widzi się w kapitale społecznym panaceum na różne bolączki i nie dostrzega się jego ciemnej strony, która przecież jest dobrze przebadanym fenomenem społecznym. Skoro jednak termin ten jest i będzie obecny w oficjalnych politykach, to porozmawiajmy więc o kapitale społecznym nieco dokładniej.

→ *Kapitał społeczny* odnosi się do relacji społecznych w danej grupie i oznacza gęstość sieci relacji zaufania, lojalności i solidarności⁶. Mówiąc prosto: kapitał społeczny w danej grupie jest tym większy, im więcej jej członków żywi przekonanie, że „oni mnie nie oszukają” (zaufanie), przyjmuje postawę: „ja nie oszukam ich” (lojalność) i jest gotowych działać razem z innymi we wspólnym interesie (solidarność). Z tego powinna wynikać następnie większa gotowość do zrzeszania się we wspólne inicjatywy, zakładania stowarzyszeń itp. Ekonomista powie, że w takiej społeczności są niższe koszty transakcyjne (bo nie trzeba aż tylu zabezpieczeń transakcji; na straży jej rzetelności stoi właśnie zaufanie i lojalność). Ale – powiada Robert Putnam – kapitał społeczny bywa bardzo wysoki także tam, gdzie społeczność jest zamknięta, nieufna wobec obcych i skazana na wąski krąg wzajemnego wsparcia. Toteż chcąc widzieć w kapitale społecznym pozytywną wartość z perspektywy społeczeństwa otwartego, trzeba po pierwsze zwracać uwagę na więzi zaufania, lojalności i solidarności łączące daną społeczność z otoczeniem zewnętrznym⁷: innymi społecznościami i ludźmi; tylko wówczas gdy istnieją takie zewnętrzne „mosty”, można widzieć pozytywną wartość w mocnych relacjach wewnętrznych⁸ społeczności, inaczej te więzi wewnętrzne mogą zamykać społeczność na kontakty ze światem (znane z Irlandii Północnej, czy z południa Włoch: „ufamy tylko swoim”).

→ Zdaniem wielu socjologów i ekonomistów istnieje generalna korelacja między kapitałem społecznym a ogólnym poziomem dobrobytu: im wyższy

KAPITAŁ SPOŁECZNY, to gęstość sieci społecznych relacji zaufania, lojalności i solidarności wewnątrz danej społeczności (spajający kapitał społeczny) oraz pomiędzy tą społecznością a jej otoczeniem (pomostowy kapitał społeczny).

6 Ujęcie, jakie proponujemy tutaj (częściowo za Piotrem Sztompką) najbliższe jest perspektywie Roberta Putnama, który za kapitał społeczny uważał ogół norm społecznych, sieci wzajemnego zaufania, lojalności, poziomych sieci zależności i kooperacji w danej grupie społecznej.

7 To tzw. *bridging social capital* – pomostowy kapitał społeczny.

8 To z kolei tzw. *bonding social capital* – wiążący (lub spajający) kapitał społeczny.

kapitał społeczny, tym większa szansa na dobrobyt. Ale nie odwrotnie: wraz ze wzrostem dobrobytu nie rośnie automatycznie kapitał społeczny. A nawet być może korelacja jest ujemna: im bardziej zadowolone społeczeństwo, tym słabsze relacje tworzące kapitał społeczny.

→ Jedną z pośrednich konsekwencji wzrostu kapitału społecznego jest także wzrost zaufania do instytucji publicznych, w tym – wzrost zaufania do instytucji kultury. A skoro o tym mowa, to przytoczymy przykład praktykowanych powszechnie w brytyjskich instytucjach kultury działań na rzecz umocnienia i rozwinięcia relacji zaufania, lojalności i solidarności pomiędzy daną instytucją a jej publicznością. Działania takie znane są pod nazwą: *audience development*.

AUDIENCE DEVELOPMENT

→ *Audience development* (rozwój widowni) polega na obserwowaniu (badaniu) potrzeb obecnej i potencjalnej publiczności oraz rozwijaniu relacji z tą publicznością. „*Audience development może obejmować aspekty marketingu, sprzedaży, planowania, edukacji, obsługi klienta i dystrybucji*” – czytamy w oficjalnej definicji Arts Council of England. Chodzi o to, by instytucje planując wszystkie te aspekty swej działalności miały na uwadze przede wszystkim

AUDIENCE DEVELOPMENT to działania instytucji kultury skierowane na zaspokojenie potrzeb obecnych i potencjalnych odbiorców i pomoc organizacjom artystycznym i kulturalnym w stałym rozwijaniu relacji z publicznością. Audience Development może obejmować aspekty marketingu, sprzedaży, planowania, edukacji, obsługi klienta i dystrybucji. (oficjalna definicja Arts Council of England).



Publiczność tłocząca się na schodach, to zawsze lepsze, niż pusta sala. Ale szukajmy jednak zło tego środka.

publiczność: jej obecny skład i potrzeby, ale też poszerzanie tego składu o nowych odbiorców-uczestników i o nowe potrzeby, którym znów trzeba będzie sprostać. Z tej perspektywy naczelnym pojęciem w planowaniu działalności instytucji nie są już „zbiory”, „repertuar”, „plan wystawienniczy” ale – publiczność. W brytyjskim podejściu do *audience development* kładzie się również nacisk na szukanie nowych odbiorców, przede wszystkim w grupach dotychczas słabiej uczestniczących w danym obszarze kultury, w tym także publiczności z grup wykluczonych społecznie.

→ Tymczasem polskim instytucjom kultury zdarza się nadal, że nie tylko w ogóle nie wiedzą, kto jest obecnie ich publicznością, ale też wcale nie są zainteresowane uzyskaniem takiej wiedzy⁹.

COMMUNITY ARTS: SZTUKA WSPÓLNOTOWA

→ Skoro wcześniej była mowa o pracy ze społecznościami zagrożonymi wykluczeniem, a teraz pokazaliśmy, że zwrot „ku ludziom”, ku publiczności, dotyczy także instytucji, po których spodziewamy się najwolniejszego tempa zmian, to teraz dla inspiracji naszych czytelników chcemy jeszcze wspomnieć o *community arts* – praktyce animacyjnej wywodzącej się z Wielkiej Brytanii. Nurt *community arts* wywodzi się z kontrkultury końca lat sześćdziesiątych: ruchów ekologicznych, pacyfistycznych, feministycznych, wśród których pojawił się wówczas także bunt przeciw sztywnemu podziałowi na artystów i widzów. W luźnym tłumaczeniu termin *community arts* oznacza „sztukę wspólnoty”. W procesie twórczym istotna jest tu interakcja ze wspólnotą, w której obszarze dzieło jest realizowane. Działania *community arts* prowadzą swoisty dialog z konkretną wspólnotą (lub ze zbiorowością ludzi, która dopiero ma szansę stać się wspólnotą): wyrażają jej problemy, aspiracje, nadzieje. Sztuka angażuje się tu w zmianę w życiu wspólnoty. Co to znaczy? Niech zilustruje to obszerny przykład z Walsall w Wielkiej Brytanii, przytoczony przez Annę Rogozińską:

→ Walsall to jedno z miast położonych na obrzeżach Birmingham, w wielokulturowym i silnie dotkniętym upadkiem wielkiego przemysłu rejonie West Midlands. Jednym z największych problemów nękających mieszkańców dzielnic Calmore, Pleck i Palfrey była prostytutka i towarzyszące jej: handel narkotykami, przemoc oraz ogólny brak poczucia bezpieczeństwa. W niektórych okolicach obawiano się wyjść wieczorem na ulice, nie bez znaczenia był także lęk przed wpływem tej sytuacji na zachowanie młodzieży. (...) Po badaniach przeprowadzonych przez dwóch uniwersyteckich

COMMUNITY ARTS
to sztuka realizowana w żywym kontakcie ze wspólnotą mieszkańców danego obszaru, współtworzona przez tę wspólnotę, nastawiona nie tylko na „dzieło”, ale i na zmianę społeczną.

⁹ Tym instytucjom, które chcą działać na rzecz rozwijania relacji ze swoją widownią, możemy polecić stronę www.rozwojwidowni.pl; to strona pilotażowego projektu „Rozwój widowni” realizowanego przez fundację Impact; a więc w Polsce także zaczyna się myśleć w ten sposób

naukowców okazało się, że kwestią łączącą przedstawicieli tak różnych grup interesów, jak lokalni aktywiści, mieszkańcy, młodzież szkolna i prostytutki, jest kwestia bezpieczeństwa. Aby dogłębniej zbadać ten problem, poszukać rozwiązań i rozwinąć dialog między wszystkimi grupami społecznymi zaproszono do współpracy Kate Green, artystkę wykorzystującą w swojej pracy media, takie jak fotografia czy grafika komputerowa. Tak rozpoczął się projekt Safety Soapbox. Kate Green przeprowadziła cykl warsztatów artystycznych adresowanych do trzech grup: mieszkańców, prostitutek oraz młodzieży. W ich wyniku powstała seria wygenerowanych komputerowo obrazów łączących elementy fotografii oraz tekstu wyrażającego indywidualne odczucia dotyczące kwestii bezpieczeństwa, ciała oraz życia codziennego w Walsall. Obrazy stworzone przez uczestników zostały wystawione w New Art Gallery Walsall – prestiżowej instytucji kulturalnej charakteryzującej się dużą otwartością na inicjatywy mieszkańców. Projekt stał się przestrzenią dialogu dla wszystkich grup społecznych i umożliwił dotarcie do nich z informacjami dotyczącymi zdrowia seksualnego, uzależnienia od narkotyków oraz usług zdrowotnych. Otworzył możliwość dalszej pracy nad rozwiązywaniem lokalnych problemów, które dzięki wystawie w galerii oraz kampanii informacyjnej zostały przedstawione miejscowym władzom, policji i mieszkańcom innych dzielnic¹⁰.

→ Przykład dobrze ilustruje to, o co chodzi w *community arts*: istotnym dziełem była nie tyle wystawa w New Art Gallery Walsall, ile powstała w jej wyniku możliwość publicznej dyskusji i rozwiązania problemu lokalnej społeczności. Można powiedzieć, że oczekiwanym wynikiem praktyk artystycznych w duchu *community arts* jest po pierwsze zmiana społeczna, a dopiero po drugie – dzieło artystyczne. Watro patrzeć na liczne realizacje z nurtu *community arts* jako na praktyczny sukces tego co wydawało się (niektórym wydaje się nadal!) bardzo ryzykowne: oto porzucamy podział na „światłych twórców” i „odbiorców wymagających oświecenia”. W *community arts* wszyscy są twórcami.

10 A. Rogozińska, *Wyzwolić kreatywność. Wokół brytyjskiego ruchu community arts*, „Res Publica nowa”, nr 197 (jesień 2009) s. 88-89.

1.8.

Kultura zarabia pieniądze

WOJCIECH KŁOSOWSKI

- A za coś ty, kolego, zattukł swoją ciotkę? – zapytał Szwejk.
 - A za cóż się ludzi zattukuje? – odpowiedział miły towarzysz.
 - Każdy może się łatwo domyślić: za to, że miała pieniądze.
- (Jaroslav Hašek: *Przygody dobrego wojaka Szwejka*)

→ Pieniądze potrafią niejednemu przesłonić świat. W dzisiejszym, zekonomizowanym świecie bezinteresowność wydaje się być w odwrocie, a ważną wartością bywa ogłaszana efektywność: ile zarobię za jednostkę mojego wysiłku? Jeśli za mało, jestem nieefektywny i powinienem się wstydzić. W tym świecie trochę jak wołanie na puszczy brzmi głos Jacquesa Godbout¹ przypominającego, że *homo oeconomicus* niekoniecznie zasługuje na nasz podziw bardziej, niż *homo donator*. Instytucje kultury są obligowane do tego, by zarabiały, a jeśli chciałyby kierować się bezinteresownością i „obdarowywać” ludzi dostępem do kultury, byłoby im to pewnie poczytane za niegospodarność, bo w świecie efektywności ekonomicznej kulturę należy sprzedawać. To, że żyjemy dziś w świecie wymiany towarowo-pieniężnej, a nie w świecie „krążenia darów”, jest twardym faktem. Pozostaje jednak otwarte pytanie, czy w zekonomizowanym świecie właśnie kultura nie powinna być nadal enklawą (lub czy przynajmniej nie powinna wewnątrz swego pola tworzyć mniejszych enklaw) bezinteresownego obdarzania się tym co cenne, obdarowywania się nawzajem dobrami kultury. Niezależnie od tego, co postanowią ekonomiści organizujący świat wokół nas, bezinteresowność pozostaje przecież cechą nieodłączną twórczości. Ale także praca animacyjna, ba, nawet praca organizatorska

¹ Oprócz jego wcześniejszych prac mam na myśli choćby tę: Jacques T. Godbout: *Le don, la dette et l'indépendance: homo donator versus homo oeconomicus*, Paryż 2000.

w polu kultury wydaje się rządzić innymi względami, niż opłacalność. Zdarza się nam przecież „pracować w kulturze” w warunkach ekonomicznie zupełnie zniechęcających, a jednak zachowujemy poczucie sensowności i ważności tego co robimy. A więc – jest w polu kultury miejsce dla bezinteresowności, dla bycia szczodrym a nie wyrachowanym, wbrew głównemu nurtowi współczesnego świata².

→ Nie porzucając wizji „uczestnictwa w kulturze jako krążenia darów”, nie możemy się wszakże odwracać plecami do otaczającej nas rzeczywistości; musimy przyjąć do wiadomości fakt, że mecenat kultury – zarówno publiczny, jak i prywatny – nie jest dziś na tyle hojny (ani niestety na tyle świadomy), aby sfinansować w całości taką kulturę, jaka nam się marzy. A więc – trzeba także zarabiać. W tym rozdziale poruszymy rolę „przedsiębiorstw branży kultury” i „przedsiębiorstw branży kreatywnej” a dalej odniesiemy się krótko do teorii kapitału kreatywnego Richarda Floridy.

„EKSPRESJA KULTUROWA” NA SPRZEDAŻ

→ W publicystyce zdomowało się już jakiś czas temu fatalnie brzmiące określenie „przemysły kreatywne”. W krajach Unii Europejskiej owe przemysły kreatywne wytwarzają około 2,6 – 3,0 procent PKB, oraz tworzą około pięć milionów miejsc pracy, a więc są istotną częścią gospodarki. Na szczęście Unia Europejska w swych oficjalnych dokumentach³ odeszła od używania pojęcia „przemysły kreatywne” na rzecz posługiwania się dwoma precyzyjniejszymi terminami: „przedsiębiorstwa branży kultury” i „przedsiębiorstwa branży twórczej”. Oba pojęcia są wprowadzone tak naprawdę dla celów statystycznych, aby w skali całej gospodarki dało się odpowiednio dane wkładać do jednej lub drugiej rubryki.

→ Mówiąc najprościej: „przedsiębiorstwa branży kultury” to sektor sztuki (teatry, galerie, muzea, filharmonie, opery itp) oraz przemysł filmowy, DVD i wideo, telewizja i radio, przemysł gier komputerowych, nowych mediów, muzyki, książek i prasy. Natomiast „przedsiębiorstwa branży twórczej” to architektura, design, grafika użytkowa i wydawnicza, projektowanie mody i reklama. Do szeroko rozumianych przemysłów kreatywnych należą także przedsiębiorstwa obsługujące działalność wymienionych wcześniej branż: impresariaty, organizatorzy koncertów i spektakli, studia nagrań, itd. Jeśli to rozróżnienie nie wydaje się jasne (a wątpliwości mogą się pojawiać; na przykład czemu książki to „branża kultury” ale grafika wydawnicza to już „branża twórcza”?), to warto uświadomić sobie następującą zasadę porządkującą: w nie-

² Do powyższej refleksji – nie ukrywam – zainspirował mnie poruszający wykład L. Kolankiewicza, wygłoszony 16. listopada 2011 na otwarcie kongresu ShortCut Europe 2011 w Warszawie.

³ Zielona księga w sprawie uwalniania potencjału przedsiębiorstw z branży kultury i branży twórczej, Komisja Europejska, Bruksela, 27.04.2010 KOM(2010) 183.

PRZEMYSŁY KREATYWNE to przedsiębiorstwa branży kulturalnej i twórczej wytwarzające usługi i towary, których główną lub istotną wartością jest ekspresja kulturalna. To zarówno działalność w obrębie sztuki (muzyka, teatr, sztuki plastyczne itd.), jak i wytwory użytkowe, mające w sobie istotny udział wartości kulturowej (architektura, design, grafika użytkowa itd.)



Masowa popularność rękodzieła artystycznego to nie tylko hobby, ale także źródło otrzymania lub dodatkowego zarobku bardzo wielu osób. Z naszego punktu widzenia niezwykle cenne jest także kreatywne podejście do własnego ubioru czy aranżacji wnętrza swego mieszkania; to także żywe uczestnictwo w kulturze!

których dobrach (towarach i usługach sprzedawanych na rynku) istotną częścią tego, za co w istocie płacimy jest ekspresja kulturalna⁴ zawarta w danej rzeczy lub wydarzeniu. Otóż jeżeli w danym wypadku owa ekspresja kulturalna jest główną przyczyną zakupu, to mamy do czynienia z „branżą kultury”, natomiast jeśli przyczyną zakupu jest przede wszystkim wartość użytkowa danej rzeczy lub usługi, a ekspresja kulturalna podnosi tylko jej wartość, to mamy do czynienia z „branżą twórczą”. Jeżeli na przykład kupuję drewnianą rzeźbę, która stanie w moim pokoju, to nabyłem ją od „branży kultury”, ale jeśli kupuję nieco podobny drewniany przedmiot: designerskie krzesło, które też ozdobi mój pokój, ale jednak ma przede wszystkim wartość użytkową (służy do siedzenia), to nabyłem je od „branży twórczej”.

→ Choć w polskim prawie działalność kulturalna instytucji kultury (w tym także instytucji artystycznych) nie jest działalnością gospodarczą, to w statystyce unijnej będzie ona zaliczona do „branży kultury” (lub czasami do „branży twórczej”).

→ W rozmowach o tym, czy dom kultury ma pobierać opłaty za organizowane w nim zajęcia, warto kierować się nie tylko zmysłem kupieckim („za co i ile ludzie będą gotowi zapłacić?”), ale też zmysłem edukatorskim i animatorskim: jeśli ludzie mają zacząć chętnie płacić za „ekspresję kulturalną”, to najpierw muszą mieć okazję zasmakować w uczestnictwie, korzystaniu z tej ekspresji. A w tym celu jest potrzebne uczestnictwo bezpłatne, otwarte dla wszystkich.

4 Chodzi o ekspresję kulturalną w rozumieniu konwencji UNESCO z 2005 r. w sprawie ochrony i promowania różnorodności form ekspresji kulturalnej (http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=33232&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

Jeśli od razu na wstępie postawimy barierę odpłatności, to przekroczyć ją tylko ci co już wiedzą, że chcą zapłacić za uczestnictwo w kulturze. A wówczas – co z tymi, którzy jeszcze nie wiedzą (bo nie mieli dotychczas okazji uczestniczyć i zasmakować w uczestnictwie)? Dochody „przedsiębiorstwa branży kultury”, jakim jest nasz dom kultury, nie są jego misją, ani racją jego istnienia. Gdyby chodziło tylko o dochodowość, galerie sztuki należałoby zastąpić galeriami handlowymi. Trzeba pamiętać, że dochód realizowany jako dodatkowy cel instytucji kultury, może łatwo zniszczyć to, co jest faktycznie jej głównym celem: uczestnictwo ludzi w kulturze.

KAPITAŁ KREATYWNY: GOSPODARKA KUPUJE TWÓRCZE POMYSŁY

„Umysły twórcze najlepiej rozwijają się tam,
gdzie istnieje poszanowanie twórczości”
Jeremy Bentham

KAPITAŁ KREATYWNY to miara gotowości lokalnej gospodarki do płacenia za kreatywność, jaką wnoszą artyści, twórcy, naukowcy, architekci, designerzy, dziennikarze a także doradcy, konsultanci, liderzy opinii itd.

→ Kapitał kreatywny według Richarda Floridy⁵, twórcy teorii kapitału kreatywnego, to ta część potencjału rozwojowego danej społeczności lokalnej, którą wnoszą osoby pracujące na stanowiskach kreatywnych. Takie osoby stanowią tzw. *klasę kreatywną*. Według Floridy szczególny potencjał rozwoju do współczesnych miast wnoszą właśnie ludzie, których praca polega na kreatywnym rozwiązywaniu problemów i szukaniu innowacyjnych rozwiązań: naukowcy, inżynierowie-projektanci, architekci, designerzy i styliści, artyści i twórcy najróżniejszych obszarów sztuki, liderzy społeczni, dziennikarze i liderzy opinii, doradcy i konsultanci w wielu dziedzinach: prawa, ekonomii, zarządzania, profesjonalści w obszarach nowoczesnej technologii itp. Florida podkreśla, że każdy człowiek jest kreatywny i każdy potencjalnie jest członkiem klasy kreatywnej. Natomiast faktycznie klasę kreatywną tworzą ci, którzy za swoją kreatywność otrzymują wynagrodzenie. Toteż w ujęciu ekonomicznym kapitał kreatywny jest miarą gotowości danej gospodarki lokalnej do płacenia za kreatywność.

→ Jakkolwiek można mieć wiele zastrzeżeń do koncepcji Floridy, która wydaje się w pewnym zakresie mieszać przyczyny ze skutkami, faktem jest, że tam gdzie kreatywność jest w cenie, zaczyna się także rozwój. Rozległe badania wykazują, że kapitał kreatywny jest przyciągany do miast przez trzy czynniki (Florida nazywa je: „trzy T”): Technologia, Talent oraz Tolerancja. Mówiąc najprościej: „technologia” w tym znaczeniu to potencjał badawczo-wdrożeniowy: uczelnie i nowoczesne firmy. „Talent” to aspiracje edukacyjne danej

⁵ R. Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. Nowy Jork 2002.

społeczności mierzone odsetkiem wyższego wykształcenia w danym mieście. Zaś „tolerancja” to życzliwa akceptacja danej społeczności dla różnorodności społecznej, to przyjazny stosunek do „inności”, do barwnych stylów życia, do wielokulturowości. Przyjętą miarą *tolerancji* jest tzw. „Gay Index” – odsetek homoseksualistów żyjących otwarcie w danej społeczności. Teoria kapitału kreatywnego wyjaśnia, że miasta rozwijają się lepiej, gdy potrafią przyciągnąć klasę kreatywną. A ludzie kreatywni szukają takich miast, gdzie nie tylko jest dla nich praca, ale gdzie także otoczenie społeczne jest przyjazne, otwarte na różnorodność, gdzie ceniona jest nie tylko sama kreatywność, ale i szanowane są towarzyszące jej często: indywidualizm, nonkonformizm, ekscentryczność, a nawet buntowniczość.

→ Wracamy tu do naszego dylematu poruszonego w ramach refleksji nad wspólnotą: czy działalność kulturalna powinna wspierać i umacniać wspólnotę, czy może raczej powinna wspierać i wzmacniać kreatywnych indywidualistów, którzy często bywają właśnie zbuntowani przeciwko wspólnocie. Jeśli mamy do czynienia ze wspólnotą otwartą na różnorodność, tolerancyjną, a więc taką, w jakiej Florida upatruje warunków dla powstawania wysokiego poziomu kapitału kreatywnego, to sprawa jest prosta. Ale co zrobić w wypadku pracy we wspólnocie tradycyjnej, nieufnej wobec inności? Jeśli



Warszawska Praga: kapitał społeczny nie wyklucza akceptacji dla różnorodności i kapitału kreatywnego. Tradycyjna kapliczka może współistnieć przyjaźnie na tym samym podwórku z awangardowym murem.

decydujemy się wówczas na wspieranie wspólnoty, to umacniamy jej kapitał społeczny, ale osłabiamy szanse na powstawanie kapitału kreatywnego. Stąd niektórzy autorzy uważają wprost, że „albo – albo”, że nie da się jednocześnie budować kapitału społecznego i kapitału kreatywnego. Osobiście nie podzielam aż tak ostrego stanowiska, ale problem napięcia między kapitałem społecznym a kapitałem kreatywnym jest realny. Moja rekomendacja dla lokalnych polityk kulturalnych brzmiałaby następująco: chcąc rozwijać w danej społeczności lokalnej zarówno kapitał społeczny (a więc więzi lojalności i zaufania), jak i kapitał kreatywny (a więc przestrzeń dla zbuntowanych non-konformistów), musimy nastawić się na spójność społeczną budowaną nie w oparciu o „jedną wielką wspólnotę”, lecz w oparciu o włączenie każdego, z szacunkiem dla jego niepowtarzalności. Dla zbudowania takiej właśnie społeczności lokalnej, szanującej różnorodność i włączającej każdego, w naszych działaniach animacyjnych powinniśmy uwzględnić jak najwięcej elementów debaty: wzajemnego prezentowania sobie naszej kultury i poznawania z ciekawością kultury innych. Ale o tym już w kolejnym rozdziale.

1.9. Kultura a różnorodność

WOJCIECH KŁOSOWSKI

It is hardly possible to overrate the value of placing human beings in contact with persons dissimilar to themselves, and with modes of thought and action unlike those, with which they are familiar... Such communication has always been, and is peculiarly in the present age, one of the primary sources of progress.
John Stuart Mill¹

→ Spójrzmy znów na pole współczesnej kultury przez pryzmat modelu zaproponowanego przez Barbarę Fatygę: zobaczmy kulturę jako luźną federację subkultur i nisz kulturowych. Taki jest dziś stan faktyczny, ale bynajmniej taka nie jest rzeczywistość subiektywna wielu osób, także opiniotwórczych. Nadal mieszkamy w sobie głęboko zakorzenione marzenie o świecie kultury elitarnej, wysokiej, ku której winni aspirować wszyscy, ale aspiracje te spełnią się tylko w wypadku elity; pozostali nie mają widocznie wystarczających „kompetencji kulturalnych”. Anna Kowalewska, pisząc w 2004 r. o uczestnictwie Polaków w kulturze, stwierdza:

→ Brak wyraźnych dystynkcji między kulturą popularną a elitarną utrwalany jest przez upowszechniającą się postawę nazywaną populizmem kulturalnym. Polega ona na przypisywaniu wyższej społecznie rangi kulturze popularnej, temu, co podoba się „zwykłym” ludziom, niż kulturze elitarnej,

1 „Nie sposób przecenić wartość kontaktowania ludzi w z osobami różniącymi się od nich, oraz z modelami myślenia i działania różnymi do tych, do jakich przywykli... Taka komunikacja zawsze była i jest, szczególnie w dzisiejszych czasach, jednym z głównych źródeł postępu” (przekł. autora).

w której uczestnictwo wymaga odpowiedniego poziomu kompetencji kulturalnych.²

→ Na szczęście chwilę dalej autorka omawiając wyniki dużego badania społecznego na ten temat³ dodaje ważną informację:

→ Aż jedna czwarta badanych przyznaje jednak otwarcie (i wcale nie uważa tego za niestosowne), iż kultura wysoka jest dla nich niezrozumiała i nudna.⁴

→ Mamy więc dość powszechne oczekiwania ludzi zaliczających samych siebie do „elit”, by „zwykli” ludzie w poczuciu powinności uczestniczyli w kulturze, która ich nudzi i której nie rozumieją (jaki z tego miałby wyniknąć pożytek – nie wiadomo). Wydaje się, że nie ma innej drogi, jak poznawać nawzajem swoje nisze i swoje subkultury: przedstawiać swoją kulturę innym i ciekawie zaglądać do jego kultury. Zerknijmy i my.

→ *Ci wszyscy goście, no wie pan, „q, e”, opera i te sprawy, to jedno wielkie załamanie. Idą tam poszpanować przed znajomkami jaki jestem „kulturalny” a tak naprawdę jeden na dziesięciu coś z tego czai. Reszta ziewa i czeka tylko aż się skończy, wraca do domu i włącza „Dynastię”. Hip-hop przynajmniej jest szczery: bluzgamy, bo życie po prostu jest wkur....jące. Tu nie ma ściemy. To jest... No, ja przynajmniej tak myślę... No, że to jest kultura. A tamto – shit⁵.*

→ Nieufność poszczególnych „subkultur” wobec reszty pola kultury bywa więc wzajemna i poniekąd symetryczna. Warto przy tym pamiętać, że jeśli „kultura wysoka” powołuje się na chlubną tradycję epok poprzednich, to przecież tym bardziej underground ma prawo powoływać się na znaczną część tej tradycji: wszak kanon dzisiejszej „kultury wysokiej” jest w znacznym stopniu zbudowany z dzieł kultury alternatywnej poprzednich epok, niepokornej wobec ówczesnych autorytetów i tradycji, zbuntowanej, poszukującej, bezkompromisowej. Ów kanon uformował się z tego, co powstawało w różnych czasach i miejscach poza salonami i galeriami, na mansardach, w kawiarniach. Do tej tradycja ma prawo odwoływać się nie tyle dzisiejszy „salon kulturalny”, ile dzisiejsza muzyka powstająca w klubach, w piwnicach i garażach, sztuka tworzona na squatach i we wspólnotach artystycznych, w kipiących debatą środowiskach i w ciszy pracowni samotników. Tyle że dzieła poprzednich epok

2 A. Kowalewska, *Uczestnictwo Polaków w kulturze*. [w:] A. Szpociński (red.): *Różnorodność procesów zmian. Transformacja niejedno ma imię*, Warszawa 2004, s. 180.

3 Badanie „Potrzeby i aspiracje kulturalne Polaków” (IBOiR „Pentor” na zlec. TVP, 2004 r.).

4 A. Kowalewska, *ibidem*, s. 201 – 202.

5 Fragment wywiadu pogłębionego z badań autora w województwie śląskim w 2004 r. (materiał niepublikowany).

tego buntowniczego nurtu dawno trafiały do muzeów i zostały zawłaszczone przez „kulturę wysoką”⁶. Poprzedni rozdział zaczęliśmy od refleksji nad zanikiem bezinteresowności we współczesnej cywilizacji. Tymczasem właśnie kultura undergroundowa jest zdystansowana wobec dominującego w kulturze popularnej konsumpcjonizmu, nienastawiona wyłącznie na zysk. Underground ceni takie wartości jak prawda, szczerłość i wolność, bezkompromisowość. Brak pokory undergroundu wobec tradycji i autorytetów skutkuje tym, że w jego obrębie powstają dużo częściej, niż w głównym nurcie kultury, nowatorskie zjawiska artystyczne i mają początki przyszłe główne nurty, czego kultura alternatywna jest zresztą świadoma i nawet dumna z tego.

→ Odnotujmy to i powiedzmy wyraźnie: tak skrajnie odległe – wydawałoby się – zjawiska kulturalne, jak muzyka hip-hop i muzyka poważna, postrzegają każdą siebie jako nośnik autentycznej wartości, a resztę pola kultury, jako obszar nieszczerłości lub spłylenia. Może warto we współczesnej animacji kulturalnej szukać możliwości budowania mostów pomiędzy tymi skrajnymi zjawiskami? Co mogłoby wynikać z sojuszu ambitnych obrzeży pola kultury, zawartego ponad środkiem tego pola, wypełnionego przez popkulturę? Symboliczny „sojusz filharmonii z garażem” nie jest na pewno łatwy, ale jest przecież czymś kuszącym⁷. Różnorodność w polu kultury winna być postrzegana jako bogactwo i okazja do fascynujących spotkań artystycznych⁸, a nie – jako powód do nieufności i wzajemnych obaw. Ta różnorodność to po prostu część współczesnej wielokulturowości.

WIELOKULTUROWOŚĆ: BARWNA ŁĄKA, A NIE STRYŻONY TRAWNIK

→ Wielokulturowość jest bliską współobecnością różnych kultur. Mamy tu na myśli nie tylko kultury zróżnicowanych grup etnicznych, czy religijnych, ale także kultury wywiedzione z doświadczeń różnych środowisk życia (choćby: tradycyjna wieś a wielkie miasto), czy wreszcie z doświadczeń i sposobów przeżywania różnych pokoleń. Wielokulturowość tak rozumiana jest fascynującym bogactwem, dającym wyjątkowe szanse rozwoju, ale jest także społecznym wyzwaniem, gdyż – jak już mówiliśmy powyżej – odmienne kultury mogą być źródłem niezrozumienia, obaw, konfliktów, a nawet wrogości. Z tych obu względów potrzebne są działania, które z jednej strony potrafią wykorzystywać potencjał

6 Czyż nie jest dziś częścią kanonu owej „kultury wysokiej” malarstwo impresjonistów? A przecież byli oni w swojej epoce buntownikami przeciw kanonom nauczonym w Académie Royale de Peinture et de Sculpture, nie wystawianymi w oficjalnym salonie Palais de l'Industrie!

7 Ideę takiego sojuszu: *Kultura podniebna – kultura podziemna* sformułował w 2010 roku zespół Szczecin 2016: D. Jeswein, R. Jurszo, W. Kłosowski, J. Szkaniera, M. Sztark (w ramach aplikacji Szczecina w konkursie ESK 2016).

8 W ramach cytowanej powyżej idei autor zaproponował na przykład projekt „Bitwy malarskie” – realizacje plastyczne na murach Szczecina, będące swoistym plastycznym „pojedynkiem” tradycyjnego malarstwa ściennego i graffiti (projekt na razie czeka na realizację).

i szanse wielokulturowości, z drugiej zaś – rozproszą związane z nią obawy i rozbiorą zagrożenia.

→ Wielokulturowość, szczególnie ta związana z migracjami, zakorzeniona w różnorodności etnicznej i religijnej, jest niewątpliwie jednym z najważniejszych wyzwań, jakie stoją przed współczesną Europą, także przed Polską. Na wielokulturowość ukształtowaną historycznie nakłada się dziś wielokulturowość związana z najnowszymi migracjami. W takiej sytuacji najważniejsze jest wypracowanie sensownych i skutecznych metod dialogu międzykulturowego, a tym samym stworzenie podstaw zgodnego współistnienia, od którego zależy przyszłość zjednoczonej Europy. Warto jednak pamiętać, że część rozwiązań wypróbowanych już w wielu krajach, nie sprawdziła się, okazała się „ślepą uliczką” i nie ma co żywić złudzeń, że może sprawdzić się u nas. Na przykład taką ślepą uliczką okazała się dawno „asymilacja i akulturacja” imigrantów pochodzących z odmiennych kręgów kulturowych, która polegała na zmuszaniu ich do pełnego przyjęcia kultury miejscowej oraz porzucenia własnych tradycji i dziedzictwa: „zaakceptujemy was, pod warunkiem, że staniecie się dokładnie tacy, jak my; a ponieważ jasne jest, że nie możecie nigdy stać się w pełni nami, więc też nigdy nie zaakceptujemy was do końca”. Nie sprawdziło się także optymistyczne oczekiwanie Europejczyków, że wielokulturowość ukształtuje w sposób samoistny i spontaniczny; w wielu europejskich miastach powstały getta odmiennych kultur, obszary zamknięte, nieufne i będące faktycznie obszarami społecznego wykluczenia.

→ Praca w środowiskach wielokulturowych to fascynujące i odpowiedzialne zadanie projektów z zakresu animacji społecznej i kulturalnej. Doradzamy animatorom: nie ulegajcie złudzeniu, że nie ma w waszym środowisku wielokulturowości, skoro jest ono względnie jednolite etnicznie i religijnie. Dziś wielokulturowość ma wiele wymiarów: przedmieścia mają inną kulturę, niż blokowiska z lat siedemdziesiątych, te znów inną, niż podupadłe historyczne śródmieścia, czy najnowsze „chronione osiedla”⁹. Młodzież funkcjonuje w innych kulturach, niż dorośli, a w każdym pokoleniu jest masa odrębnych subkultur tworzących barwną mozaikę. Właśnie ta barwna mozaika jest dla współczesnego animatora środowiskiem najciekawszej pracy.

→ Czy istnieje powiązanie między wielokulturowością a kapitałem społecznym? Niewykluczone, że zwarte kulturowo grupy, sąsiadujące z grupami o innych kulturach, będą w kontraście do sąsiadów bardziej klarownie odczuwały własną tożsamość kulturową i będą – przypomnijmy sobie w tym momencie dwoistą naturę kapitału społecznego – miały mocniejszy spajający kapitał społeczny (*bonding social capital*). Ale nie można też z góry odrzucić hipotezy pesymistów, że w społeczeństwie zróżnicowanym trudniej będzie o pomostowy (*bridging*) kapitał społeczny, który „odnosi się do powiązań kooperacyjnych z ludźmi o odmiennych

⁹ Używana tu często nazwa „gated communities”, po wnikliwszym przyjrzeniu się jej, wydaje się wprowadzać w błąd: czy rzeczywiście owe osiedla są w jakimkolwiek sensie „wspólnotami”?

sposobach życia i jest wartościowszy od kapitału spajającego”, jak stwierdza Rosalind Edwards¹⁰, a Schuller, Baron i Field dodają: „Pomostowy kapitał społeczny [...] odnosi się do budowania połączeń pomiędzy zróżnicowanymi grupami; może i bardziej kruchych, ale zapewne wspierających spójność społeczną”¹¹. Oto mamy jak na dłoni pole zadań dla animatorów kultury: trzeba budować więzy zaufania, lojalności i solidarności pomiędzy zróżnicowanymi kulturowo grupami i ludźmi. A nie jest tak łatwo zaufać „obcym”, jak „naszym” i lojalność wobec „innego” jest trudniejsza, niż wobec „swego”.

→ W nagrodę za te trudności, w społeczeństwie wielokulturowym powstają bardziej obiecujące warunki dla wzrostu kapitału kreatywnego. Teoria kapitału kreatywnego wyjaśnia, że najnowocześniejsze gałęzie gospodarki lokują swe przedsiębiorstwa najchętniej w wielobarwnych populacjach kultywujących różnorodność. Dlaczego? Jaki jest mechanizm zamieniający barwną wielokulturowość w sukces biznesowy (i w konsekwencji – w strumień szans dostępnych zwykłym ludziom)? Odpowiedź dają nam twarde wyniki badań społecznych. W opublikowanej w 2007 r. książce¹² wyjaśnia ten mechanizm Scott Page, profesor Uniwersytetu Michigan.

→ Page badając, w jaki sposób myślimy w grupie, wykazuje na podstawie licznych eksperymentów, że zróżnicowane zespoły ludzkie wynajdują lepsze rozwiązania niż wybitne jednostki pracujące samodzielnie. Lecz co dziwniejsze – także zespoły złożone z samych ekspertów w danej dziedzinie okazują się przegrywać z zespołami, w skład których oprócz owych ekspertów wchodzi także różnorodni laicy. Dlaczego? Odpowiedź leży właśnie w różnorodności. Postęp i innowacyjność w mniejszym stopniu zależą od wysokiego IQ, a w większym – od burzliwej wymiany idei i inspiracji. „Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy” – przypominają się słowa samego Alberta Einsteina. W różnorodnej grupie nieporównanie łatwiej jest zdobyć się na myślenie wykraczające poza konwencję i śmiało schodzić z utartych ścieżek. Właśnie w ten sposób – przekonuje Page – grupy o zróżnicowanych perspektywach wygrywają z grupami podobnie myślących ekspertów. Zróżnicowanie wygrywa z homogenicznością zarówno wśród naukowców w laboratorium, jak i wśród obywateli w lokalnej społeczności.¹³

10 R. Edwards, *Present and absent in troubling ways: Families and social capital debates*, „The Sociological Review”, 52 (2004), s.1-21.

11 T. Schuller, S. Baron, J. Field, *Social capital: a review and critic*. [w:] S. Baron, J. Field, T. Schuller (red.). *Social Capital*, Oxford 2000.

12 Mowa o słynnej książce „The Difference ...” [S. E. Page: *The Difference. How The Power of Diversity Creates Better Groups, Teams, Schools, and Societies*. Princeton University Press 2007]

13 W. Kłosowski: *Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego*. [w:] W. Kłosowski (red.): *Kierunek Kultura. Promocja regionów poprzez kulturę*. MCKiS, Warszawa 2009, s. 22

→ Wielobarwna, wielokulturowa społeczność, to doskonałe środowisko kreatywności i innowacyjności. A więc: jak będzie się pracowało animatorom w środowisku wielokulturowym? Szczera odpowiedź mogłaby brzmieć: będzie dużo trudniej. Ale będzie też dużo ciekawiej.





1.10.

Kultura a hiperlokalność



ANNA ROGOZIŃSKA

→ Żyjemy coraz bardziej w społeczeństwie informacyjnym i istotna część naszego życia toczy się w sieci. Przyszedł więc czas na przyjrzenie się pojęciu hiperlokalności: obecności społeczności lokalnych w sieci. Hiperlokalność (*hyperlocality*) jest nieodłącznie powiązana z siecią. Z jednej strony, zbitka słów „hipertekst” i „lokalność” oznacza po prostu lokalność w internecie. Jeśli jednak przyrzeć się temu słowu bliżej, można dostrzec, że przedrostek hiper- (ponad-, poza-) obiecuje nam coś więcej niż tylko reprezentację miejsca i związanych z nim ludzi w przestrzeni publicznej Internetu. To wyjście *poza* lokalność, które dzięki zestawieniu z innymi podobnymi manifestacjami pozwala pomyśleć o niej w kategoriach sieci: miejsc, ludzi, instytucji, interesów, tożsamości, historii. Odkrycie, że różne osiedla lub dzielnice zmagają się z takimi samymi problemami i równie mocno poszukują ich rozwiązania, otwiera nas na ponadlokalność, umożliwiając zawieranie sojuszy, wspólne tworzenie strategii oraz działanie. Obecność w Internecie wielu grup związanych z jednym miejscem pozwala każdej z nich na przedstawienie swoich poglądów oraz interesów i zwiększa ich zasięg oddziaływania. Grupy dotychczas skonfliktowane zaczynają dostrzegać podobieństwa i wykorzystują Internet do nawiązania komunikacji, która bywa łatwiejsza niż podczas rozgrzanych do czerwoności spotkań akcentujących różnice. Zdarza się też, że działalność w Internecie jedynie te konflikty utwierdza i dalej upublicznia.

→ W tym tekście chciałabym przyrzeć się hiperlokalności jako rodzajowi usieciowienia inicjatyw lokalnych. W jakich kontekstach funkcjonuje? Dzięki czemu staje się możliwa? Jakie są jej podstawowe założenia? Jakie są jej zalety? Jakie ograniczenia? Czy i jak można ją wspierać? W jaki sposób rozszerzać pole jej działania?

MEDIA OBYWATELSKIE, MEDIA HIPERLOKALNE

→ Ruch mediów obywatelskich narodził się na fali sprzeciwu wobec sposobów przedstawiania i doboru informacji przez media tradycyjne. Jego celem jest zwiększenie uczestnictwa obywateli w procesie produkcji informacji, zwrócenie uwagi na grupy wykluczone z oficjalnego dyskursu oraz korporacyjne bądź polityczne interesy wpływające na taki, a nie inny kształt i treść przekazu. Jego lokalne odłamy skupiają się na kwestiach istotnych dla danej społeczności. Gazety są pisane i kolportowane przez mniej lub bardziej otwarty zespół redaktorski działający w interesie społecznym (często na zasadzie wolontariatu). Ich zamknięta, drukowana forma uniemożliwia jednak wejście w dynamiczny, synchroniczny dialog z członkami społeczności, ogranicza także możliwości ich zaangażowania się w proces wspólnego tworzenia treści. Dopiero przeniesienie ich do internetu pozwoliło na uczynienie z nich przestrzeni o większym stopniu otwartości. Tak powstały media hiperlokalne.

→ Zgodnie z jedną z definicji, media hiperlokalne to takie, które będąc osadzone w kontekście konkretnego miejsca i prowadzone przez daną społeczność lokalną, wykorzystują Internet w celu reprezentowania interesów i zwracania uwagi na potrzeby społeczności. Poza przekazywaniem informacji, ich celem jest ożywianie kontaktów, relacji społecznych (mobilizacja kapitału społecznego), aktywizowanie umiejętności i zasobów będących w posiadaniu konkretnej grupy ludzi i zwiększenie zaangażowania członków społeczności. Innymi słowy, zachęcenie ich do wzięcia sprawy w swoje ręce: informowania o sprawach ważnych, promowania lokalnych inicjatyw, tworzenia partnerstw i grup naciśku. Media hiperlokalne obracają się wokół spraw społeczności lokalnej. Takie nastawienie, inkluzywne i partycypacyjne zarazem, jest jednak także ekskluzywne. Grupa odbiorców ogranicza się do członków wspólnoty bądź osób zainteresowanych problemami danego miejsca. Globalny (a przynajmniej ponadlokalny) zasięg informacji oferowany dzięki możliwościom internetu jest więc ograniczony tematycznie: lokalne problemy stanowią przedmiot zainteresowania lokalnych ludzi. Chyba, że uda się uczynić go częścią jednego ze światowych ruchów, jak w przypadku ruchu zapatystowskiego w Meksyku, który zyskał siłę przebiecia dzięki odwołaniu się do antykapitalistycznych, alterglobalistycznych i antyamerykańskich haseł. Ograniczenie do lokalności jest jednak raczej zaletą niż wadą inicjatyw hiperlokalnych, którym raczej nie grozi utrata tożsamości ani osłabienie więzi społecznej wieszczona przez socjologów zajmujących się problemami globalizacji.

KULTURA PARTYCYPACJI

→ Hiperlokalność wyrasta ze wspólnej tożsamości i więzi społecznych zbudowanych wokół konkretnego miejsca. Grupa aktywistów – mieszkańców tej samej dzielnicy lub miasteczka – mobilizuje się wokół jakiegoś projektu.

MEDIA HIPERLOKALNE to media osadzone w kontekście konkretnego miejsca i prowadzone przez daną społeczność lokalną, które wykorzystują internet w celu reprezentowania interesów i potrzeb społeczności, zwiększenia zaangażowania ludzi i mobilizowania kapitału społecznego.

Może to być prezentacja historii danej dzielnicy (jak w projekcie *Korzenie Siekierki* warszawskiej Dorożkarni), tworzenie subiektywnej mapy miasta (np. w *Subiektywnej Mapie Torunia* Fundacji Fabryka UTU), odkrywanie jego wielokulturowych tradycji. Może to być także działanie na rzecz konsultacji społecznych i zaangażowania członków społeczności we współdecydowanie o kształcie przestrzeni miasta (jak w przypadku akcji wokół toruńskiego Bydgoskiego Przedmieścia). Każdy projekt, który jest inicjatywą mieszkańców lub lokalnych instytucji i posiada swoje własne, internetowe życie otwarte na dalsze interwencje społeczności, jest zarazem projektem hiperlokalnym.

→ Hiperlokalności przyświecają dwie powiązane ze sobą idee: społeczeństwa obywatelskiego i demokracji kulturowej. Ta pierwsza zakłada, że każdy obywatel ma prawo współdecydowania o polityce reprezentujących go instytucji – uczestnictwa w procesie konsultacji społecznych, udziału w organach doradczych, referendach, itd. – oraz do samoorganizacji, a na dodatek aktywne z tego prawa korzysta: jest zaangażowany, świadomy swoich praw i czuje się częścią wspólnoty. Ta druga oznacza prawo do powszechnego, równego i aktywnego uczestnictwa w szeroko, antropologicznie rozumianej kulturze. Nie chodzi więc jedynie o demokratyzację dostępu do dóbr kultury, ale przede wszystkim o okazję do zabrania głosu w sprawach jednostkowo i społecznie ważnych: opowiedzenia o swoich codziennych praktykach, o historii rodziny i miejsca, o potrzebach, marzeniach i światopoglądach. To dojście do głosu staje się możliwe między innymi dzięki działaniom z pogranicza animacji kultury i sztuki społecznie zaangażowanej lub wówczas, kiedy zawiązują się inicjatywy oddolne. Otwartość i zaproszenie do partnerstwa zachęcają do wzięcia aktywnego udziału w projekcie, co może się przekształcić w trwałe zaangażowanie w sprawy społeczności.

→ To jeden człon hiperlokalności. Jednak ta zmiana stała się możliwa także dzięki przemianom w dostępie do informacji i sposobach wykorzystywania mediów. Dzięki nowym rozwiązaniom technologicznym z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i towarzyszącej im fundamentalnej zmianie praktyk internetowych, czytelnicy i widzowie stali się autorami i producentami własnych, amatorskich lub niemal profesjonalnych przekazów medialnych. Media lokalne nigdy już nie były takie same.

KULTURA 2.0

→ Choć pojęcie „web 2.0” i „kultura 2.0” powoli odchodzą już do lamusa, ustępując miejsca wszechobecnym „mediom społecznościowym”, zasada pozostaje ta sama. To my – wszyscy użytkownicy Internetu – jesteśmy zarazem autorami, czytelnikami i dystrybutorami treści. Aktywnie współtworzymy sieć prowadząc własne blogi i strony internetowe, komentując artykuły innych, uaktualniając profile na portalach społecznościowych, wrzucając zdjęcia do

internetowych galerii i dzieląc się filmami na YouTube. Czytamy treści, które wyszukaliśmy, na które natrafiliśmy podczas przechodzenia między stronami lub które polecili nam znajomi. Dzielimy się tym, co udało nam się znaleźć, publikując linki na Facebooku czy Twitterze, wysyłając je mailem lub zamieszczając w treści wpisów na blogu. To my przejęliśmy rolę mediów. Jak pisze Dan Gillmor, jesteśmy tym, co „niegdyś zwykło być publicznością”. Odbiorca przekazu medialnego zmienił się w jego nadawcę: stąd „my, media” i słynne przyznanie przez tygodnik Time tytułu Człowieka Roku „Tobie” lub „Wam” (ang. „You”) – społeczności internautów sprawujących kontrolę nad informacją.

→ Jak do tego doszło? Pod koniec lat dziewięćdziesiątych zaczęły się pojawiać pierwsze otwarte serwisy blogowe, na których można było się zarejestrować i stworzyć własny dziennik internetowy. Proces był niezwykle prosty: wystarczyło założenie konta i kilkanaście kliknięć, by stworzyć stronę, dostosować jej wygląd do własnych potrzeb i zacząć pisać, zamieszczać zdjęcia i linki. Obecność w Internecie nie wymagała już umiejętności informatycznych. Internauta nie musiał znać żadnego języka programowania, edycja strony i poszczególnych wpisów odbywała się za pomocą prostego interfejsu graficznego. Rosnące możliwości personalizacji sprawiły, że silnik blogowy zaczął być stosowany jako podstawa nie tylko dla dzienników internetowych, ale także dla stron projektów, firm i całych społeczności. Blog oderwał się od swojego pierwotnego kontekstu, zamieniając się w narzędzie informacji, dokumentacji i promocji działań różnych grup społecznych oraz instytucji.

→ Ogromne znaczenie miała też możliwość komentowania treści zamieszczonych na blogu. Dzięki temu stał się on przestrzenią komunikacji między autorem a czytelnikiem bloga oraz w obrębie tworzącej się wspólnoty czytelniczej. Czytelnik komentujący artykuły stawał się współtwórcą strony, zarazem jej autorem i krytykiem. Zniknął dystans oddzielający go od pisarza, ustępując miejsca interakcji. Rozpowszechnianie linków do konkretnych treści na blogu przyczyniało się do wzrostu jego popularności i rozszerzało zasięg oddziaływania, a tym samym możliwość stworzenia szerszej społeczności. Kultura 2.0 dawała każdemu jej członkowi okazję do równego zaangażowania i uczestnictwa w tworzeniu zasobów grupy.

→ Ale hiperlokalność oferuje też inne rozumienie mediów społecznościowych: nie chodzi jedynie o tworzenie społeczności (internetowych), ale także o reprezentowanie i odzwierciedlanie społeczności geograficznych i wspólnot zainteresowań usytuowanych poza środowiskiem wirtualnym. Fora internetowe na Gazeta.pl poświęcone budującym się osiedlom umożliwiają przyszłym sąsiadom poznanie się, kontrolę działań developera i wypracowywanie wspólnych propozycji i rozwiązań (na przykład stworzenia dodatkowego placu zabaw dla

dzieci oraz ustawienia ławek na terenie zielonym). Tarczyńska 11¹ to klub istniejący na warszawskiej Ochocie, który za pomocą bloga informuje o swoich działaniach i otwiera się na pomysły oraz komentarze sąsiadów. Urodziny Placu Wilsona² i Splot Szewska³ to strony na Facebooku prezentujące warszawskie i wrocławskie święta ulicy. Poza forami wciąż jednak niewiele jest w Polsce przykładów inicjatyw internetowych, które nie byłyby zapoczątkowane przez organizację pozarządową lub gminę, lecz przez grupę sąsiedzką, nieformalną i niezrzeszonych członków społeczności.

→ Dlatego szczególnie istotne wydaje mi się przywołanie kontekstu brytyjskiego, gdzie społeczności lokalne często sięgają po nowe technologie, tworząc hiperlokalne przestrzenie komunikacji. Rozkwitają blogi, portale, fora, radiostacje społecznościowe, grupy na Facebooku i profile na Twitterze. Internet stał się jednym z najlepszych sposobów informowania o sprawach społeczności i angażowania jej we wspólne sprawy, na przykład cotygodniowe sprzątanie ulicy (lub sprzątanie po zamieszkach, do którego zwoływali się mieszkańcy londyńskich dzielnic za pomocą Twittera). Jednak choć technologia stała się znacznie bardziej przyjazna dla użytkownika, a stworzenie własnego bloga lub forum jest prostsze niż kiedykolwiek, to inicjatywy hiperlokalne wymagają wsparcia. Może to być obeznany z Internetem lokalny aktywista, znajomy informatyk lub firma pomagająca w wykonaniu pierwszym kroków w multimedialnym środowisku internetu. Jedną z takich firm / inicjatyw wspierających jest brytyjska grupa Talk About Local⁴.

POROZMAWIAJMY O LOKALNOŚCI

→ Talk About Local działa jako firma albo zespół freelancerów zajmujących się kształceniem i wspieraniem członków społeczności lokalnych w tworzeniu stron internetowych oraz wykorzystywaniu internetu jako przestrzeni do informowania i zdobywania poparcia dla działań wspólnoty. TAL prowadzi szkolenia, podczas których uczy jak założyć własnego bloga w darmowym serwisie blogowym oraz jak dostosować go do własnych potrzeb. Pomaga też stworzyć zintegrowaną strategię obecności społeczności lokalnej w Internecie: wybrać kanały komunikacji odpowiednie dla grup docelowych, nauczyć się formułowania przystępnych komunikatów, zaangażować jak najwięcej członków społeczności. Szkolenia są płatne, choć grupa stara się zaoferować najniższe możliwe stawki i oferuje nieograniczone wsparcie telefoniczne i internetowe w dalszych działaniach internetowych. Strona TAL służy jednak nie tylko jako kanał promocji firmy, ale przede wszystkim jako dodatkowa prze-

1 <http://www.tarczyńska11.blogspot.com/>

2 <https://www.facebook.com/urodzinyplacuwilsona>

3 <https://www.facebook.com/splot.szewska.wroclaw>

4 <http://talkaboutlocal.org.uk/>

strzeń wsparcia dla społeczności. Informuje o ciekawych źródłach wiedzy, oferuje darmowe poradniki „krok po kroku” (jak założyć bloga, jak promować społeczność na Facebooku, jak wykorzystywać zdjęcia, filmy i inne multimedia, jak używać map i narzędzi geolokalizacyjnych). Pozwala też nawiązać kontakty z innymi społecznościami tworzącymi media hiperlokalne i wypromować własną stronę dzięki możliwości zamieszczenia linków. Talk About Local łączy więc działalność komercyjną z działalnością społeczną, oferując społecznościom długoterminowe wsparcie i przystępnie podane informacje.

→ Innym przykładem inicjatywy wspierającej jest Social Media Surgery (Przychodnia Mediów Społecznościowych)⁵. SMS funkcjonuje na zasadzie wolontariatu. To laboratorium medialne, gdzie podczas regularnych spotkań laicy i specjaliści od mediów społecznościowych mogą się od siebie uczyć, zadawać pytania i udzielać wsparcia w konkretnych projektach. Szczególny nacisk kładzie się na nieformalną atmosferę: Social Media Surgery nie jest szkoleniem i nie ma w niej miejsca na hierarchię. Inicjatorzy wychodzą z założenia, że każdy z uczestników jest ekspertem w jakiejś dziedzinie, a sytuacja spotkania powinna być zarazem sytuacją wymiany. „Lekarze” (*surgeons*) to pasjonaci oferujący pomoc, która nie musi być jednorazowa. SMS odbywają się cyklicznie, w tej samej lokalizacji, umożliwiając podtrzymanie kontaktu i rozwiązywanie pojawiających się problemów. To także doskonała okazja do nawiązywania partnerstw i poznawania innych grup lokalnych, co staje się okazją do współpracy i wymiany doświadczeń.

→ Każdy z tych modeli wydaje się prosty do przeniesienia na grunt polski. W pierwszym przypadku niezbędna jest instytucja, organizacja lub firma mająca doświadczenie w pracy ze społecznościami lokalnymi, orientująca się w ich potrzebach i dysponująca ekspertami w dziedzinie nowych mediów. Dotychczasowe próby koncentrowały się na rozpoznaniu potrzeb organizacji pozarządowych (raport „Technologie dla III sektora i społeczności lokalnych” Pracowni Badań i Innowacji Społecznych „Stocznia” oraz zorganizowana w maju 2011 konferencja „Sektor 3.0”)⁶ bądź próbie stworzenia przestrzeni, w której społeczności mogłyby prezentować swoje działania (program „Aktywne społeczności” Stowarzyszenia Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL)⁷. Bliżej wariantu drugiego sytuują się organizowane przez Centrum Cyfrowe Projekt:Polska i Fundację Ortus Medialaby⁸ – laboratoria medialne, podczas których wiedza przekazywana przez eksperta staje się punktem wyjścia do wspólnej pracy i zabawy nowymi mediami. Ich adresatami są jednak przede wszystkim pasjonaci i eksperymetatorzy, a celem nie jest wspieranie pozalaboratoryjnych działań

5 <http://socialmediasurgery.com/>

6 <http://www.sektor3-0.pl>

7 <http://www.aktywnospolecznosci.pl>

8 <http://labkit.pl/>

konkretnej grupy bądź osoby. Wciąż brakuje więc w Polsce zaplecza oferującego wsparcia dla inicjatyw hiperlokalnych.

JAK PROWADZIĆ DZIAŁANIA DŁUGOTERMINOWE

→ Media hiperlokalne wymagają nakładu pracy, umiejętności, czasu i pieniędzy. Nawet wykorzystanie darmowych rozwiązań – założenia bloga w serwisie Blogspot.com lub Wordpress.com, strona na Facebooku, profil na Twitterze – wymaga poświęcenia sporej ilości czasu na nauczenie się ich obsługi, pisanie tekstów, wyszukiwanie ilustrujących je materiałów multimedialnych, odpowiedzi na komentarze i podejmowanie działań mających na celu zaangażowanie społeczności. Promocja i docieranie do grupy docelowej mediów hiperlokalnych wymaga nie tylko działalności w Internecie, ale także widoczności poza nim: w lokalnych centrach kultury, podczas spotkań mieszkańców i wydarzeń kulturalnych. Niezbędne jest budowanie szerokiej sieci partnerskiej osób i instytucji skupionych wokół tego samego miejsca: wymiana linków, informowanie o wydarzeniach organizowanych przez inne grupy, śledzenie stron i profili w mediach społecznościowych. W sytuacji, kiedy mamy do czynienia z działaniami oddolnymi i społecznymi, stanowi to poważną trudność. W końcu każda z zaangażowanych w projekt osób robi to w swoim czasie wolnym, a nagromadzenie innych spraw może odbić się na jakości i częstotliwości działań w Internecie.

→ Rozwiązaniem może być poszukiwanie środków w ramach grantów, składki członków społeczności bądź reklama i sponsoring. W przypadku grantów działalność w internecie musiałaby się łączyć z projektami realizowanymi wokół niego, odzwierciedlając priorytety danego konkursu grantowego, a więc nierzadko odchodząc od lokalnego kontekstu konkretnej społeczności. Innych problemów nastręczają fundusze z dzielnicy lub gminy: interesy instytucji stoją niekiedy w konflikcie z interesami społeczności, a przyjęcie środków od gminy może oznaczać ograniczenie niezależności grupy. Połączenie modelu składek i reklamy oraz sponsoringu często przywoływane jest jako najbardziej pożądane, bo prowadzi do szerszego zaangażowania społeczności i zwiększenia poczucia współodpowiedzialności za stronę. Zdobycie wsparcia lokalnego biznesu, który zaczyna się reklamować na blogu, oznacza rozszerzenie zasięgu oddziaływania inicjatywy i daje szansę na jej długoterminowość.

WYZWANIA SIECI

→ Na koniec należy zadać pytanie o wyzwania towarzyszące hiperlokalności. Decydując się na wybór internetu jako głównego kanału komunikacji, informowania o sprawach ważnych dla społeczności oraz miejsca do budowania sojuszy i promowania interesów grupy, mamy nadzieję na dotarcie do wszystkich mieszkańców. Często jest to jednak projekcja naszych własnych ocze-

kiwać i wyraz założeń, że inni uczestniczą w życiu społecznym w ten sam sposób, co my. Trzeba się zastanowić nad nieuniknionymi ograniczeniami dostępu. Czy wszyscy członkowie społeczności mają dostęp do internetu? Czy wszyscy potrafią się posługiwać komputerem i wiedzą jak dodawać komentarze na blogu lub portalu? Czy chcą się zarejestrować i oddawać swoje dane osobowe nam bądź Facebookowi, Twitterowi, Naszej Klasie czy innym serwisom społecznościowym? Czy opublikowane przez nas teksty są napisane zrozumiałym językiem? Jaki powinien być język przekazu w społeczności wielokulturowej i wielojęzycznej? Czy chcemy dotrzeć do dzieci, i jeśli tak, to jak chcemy je zaangażować i dać możliwość zabrania głosu? Czy strona jest dostępna, a więc przyjazna dla osób niepełnosprawnych?

→ Pytania można by zadawać w nieskończoność – zwracam tu uwagę na jedynie kilka kwestii, które świadczą o tym, jak przemyślana i szeroko skonsultowana powinna być strona adresowana do całej społeczności. Medium hiperlokalne samo w sobie jest projektem społecznym – wymaga rozplanowania, omawiania, dostosowywania do zmieniającej się sytuacji. Jako taki może też oznaczać konieczność obudowania działaniami towarzyszącymi: wspomnianym już wyjściem do społeczności z informacją, warsztatami dla seniorów, spotkaniami przedstawiającymi i konsultującymi działanie strony. Celem projektu powinno być zwiększenie inkluzywności, a nie powielanie lub pogłębianie sytuacji wykluczenia. Ekskluzywność w sposób nieunikniony prowadzi do braku akceptacji i konfliktu, do obojętności i zamknięcia na propozycje innych. Inkluzywność umożliwia stworzenie sieci osób i instytucji – w Internecie i poza nim – dzięki której udaje się znaleźć wspólne cele i zmierzać do ich realizacji.

→ Hiperlokalność sytuuje swoje działania w Internecie, ale wychodzi od konkretnego miejsca, tożsamości i poczucia więzi społecznej. Dlatego nigdy nie może być działaniem oderwanym od konkretnej, umiejscowionej rzeczywistości społecznej. W mediach hiperlokalnych mediami jesteśmy my. My oznacza całą społeczność.



02



**KIERUNEK
KULTURA:
CO ZROBILIŚMY
PRZEZ TRZY LATA?**



MARCIN ŚLIWA – z wykształcenia germanista i dziennikarz, z pasji i wyboru edukator i czasem animator kultury. Działa na Mazowszu. Interesuje go prowincja rozumiana jako centrum alternatywne. Koordynator realizowanych w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki programów edukacyjnych: *Kierunek Kultura*, *W stronę nowoczesnego muzeum* i *Cięcie/Shortcut Europe*.



MAGDALENA RÓŻYCKA pracuje w Dziale Edukacji i Szkoleń Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki. Od 2010 roku współpracuje przy projekcie *Kierunek Kultura*. Absolwentka historii ze specjalizacją wiedza o kulturze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN w kulturę uwikłana po wielokroć – doktorantka w Zakładzie Historii Kultury Instytutu Kultury Polskiej UW, animatorka kultury. Współpracuje ze stowarzyszeniem Katedra Kultury. Koordynowała warsztaty *Mazowieccy Liderzy Kultury* i *MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA* realizowane przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki.



02



- 2.1. Program okiem organizatora**
Marcin Śliwa
- 2.2. Kierunek Kultura 2009**
Marcin Śliwa
- 2.3. Kierunek Kultura 2010**
Magdalena Różycka
- 2.4. Kierunek Kultura 2011**
Weronika Parfianowicz-Vertun
- 2.5. Zamiast podsumowania**
Weronika Parfianowicz-Vertun

2.1.

Program okiem organizatora

MARCIN ŚLIWA

→ W chwili, gdy piszę te słowa (koniec listopada 2011), program „Kierunek Kultura”, w ramach którego ukazuje się ta książka, skończył właśnie trzy lata¹. To okazja do podsumowania tego nietypowego przedsięwzięcia, które zaczynało się skromnie, a z czasem rozrosło się i zaskoczyło chyba nas samych. „Zaczęło się od promocji przez kulturę” – tak mogłoby brzmieć pierwsze zdanie opisujące początki „Kierunku Kultura”. Na przełomie 2008 i 2009 roku postrzeganie kultury przez samorządy lokalne wyglądało zupełnie inaczej, niż dziś; było to przecież jeszcze przez krakowskim Kongresem Kultury i traktowanie kultury jako marginesu zadań publicznych było dość powszechne. Wydawało się wówczas, że jedynym zadaniem kultury, które będzie dla samorządowców zrozumiałe, a przy tym na tyle ważne w ich odbiorze, że uznają je za warte finansowania, będzie właśnie promocja. Dlatego zaprosiłem do współpracy przy projekcie Wojciecha Kłosowskiego, którego z poprzednich lat pracy w samorządzie kojarzyłem z wykładami o ważności promocji miast i regionów w kontekście rozwoju lokalnego. Ale po pierwszej rozmowie zrozumieliśmy obaj, że chcemy od tego projektu czegoś więcej. Że zarówno my jesteśmy dziś w innym miejscu, jak i cała „kultura” rozumiana jako dziedzina zorganizowanej działalności – tej samorządowej, tej pozarządowej i tej indywidualnej – musi dziś stawić dziś czoła innym wyzwaniom.

→ „Promocja regionów poprzez kulturę” pozostała w podtytule konferencji dla samorządowców, inaugurującej projekt Kierunek Kultura² i w podtytule

¹ Przygotowania koncepcji projektu Kierunek Kultura (wówczas jeszcze bez tak sformułowanej nazwy) rozpoczęły się w październiku 2008 roku.

² Konferencja inaugurująca projekt Kierunek Kultura odbyła się w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie, 5-6 marca 2009 roku.

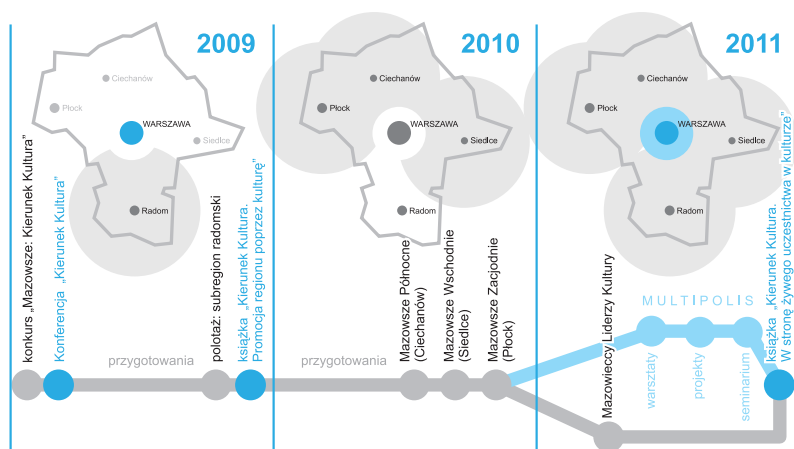
książki³ wydanej pod koniec 2009 roku. Ale już planach warsztatów dla animatorów promocja zeszła na drugi plan. Pojawiły się w naszym myśleniu o kulturze takie wątki jak *uczestnictwo w kulturze*, czy *wpływ kultury na rozwój lokalny*, a głównymi adresatami naszych działań stali się nie tyle specjaliści od promocji samorządowej, co animatorzy działający w terenie.

→ I zaczęło się: projekt ruszył na dobre wiosną 2009 roku; konkurs dla projektów kulturalnych z terenu regionu, potem konferencja i wreszcie pierwsze wyjście „teren”: pilotaż. Ten etap opisuję skrótowo w kolejnym rozdziale, a zainteresowanych szczegółami odsyłam do cytowanej powyżej książki, wydanej przez MCKiS pod koniec 2009 roku, która bardziej detalicznie i wyczerpująco opisuje tamtą fazę projektu.

→ W kolejnym rozdziale Magda Różycka opisuje obszernie etap programu Kierunek Kultura realizowany 2010 roku, na podstawie pilotażu z roku poprzedniego. Z nazwy programu znikła już wówczas „promocja regionu” a warsztaty były realizowane pod znaczącą nazwą: Kultura Tworzy Rozwój.

→ Wreszcie w kolejnym rozdziale Weronika Parfianowicz-Vertun opisuje Kierunek Kultura 2011. Wówczas dojrzała już w nas świadomość, że nie realizujemy jednego projektu, podzielonego na etapy, ale raczej rozgałęziony program, złożony z odrębnych i samodzielnych (choć powiązanych ze sobą) projektów. Pojawił się na tym etapie projekt Mazowieccy Liderzy Kultury, będący pogłębieniem działań z poprzedniego roku, ale obok niego został zrealizowany projekt Multipolis – nasza reakcja na zauważoną w poprzednich etapach specyficzną sytuację gmin bezpośrednio sąsiadujących z Warszawą.

→ Tak wyglądała struktura czasowo-przestrzenna programu Kierunek Kultura.



3 W. Kłosowski (red.): *Kierunek Kultura. Promocja regionu poprzez kulturę*. MCKiS, Warszawa, 2009

→ Program stopniowo ewoluował od koncepcji wspierania „jak najszerzego” do koncentrowania wsparcia na liderach, by nie rozpraszać naszego ograniczonego potencjału. Nie było dla nas nigdy ważne skąd który z liderów się wywodzi (z instytucji samorządowej, czy z oddolnego ruchu), ale – co robi dla rozwoju na swoim terenie. Mieliśmy wśród uczestników warsztatów – przykładowo – pastora ewangelickiego, redaktorkę gazety lokalnej, czy szefową agencji rozwoju lokalnego. W wyniku projektu dla liderów powstała na Mazowszy trwała sieć – obecnie częściowo przekształcona w Forum Kultury Mazowsze. Przynajmniej połowa osób aktywnych w tej sieci, to nasi „absolwenci”. Zapraszam do czytania opisu programu „Kierunek Kultura”, a być może znajdziecie w nim Państwo inspirację dla własnych oryginalnych pomysłów.



Prof. Dorota Ilczuk prowadzi warsztat podczas konferencji inaugurującej program „Kierunek Kultura”, 6 marca 2009 r.

2.2. Kierunek Kultura 2009

MARCIN ŚLIWA

→ Jak powiedziano już w poprzednim rozdziale, prace nad koncepcją programu Kierunek Kultura trwały od października 2008 i z początkiem roku 2009 w MCKiS dojrzała koncepcja organizacyjna projektu. Chcieliśmy wówczas pogodzić dwa cele: upewnić się, jaki jest potencjał promocyjny projektów kulturalnych dla regionu Mazowsza, ale jednocześnie chcieliśmy sprawdzić, jak zadziała tworzenie lokalnych *koalicji dla kultury*. Rozumieliśmy od razu, że nie ma tu dwóch stron barykady: instytucji publicznych i inicjatyw oddolnych. W warunkach lokalnych często istnieje naturalny sojusz społeczników i Gminnego Ośrodka Kultury, czy lokalnej biblioteki, natomiast bariera niezrozumienia powstaje czasami między gminną instytucją kultury, a organami samorządu.

→ Sytuację animatorów kultury na terenie Mazowsza rozpoznaliśmy wstępnie poprzez ogłoszony z początkiem 2009 roku konkurs na projekty kulturalne przyczyniające się do rozwoju lokalnego i istotną promocyjnie: „Mazowsze: Kierunek Kultura”. Konkurs został rozstrzygnięty na przełomie lutego i marca 2009. Ujawniła się w nim z jednej strony absolutną różnorodność mazowieckich inicjatyw kulturalnych, ale z drugiej strony wiele pomysłów merytorycznie bardzo ciekawych, lecz przygotowanych nieumiejętnie, bądź schematycznie. Potwierdziła się nasza intuicja co do zapotrzebowania na wsparcie warsztatowe dla animatorów kultury w terenie.

→ Na konferencji inauguracyjnej oficjalnie projekt Kierunek Kultura, która odbyła się 5 i 6 marca 2009 roku w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie, ogłosiliśmy uroczystie wyniki konkursu i jego laureatów (opisy są opublikowane w pierwszej książce programu Kierunek Kultura), ale jednocześnie na warsztatach podczas konferencji zapowiedzieliśmy już, że program

edukacyjny „Kierunek Kultura” wyruszy w teren. Wykład Wojciecha Kłosowskiego „Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego” pokazał uczestnikom konferencji nasz sposób patrzenia na rolę kultury w miastach, gminach i całym regionie Mazowsza. Wówczas, wiosną 2009 r., taki punkt widzenia był w Polsce istotnym *novum*.

→ Zaczęły się przygotowania do pilotażowej fazy warsztatów dla animatorów kultury w terenie. Ten etap pracy zespołu, to pierwsze wyprawy na Mazowsze, by w ogóle zrozumieć i poznać ten teren i jego specyfikę. Ba miejsce pilotażu programu wybraliśmy najtrudniejszy subregion Mazowsza: subregion radomski. Sam pilotaż przygotowaliśmy – jak mi się wydaje – bardzo solidnie: zanim zaczęły się warsztaty, poprzedzono je tygodniowymi badaniami terenowymi i serią pogłębionych wywiadów z lokalnymi liderami istotnymi dla animacji kultury.

→ Warsztaty odbyły się pod koniec roku 2009. Okazało się od razu, że zaproszeni samorządowcy, ludzie z instytucji kultury i ludzie z organizacji pozarządowych mówią „obok siebie”, nie rozumiejąc się wzajemnie. Toteż istotna część warsztatów polegała na odwróceniu ról: działacze organizacji oddolnych stawali się w ramach warsztatu urzędnikami, a urzędnicy – wnioskodawcami w gminnym konkursie grantowym. To odwrócenie ról wiele nauczyło obie strony i wydaje się nam, że udało nam się gdzieś zbudować mosty porozumienia.

→ Istotą pilotażu jest wychwycenie ewentualnych błędów, by nie powielić ich potem w skali całego projektu. W naszym wypadku nie sprawdziło się na przykład łączenie w jednej grupie warsztatowej małych gmin wiejskich czy miejsko-wiejskich i środowisk kultury z Radomia; przepaść organizacyjna i finansowa była zbyt duża. Ale za to mieliśmy też spektakularne sukcesy: do rozmowy w sprawie radomskiego „Paktu dla Kultury” udało się skłonić prezydenta Radomia i szefa Stowarzyszenia „Kocham Radom”, którzy wcześniej startowali przeciwko sobie w wyborach lokalnych. To duży sukces. Praca w subregionie radomskim jest kontynuowana do dziś¹.

→ Zespół projektowy w 2009 roku stanowili: Joanna Erbel, Ilona Iłowiecka-Tańska, Wojciech Kłosowski, Marcin Śliwa (koordynator projektu) i Joanna Zięba.

→ Pod koniec 2009 roku ukazała się wydana przez MCKiS książka *Kierunek Kultura. Promocja regionu poprzez kulturę* (red. W. Kłosowski). Podsumowywała ona etap 2009 i zapowiadała kontynuację w 2010 roku.

¹ Przykładowo: w roku 2011 (a więc w dwa lata po pilotażu) pojechaliśmy w tamten teren z projektem Cięcie [realizowanym w ramach ShortCut Europe 2011].

2.3.

Kierunek Kultura 2010

MAGDALENA RÓŻYCKA

→ W 2010 roku kontynuowaliśmy projekt Kierunek Kultura realizując przygotowany na podstawie doświadczeń z radomskiego pilotażu cykl warsztatów Kultura Tworzy Rozwój. Były one skierowane do lokalnych liderów kultury – pracowników instytucji kultury, organizacji pozarządowych działających w obszarze kultury, samodzielnych animatorów z Mazowsza, a także samorządów zainteresowanych rozwojem lokalnej społeczności przez kulturę. Stanowiły one jednocześnie kontynuację i rozwinięcie warsztatu pilotażowego zrealizowanego w subregionie południowym (radomskim) w 2009 roku.

2.3.1. OPIS IDEI I WARSZTATÓW KULTURA TWORZY ROZWÓJ

→ Cykl Kultura Tworzy Rozwój w 2010 roku objął swoim zasięgiem trzy subregiony Mazowsza: północny, wschodni i zachodni. Warsztaty były przeprowadzane w dwóch dwudniowych blokach, z czego pierwszy zawsze odbywał się w Warszawie, natomiast drugi w jednym z większych miast danego subregionu (Ciechanów, Siedlce i Płock).

→ Założono, że rezultatem udziału w szkoleniach będą trzy zmiany w stylu działania instytucji kulturalnych:

1. Nastąpi większa integracja małych i dużych instytucji kultury z danego regionu, co pozwoli im – długofalowo – aplikować i realizować większe i bardziej złożone inicjatywy kulturalne, a tym samym bardziej skutecznie przekazywać wartości wynikające z aktywnego uczestnictwa w kulturze mieszkańcom tych regionów.
2. Animatorzy i pracownicy instytucji kulturalnych zaplanują nowe wydarzenia, które – znów długofalowo – pozwolą im uprawiać animację kulturalną

bliższą założeniom rozwoju lokalnego poprzez kulturę, a zarazem bardziej aktywizującą do udziału w tym procesie społeczność lokalną.

3. Kwestia pisania projektów i pozyskiwania środków z zewnątrz przestać być traktowana jako bariera uniemożliwiająca rozwój; uczestnicy programu będą wiedzieli, jakie umiejętności są niezbędne do napisania dobrego projektu i będą umieli poradzić sobie z przygotowaniem wniosków, a także wiedzieli, gdzie je składać.

→ Rekrutacja do projektu była otwarta i została ogłoszona na kilka miesięcy przed planowanym terminem warsztatów. Informację o jej rozpoczęciu zamieszczono na stronach internetowych: Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki oraz projektu Kierunek Kultura, a także na portalach internetowych skierowanych do osób działających w obszarze kultury. Zaproszenia do udziału w projekcie wraz z formularzem zgłoszeniowym zostały również rozesłane, zarówno mailowo, jak i tradycyjną drogą pocztową, do starostw powiatowych, urzędów miast i gmin, instytucji kultury, muzeów, bibliotek oraz organizacji pozarządowych. Współpracujące z Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki wolontariuszki prowadziły także telefoniczną informację na temat rekrutacji na warsztaty Kultura Tworzy Rozwój. Efektem tych działań była duża liczba zgłoszeń, w każdym z subregionów przekraczająca przewidzianą ilość miejsc.

→ Formularz zgłoszeniowy był rozsyłany wraz z zaproszeniem do udziału w warsztatach i zawierał następujące pola do wypełnienia

- Krótkie przedstawienie koncepcji projektu kulturalnego, który chcieliby Państwo zrealizować w swoim regionie.
- Jakie są Państwa oczekiwania względem warsztatów? W jaki sposób mogłyby pomóc zrealizować Państwa pomysł?
- Wybrane projekty, które Państwo zrealizowali.
- Złożone wnioski o dofinansowanie (ocenione pozytywnie i/lub negatywnie)

→ Każda za zgłaszających się na warsztaty osób przesyłała wypełniony formularz zgłoszeniowy wraz z podaniem instytucji lub organizacji, z którą jest związana.

→ Kolejnym etapem projektu była ocena zgłoszeń dokonana zgodnie z formularzem zaakceptowanym przez Zespół Projektowy. Kryteria wyboru zawarte w formularzu były następujące:

- ocena zbieżności projektu / wydarzenia z celami konkursu – oryginalny, innowacyjny pomysł;

- ocena jakości wydarzenia / projektu pod względem zaangażowania społeczności lokalnej;
- ocena jakości projektu / wydarzenia pod względem innowacyjności;
- ocena trwałości projektu;
- ocena potencjału wnioskodawcy;
- ocena proponowanych działań.

→ Każdy z członków Zespołu Projektowego dokonywał oceny nadesłanych zgłoszeń przyznając od 1 do 3 punktów dla każdego z kryteriów. Na zebraniu Zespołu Projektowego dyskutowano, weryfikowano i sumowano oceny przyznane przez poszczególnych członków. Na tej podstawie stworzono klasyfikację punktową zgłoszeń, z których dwadzieścia najwyżej ocenionych z poszczególnych subregionów znalazło się na liście zakwalifikowanych do udziału w warsztatach, a pozostali trafili na listę rezerwową. Wszyscy, którzy nadesłali zgłoszenia otrzymali informację o uzyskanej ilości punktów oraz o wyniku postępowania kwalifikacyjnego.

→ Warsztaty Kultura Tworzy Rozwój odbyły się we wrześniu i październiku 2010 roku w następujących terminach:

- Mazowsze Północne: 2-3.09.2010 w Warszawie oraz 14-15.09.2010 w Ciechanowie
- Mazowsze Wschodnie: 16-17.09.2010 w Warszawie oraz 30.09-1.10.2010 w Siedlcach
- Mazowsze Zachodnie: 21-22.09.2010 w Warszawie oraz 4-5.10.2010 w Płocku

→ Rozpoczynając program szkoleniowy określono cele dla poszczególnych części. Warsztat pierwszy, tzw. warszawski został nazwany roboczo: „odkrywanie potencjału, poszukiwanie możliwości”. Oto jego cele.

1. Stworzyć forum wymiany doświadczeń między działaczami kulturalnymi z różnych ośrodków i działaczami i animatorami z Warszawy; przeprowadzić taką integrację grupy, aby w rezultacie było wiadomo, z kim i w jakiej dziedzinie można współpracować i jakie rozwiązania dotyczące codziennej pracy przyjmują różni, zebrani w projekcie, działacze kultury.
2. Zwiększyć umiejętność twórczego planowania inicjatyw: pokazać jak planować działalność kulturalną jako proces, który może długofalowo angażować ludzi i przynosić bardziej wartościowe rezultaty niż „styl eventowy”, który polega na czasem spektakularnych, ale szybko i bez śladu przemijających, akcjach.
3. Zintegrować i zaktywizować uczestników wokół pomysłów na nowe działania: doprowadzić do powstania konkretnego planu realizacji inicjatyw,

które spełniałyby warunki takie jak twórcze zaangażowanie mieszkańców, możliwość rozwoju pomysłu w ciągu najbliższych lat.

→ Warsztat drugi, w regionach został nazwany roboczo: „planowanie przede wszystkim”; jego cele zostały sformułowane następująco:

1. Przekazać umiejętności dotyczące takiego pisania wniosków o dotację, które pozwoli realizować inicjatywy naprawdę atrakcyjne i stwarzające perspektywy rozwoju.
2. Poddać analizie możliwości sfinansowania tych projektów.
3. Przygotować plan działania na rzecz nowej inicjatywy kulturalnej, łączącej partnerów w funkcjonalne partnerstwo, na czele którego będzie stał silny, inspirujący lider.

→ Pierwszą część warsztatów, odbywającą się w Warszawie prowadzili Ilona Iłowiecka-Tańska oraz Zbigniew Mieruński. Warsztaty dla poszczególnych subregionów nieznacznie różniły się od siebie w zależności od dynamiki pracy w grupach. Rozpocynały się zawsze częścią otwierającą, podczas której organizatorzy przedstawiali projekt oraz trenerów. Następnie prezentowano cele warsztatów:

1. Stworzyć forum wymiany doświadczeń między uczestnikami
2. Wykorzystać kontakty do zaplanowania nowych inicjatyw
3. Lepiej planować wartościowe i sprzyjające rozwojowi lokalnemu inicjatywy kulturalne
4. Zaplanowanie zarysu nowych regionalnych inicjatyw kulturalnych

→ Po prezentacji projektu i uczestników oddawano głos uczestnikom, którzy w kilku słowach mogli przedstawić siebie i instytucję lub organizację, z której pochodzą. Następnie trenerzy wspólnie z uczestnikami ustalali ogólne zasady warsztatów.

→ Po tej części wstępnej przystępowano do pracy warsztatowej. Uczestnicy podzieleni na grupy mieli odpowiedzieć na pytanie: Jakie wartości leżą u podstaw waszej działalności? Następnie trenerzy prezentowali wartości programu Kierunek Kultura:

1. zaangażowanie mieszkańców na każdym etapie inicjatywy (nie „dla” ale „z”)
2. partnerstwo (dobrowolność; ustalenie wspólnego celu; wszyscy partnerzy są równi)
3. wykorzystanie lokalnego potencjału (w zasobach materialnych, ale też ludzkich)
4. związek z regionem
5. autentyczność



→ Kolejnym ważnym etapem było tworzenie grup, w których uczestnicy pracowali do końca warsztatów. Każda z osób uczestniczących otrzymała kartkę i według własnych zainteresowań formułowała na niej swój pomysł na projekt. Docelowo grupa warsztatowa miała się podzielić na cztery podgrupy, mające podobne pomysły, ze zbliżonych sobie obszarów oraz kierowane do podobnych grup docelowych. Intencją było stworzenie takich podgrup, które będą pracowały nad wspólnym projektem.

→ Wyjątkiem było tworzenie grup w Subregionie Północnym. Osoby uczestniczące miały do wyboru trzy kierunki działań: (1) Mazowsze wielokulturowe, (2) szlaki literackie / muzyczne / gastronomiczne oraz (3) nieodkryte tradycje, niezwykle wytwory. Do dyspozycji osób uczestniczących były także puste kartki, na których same osoby zainteresowane umieściły następujące tematy: wykorzystanie kolejki wąskotorowej, film i inne dziedziny sztuki oraz niezwykli ludzie.

→ Podczas kolejnych dni warsztatowych uczestnicy pracowali nad wymyślonym przez siebie projektem, nadając mu coraz bardziej konkretny kształt. Zadawali sobie przy tym pytania m.in. „Po co?”; „Co?” i „Do kogo?” będą tworzyć.

→ Na zakończenie pierwszego dnia warsztatowego z uczestnikami spotkali się doświadczeni animatorzy kultury z Warszawy.

→ Drugi dzień warsztatów rozpoczynał się wnioskami i refleksjami z dotychczasowego działania. Następnie przechodzono do dalszej pracy w grupach,



podczas której próbowano określić cel i dookreślić pomysły projektów. Trenerzy prezentowali przy tym różne metody pozwalające na wyjście poza szablonowe działania, m.in.: burzę mózgów w zespole czy wymianę flipchartów z wypisanymi działaniami i dopisanie działań do celów innej grupy.

→ Na koniec warszawskiej części warsztatów następowało podsumowanie całości przez uczestników.

→ Drugą część warsztatów odbywającą się kolejno w Ciechanowie, Siedlcach i Płocku prowadzili Wojciech Kłosowski i Michał Pawłęga. Pracę rozpoczynano ponownie od przedstawienia się, zarówno organizatorów i trenerów, jak i uczestników oraz od ustalenia podstawowych zasad. Ponieważ druga część była kontynuacją warsztatów warszawskich, następowało także krótkie przedstawienie stworzonych grup i ich projektów.

→ Pracę warsztatową rozpoczynano od namysłu nad tym czym jest projekt i od czego trzeba go zacząć. Zastanawiano się także nad specyfiką projektu w obszarze kultury. Analizowano następnie wpływ realizacji projektów kulturalnych na rozwiązywanie problemów społecznych. Kluczowe okazało się tutaj samo definiowanie problemu i sprawdzanie jego relacji z założonymi celami i określonymi grupami beneficjentów.

→ Następnie Wojciech Kłosowski prezentował wykład na temat miejsca kultury w rozwoju lokalnym. Rozpoczynał przy tym od zaprezentowania różnych prób definicji rozwoju lokalnego, co dawało uczestnikom teoretyczne podsta-

wy w myśleniu o tym zagadnieniu. Rozwój lokalny został zdefiniowany jako proces wzbogacania pola szans indywidualnego rozwoju poszczególnych mieszkańców. Kolejnym etapem warsztatów była praca w grupach, podczas której uczestnicy starali się określić jakie szanse indywidualnego rozwoju zyskają przykładowi uczestnicy tworzonych projektów. Uczestnicy starali się także odpowiedzieć na pytania czy kultura jest obszarem rozwijania indywidualnej kreatywności oraz czy działalność kulturalna to bardziej budowanie lokalnej wspólnoty czy kuźnia indywidualistów.

→ W drugiej części warsztatów w subregionach prowadzonej przez Michała Pawłęgę uczestnicy zastanawiali się nad możliwościami finansowania projektów kulturalnych, w tym także tych wypracowywanych przez siebie na warsztatach. Trener prezentował podstawowe informacje na temat wytycznych dla wnioskodawców i ich wpływ na konstruowanie projektu. Przedstawiono także przykładowe wnioski i omówiono sposób umieszczania w nich informacji o projekcie. Następnie uczestnicy otrzymali przykładowe wnioski, które musieli indywidualnie ocenić według załączonych kryteriów.

2.3.2. WARSZTATY OKIEM UCZESTNIKÓW

→ Ankieta ewaluacyjna dotyczyła oceny ogólnej Warsztatów, a także poszczególnych elementów: treści, czasu trwania, sposobu zorganizowania, osób prowadzących oraz własnych oczekiwań względem Warsztatów. Pytaliśmy też o to, co uczestnikom podobało się najbardziej. W ankiecie podsumowującej warszawską część warsztatów pytaliśmy o oczekiwania związane z kolejnym etapem. Prosiłiśmy również o sugestie dotyczące przyszłej współpracy z Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki.

→ Poniżej znajduje się ocena warsztatów (% to wynik średniej wyciągniętej z oceny uczestników trzech subregionów):

Opinie dotyczące I części Warsztatów

→ Ogólna ocena I cz. Warsztatów:

bardzo dobra: 52,5% dobra: 41,8% przeciętna: 3,7% nie zaznaczone: 2%

→ Czy prezentowane treści były zgodne z założeniami Warsztatów:

tak: 75% częściowo: 23% nie: 2%

→ Zdaniem Pani/Pana zaplanowany czas trwania Warsztatów był:

wystarczający: 65,3% za długi: 7,8% za krótki: 17,4% nie mam zdania: 9,5%

→ Organizacja Warsztatów była:

bardzo dobra: 79% dobra: 21%

→ Czy osoby prowadzące były przygotowane do zajęć?

bardzo dobrze: 85% dobrze: 15%

→ Czy Warsztaty spełniły Pani/Pana oczekiwania?

tak: 60,4% częściowo: 35,6% nie: 4%

Opinie dotyczące II części Warsztatów

→ Ogólna ocena II cz. Warsztatów:

bardzo dobra: 65,5% dobra: 32,5% nie zaznaczone: 2%

→ Czy prezentowane treści były zgodne z założeniami Warsztatów:

tak: 84,8% częściowo: 11,5% nie: 3,7%

→ Zdaniem Pani/Pana zaplanowany czas trwania Warsztatów był:

wystarczający: 60,5% za długi: 12% za krótki: 27,5%

→ Organizacja Warsztatów była:

bardzo dobra: 59,7% dobra: 40,3%

→ Czy osoby prowadzące były przygotowane do zajęć?

bardzo dobrze: 83% dobrze: 17%

→ Czy Warsztaty spełniły Pani/Pana oczekiwania?

tak: 64% częściowo: 36%

→ Poza odpowiedziami na pytania zamknięte uczestnicy mieli możliwość napisania o swoich przemyśleniach związanych z Warsztatami i współpracą z Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki. Wybraliśmy poniższe opinie, ponieważ uważamy, że oddają one w sposób przekrojowy opinie uczestników na temat Warsztatów.

- „profesjonalnie przygotowane i prowadzone Warsztaty. Treść szkolenia była fachowo przygotowana. Zajęcia przyczyniły się do powstania wielu interesujących pomysłów na projekty, z pewnością przydałyby się jeszcze spotkania w celu ich rozszerzenia.”
- „dokładnie sprecyzowane cele projektów i ukierunkowano myślenie uczestników na właściwe pojmowanie tematu. Przytoczono wiele ważnych informacji dotyczących instytucji, do których można aplikować o środki. Przytoczono ważne informacje dotyczące popełnianych błędów podczas pisania projektów i uczulono na wiele różnych aspektów.”
- „znakomitą inicjatywą było zaproszenie pracowników kultury z dość wąskiego okręgu (Północne Mazowsze), co zaowocowało wieloma cennymi kontaktami (co za tym idzie nadzieją na przyszłą współpracę).”
- „spodziewałam się, że efektem będzie stworzenie konkretnego projektu możliwego do zrealizowania w partnerstwie i znalezienie środków na ów projekt.”
- „obawiam się, że po Warsztatach nie będzie kontynuacji realizacji projektów, które powstały.”
- „podoba mi się inicjatywa wychodzenia do lokalnych społeczności przez MCKiS. Myślę, że jest to dobrze rokująca współpraca.”
- „oczekujemy cyklicznych spotkań, realizacji wspólnych przedsięwzięć, współpracy przy realizacji projektów rozpoczętych podczas Warsztatów, spotkanie w małych ośrodkach kultury i zaproszenie przedstawicieli władz lokalnych”

- „nowe inspiracje na projekty, nowe spojrzenie na sprawy społeczne oraz poznałam różnych ludzi w tym młodych – wrażliwych i kochających to co robią na rzecz innych; będę z nimi utrzymywać stałe kontakty, wymieniając poglądy i doświadczenia w działce – kultura w szerokim i wąskim tego słowa znaczeniu.”
- „profesjonalizm i postawa otwartości prowadzących”



2.4.

Kierunek Kultura 2011

WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN

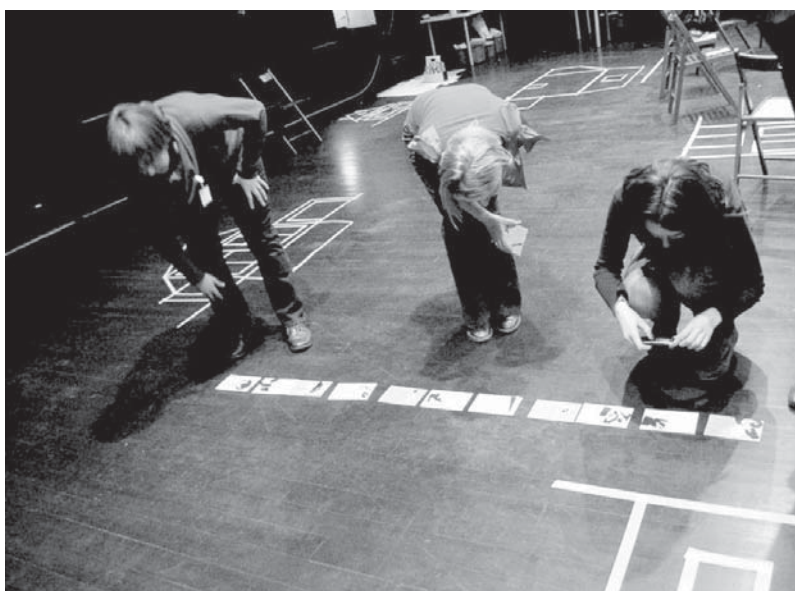
→ Ostatnim przedsięwzięciem programu „Kierunku Kultura” w 2011 roku było wydanie niniejszej książki, która zamyka pewien ważny etap tego trzyletniego programu. Jednak wcześniej, przez cały rok trwała praca edukacyjna: przygotowaliśmy i zrealizowaliśmy w ramach „Kierunku Kultura” w ciągu tego roku dwa uzupełniające się projekty edukacyjne (cykle warsztatów). Pierwszy z nich nosił nazwę: „Mazowieccy Liderzy Kultury” a drugi – „Multipolis”; oba te projekty opisujemy szczegółowo poniżej.

2.4.1. PROJEKT EDUKACYJNY „MAZOWIECCY LIDERZY KULTURY”

→ Impulsem do realizacji cyklu warsztatów „Mazowieccy Liderzy Kultury” były poprzednie edycje programu Kierunek Kultura, w czasie których wyłoniła się grupa szczególnie zaangażowanych osób, potencjalnych liderów w swoich instytucjach i rodzinnych miejscowościach. Towarzyszyło nam przekonanie, że tworzy się grupa, której warto zaproponować warsztaty wzmacniające i pogłębiające ich liderskie kompetencje.

Idea

→ Koncepcja warsztatów wynikała z intuicji, że w małej społeczności powodzenie przedsięwzięć kulturalnych zależy niejednokrotnie od zaangażowania pojedynczych osób. Lokalni liderzy inicjują nowe działania, inspirują swoich sąsiadów i znajomych, integrują wokół siebie całe środowiska; biorą na siebie największy ciężar związany z organizowaniem wydarzeń. Od ich aktywności i determinacji w dużym stopniu zależy powodzenie danego przedsięwzięcia. Ważnym uzasadnieniem dla tego rodzaju kontynuacji warsztatów na poziomie „zaawansowanym” było też przekonanie, że warto zmienić podejście



do samego statusu szkoleń dla osób działających w instytucjach kultury. Po pierwsze, chcieliśmy nadać im charakter pewnej ciągłości. Po drugie: obudować je szerszą strukturą działań różnego rodzaju, wśród których praca o charakterze szkoleniowym będzie tylko elementem początkowym, umożliwiającym dalszą, coraz bardziej samodzielną pracę. Wreszcie, trzecim naszym celem było stworzenie nowego modelu współpracy między uczestnikami i organizatorem, w którym organizator nie tylko jest „producentem szkolenia”, ale też partnerem do dalszej współpracy i pośrednikiem w kontaktach.

→ To spojrzenie wskazuje, że obok merytorycznego „ładunku” warsztatów równie ważna jest dbałość o atmosferę, dzięki której warsztaty będą nie tylko rodzajem ćwiczeń, ale również spotkaniem, w szerokim rozumieniu tego słowa.

Warsztaty

→ Zaproszenia skierowaliśmy do konkretnych osób z różnych instytucji kultury i organizacji, działających na terenie całego Mazowsza, w różnym wieku, z różnym doświadczeniem. Częściowo były to osoby, które już się poznały na poszczególnych warsztatach regionalnych, dzięki czemu projekt miał dodatkowy atut spotkania, odnowienia, wzmocnienia i rozbudowania kontaktów.

→ Warsztaty odbyły się w dwóch dwudniowych blokach (21-22.03.2011 i 4-5.04.2011) w Warszawie (Centrum Szkoleniowe Dialog, Centrum Sztuki Współczesnej, Stacja Falenica). Wzięło w nich udział 16 osób. W czasie warsztatów Wojciecha Kłosowskiego, Ilony Howieckiej-Tańskiej oraz Marii Parczewskiej i Janusza Byszewskiego z Laboratorium Edukacji Twórczej uczestnicy zastanawiali się nad możliwościami animacji kultury jako sposobu otworzenia przed lokalnymi społecznościami różnych form uczestnictwa w kulturze, poznawali metody działań animacyjnych typu „*first contact*” i mieli okazję wykorzystać je, przeprowadzając własne mini-akcje w przestrzeni miasta. Poszerzali wiedzę na temat narzędzi PR oraz kontaktów z mediami, analizowali sposób kontaktowania się z dziennikarzami oraz strukturę i zawartość informacji o wydarzeniu kulturalnym. Sprawdzali, jakie role przyjmują pracując w grupie i zastanawiali się, jak wykorzystywać potencjał wszystkich jej członków, jak skutecznie współpracować i godzić różne temperamenty, przede wszystkim zaś, jak odnaleźć się w funkcji lidera.

→ Warsztaty były też okazją do odnowienia znajomości nawiązanych w czasie poprzednich edycji projektu, wymiany doświadczeń, rozmowy.

→ Zależało nam również na tym, żeby przestrzeń, w której odbywają się warsztaty była nie tylko neutralną scenografią działań, ale też integralną częścią całego procesu – zależało nam na różnorodności miejsc. Oprócz tradycyjnej sali szkoleniowej mieliśmy do dyspozycji salę Laboratorium Edukacji Twórczej w Centrum Sztuki Współczesnej, salę kinową w kino kawiarni Stacja

Falenica oraz wnętrze Teatru Academia, gdzie odbyło się podsumowanie projektu połączone z uroczystą kolacją. Te różnorodne przestrzenie były nie tylko ciekawym urozmaicheniem i sposobnością do poznania Warszawy z różnych stron, ale też pretekstem do refleksji nad różnymi sposobami funkcjonowania instytucji kultury – prosiliśmy gospodarzy każdego miejsca o krótką opowieść o swojej siedzibie i działaniach, jakie w niej prowadzą.

→ Obecnie (koniec 2011 r.) pracujemy nad koncepcją kontynuacji projektu, która umożliwiłaby podtrzymanie i wzmocnienie stworzonej w czasie warsztatów nieformalnej sieci liderów, a także przełożenie wiedzy teoretycznej, zdobytej podczas warsztatów „Kultura Tworzy Rozwój” i „Mazowieccy Liderzy Kultury” na praktyczne działania.

„Mazowieccy Liderzy Kultury” oczami uczestników

→ Ewaluacja warsztatów Mazowieccy Liderzy Kultury odbywała się na podstawie podwójnego systemu ankiet. Uczestnicy wypełniali ankiety po każdym warsztacie, oceniając w jakim stopniu spełniły one ich oczekiwania. Na zakończenie całego bloku warsztatów wypełniali ankiety ewaluacyjne, które składały się z czterech pytań zamkniętych i czterech pytań otwartych, które dotyczyły mocnych i słabych stron projektów, oczekiwań dotyczących przyszłej współpracy z organizatorem – Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki. Ankietę wypełniło 12 osób.

PODSUMOWANIE PYTAŃ ZAMKNIĘTYCH:

1. Ogólna ocena warsztatów
bardzo dobra: 100%
2. Zdaniem Pani/Pana zaplanowany czas trwania warsztatów był:
wystarczający: 66,7% za krótki: 25%
- 1 osoba: „dołożyłabym 1 dzień na rzecz krótszych dni szkoleniowych (ok. godz. 16 totalny spadek formy)”
3. Organizacja warsztatów była:
bardzo dobra: 75% dobra: 25%
4. Czy warsztaty spełniły Pani/Pana oczekiwania?
tak: 100%

PODSUMOWANIE PYTAŃ OTWARTYCH:

Wypowiedzi w pytaniach otwartych można pogrupować na dwie kategorie:

- techniczna strona organizacji warsztatów i ich zawartości: uczestnicy chwalili wybór i różnorodność miejsc, w których odbywały się warsztaty. Skarżyli się zbyt krótki czas trwania projektu, przez co działania zaplanowane na jeden dzień były zbyt intensywne.

→ strona merytoryczna: uczestnicy rozszerzali w ankietach opinie dotyczące poszczególnych warsztatów i trenerów – przebycie całego cyklu szkoleń umożliwiałoby porównanie i wybór tych działań, które okazały się najbardziej przydatne i mniej potrzebne. Uczestnicy podkreślali, że zaletą była różnorodność zaproponowanych metod działań i tematyki. Nawet jeżeli nie wszystkie szkolenia spełniły w równym stopniu oczekiwania, każdy znalazł coś, co okazało się istotnym uzupełnieniem jego wiedzy.

→ Uczestnicy wypowiadali się też na temat swoich oczekiwań odnośnie przyszłej współpracy z MCKiS – większość uczestników oczekiwała kontynuowania projektu Kierunek Kultura, m.in. w formie kolejnych, specjalistycznych szkoleń, współpracy między instytucjami w realizacji konkretnych projektów, stworzenia platformy kontaktu i spotkania dla instytucji kultury z całego Mazowsza.

→ Opinie zawarte w ankietach (oraz wyniki ankiet podsumowujących poszczególne warsztaty) zostały rozesłane do trenerów. Na podstawie ankiet stworzyliśmy podsumowujący raport zawierający też wnioski na przyszłość i propozycje dalszych działań. Raport został przedstawiony dyrekcji Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki. Będzie on stanowił jedną z podstaw dla tworzonego właśnie planu działania w ramach programu Kierunek Kultura na rok 2012. Na pewno ważną jego częścią będzie stopniowe odchodzenie od formuły szkoleniowo-warsztatowej w kierunku działań partnerskich przy realizacji konkretnych projektów kulturalnych i edukacyjnych.

2.4.4. PROJEKT ANIMACYJNY MULTIPOLIS MAZOWSZE/WARSZAWA

→ Po doświadczeniach z 2010 roku doszliśmy do wniosku, że odrębnego potraktowania wymaga bezpośrednie sąsiedztwo Warszawy, które w porównaniu z resztą Mazowsza prawdopodobnie ma specyficzne szanse, ale też być może specyficzne problemy. Stąd projekt MULTIPOLIS.

Idea

→ Celem tego projektu w ramach programu Kierunek Kultura było zbadanie i wzmocnienie wzajemnego oddziaływania pomiędzy Warszawą i Mazowszem, zaobserwowanie przepływu inicjatyw, ludzi i pomysłów. Do wzięcia udziału w pilotażowym cyklu warsztatów zaprosiliśmy animatorów kultury, pracowników instytucji kultury, artystów i urzędników lokalnej administracji działających w stolicy i w gminach bezpośrednio z nią sąsiadujących.

→ Projekt proponuje nowe spojrzenie na metropolię warszawską, które ukaże ją nie jako monolit, ale mozaikę przestrzeni – dzielnic i gmin – z których każda jest odrębną całością, razem zaś składają się na dynamikę miejskiego życia i jego niepowtarzalny charakter. Stara się odwrócić optykę, w której centrum



promieniuje na peryferie, modelując je, ujednolicając i wysysając z nich całą twórczą energię, ale pokazać, że na mapie metropolii jest wiele kulturalnych centrów, które konkurują ze sobą, a jednocześnie się dopełniają.

→ Projekt miał na celu wzmocnienie tych istniejących i potencjalnych regionalnych centrów, zbudowanie przestrzeni komunikacji między nimi. Miał umożliwić zapoznanie się z ich specyfiką, wskazać ich mocne punkty i możliwe pola działania. Dodatkowy efekt warsztatów widzimy w stworzeniu – na razie symbolicznej – alternatywnej mapy metropolii warszawskiej, uwzględniającej różne środowiska artystyczne i kulturalne.

→ Chcieliśmy, aby zwrócenie się poza administracyjne granice miasta stołecznego Warszawy odwróciło niepokojącą tendencję do traktowania sąsiadujących z nim miejscowości jedynie jako „sypialni” stolicy, było zachętą dla stołecznych animatorów do rozszerzania pola działania, a dla artystów i aktywistów z sąsiednich miejscowości – do uwzględnienia mieszkańców stolicy wśród adresatów projektów i do odważnego sposobu promowania własnych działań, wykraczającego poza najbliższą okolicę. Projekt stanowił dla nas okazję do refleksji nad tym jak skutecznie promować własne działania w sytuacji ogromnej ilości podejmowanych projektów kulturalnych.

→ Pilotażowy cykl warsztatów miał być również sposobem na wypracowanie modelu platformy spotkania dla aktywistów działających w różnych częściach województwa i miasta, wymiany doświadczeń i budowania przestrzeni możliwej współpracy. Stworzenie takiej sieci animatorów, artystów i lokal-



nych aktywistów wydaje się niezwykle cenne zarówno z perspektywy metropolii, jak i całego regionu.

→ Udział w projekcie był bezpłatny. Do udziału w warsztatach zapraszaliśmy przez newsletter Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki, poprzez portale www.ngo.pl i www.platformakultury.pl oraz korzystając z utworzonej wcześniej bazy mazowieckich instytucji kultury.

→ Projekt składał się z trzech etapów: części warsztatowej (dwa dwudniowe bloki), mini-projektów realizowanych przez uczestników warsztatów oraz seminarium *Mazowsze/Warszawa: wspólna sprawa?* Łącznie w projekcie MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA wzięło udział trzydziestu sześciu uczestników.

Warsztaty

→ Warsztaty w ramach projektu MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA odbyły się w dniach 30-31.05 i 6-7.06.2011. Wzięło w nich udział dwudziestu trzech uczestników i uczestniczek – pracowniczek i pracowników instytucji kultury, animatorów i animatorek, niezależnych aktywistów i aktywistek, artystów i artystek – osób mieszkających i pracujących w różnych miejscowościach i działających w różnych przestrzeniach, które przyniosły ze sobą różnorodne doświadczenia. Właśnie ich doświadczenia (osobiste i zawodowe) były podstawą i punktem odniesienia dla dwóch dwudniowych bloków warsztatów.

→ Warsztaty Laboratorium Edukacji Twórczej Marii Parczewskiej i Janusza Byszewskiego w Centrum Sztuki Współczesnej odwoływały się do istotnych,



osobistych kategorii. Skierowane były na odkrywanie własnych mocnych stron oraz na refleksję nad najważniejszymi wartościami i pojęciami. Miały też rozszerzyć spojrzenie uczestników na nowe, niekonwencjonalne sposoby działania w społeczności lokalnej. Uczestnicy wykonali najpierw serię indywidualnych działań, następnie zaś mogli wykorzystać poznane metody do pracy w terenie i do stworzenia własnych artystycznych interwencji w przestrzeni publicznej. Uczestnicy zastanawiali się także nad tym, czym jest dla nich sztuka. Na zakończenie warsztatów otrzymali zestawy materiałów plastycznych i instrukcje płynące z doświadczeń całego dnia pracy, dotyczące mini-projektów, które mieli realizować w swoich miejscowościach przy użyciu dostarczonych materiałów.

→ W czasie warsztatów Wojtka Kłosowskiego, które odbywały się w Ośrodku Kultury Ochota uczestnicy zastanawiali się nad różnymi modelami działania lokalnych instytucji kultury. Do kogo adresować projekty, na pracy z którymi grupami społecznymi się skupić, jakie mogą być plusy, a jakie minusy każdego z wyborów, czy w kulturze podział na profesjonalistów i amatorów jest jeszcze aktualny – to niektóre z pytań, na które szukali odpowiedzi.

→ Warsztaty Michaliny Laskowskiej i Izabeli Meyzy miały na celu stworzenie symbolicznej mapy okołowarszawskich instytucji kultury – przy użyciu metody SWOT uczestnicy zastanawiali się nad mocnymi i słabymi stronami swoich rodzimych instytucji oraz miejscowości. Poszukiwali też wspólnie definicji roli animatora, a następnie próbowali praktycznie zmierzyć się z postawionymi przez prowadzącego zadania.

→ Wieczorem uczestnicy kontynuowali wymianę doświadczeń w nieformalnej atmosferze w ogrodzie Europejskiego Centrum Komunikacji i Kultury w Falenicy, przy grillu i akompaniamencie gwałtownej czerwcowej burzy.

→ Podczas warsztatów Ilony Iłowieckiej-Tańskiej uczestnicy mieli okazję zwiększyć swoją wiedzę na temat narzędzi PR oraz kontaktów z mediami. Zastanawiali się, jak zainteresować dziennikarzy swoimi projektami, w jaki sposób konstruować materiały informacyjne dla prasy i na co zwrócić uwagę podczas udzielania wywiadów.

→ O wyborze miejsc prowadzenia warsztatów decydowały podobne powody, jak w przypadku Mazowieckich Liderów Kultury. Przeprowadzenie warsztatów w siedzibie kino kawiarni Stacja Falenica miało dodatkowe uzasadnienie – to miejsce, któremu z sukcesem, choć nie bez przeszkód udaje się działać w tej przestrzeni, która nas najbardziej interesowała – na obrzeżu Warszawy, walcząc o odbiorcę, który na co dzień dojeżdża do pracy (i po kulturę) do centrum miasta. Właścicielka kina, Ewa Jaskólska opowiedziała uczestnikom o swoich doświadczeniach związanych z założeniem i prowadzeniem tego rodzaju przedsięwzięciach, o problemach i sukcesach, o potrzebach i oczekiwaniach lokalnych odbiorców i współpracy (lub konkurencji) z miejscowymi instytucjami kultury.

Mini-projekty uczestników

→ Wszyscy uczestnicy warsztatów wrócili do swoich domów i miejsc pracy wyposażeni w taki sam pakiet materiałów: przezroczyste kubiki, samoprzylepne etykiety i kombinezony malarskie. Do czego i w jaki sposób zostanie wykorzystany ten nieco surrealistyczny zestaw, zależęć miało od potrzeb, rozpoznań i pomysłów każdego z uczestników. Hasłem przewodnim było sformułowanie „Moja okolica”, które służyło przede wszystkim jako pretekst do spotkania z sąsiadami, wyjścia z niecodziennymi metodami poza mury instytucji, wypróbowania nowych sposobów działania do poznania swojej miejscowości, jej mieszkańców – ich nastrojów, marzeń, oczekiwań, ale też swojego miejsca pracy i współpracowników.

→ Oto opisy czterech mini-projektów zrealizowanych z wykorzystaniem powyższego „zestawu pomocy” przez animatorów w swoich środowiskach.

1. Uwolnione myśli

Miejsce:

Warszawa, ogród Klubu Kultury „Anin”

Czas:

27.08.2011 r.

Organizator:

Klub Kultury „Anin”

Prowadzący:

Andrzej Sachanowski i Mirosław Perzyński

Celem naszych działań było zwrócenie uwagi uczestników na relacje międzyludzkie, tworzone poprzez wymianę myśli. Ze względów na to że, realizatorzy dwóch projektów są pracownikami tej samej placówki, projekty wykonywali razem i dzięki temu można było połączyć oba projekty wspólnym celem – zachęcenia do pozytywnych relacji interpersonalnych. Adresatami działań byli w większości mieszkańcy Anina i goście z innych dzielnic Warszawy przybyli na imprezę plenerową odbywającą się w Klubie Kultury „Anin”, bez ograniczeń wiekowych.

Przygotowaniem do projektu było wybranie myśli (aforyzmy, przypowieści, sentencje, maksymy itp.) znanych autorów i zamknięcie ich w przezroczystych sześcianach. Dokonaliśmy ich wyboru, ze względu na trudność kreacji własnych myśli celem przekazania ich drugiemu człowiekowi. Zostały one zgromadzone (zniewolone) w dużym kartonie. Uczestnicy mieli je uwolnić – poprzez wybranie bliskiej własnemu odczuciu myśli, zadekowanie jej drugiemu człowiekowi i odłożeniu na centralnym miejscu. Po pewnym czasie każdy z uczestników projektu zabierał ze sobą dowolnie wylosowaną myśl z centralnego miejsca. Była to już uwolniona myśl dedykowana jemu przez nieznanego, a bliskiego mu poprzez tą akcję, człowieka.

W projekcie wzięło udział ponad 100 osób w wieku ok. 12 do 70 lat. Cieszył się on dużym zainteresowaniem i uzupełniał wcześniej wykonany przez nas projekt. Uczestnicy dziękowali nam za zainspirowanie w nich empatycznego i altruistycznego procesu myślenia.



2. Brwinów to

Miejsce:

Brwinów

Czas:

czerwiec 2011

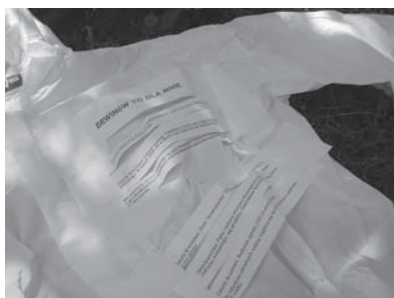
Organizator i prowadzący:

Dorota Janowska-Przybysz

Projekt skierowany był do mieszkańców Brwinowa – podwarszawskiej miejscowości oddalonej 50km od stolicy. W centrum miasta na słupie przywieszony został ludzik, na którym wszyscy mogli zapisywać na naklejkach co w nich jest dobrego. Ludzik wisiał przez dwa miesiące, nikt go nie zniszczył a ludzie dopytywali się, gdzie jest długopis i wokół słupa zaczęła toczyć się życie.

Druga część projektu toczyła się na imprezie w parku miejskim w Brwinowie podczas Imienin Polski. W parku rozłożone zostały ludziki z napisami co jest fajnego, ciekawego, jedyne tylko w Brwinowie. Oprócz tego na ławkach znalazły się pudełeczka z takimi samymi informacjami, które rozdawały dzieci. Ludzie byli bardzo zainteresowani projektem, zarówno pudełeczka jak i ludziki w parku budziły dużo zamieszania, gorących dyskusji. Nikt ich nie zniszczył a pudełeczka są do dziś przechowywane przez osoby obdarowane.

Brwinów zaczął żyć a mieszkańcy poznali się bliżej.



3. Edukacja teatralna dzieci i młodzieży – warsztaty plenerowe

Miejsce:

Barlinecki Ośrodek Kultury, Barlinek

Czas:

18.08.2011

Organizator:

teatr tm

Prowadzący:

Agnieszka Sitek

Po raz pierwszy na warsztatach teatralnych. Na początku strach, nieśmiałość, a zarazem ciekawość, trema. Mija kilka godzin i zaskakujący rezultat – skupienie, współpraca, nadal trema, ale i zabawa, a potem radość, duma i wielkie wzruszenie na pokazie dla publiczności.

Niby pierwsze kroki na scenie, ale dla każdego uczestnika ważne zadanie do wykonania. Im większe trudności, tym większa odpowiedzialność. Młodzi to rozumieją i doceniają. Chcą pracować mimo niespodziewanie dużego wysiłku, nie tylko tego fizycznego – kiedy bołą kolana i mdleją ręce. Ale dążą do tego najtrudniejszego – wspólnego skupienia i ciszy; do tego, by być dostrzeżonymi. Publiczność nagrodziła naszą wspólną pracę wielkimi brawami. Gratulacje dla debiutantów!

Czy młodzież potrafiłaby teraz odpowiedzieć na pytanie, czym jest teatr? Wypchany i oklejony słowami manekin przemawia: TAK. Dla każdego i każdej z nich teatr jest czymś innym: zabawą, silnym emocjonalnym przeżyciem, radością z akceptacji w grupie, niewyobrażalnie trudnym zadaniem do wykonania, zapomnieniem (o troskach życia codziennego), marzeniem o lepszym świecie, najpiękniejszym snem. Roześmiane twarze świadczą o głębokim sensie takiej pracy.



4. Japonia oczami japońskimi i oczami gaijinów

Miejsce:

Warszawa-Centrum, „Południk Zero” - kawiarnia z podróżniczą duszą oraz „Pracownia Duży pokój”

Czas:

wrzesień i październik 2011

Organizator:

Stowarzyszenie Klub Japoński

Prowadzący:

Dorota Mrozowicka

Akcja została przeprowadzona w czasie spotkań „Stowarzyszenia Klub Japoński” do którego należą Polacy i Japończycy. Uczestnicy odpowiadali na pytania dotyczące kultury japońskiej przy użyciu różnych materiałów plastycznych. Do dyspozycji były: malarski kombinezon, mazaki, naklejki do opisania, nożyczki, sznurki, taśmy klejące, kolorowy papier, plastelina, szmacianki, plastikowe sześciiany do złożenia, klej.

Otrzymaany materiał z animacji wskazuje na wielokierunkowość w percepcji kultury japońskiej. Z jednej strony wskazuje on na japońskie dążenie do harmonii czego wyrazem jest komplementarność widoczna w wykonaniu zadania. Z innej strony uwidacznia się japońskie postrzeganie rzeczywistości społecznej w zależności od kontekstu.



5. Artystyczne Lato – Twórz, działaj, poznawaj!

Miejsce:

Wilanów,
plaża miejska

Czas:

03 – 31.08.2011

Organizator:

Stowarzyszenie Barwy Kultury

Prowadzący:

Joanna Kołodziejczak

Wilanowska plaża w sierpniu tętniła życiem, radością i zabawą, a to za sprawą warsztatów artystyczno – edukacyjnych dla dzieci. W ramach projektu odbyło się 9 spotkań, rozwijających wyobraźnię i kreatywność dziecka. Bloki tematyczne obejmowały różne aspekty kultury, na przykład POZNAJEMY JAPONIĘ – pateczki – jak to się robi? orgiami, nauka kaligrafii, jak wygląda japońskie kimono, pisanie znaków na twarzach. WSZYSTKIE ZWIERZĘTA DUŻE I MAŁE – jakie zwierzęta mamy w sobie? – ruch kreatywny – rysowanie, malowanie gąbkami, kolaże gazetowe. FIGLE, SKOKI, ŚMIESZNE KROKI – WARSZTATY RUCHU KREATYWNEGO -ruchome rzeźby, taniec z papierem, tworzenie opowieści ruchowych z rekwizytami. Na warsztatach dzieci uczyły się interpretować ruch, rozwijały zdolność wyrażania słów gestem, poznawały podstawy zachowania scenicznego. WIELKI ARTYSTYCZNY KRAM – Zajęcia z różnych kolażowych technik plastycznych, pokazujących wiele sposobów na kreatywne spędzanie czasu przy użyciu materiałów codziennego użytku. W ramach tych zajęć stworzono postać „ludka”, który wskazywał dzieciom miejsce kolejnych spotkań.



6. Art-roboty do roboty / Dziecięca mapa Józefowa

Miejsce:

Józefów

Czas:

czerwiec 2011

Organizator:

Dom Nauki i Sztuki w Miejskim Ośrodku Kultury w Józefowie

Prowadzący:

Maria Uryga

„Art-Roboty do roboty” – happening artystyczny dla dzieci i rodziców polegał na tym, że najpierw zostały wykonane wielkie art-roboty z kombinezonów i gazet. Uczestnicy po zakończeniu tworzenia robotów, mieli napisać co lubią w swoim mieście, z czym kojarzy się im Józefów? Ludek miał być nośnikiem odpowiedzi na pytanie/ zadanie: Moje miasto jednym słowem. Na kartkach papieru powstały przede wszystkim rysunki placu zabaw w Józefowie, szkoły, Góry Lotnika (ciekawostką wśród prac okazał się – wieloryb w morzu) Finał happeningu zakończył się przeniesieniem przez rodziców i dzieci „Art – robotów” do różnych instytucji w Józefowie: biblioteki, MOK-u i gimnazjum.

Warsztat plastyczny „Dziecięca mapa Józefowa” są jedną z propozycji projektu „Horyzontalni” skierowanego do dzieci w wieku od 7 do 10 lat, który jest realizowany w Miejskim Ośrodku Kultury w Józefowie.

Zabawa współczesnymi oraz starymi mapami Józefowa i okolic posłużyła dzieciom do własnej interpretacji i wyobrażenia mapy. Przy pomocy flamastrów i markerów powstała „nowa” kartografia mapy Józefowa. Na zakończenie uczestnicy mieli napisać pozytywne słowo o swoim mieście i umieścić je w sześciacie, na karteczkach zostały napisane takie słowa jak: super, kocham cię, ludzie są szczęśliwi, jasna, dobra, lubię swoją szkołę, lubię swoją ulicę. Symbolicznym zakończeniem „Dziecięcej mapy Józefowa” było połączenie czerwonym sznurkiem sześciatów w sieć pozytywnych słów.



7. Pracownia Sztuki Współczesnej

Miejsce:

Warszawa-Bródno

Czas:

25.08.2011

Organizator:

Dom Kultury Świt

Prowadzący:

Piotr Woźniak

Działania przeprowadziłem podczas akcji Lato w mieście. Uczestnikami była grupa 18 dzieci w wieku od 7 do 12 lat.

Początek zajęć to wprowadzenie w temat zajęć, gdzie uczestnicy mówili z czym kojarzy im się sztuka. Propozycje zapisywaliśmy na plakacie przyklejonym do ściany, potem krótko omawialiśmy wszystkie skojarzenia. W odpowiedziach, oprócz spodziewanych wyrazów jak malarstwo czy rzeźba, padały takie skojarzenia jak sztuka gotowania czy graffiti. Kolejny etap zajęć to część praktyczna. Dzieciaki miały za zadanie wypisanie na naklejkach swoich pozytywnych cech. Było to o tyle ciekawe, że pojawiały się słowa typu „kocham mamę” czy „lubię wychodzić z psem”. Następnie naklejkami oklejaliśmy nasze rzeczy ustawione na krzesłach, a później z tak utworzonych „instalacji” naklejaliśmy kartki na siebie. Duży entuzjizm wywołały kombinezony i ich wypełnianie gazetami. Oczywiście cel „pozytywnych ludzi”, jak nazwaliśmy nasze dzieła oklejone naszymi cechami, był jeszcze dla uczestników nieznany.

Podzieliśmy się na 3 grupy i wyruszyliśmy w teren. Jedna grupa chodziła po domu kultury, namawiając do zabawy pracowników i przypadkowe osoby znajdujące się w środku. Pozostałe dwie grupy rozeszły się w dwóch kierunkach poza terenem domu kultury. Daliśmy sobie 30 minut. Po powrocie wymieniliśmy się spostrzeżeniami. Wszyscy wzbudzaliśmy ciekawość przechodniów. Zdecydowana większość osób, zarówno na terenie domu kultury jak i poza nim, reagowała śmiechem i z chęcią brała udział w zabawie.



Seminarium Mazowsze/Warszawa: wspólna sprawa?

→ Trzecim, końcowym etapem projektu MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA było jednodniowe seminarium pod hasłem *Mazowsze/Warszawa wspólna sprawa?*

→ Zaplanowaliśmy to wydarzenie jako rodzaj panelu dyskusyjnego, w czasie którego zostałyby poruszone kluczowe dla całego projektu pytania: co oznacza z perspektywy instytucji kultury, organizacji pozarządowych, animatorów i artystów działających w najbliższym sąsiedztwie Warszawy pojęcie metropolii? Czy ten termin ma zastosowanie w definiowaniu naszej tożsamości i w rodzajach działań, jakie podejmujemy? Gdzie kończy się centrum, gdzie zaczynają się peryferia? Jak sytuujemy swoją instytucję/siebie na symbolicznej mapie metropolii warszawskiej? Jak badać lokalny kontekst? Jakie są plusy, a jakie minusy działania w symbolicznym cieniu Pałacu Kultury? Czy bliskość stolicy pomaga w realizacji własnych pomysłów, blokuje inicjatywy czy może jest dla nas obojętna? Gdzie szukać partnerów, jak wykorzystywać zróżnicowane sąsiedztwo? Jak działać w sytuacji dużej konkurencyjności? Jak docierać do lokalnego odbiorcy? Czy – i jak – poszukiwać adresatów poza najbliższą okolicą?

→ Seminarium odbyło się w siedzibie Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki 18 października 2011. Wzięło w nim udział 23 uczestników – byli to zarówno uczestnicy warsztatów MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA, jaki i inne osoby, które dowiedziały się o wydarzeniu z rozsyłanych przez nas otwartych zaproszeń (między innymi uczestnicy warsztatów Mazowieccy Liderzy Kultury, pracownicy bibliotek, ośrodków kultury, samorządu). Towarzyszyła wystawa prezentująca dokumentację działań uczestników warsztatów MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA w ich rodzinnych miejscowościach, dzielnicach, instytucjach.

→ Otwarcie panelu był wykład prof. Bohdana Jałowieckiego, który opowiedział o głównych cechach rozwoju metropolii, o obserwowanych przez badaczy tendencjach w kształtowaniu przestrzennym, stylach życia mieszkańców, rozwoju infrastruktury, funkcjach jakie metropolia spełnia. Profesor wspominał też o negatywnych zjawiskach, takich jak „urban sprawl” (niekontrolowane rozlewanie się miasta poza administracyjnymi granicami, na terenach pozbawionych odpowiedniej infrastruktury), tworzenie „gated communities” – gromadzonych osiedli oraz przywłaszczanie przestrzeni publicznej przez prywatne przedsiębiorstwa, korporacje, reklamy.

→ Leszek Napiontek, Kierownik Działu Współpracy Zagranicznej Biura Kultury miasta stołecznego Warszawy podkreślił, że skierowanie zainteresowania stolicy w stronę Mazowsza i wsparcie projektów, które wzmacniają regionalną współpracę, nie było tylko elementem kampanii Warszawy jako kandydatki na Europejską Stolicę Kultury, ale jest częścią długofalowej strategii budowa-

nia partnerstwa między Warszawą a jej najbliższym sąsiedztwem oraz całym województwem.

→ Wojciech Kłosowski wskazał na niektóre negatywne skutki płynące udziału polskich miast w konkursie na Europejską Stolicę Kultury. Podkreślił, że przegrana w konkursie nie powinna przekreślać zmian i projektów powstałych w ramach przygotowań do konkursu, ponieważ już sam udział w zmaganiach, inspirujący do budowania nowych, długofalowych i dalekosiężnych programów kulturalnych przyniósł miastom impuls do rozwoju i podejmowania rozwiązań odważnych i niestandardowych. Kłosowski zwrócił również uwagę na różną specyfikę działań w metropolii i na jej obrzeżach. Wskazywał, że instytucje kultury w mniejszych miejscowościach nie muszą konkurować z Warszawą, ponieważ ich atutem jest możliwość innego rodzaju działań – bardziej refleksyjnych, lokalnych, stworzonych na inną skalę i zapewniających inny, bardziej bezpośredni kontakt z odbiorcą.

→ Aby przekonać uczestników seminarium, że takie działania można przeprowadzić przy użyciu niewielkich środków, Karolina Pluta z Towarzystwa Inicjatyw Twórczych ę opowiedziała o swoich doświadczeniach z działań w Łomiankach, gdzie przy współpracy z miejscowym domem kultury realizowała projekty „Łomianki na pocztówkę” i „zona20” i w Sadowej, gdzie wspólnie z bliskimi i z sąsiadami przeprowadziła akcję „Graj w zielone”. Uczestników zainspirowały jej opowieści o poszukiwaniu tego, co w Łomiankach wyjątkowe, o sposobach na znalezienie sponsora, o tym, jak zamienić skrawek nieużywanego trawnika w kwiatowy ogród i jak zachęcić sąsiadów do wspólnego spędzania czasu przy pracy na świeżym powietrzu.

→ Drugi panel był też czasem, żeby uczestnicy poznali się nawzajem i opowiedzieli coś o sobie. Ta runda była też czasem refleksji nad tym, co oznacza praca w metropolii warszawskiej, zwłaszcza na jej obrzeżach. Poruszone zostały m.in. następujące kwestie:

- Problemem nie jest brak infrastruktury, ale przemyślanej strategii działań. Finansowanie budowy nowoczesnych obiektów może nie tylko nie rozwiązywać starych kłopotów, ale też generować nowe, na przykład centralizację działań kulturalnych na obszarze gminy i tym samym pogłębiającą się nierówność w dostępie do kultury (przykład Wiązownej)
- Napływ nowych mieszkańców do podwarszawskich miejscowości budzi niepokój „starych” mieszkańców. Napływowi mieszkańcy nie czują się związani z miejscowością, są bardziej skłonni do zamykania się w swoich domach, mniej – do działań na rzecz lokalnej społeczności (przykład Komorowa)
- Przejściowe zakłócenie w funkcjonowaniu instytucji (np. remont), może mieć zaskakujący efekt – wymusza nowatorskie rozwiązania, pobudza do

- eksperymentowania, pozwala wypróbować inne metody działania (przykład Muzeum Starożytnego Hutnictwa w Pruszkowie
- Odczuwana jest konkurencja między różnymi typami instytucji (np. między bibliotekami i domami kultury), co jest odbierane raczej negatywnie. Potrzebna byłaby większa współpraca międzyinstytucjonalna, wspólne planowanie działań
 - Brakuje chętnych do pracy w ośrodkach kultury położonych poza Warszawą lub na jej obrzeżach.
- W trakcie trzeciego panelu uczestnicy wzięli udział w warsztatach przeprowadzonych przez Annę Rogozińską i Aleksandrę Stańczuk z Platformy Kultury. Celem warsztatów była prezentacja Platformy Kultury jako narzędzia promocji działań, prezentowania swojej instytucji, źródła informacji o działaniach innych instytucji/organizacji, pozyskiwania partnerów. Uczestnicy zastanawiali się też nad różnymi strategiami promowania działań kulturalnych w sieci, nad specyfiką różnych mediów (portale społecznościowe, blogi, mailing, newsletter) i nad skutecznym doбором właściwego środka do grupy docelowej.



Ryc. 1: Warsztat przeprowadzony przez Annę Rogozińską i Aleksandrę Stańczuk

MULTIPOLIS okiem uczestników

→ Ewaluację projektu MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA oparliśmy na podobnym systemie ankiet, jak Mazowieckich Liderów Kultury. Po każdych warsztatach uczestnicy wypełniali ankietę z pytaniem, na ile spełniły one ich oczekiwania. Na zakończenie warsztatów przygotowaliśmy ankietę podsumowującą całość. Ankietę wypełniło 19 uczestników.

PODSUMOWANIE PYTAŃ ZAMKNIĘTYCH:

1. Ogólna ocena warsztatów ?
73,6 % bardzo dobra 26,4 % dobra
2. Zdaniem Pani/Pana zaplanowany czas trwania warsztatów był:
57,8 % wystarczający 5,4 % za długi 36,8 % za krótki
3. Organizacja warsztatów była:
84,2 % bardzo dobra 15,8 % dobra
4. Czy warsztaty spełniły Pani/Pana oczekiwania?
63,1 % tak 36,9 % częściowo

PODSUMOWANIE PYTANIA OTWARTEGO:

→ W części otwartej, wśród mocnych stron warsztatów uczestnicy wymienili m.in. różnorodność zaproponowanych warsztatów (w tym nacisk na działania praktyczne), ich poziom merytoryczny i organizacyjny, przestrzeń do dyskusji i wymiany doświadczeń, ciekawy wybór miejsc, w których warsztaty się odbywały. Do słabych stron zaliczyli uczestnicy zbyt krótki czas trwania warsztatów, zbyt mało czasu poświęconego na przedyskutowanie głównego tematu relacji Warszawy i sąsiednich miejscowości, mankamenty niektórych przestrzeni warsztatowych (zła akustyka, duszno, hałas remontu). Na pytanie o oczekiwania odnośnie dalszej współpracy z Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki większość uczestników pisała, że chciałyby kontynuować współpracę z MCKiS. Wśród najczęściej wymienianych form znalazły się: udział w kolejnych, bardziej wyspecjalizowanych warsztatach, merytoryczne i organizacyjne wsparcie MCKiSu przy realizacji własnych przedsięwzięć, rola pośrednika w tworzeniu platformy kontaktów międzyinstytucjonalnych.

→ Ponieważ projekt składał się aż z trzech etapów, przygotowaliśmy jeszcze jedną ankietę podsumowującą seminarium, uczestnikom całego cyklu dającą możliwość ocenić całość. Tym razem zdecydowaliśmy się tylko na pytania otwarte. Ankietę podzieloną była na dwie części. W pierwszej uczestnicy oceniali przebieg seminarium i całego projektu, w drugim wypowiadali się na przewodni temat MULTIPOLIS: MAZOWSZE / WARSZAWA, co pozwoliło uzupełnić zebrane przez nas rozpoznania o zbiór intuicji.

Jakie są Pan/i zdaniem korzyści wynikające z bliskiego sąsiedztwa Warszawy?

- Możliwość korzystania z doświadczenia stolicy
- Współpraca z takimi instytucjami jak MCKiS J

- Możliwość udziału w tego typu szkoleniach
- Dostępność i różnorodność instytucji kultury i wydarzeń kulturalnych
- Mobilni mieszkańcy
- Duża baza techniczno-kulturalna pomagająca przygotować projekty
- Więcej kontaktów
- Niewielkie
- W każdej chwili można się znaleźć w centrum, gdzie kultura na nas czeka
- Możliwość „podłączenia” się do projektów, poznania ludzi, szkoleń, etc.
- Nawyk uczestnictwa w kulturze wśród mieszkańców, mieszkańcy mają środki finansowe na kulturę

Jakie są Pan/i zdaniem minusy wynikające z bliskiego sąsiedztwa Warszawy?

- Przytłoczenie wielkością stolicy
- Brak
- Małe miejscowości satelickie są często tylko sypialniami, działania w weekendy
- Zaniedbanie pozawarszawskich inicjatyw
- Konkurencyjność Warszawy
- Warszawa zabiera najlepszy potencjał
- Ciężko oczekiwać od obrzeży Warszawy, żeby jej dorównywały. Nie ma takiej potrzeby. Ale nie da się nie zauważyć różnicy w rozwoju miejsc oddalonych od siebie o parę kilometrów. Centrum a reszt świata, ogromna różnica w ilości środków przeznaczonych na kulturę i otwartość ludzi
- Silna konkurencja ze strony instytucji stołecznych, duża liczba ludności napływowej, słabo zidentyfikowanych z miejscami zamieszkania
- Ludzie „uciekają” na imprezy do centrum

→ Wyniki ankiet i rozmowy z uczestnikami projektów wskazują na to, że projekt należy uznać raczej za punkt wyjścia, niż za zamkniętą całość. Seminarium pozostawiło poczucie niedosytu i potrzebę kontynuacji – uczestnicy – i organizatorzy – mieli wrażenie, że kluczowe tematy zostały zaledwie powierzchownie dotknięte i potrzebna jest dłuższa debata, poparta przywoływaniem konkretnych doświadczeń uczestników, a w dalszej kolejności – wspólne działania praktyczne.

2.5. Zamiast podsumowania

WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN

→ Zaproponowaliśmy Czytelnikowi rozbudowany opis wieloletniego programu Kierunek Kultura. Jego podsumowanie mogłoby przybrać charakter typowego resume, albo stać się opisem świetlanych wizji tego, co może wydarzyć się w latach następnych. Zamiast tego, zdecydowaliśmy się na umieszczenie tu refleksji, które wyrastają – między innymi – z doświadczeń tego projektu, ale które idą obok niego i towarzyszą nam nieustająco przy różnego rodzaju działaniach, jakie podejmujemy. Postanowiliśmy zamknąć ten rozdział nieco patetycznie – refleksją nad tym, co na początku i co na końcu.

2.5.1. „JAK TU WYBRAĆ?” W POSZUKIWANIU UCZESTNIKA IDEALNEGO.

→ Sukces przedsięwzięcia mierzymy przede wszystkim stopniem, w jakim spełnił on oczekiwania uczestników. Udanym projektem kulturalnym możemy nazwać taki, który 1) trafnie zdiagnozował istotną potrzebę społeczną, 2) któremu udało się określić, które grupy odczuwają tę potrzebę szczególnie dotkliwie oraz – 3) działania z jaką grupą mogą być odpowiedzią na odczuwany brak (często jest to więcej niż jedna grupa. Jeżeli problemem, z jakim chcemy się zmierzyć jest na przykład brak oferty spędzania wolnego czasu dla młodzieży w małej miejscowości, to możemy myśleć albo o warsztatach dla młodzieży, które by tę ofertę wzbogaciły, albo o działaniach adresowanych do osób odpowiedzialnych za jej tworzenie instytucjonalne (do pracowników miejscowej biblioteki, domu kultury, szkoły itp.). Warto myśleć o takich wielotorowych sposobach działania i o różnych scenariuszach) 4) który znalazł sposoby, aby skutecznie do tej grupy dotrzeć.

→ Określeni w zawodowym żargonie „grupami docelowymi”, „beneficjentami

mi”, „adresatami” – uczestnicy projektu są jego najistotniejszym ogniwem. Ich satysfakcja, energia do dalszego działania, zdobyta przez nich wiedza, ale także zwykłe zadowolenie, poczucie dobrze spędzonego czasu i radość z nowych kontaktów, są miarą powodzenia naszego przedsięwzięcia.

→ Dlatego refleksja nad tym, z kim chcemy się spotkać w trakcie projektu jest zawsze punktem wyjścia dla wyboru metod działania, formy projektu i języka oraz sposobu w jaki o tym przedsięwzięciu będziemy informować. Ten podrzdział chciałabym poświęcić refleksji nad szczególną sytuacją działania projektowego – to znaczy procesowi naboru uczestników. Nie będzie to kompendium wiedzy, ani poradnik, ale raczej przedstawienie pewnego problemu – zagadnienia, któremu poświęciliśmy dużo pracy koncepcyjnej i które powracało w każdej edycji, za każdym razem domagając się nowego rozwiązania. Ten króciutki rozdział będzie więc raczej zarysem kilku najważniejszych pytań i trudności, z którymi trzeba się zmierzyć w trakcie realizacji tego typu przedsięwzięć, które próbowaliśmy – na własny użytek i z różnym skutkiem rozwiązywać w trakcie trzech lat trwania projektu.

Problem pierwszy: pieniądze.

→ Idea działań z obszaru animacji kultury zakłada możliwie szeroki dostęp do oferty kulturalnej. Projekty te są często postrzegane jako swoiste interwencje w rzeczywistość społeczną, umożliwiające czynny udział w kulturze dla tych osób, dla których do tej pory był on z różnych powodów utrudniony. Pieniądze – płatne wstępy, konieczność opłacania podróży, etc. – są jedną z bardziej powszechnych barier. Zatem rezygnacja z przysłowiowego biletu i organizowanie przedsięwzięcia, w którym udział może wziąć każdy, niezależnie od sytuacji ekonomicznej stoi u podstaw działań animacyjnych, często też bezpłatny udział w wydarzeniu jest warunkiem przyznania dofinansowania. Rzecz ma się trochę inaczej, kiedy planujemy różnego rodzaju szkolenia, powiększające kompetencję, dające bardziej specjalistyczną wiedzę z zakresu zarządzania kulturą, promocji, etc. Niewątpliwie jednak jest tak, że zasada wykluczenia ekonomicznego stosuje się tak do osób prywatnych, jak do instytucji i jest oczywistym, że instytucje kultury z bardzo ograniczonym budżetem nie będą w stanie zainwestować w merytoryczny rozwój pracowników. A zatem wydaje się, że – o ile dysponujemy odpowiednim budżetem – powinniśmy organizować projekty, w których udział będzie dla uczestników bezpłatny, ideałem zaś jest sytuacja, kiedy możemy im także pokryć koszty innych wydatków związanych z uczestnictwem, na przykład wyżywienia i noclegów.

→ Jednocześnie doświadczenia, a nawet formułowane wprost przekonania osób związanych z instytucjami kultury wskazują na to, że działania bezpłatne postrzegane są często jako mniej atrakcyjne lub godne zaufania, ludzie łatwiej z nich rezygnują i inaczej oceniają, niż kiedy zapłacą za udział symboliczną cenę.

Problem drugi: rekrutacja.

→ Kwestie finansowe często rozwiązuje sam budżet projektu lub zasady dofinansowania ustalone przez grantodawcę. Tym, co musimy rozwiązać sami, jest pytanie o to, kogo chcemy zaprosić do udziału w danym przedsięwzięciu, ile osób może wziąć w nim udział, co robić w sytuacji, kiedy znajdzie się więcej chętnych niż przewidzieliśmy miejsc, a co – kiedy będzie ich zbyt mało?

→ Są to pytania, które powracały przy każdej edycji Kierunku Kultura i za każdym razem budziły długie dyskusje, szereg wątpliwości, każda z wypracowanych metod była zaś kompromisem i miała swoje plusy i minusy. Warsztaty Kultura Tworzy Rozwój poprzedzała złożona rekrutacja, której podstawą był rozbudowany formularz zgłoszeniowy oraz równie szczegółowo przygotowany formularz zgłoszeń. Celem tej, dość złożonej, procedury, było przede wszystkim wyszukanie uczestników zaangażowanych, skłonnych do poświęcenia dłuższego czasu na udział w projekcie i takich, których dotychczasowe działania, lub pomysły na działania były bliskie takiemu myśleniu o projektach kulturalnych, które Organizator chciałby wspierać.

→ Kolejne warsztaty – Mazowieccy Liderzy Kultury – były skierowane już do konkretnych osób – uczestników szkolenia Kultura Tworzy Rozwój, wskazanych przez koordynatorów i trenerów najbardziej zaangażowanych, o wyraźnych kompetencjach liderkich. Oczywiście taki wybór obarczony jest subiektywizmem, musi więc też opierać się na jasno sformułowanych kryteriach merytorycznych. Jak się jednak wydaje, sama potrzeba stworzenia takich warsztatów adresowanych do bardzo konkretnej, już znanej nam grupy osób pokazuje, że najbardziej nawet przemyślany i rozbudowany formularz zgłoszeniowy nie jest gwarantem zapewniającym stworzenie grupy o wyobrażonym przez nas profilu.

→ Przy realizacji warsztatów MULTIPOLIS: MAZOWSZE/WARSZAWA problem ten powrócił z podwójną siłą. Pojawiło się bowiem pytanie, czy są takie kryteria, które pozwalają nam sprawiedliwie ocenić, kto jest idealnym typem uczestnika? Czy dłuższe wypowiedzi na przewodni temat projektu mogą być wyznacznikiem czegoś więcej, niż zdolności dobrego pisanie? Czy opis dotychczasowych doświadczeń nie jest wykluczający dla debiutantów, albo dla tych, którzy w ramach swojej placówki nie mogą realizować pełni swoich możliwości? A wreszcie, gdy przychodzi do oceny tych działań już zrealizowanych albo dopiero zaplanowanych, co – lub kto – jest uprawnieniem dla naszych wyborów. Na mocy czego nadajemy sobie prawo do oceny innych dokonań i co będzie dla nas kryterium ich jakości? Te rozważania, którym towarzyszyły wielokrotnie bardzo emocjonalne rozmowy, prowadziły nas ku konkluzji, że wymarzoną sytuacją byłoby przyjąć wszystkich, którzy będą zainteresowani udziałem w projekcie i którzy zobowiążą się do udziału w całym – wieloetapowym i wielomiesięcznym przedsięwzięciu. Byliśmy bliscy

decyzji, że o przyjęciu decydować będzie kolejność zgłoszeń. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na stworzenie krótkiego formularza, który wskazywałby na zainteresowania i potrzeby potencjalnego uczestnika a także na jego stosunek do przewodniego motywu całego projektu MULTIPOLIS, czyli relacji między stolicą a gminami z nią sąsiadującymi. Uznaliśmy, że kryteriami decydującymi o przyjęciu będzie zbieżność między oczekiwaniami a warsztatami, które zaplanowaliśmy w ramach projektu oraz usytuowanie przestrzenne – a więc pierwszeństwo będą mieli ci, którzy związani są z gminami znajdującymi się na obrzeżach metropolii warszawskiej lub z peryferyjnymi dzielnicami Warszawy. Jak się ostatecznie okazało – mogliśmy przyjąć wszystkich, którzy się zgłosili.

Problem trzeci: brak chętnych

→ I tu pojawia się kolejny problem wart poruszenia: Jak się wydaje częstszym doświadczeniem i kłopotem organizatorów różnego rodzaju przedsięwzięć kulturalnych czy społecznych nie jest konieczność odmowy, ale wręcz przeciwnie – brak chętnych. Jak się wydaje, to zjawisko ma kilka przyczyn. Przede wszystkim, funkcjonujemy w rzeczywistości ogromnej konkurencyjności. Jest to szczególnie widoczne w dziedzinie tych specyficznych działań, jakimi są warsztaty czy szkolenia dla pracowników instytucji kultury. Ich oferta jest obecnie bogata, a udział w nich coraz bardziej dostępny. Zmienia się też podejście instytucji kultury, które coraz chętniej wspierają rozwój zawodowy swoich pracowników i skłonne są finansować różnego rodzaju szkolenia czy kursy doskonalące różnego rodzaju umiejętności. Ludzie stoją więc często przed różnymi wyborami i decydują się na to, co z ich perspektywy bardziej przydatne. Dochodzą do tego powody praktyczne – warsztaty trwające dłużej niż jeden dzień, w dodatku łączące się z wyjazdem i nocowaniem poza domu – nie są propozycją atrakcyjną dla wszystkich. Należy też pamiętać, że czas, jaki mija od złożenia zgłoszenia na warsztaty do ich rozpoczęcia działa na naszą niekorzyść. Początkowy zapał do udziału może minąć, w międzyczasie mogą pojawić się ciekawsze propozycje, może wydarzyć się coś niezaplanowanego. Musimy pogodzić się z faktem, że w hierarchii różnych życiowych spraw, warsztaty (zwłaszcza te, za które się nie płaci), są pierwszą rzeczą z której człowiek będzie skłonny zrezygnować jeżeli zajdzie jakaś konieczność zmiany planów.

→ Być może zresztą ten problem stawia przed nami pytanie idące dalej, a mianowicie, czy rzeczywiście to warsztaty i szkolenia są najbardziej efektywną formą dzielenia się umiejętnościami? Może sytuacja znacznej konkurencji, ale też coraz większego przesytu okaże się dla nas impulsem do poszukiwania działań zupełnie nowych i skłoni nas do ryzykownego wstąpienia na szlaki dotąd nieprzetarte?

2.5.6. „NIE BÓJ SIĘ EWALUACJI!”. O POTRZEBIE I DOBRYCH SKUTKACH PRZEMYŚLANEJ EWALUACJI.

→ Projekt dobiega końca, za nami już zarwane noce, materiały przygotowywane na ostatnią chwilę, stresujące momenty na chwilę przed rozpoczęciem pierwszych warsztatów, wszystkie umowy podpisane, faktury opisane, być może nawet nasz projekt przeszedł już bez większych trudności i przykrych niespodzianek żmudną procedurę finansowego rozliczenia i sprawozdania. W tym zamieszaniu, jakie towarzyszy na ogół finałowi projektu, łatwo przeoczyć tę jego część, która rzadko jest spektakularna, a często dość trudna, a nawet bolesna: e w a l u a c j ę .

→ Ewaluacja jest kolejnym ze słów-kluczy do rzeczywistości. Co oznacza? Zajrzyjmy najpierw do Wikipedii, która, jako medium społecznościowe, podaje szeroko przyjęte (lecz nie koniecznie prawidłowe z punktu widzenia specjalisty) znaczenia terminów. Ewaluacja, według wikipedystów ma trzy znaczenia:

1. *systematyczne badanie wartości albo cech konkretnego programu, planu, działania (eksperymentu) bądź obiektu (programu komputerowego, programu nauczania, lekarstwa, rozwiązania technicznego) z punktu widzenia przyjętych kryteriów, w celu jego usprawnienia, rozwoju lub lepszego zrozumienia,*
2. *ocena wartości interwencji z zastosowaniem określonych kryteriów tejże oceny, podejmowana w celu określenia efektywności interwencji, oszacowania w odniesieniu do celów, a także analizy wpływu na specyficzne problemy strukturalne.*
3. *[jest ona] częścią procesu podejmowania decyzji; obejmuje wydawanie opinii o wartości działania poprzez systematyczne, jawne zbieranie i analizowanie o nim informacji w odniesieniu do znanych celów, kryteriów i wartości.*

→ Te trzy definicje to charakterystyczny „groch z kapustą”, jaki większość nas ma w głowach w związku z wdrażaniem w ostatnich latach w Polsce metodologii projektów europejskich, (która to metodologia w tym samym czasie była zmieniana wewnętrznie). W rezultacie, druga definicja z Wikipedii to zacytowana dosłownie oficjalna definicja przyjęta przez Radę Unii Europejskiej¹ – poprawna, ale nam do niczego nieprzydatna (bo odnoszącą się do ewaluacji programów unijnych z punktu widzenia efektywności dofinansowania). Natomiast pozostałe dwie definicje są kompletnym pomieszaniem definicji m o n i t o r i n g u i e w a l u a c j i. Wyjaśnijmy więc dobitnie, czym różni się monitoring od ewaluacji, bo procedury te bywają mylone, a w świadomości niektórych – jak widzimy – zlewają się wręcz w jedno. Tymczasem

¹ Rozporządzenie Rady Unii Europejskiej z dn. 21.06.1999 r. wprowadzające ogólne przepisy dotyczące funduszy strukturalnych.

różni je niemal wszystko.. **M o n i t o r i n g** projektu, to procedura systematycznej obserwacji w czasie rzeczywistym realizacji tego projektu, przede wszystkim pod kątem terminowości wykonywania poszczególnych zadań składowych. Zupełnie inaczej jest z ewaluacją², która jest całkowicie odrębną procedurą i z monitoringiem ma niewiele wspólnego. **E w a l u a c j a** to **o c e n a** stopnia osiągnięcia przez projekt zamierzonego celu. W monitoringu śledziliśmy terminowość przebiegu procesu, tu oceniamy rezultaty pod koniec całego projektu (i ewentualne na zakończenie wyodrębnionych etapów). Poniższa tabela przedstawia porównanie.

MONITORING	EVALUACJA
procedura ciągła, prowadzona podczas całego procesu	procedura punktowa, przeprowadzana na zakończenie procesu (ew. na koniec etapów)
dotyczy zaplanowanych czynności	dotyczy zaplanowanych rezultatów
polega na rejestracji stanu faktycznego bez elementów oceny	polega na dokonaniu oceny osiągniętych rezultatów
służy korygowaniu projektu na bieżąco, w toku jego realizacji	służy udoskonalaniu kolejnych projektów (lub kolejnych etapów danego projektu)
struktura organizacyjna – stała: ktoś odpowiada za monitoring cały czas	struktura organizacyjna – doraźna: powoływana chwilowo dla dokonania oceny.

→ Oczywiście nasz projekt był też monitorowany przez nas. Jednak tu chcemy mówić o jego ewaluacji, czyli o procedurze oceny (a właściwie samooce-ny) tego, co udało się nam osiągnąć. Warto podkreślić właśnie aspekt samozwrotności ewaluacji, co oznacza autorefleksję i głębsze zamyślenie nad tym, co, jak i dlaczego robimy. Rzadko język procedur urzędowych jest tak blisko wymiaru praktycznego działań, jak wtedy, kiedy wskazuje, że proces ewaluacji powinien być obecny na końcu każdego etapu realizacji projektu.

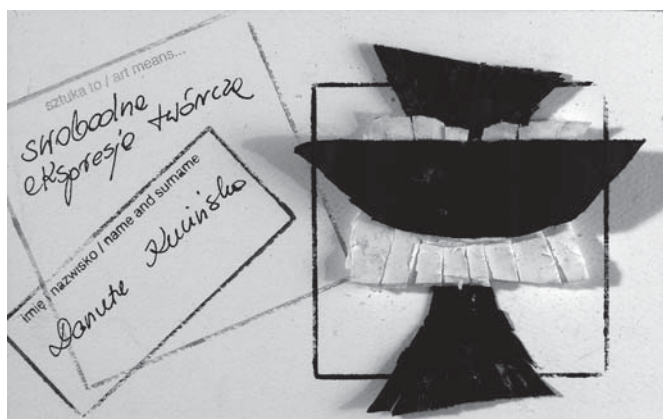
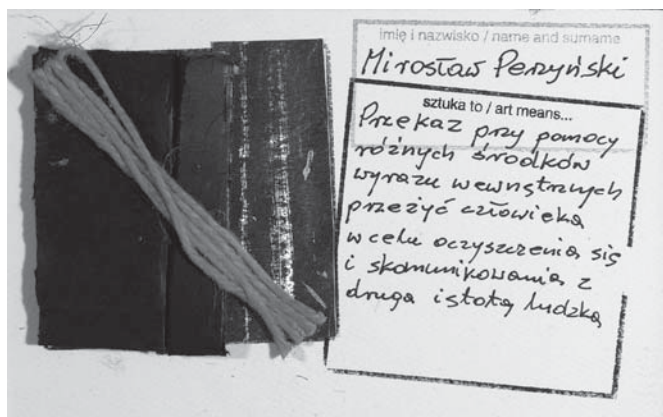
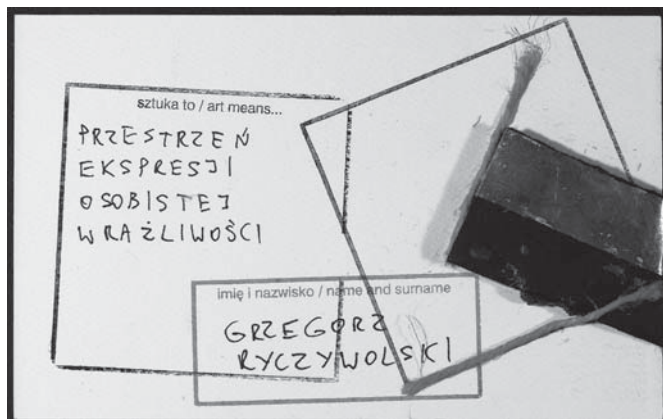
→ Dlaczego proces ewaluacji jest tak trudny? Projekty kulturalne wymagają dużego zaangażowania emocjonalnego, bywają realizacją zamierzeń bardzo osobistych i często opierają się na prywatnych doświadczeniach, wspomnieniach, historiach. Ich przebieg jest intensywny a często burzliwy. Ciężko jest poddać ocenie coś, co jest tak mocno z nami związane, co kosztowało nas dużo nerwów, poświęceń, kompromisów. Realizacja projektu jest również procesem nieustającej negocjacji pomiędzy jego organizatorami a uczestnikami

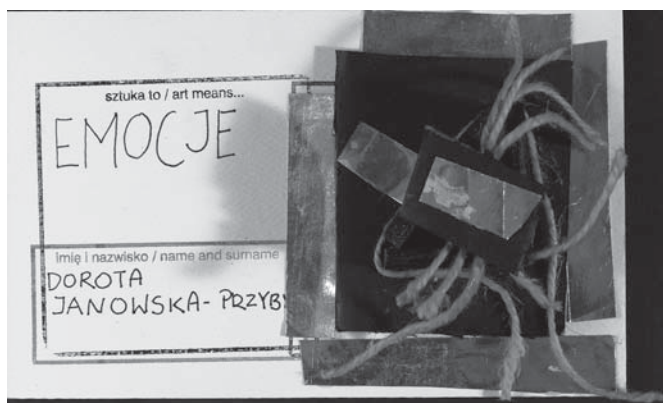
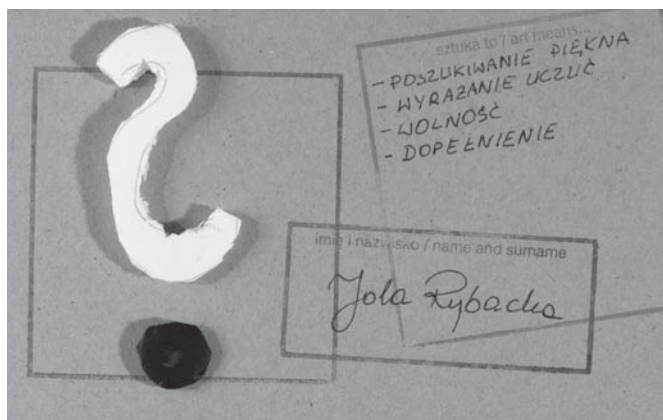
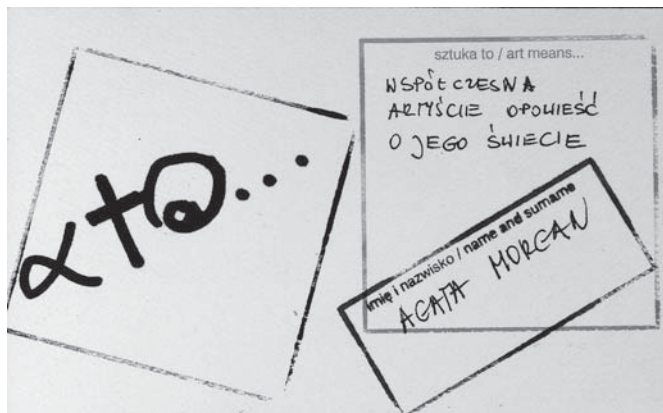
² Używa się tu zamiennie dwóch określeń: ewaluacja i ocena; w omawianym tu kontekście określenia te mogą być uważane za synonimy.

i w samym zespole organizatorskim (często zresztą na niektórych etapach te role rozmywają się bądź zmieniają). Jest to działanie szczególnie narażone na różnego rodzaju konflikty, napięcia, międzyludzkie i osobiste kryzysy. Nie jest łatwo zdobyć się później na dystans w ocenie własnych i cudzych działań.

→ Ewaluacja – jako pewien ideał – miałaby być właśnie takim procesem, który umożliwia spojrzenie na projektowy proces, na całość relacji międzyludzkich, na to co się wydarzyło, z dystansem umożliwiającym uchwycenie problemów i wypracowanie nowych modeli działania na przyszłość. Ale ewaluacja to także rodzaj autoterapii, możliwość porozmawiania o tym, co ważnego i trudnego wydarzyło się podczas projektu, a o czym porozmawiać nie zdążyliśmy bądź nie mogliśmy. Często to, co najistotniejsze, wyłania się właśnie w czasie tych dyskusji, które odbywają się już po zakończeniu naszych działań.

→ Żeby ewaluacja spełniła swoje cele i żeby była procesem bezpiecznym, nastawionym nie na eskalację problemów, czy konfliktów, które objawiły się w czasie projektów, warto zaprosić do niej, czy też poprosić o jej przeprowadzenie osobę z zewnątrz, która nie ma tak silnego, emocjonalnego związku ze zrealizowanym projektem. Warto też przeznaczyć na nią więcej czasu. Nadać jej mniej formalny charakter. Usiąść wspólnie i porozmawiać o tym, co naszym zdaniem wyszło dobrze, co się nie udało, co było trudne, co nas zabiło. Spojrzeć na siebie w projekcie. Takie dyskusje, czasem trudne albo rozpalające na nowo kłótnie, stają się często inspiracją do nowych działań i sprawiają, że chociaż właśnie stwierdziliśmy, że mamy dość i że zasługujemy na miesięczne wakacje, to już znowu jesteśmy w drodze, w poszukiwaniu nowych miejsc, nowych narzędzi, czekając na nowe spotkania.







ANEKS



JANUSZ BYKOWSKI od 1989 roku razem z **MAJĄ PARCZEWSKĄ** prowadzi Laboratorium Edukacji Twórczej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, gdzie zajmuje się projektowaniem sytuacji twórczych i edukacją kreatywną. Wykładowca w Instytucie Kultury Polskiej UW, autor kilkudziesięciu wspólnych i indywidualnych projektów społeczno-kulturalnych w Polsce i na świecie oraz licznych publikacji na temat edukacji kulturalnej.



PAULINA CAPAŁA – działaczka Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę”, menedżerka i koordynatorka „Animatorni” oraz programu Polska.Doc. Dziennikarka, animatorka kultury, miejska aktywistka. Producentka eventów społeczno-kulturalnych. Studiowała dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim, w Laboratorium Reportażu i w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Prowadzi warsztaty fotograficzne i dziennikarskie.

ANEKS

Dom kultury jako „rzeźba społeczna”

JANUSZ BYSZEWSKI, PAULINA CAPAŁA

Zoom na domy kultury. Odsłona druga. Pytamy Janusza Byszewskiego, animatora kultury, współtwórcę Laboratorium Edukacji Twórczej o jego wizję idealnego domu kultury.

Paulina Capała: Mówiąc o nowoczesnym domu kultury podkreśla Pan, że powinno być to miejsce autorskie. Jak to rozumieć?

→ Janusz Byszewski: Koncepcja domu kultury jako miejsca autorskiego jest w pewnym sensie zaczerpnięta od analogicznej sytuacji dotyczącej galerii lub muzeum. Najważniejsza jest pewna koncepcja, którą ma i realizuje autor: kurator, krytyk sztuki, animator kultury, albo dyrektor instytucji kultury. Polskie domy kultury mają złą tradycję. Nadal tkwią w starym systemie. Szczególnie w mniejszych miejscowościach narażone są na polityczną manipulację. Uważam, że istnieją proste, demokratyczne zasady, które pozwalają takiej sytuacji uniknąć. W Polsce niestety one jeszcze słabo funkcjonują. Mam na myśli kadencyjność stanowiska dyrektora. W przypadku muzeów, wielkich festiwali, na przykład Biennale w Wenecji lub Documenta w Kassel dyrektorzy wybierani są na 2 czy 4 lata. Elementem weryfikującym ich kompetencje są konkursy. Zwycięza po prostu najlepsza oferta, pewna idea – autorska wizja. Później dyrektor odpowiada za realizację swojego konceptu. Wiem, że teraz przenoszę dom kultury ze sfery administracji w obszar sztuki, ale uważam, że właśnie tak powinno się myśleć o nowoczesnej instytucji kultury.

Wywrócić dom kultury do góry nogami?

→ JB: W niektórych przypadkach tak! Chociaż zdaję sobie sprawę, z tego, że są domy kultury, w których na przykład świetnie funkcjonują pracownie

plastyczne albo sekcje muzyczne. Nie namawiam do tego, żeby co cztery lata robić zwrot o 180 stopni. Liczyłbym raczej na to, żeby moment wyboru nowego dyrektora stał się pretekstem do refleksji nad funkcjonowaniem takiej instytucji. Powodem do zadania sobie pytania – czy idziemy w dobrym kierunku, czy jesteśmy otwarci na zmieniającą się rzeczywistość, czy podążamy za zmianami, czy zauważamy to, co dzieje się za oknami domu kultury.

Jest Pan zwolennikiem wizji domu kultury, który pracuje w sposób podobny do organizacji pozarządowych...

→ JB: Praca metodą projektu jest tu niezwykle istotna. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: praca metodą projektu to szybkie reagowanie na zmieniającą się rzeczywistość. I znowu poprzez analogię do sztuki: odwołajmy się do pojęcia *sztuki aktualnej*. Program domu kultury musi być aktualny. Musi reagować na to, co wokół niego się dzieje. Sztywna struktura, często niezmienniona od lat 50. z podziałem na pracownie, kluby seniora, kluby szachowe, brydżowe i panie, które haftują... To wszystko jest bardzo cenne, tylko nie wyczerpuje całego programu takiego miejsca. Kiedy wchodziła Pani do Zamku Ujazdowskiego, może zwróciła Pani uwagę na tekst, dzieło amerykańskiego artysty Lawrence'a Weinera, który brzmi: „O wiele rzeczy za dużo. by pomieścić w tak małym pudełku”. Skoro sztuka już się nie mieści w „białym sześcianie” i wychodzi poza to „małe pudełko”, to podobnie musi się stać w przypadku domów kultury. One nie mogą tkwić w tych samych strukturach i salach. One muszą wyjść ze „swojego pudełka”. Płynna rzeczywistość, ciągła zmiana, to o czym mówił już jakiś czas temu Zygmunt Bauman – to także dotyczy domów kultury.

Czy to znaczy, że dom kultury powinien wyjść ze „swojego pudełka” dosłownie, czy może myślał Pan także o wyjściu symbolicznym. O tym, żeby dom kultury poszukiwał i budował partnerstwa lokalne, żeby wychodził do społeczności lokalnej z pytaniem o jej oczekiwania? W jaki sposób dom kultury może wychodzić poza własne ramy?

→ JB: Dziwi mnie, że muzea, które w świadomości większości ludzi są symbolem skostnienia, wyprzedziły w takim myśleniu domy kultury. Sposób umocowania muzeum w świadomości lokalnej jest w tej chwili na bardzo wysokim poziomie. Są przykłady znakomitych instytucji w Polsce i na świecie, które będąc globalnymi znakomicie funkcjonują lokalnie. Chodzi więc o to, żeby domy kultury przestały być wyciętym fragmentem rzeczywistości, wykrojonym z mapy miasta, który stracił kontakt z teraźniejszością. Żeby tak się mogło stać dom kultury powinien dzielić się wolną przestrzenią i pozwalać tę wolną przestrzeń kreować innym.

Wolna przestrzeń do wypełnienia przez odwiedzających dom kultury ludzi?

→ JB: Tak. Mówiąc krótko chodzi o to, żeby wchodzić w interakcję z ludźmi mieszkającymi wokół. Na przykład – jeśli są młodzi chłopcy i chcą założyć kapelę hard rockową czy punkową to musi się dla nich znaleźć miejsce! Nawet jeśli jest to forma kultury, która pracownikom domu kultury jest bardzo odległa. Coraz więcej jest świetnych pedagogów, animatorów kultury, czy animatorów społecznych i przecież nie ma wątpliwości, że w swojej pracy oni muszą wychodzić poza szkołę, siedzibę, salę; że muszą czasem pracować na podwórkach – w przestrzeni publicznej. Taki animator wie, że tam, na ławeczkach siedzą ludzie i warto z nimi porozmawiać i porozumieć się. Otwarta struktura domu kultury tylko ułatwi takie spotkanie. Nie wymaga to nawet wielkich nakładów finansowych, domy kultury są w tej komfortowej sytuacji, że dysponują swoim budżetem i nie muszą za każdym razem aplikować o środki. A dookoła są graficy, młodzi muzycy... i ci, którzy chcą coś robić, tylko nie wiedzą co.

Czyli jednak dom kultury powinien wyjść poza swoje ramy nie tylko w sferze projektowania działań, ale także dosłownie. Po prostu powinien na te podwórka pójść...

→ JB: Oczywiście, że tak. Weźmy pracę streetworkerów, czyli działaczy społecznych, którzy są ulicznymi pedagogami, budującymi zmianę postaw. Przecież dom kultury ma pełnić również taką funkcję. W tej chwili jest raczej tak, że do domu kultury przychodzą tylko wybrani. Ci uzdolnieni muzycznie, ci, którzy chcą nauczyć się lepiej rysować... Dom kultury nie zaprasza osób ze środowisk zagrożonych, wykluczonych, takich do których trzeba wyjść z inicjatywą. To jest niepokojące. Nie można doprowadzać do sytuacji, kiedy dom kultury staje się miejscem dla wybrańców! Nie można zapraszać tylko grzecznych dziewczynek i chłopców, żeby śpiewali w chórze na akademiach ku czci... Jak jest grupa punków, albo graficy, to dom kultury powinien być też miejscem dla nich. Znowu nasuwa mi się skojarzenie z tym, co obecnie dzieje się w muzeach. Od jakiegoś czasu dostrzegamy, że ważnym adresatem działań proponowanych przez te instytucje jest rodzina. Dzięki temu rodzice z dziećmi mogą w sobotę albo niedzielę w atrakcyjny i twórczy sposób spędzić czas.

Tu pojawia się kolejny problem, bo domy kultury najczęściej są zamknięte w soboty i niedziele...

→ JB: Oczywiście jest to wynik siedzenia w gorszej strukturze, o której mówiliśmy wcześniej. Większość domów kultury wciąż jest pod silnym wpływem lokalnych uwarunkowań politycznych. Nic dziwnego, że w takiej sytuacji dom kultury staje się de facto producentem różnego rodzaju akademii, rocznic i festynów. Tego typu działania pochłaniają dużo czasu, energii i pieniędzy.

Dyrektorom, którzy nie pochodzą z konkursów i nie wygrali stanowiska autorskim programem trudniej jest oprzeć się politycznym naciskom.

Podkreśla Pan, że w pewien sposób autorski program prowadzenia domu kultury pozwala na wizjonerskie budowanie programu tej instytucji.

→ JB: Tak. Chciałbym odwołać się do animacji kultury; do koncepcji kultury czynnej Jerzego Grotowskiego. Zgodnie z nią dom kultury powinien być miejscem praktykowania, a nie odbierania kultury. Większość tych instytucji oferuje dobry kabaret, koncert piosenki biesiadnej, spotkanie z ciekawym człowiekiem. Warto wyjść poza ten schemat i zacząć generować własne, unikalne „fakty kultury aktywnej”.

Czy właśnie dlatego uważa Pan, że autorskość i odpolitycznienie są jednym z ważniejszych elementów zmiany?

→ JB: Oczywiście, bez takich zmian będziemy tkwili w przeszłości. Jest jeszcze jedna kwestia, która dotyczy „etatyzmu”. W domach kultury wielu pracowników ma 20- 30-letni staż. Szczególnie w małych, lokalnych ośrodkach widać, że dom kultury to taka przechowalnia dla lokalnych twórców i działaczy. Dopływ nowych ludzi i pomysłów bywa ograniczony. Warto zastanowić się, czy taki model działania jest rzeczywiście skuteczny? Może warto szukać wsparcia również poza możliwościami etatowych pracowników, zapraszać do współpracy niezależnych animatorów, działaczy i oddolne projekty, które wpisują się w misję instytucji, a wypływają z lokalnych potrzeb.

Ważnym aspektem, który Pan poruszył jest potrzeba włączania, zapraszania do domu kultury osób, które wcześniej nie myślały o sobie, że są twórcze. Czy taka refleksja związana jest z Pańskim doświadczeniem, jako animatora kultury i wynika z pracy metodą, która nie uruchamia mechanizmów rywalizacyjnych.

→ JB: To wiąże się z tym, o czym mówiliśmy wcześniej. Dom kultury nie powinien być tylko dla tych „uzdolnionych”. Dom kultury w żadnym wypadku nie powinien dzielić społeczeństwa na utalentowanych i bez talentu! Jesteśmy w tej chwili wyposażeni w taką wiedzę, że nikogo nie powinno już dziwić, że żeby być artystą wcale nie trzeba być świetnym rysownikiem. Sztuka współczesna odrywa nas od obowiązku posiadania tradycyjnie rozumianych umiejętności. Wielu artystów to z wykształcenia antropolog czy filozofowie. Podział na utalentowanych i nieutalentowanych już w żaden sposób się nie broni.

Wciąż mamy tradycyjne kółka i pracownie plastyczne. Nie odważyłabym się wziąć w nich udziału, bo zawsze wydawało mi się, że na przykład nie potrafię rysować.

→ JB: Podczas warsztatów, które prowadzimy w Laboratorium Edukacji Twórczej okazuje się, że Ci którzy wcale nie potrafią rysować robią ważne instalacje czy performance. Nie trzeba umieć narysować konia, żeby móc opowiadać o otaczającym świecie! Koncepcja rzeźby społecznej Josepha Beuysa rozszerza myślenie o dziele. Czym jest rzeźba społeczna? Jest to postawa kształtowania, zmieniania, tworzenia świata w którym żyjemy.

Czyli dom kultury powinien być....

→ JB: Rzeźbą społeczną!



PATRYCJA JASTRZĘBSKA – historyczka i krytyczka sztuki, animatorka kultury. Wiceprezeska Stowarzyszenia MASEŁAW. Pomysłodawczyni i kuratorka projektu Tu było, tu stało, poświęconego znikającej architekturze Warszawy po 1989 r. Aktywnie działa na rzecz przestrzeni miejskiej stolicy, animując dyskusje i spotkania. Warszawianka z przekonania.

ANEKS

Muzeum bez ścian. Otwarta przestrzeń sztuki

PATRYCJA JASTRZĘBSKA

→ Od kilku lat obserwujemy w Polsce ożywioną dyskusję nad aktualną rolą instytucji muzeum. Stawia się pytania o to, jaką funkcję ma ono pełnić we współczesnym świecie, jakie formy działalności powinno przyjmować czy wreszcie jaką rolę ma w nim zajmować odbiorca¹. W Polsce wciąż obowiązuje model muzeum opartego na tradycyjnym, jeszcze oświeceniowym wzorcu, wedle którego to muzeum zajmuje pozycję nadrzędną wobec widza, a ten, jeśli nie operuje odpowiednim zasobem kodów kulturowych, nie jest w stanie przebić się przez fachowość używanego języka opisującego wystawy i dzieła. Ten model, w którym instytucja muzealna występuje w roli „pana” w stosunku do odbiorcy, o czym pisze Jack Lohman², jest obecnie poddawany nieustannej redefinicji i krytyce³. Modelowi zamkniętego muzeum, rozumianego jako spadkobierca oświeconego wzorca, jest przeciwstawiany model muzeum otwartego, nawiązującego do postulatów tzw. nowej muzeologii⁴, nie stawiającego się w nadrzędnej roli wobec odbiorcy, ale starającego się wchodzić

1 Sporą debatę wokół muzealnej tematyki wywołała książka Jeana Claira *Kryzys muzeów*, która odbiła się szerokim echem w środowiskach sztuki w całej Europie. Autor krytycznie odnosił się do tzw. „disneylandyzacji” muzeów, przez co rozumiał ich uciekanie się do wzorców popkulturowych w działaniach, które stały się udziałem tak znanych instytucji kulturalnych jak Muzeum Guggenheima czy Muzeum w Luwrze. Zob. Jean Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009.

2 J. Lohman, *Muzeum Otwarte. Dla kogo? Oto jest pytanie*, [w:] *Muzeum przestrzeń otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej 23-25.09.2009*, Warszawa 2010, s. 35. Co ciekawe, Lohman, odwołując się do raportu o muzeach stworzonego na potrzeby Kongresu Kultury Polskiej, zauważa, że prawie pominięta w nim została relacja widz – muzeum.

3 W 2009 r. odbyło się sympozjum problemowe w ramach Kongresu Kultury Polskiej o znaczącym tytule *Muzeum przestrzeń otwarta?*

4 A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.

z nim w dialog, współtworzącego interpretację, nie zaś narzucającego jedyną właściwą wykładnię. W takim muzeum odbiorca jest traktowany podmiotowo, a jego sądy i opinie są brane pod uwagę, współtworzą kontekst dzieł. Trafnie ujął to Jarosław Suchan w tekście analizującym rolę współczesnego muzeum, wg którego zadaniem muzeum otwartego jest „rozwijanie zdolności do samodzielnego i niezależnego myślenia, (muzeum) ma prowadzić do problematyzacji oczywistości, wytrącać z automatyzmu myślowego”.⁵

→ Na szerszej koncepcji kreatywności jako postawie wykraczającej poza sferę czysto artystyczną bazowali twórcy projektu *Muzeum bez ścian (Mbś)*, zrealizowanego w czerwcu 2011, Maria Parczewska i Janusz Byszewski, założyciele Laboratorium Edukacji Twórczej, którzy od przeszło dwudziestu lat projektują działania twórcze, funkcjonując w ramach CSW Zamek Ujazdowski. „Ważny jest aspekt twórczy projektu, w rozumieniu kreatywności niepowiązanej ze zdolnościami, jak ma to miejsce w edukacji nastawionej na rozwijanie talentów, ale w znaczeniu pozaartystycznym, jako postawy gotowości do przełamywania stereotypów tak w myśleniu, jak i działaniu” – pisali w tekście towarzyszącym *Mbś*. Takie podejście zakłada angażowanie w działania szerszego grona osób, nie tylko tych utalentowanych plastycznie. W takim też rozumieniu niemal każdy może uczestniczyć w działaniach podejmowanych w ramach *Mbś*, niezależnie od statusu społecznego i wykształcenia. Najistotniejsza jest w tym wypadku otwartość na zdobywanie nowych doświadczeń, a także otwartość na innych. Takie podejście bliskie było Josephowi Beuysowi i jego koncepcji rzeźby społecznej, do której to idei odwołuje się projekt *Muzeum bez ścian* oraz inne działania LET.⁶ Beuys uważał bowiem, że każdy z nas ma prawo do rzeźbienia świata, w którym żyje – czyli projektowania go i kształtowania. I w tym sensie każdy jest artystą, niezależnie od stopnia wyedukowania i zdolności twórczych. Na pewno zaś każda osoba może stać się uczestnikiem akcji artystycznych, współtworząc tym samym sztukę. *Mbś* tytułem bezpośrednio nawiązuje do innej koncepcji Beuys’a – „akademii bez ścian” – który, zakładając w Berlinie Wolny Uniwersytet (1972), określił go właśnie tym mianem.

→ Chcąc przekroczyć granicę, jaką w galerii z natury rzeczy stanowią ściany zamykające przestrzeń – *Mbś* wyszło z „białego sześcianu”, jak określa

5 J. Suchan, *Otwartość muzeum otwartego*, [w:] *Muzeum przestrzeni otwarta? Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej 23-25.09.2009*, Warszawa 2010, s. 59

6 Mam tu na myśli przede wszystkim takie projekty Laboratorium Edukacji Twórczej, jak *Muzeum otwarte* (realizowany jako cykl od 2005, pokazujący sztukę współczesną w przestrzeni publicznej), *Dom kultury jako rzeźba społeczna* (2010), *Inne muzeum* (1992-1998); *Otwarte muzeum* (realizowany od 2007 r. w Polsce i za granicą, ukazujący sztukę współczesną w przestrzeni publicznej); *4 x Pieróg, czyli władza dla wyobraźni nurtu community arts* (realizowany w latach 1989-1992 z mieszkańcami podmiejskiej wsi Pieróg), *Sztuka spotkania* (2004); *Partycypacja – muzealna instrukcja obsługi* (2008), *Dom moje centrum świata* (2001-2005).

się instytucję muzealną, w przestrzeń publiczną, by zaproponować 15 otwartych działań, prowadzonych przez artystów na terenie parku wokół Zamku Ujazdowskiego. Oczywiście każda przestrzeń ma określony kontekst, który współtworzy znaczenia⁷, tym bardziej otoczenie dużej instytucji sztuki współczesnej. Trzeba jednak pamiętać, że park przed Zamkiem Ujazdowskim funkcjonuje trochę na obrzeżu Łazienek Królewskich, miejsca rekreacji i wypoczynku odwiedzanego tłumnie przez niedzielnych spacerowiczów, z których tylko znikoma część odwiedza wystawy mieszczące się w CSW.

→ Z punktu widzenia założeń projektu *Muzeum bez ścian* znamienny jest także napis na fasadzie zamku, autorstwa conceptualnego artysty Lawrence'a Weinerja: „O wiele rzeczy za dużo, by zmieścić w tak małym pudełku”. W małym pudełku może tak, ale anektując przestrzeń dookoła, miejsca tego może zrobić się całkiem sporo...

→ Wychodzenie instytucji kulturalnych w przestrzeń społeczną z programem (edukacyjnym, wystawienniczym czy też interwencyjnym) jest oczywiście szansą na przekroczenie zakłętą kręgu, w którym funkcjonują galerie prezentujące sztukę współczesną, wciąż przecież powszechnie uważaną za niezrozumiałą, hermetyczną i przeznaczoną jedynie dla specjalistów. Nawet w środowisku ludzi wykształconych i aktywnych panuje swoista niechęć do najnowszej sztuki, co częściowo wynika z przekonania o niezrozumiałości samej sztuki, ale także z języka towarzyszących jej komentarzy, postrzeganego często jako „muzealny bełkot”. Można tu przypomnieć, że i Joseph Kosuth w tekście *The Artist as Anthropologist* (1975) twierdził, że w galeriach prezentowana jest sztuka „poza człowiekiem, sztuka żyjąca własnym życiem”⁸. Pozostaje też dalej aktualna niezwykle trafna analiza Pierre'a Bourdieua dotycząca samej pozycji, jaką przyjmują niektóre instytucje wystawiennicze: „Muzea zdradzają swoją prawdziwą funkcję, która polega na wzmacnianiu u niektórych poczucia przynależności, zaś u innych poczucia wykluczenia”⁹.

→ LET od wielu lat prowadzi działania o charakterze interaktywnym czy też partycypacyjnym, mające na celu wyjście naprzeciw tym problemom. *Muzeum otwarte*¹⁰ czy też *Muzeum bez ścian* rozumiane jest przy tym jako muzeum dla wszystkich zainteresowanych, co więcej ma szansę zwrócić uwagę na działalność CSW i przez to zainteresować sztuką współczesną osoby, które w innych okolicznościach nigdy nie przekroczyłyby progu instytucji sztuki współczesnej. Jednodniowa akcja *Muzeum bez ścian* wokół Zamku Ujazdowskiego pokazała, jak dużym powodzeniem mogą się cieszyć tego typu projekty, w których sztu-

7 W rozumieniu idei sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego.

8 J. Kosuth, *The Artist as Anthropologist*, [w:] tenże, G Guercio, *Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Londyn 1991, s. 118.

9 P. Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *The Love of Art. European Art Museums and their Public*, Cambridge 1991, s. 212

10 Mam tu na myśli przede wszystkim projekty LET wymienione poprzednio.

ka współczesna, opuszczając gmach muzeum, w nie nachalny sposób anektuje przestrzeń publiczną. Wszystkie akcje łączył wspólny mianownik: proces tworzenia oraz osobisty głos, aktywny udział uczestników, często przypadkowych przechodniów. Tak więc wymiar partycypacji równorzędnym był wymiarowi artystycznemu – co pozwala projekty takie jak *MbŚ* postrzegać jako przejawy sztuki kontekstualnej w rozumieniu Jana Świdzińskiego czy sztuki relacjonalnej w ujęciu Nicolasa Bourriauda.¹¹

→ Projekt *MbŚ*, stawiając pytanie o nowe przestrzenie, poruszył jednocześnie temat specyfiki przestrzeni miejskiej. Widoczne to było w działaniach Jadwigi Sawickiej i Moniki Drożyńskiej. Sawicka w *Czytaniu miasta* proponowała redefinicję opatrzonych i wyeksploatowanych przedstawień warszawskiego krajobrazu. Z jednej strony były to wizerunki stołecznych ikon, m.in. PKiN, z drugiej przestrzenie miejskie funkcjonujące właściwie na obrzeżach naszej percepcji – nieciekawe, banalne widoki miejskie. Na każdym ze zdjęć znajdowało się puste miejsce¹², które odbiorca mógł wypełnić, wybierając cytat z wylusowanej koperty (za inspiracje do tekstów posłużyły artystce m.in. teksty przywoływanego wyżej artysty Lawrence’a Weinera i Jenny Holzer). Dzięki aktom wyboru i refleksji odbiorców miejsca te nabierają nowego kontekstu, nowych znaczeń. Zupełnie inną narracją posłużyła się druga artystka podejmująca wątek miejski Monika Drożyńska w akcji *Hafty miejskie*. Na rozciągniętym płótnie uczestnicy mogli wyszyć... własne emocje, a sądząc po powstałych napisach, w większości nie były one pozytywne (zaskakująco wielu było wyszywających mężczyzn).

→ Dość wyraźnie zarysowała się w narracjach prowadzonych działań problematyka odwołująca się do samej sztuki. Bąkowski w akcji o wymownym tytule *Od sztuki nie uciekniesz* przywołał znany od czasów Duchampa truizm, że „wszystko jest sztuką” i czy zdajemy sobie z tego sprawę, czy też nie, w pewien sposób współuczestniczymy w jej tworzeniu. Borkowski natomiast był autorem interwencji artystycznej *Sztuka współczesna ostrzega*. Zarówno na trawniku, jak i na chodniku zostały rozrzucone kubiki z napisami wykorzystującymi retorykę ostrzegawczych tekstów umieszczanych na pudełkach od papierosów. Zamiast jednak powodować poczucie zagrożenia i strachu, napisy te niosły pozytywne przesłanie, m.in. „Sztuka współczesna może powodować silne zaangażowanie”, „Fani sztuki współczesnej żyją dłużej” czy „Sztuka współczesna może zmienić ciebie i twoje otoczenie”. Sięgając do kon-

11 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Radom 2009. Porównanie idei sztuki kontekstualnej Świdzińskiego z pojęciem relacjonalności, którym operuje Nicolas Bourriaud, przedstawił Łukasz Guzek w tekście pt. *Co stanowi kontekst sztuki?*, zob. <http://www.obieg.pl/teks€ty/17671>.

12 Według kontekstualnej teorii J. Świdzińskiego sztuka może być definiowana jedynie kontekstowo, na potrzeby jakiegoś kontekstu, tzn. sztuka ‘S’ w czasie ‘t’, w miejscu ‘m’, w sytuacji ‘x’, w stosunku do osoby/osób ‘o’. Poza tym „puste” miejsce i gest miały w sztuce artysty olbrzymie znaczenie. Zob. tenże, *Sztuka i jej kontekst*, Radom 2009.

sumpcyjnego wzorca, wytrącały z utartych mechanizmów myślowych, ujawniając potencjał sztuki najnowszej. Metanarrację podjął także projekt Marii Stafyniak *Patrzę uważnie i doganiam swoje myśli*, sięgający do popkulturowych klisz. Artystka zaproponowała odbiorcom zabawę polegającą na ułożeniu własnej historii z kserówek kadrów filmowych oraz opatrzeniu ich odpowiednim komentarzem (niektóre były gotowe, ale uczestnik mógł też wykazać się własną inwencją). Równolegle do tego działania Stafyniak zaproponowała sytuację z ramą – motywem eksploatowanym w sztuce i obciążonym licznymi znaczeniami, a także mający z przestrzenią muzealną bezpośredni związek. W tym wypadku można odnieść motyw, którym posłużyła się artystka, do ramy interpretacyjnej, którą narzucają instytucje wystawiennicze dziełom sztuki. Projekt MbŚ podważał też sam sposób funkcjonowania muzeów. Dorota Podlaska w akcji *Kolekcja. Nowe nabytki* w przewrotny sposób dotknęła samej istoty funkcjonowania muzeum, którego jednym z głównych zadań jest gromadzenie, przechowywanie i dokumentowanie zbiorów sztuki. Tym razem „nowymi nabytkami” do kolekcji CSW mieli być...ludzie – a ich fotografie wraz z opisem typowym dla ewidencji muzealnej: nr inwentarza, wartość, data i sposób nabycia, materiał, format, wytwórnia etc. zgodnie z zamysłem autorki jako część jej projektu powiększą zasoby galeryjne. Do wspomnianego już motywu ramy odwołał się także rzeźbiarz i performer Jarek Perszko w akcji *Rama – w i poza*. Wlewany w kwadratową formę płynny jeszcze gips zastygał na dłoniach uczestników, odbijając naszą/ich niepowtarzalność. A więc ujawnia się tu zagadnienie partycypacji w tworzeniu i odbiorze sztuki – każdy może w tym procesie uczestniczyć, w dodatku każda jednostkowa interpretacja jest tą właściwą, tak jak jednostkowe i niepowtarzalne są linie papilarne osób, które owe dzieło stworzyły i się w nim odbiły. Nacisk na indywidualny potencjał każdego odbiorcy kładzie także działanie Mathilde Papapietro. Jej *Znaki szczególne* to marmurowe obiekty z trójwymiarowo zarysowanymi kształtami trzciny. Przechodnie mogli dowolnie formować metodą frottage'u swoje kompozycje, odciskając na/w materiale fakturowe, minimalistyczne, roślinne formy.

→ W czasie MbŚ uczestnikom prezentowane były różne media obecne w sztuce współczesnej, w wielu projektach wykorzystana została na przykład fotografia. I tak działanie Grzegorza Rogali wykorzystywało projekcję fotograficzną zatytułowaną *Ślady*. W białym kubiku, przez umieszczone w nim soczewki – jak w fotoplastykonie – można było zobaczyć przesuwające się fotograficzne obrazy. Rogala zarejestrował prostą sytuację – poruszających się przechodniów – a skomplikował ją, nakładając na siebie warstwami fotografie. Widz, angażując się w odbiór, ruszając w czasie obserwacji obiektem/kubikiem, generuje ruch, dzięki czemu sam animuje dzieło. Drugi artysta, u którego fotografia pełni nadrzędną rolę, to Paweł Kula, który w ramach akcji *Portrety*

z walizki, czyli co widać przez otwór zaproponował kilka różnych sytuacji odwołujących się do istoty fotografii, czyli światła. Kula w edukacyjnej akcji ukazała, czym jest w istocie fotografia i jakie ma korzenie. Można było zobaczyć, na czym polega fotografia otworkowa, czyli jak działa *camera obscura*, przekonać się, jak powstawały pierwsze zdjęcia jednego z ojców fotografii Foksa Talbota (odbitki stykowe), czy wreszcie zrobić zdjęcia przy użyciu wszystkich możliwych generacji fotograficznego sprzętu.

→ Istotnym aspektem działań artystyczno-edukacyjnych podejmowanych także w przestrzeni publicznej są akcje angażujące emocje uczestników, odwołujące się do systemu wartości, tożsamości, do „ja” odbiorcy (metody LET w dużym stopniu bazują na tym aspekcie). W tego rodzaju projektach otwiera się przestrzeń nieskrępowanej wolności myśli i słów. Nie można mówić o niewłaściwej odpowiedzi, niepoprawnych skojarzenia, niedostatecznej estetycznej formie, gdyż nie ma tu po prostu miejsca na nieodłączną od systemu edukacji, a często działającą hamującą ocenę. Tego rodzaju działania mają niekiedy wartość terapeutyczną dla samych uczestników zdarzenia. Obok projektu *Wypożyczalnia marzeń* Janusz Byszewski zaproponował *Teraz Twój ruch* – działanie z nurtu sztuki poczty. Podwójnie znaczący jest sam tytuł akcji, podkreślający z jednej strony położenie nacisku na rolę uczestników, z drugiej – tekst będący cytatem z mail artu, wprost nawiązywał do historii tej formy sztuki, którą już w latach osiemdziesiątych Byszewski wykorzystywał w swoich międzynarodowych projektach. Nacisk w swych projektach Byszewski zawsze kładł na współdziałanie (o sztuce relacyjnej Bourriauda wspominałam wcześniej), wskazując, że sztuka może aktywnie uczestniczyć w budowaniu relacji międzyludzkich, które tak jak każda inna sfera życia ludzkiego przynależą też i sztuce.

→ Podobnie do relacji odwołuje się Sebastian Majewski w *Wartości dodanej*, w której zaproponował kolekcję słów, które wyszły z codziennego użycia, ale są nadal aktualne i potrzebne. Artysta odwołał się tutaj do zaniechanej już czynności szczepienia drzewek – uczestnicy mogli „zaszczepić” na drzewie słowa, uważane czasem za staromodne, dziś mało popularne czy wręcz wstydliwe, ale ciągle znaczące, takie jak m.in. bezinteresowność, poświęcenie, godność, honor.¹³ Szczepienie to symbolicznie odwoływało się do pielęgnowania dobrych emocji. Do słów jako nośnika ważnych znaczeń nawiązała także Maria Parczewska w *Otwartej księdze ważnych słów*. Uczestnik miał do dyspozycji 10 drewnianych tabliczek, na których mógł wypisać istotne wyrażenia lub wartości, którymi kieruje się w życiu. Przykładowy zbiór to: zaufanie, otwartość, rodzina, satysfakcja, patrzenie w oczy, rozmowa, dotyk, wyzwania, miłość, Bóg. Zadanie polegało na ułożeniu ich w znaczący, nieprzypadkowy sposób, dzięki czemu słowa wchodziły we wzajemne relacje, a pretekst, ja-

13 Tutaj także dochodzimy do kwestii, jak język kształtuje naszą rzeczywistość.

kim było ułożenie ich na osobistym 1m kwadratowym trawy, sprzyjał chwili osobistej refleksji. Księga złożona z dwustu pól była otwartym zbiorem subiektywnych życiowych azymutów dwustu osób. Parczewska, odwołując się do wewnętrznych wartości i bagażu osobistych doświadczeń, pozwala każdemu z nas odnaleźć się w szerszym kontekście, współlistnieć i współtworzyć zgodnie, jak się wydaje, z ideą „rzeźby społecznej” Beuysa. W drugim realizowanym w ramach *Muzeum bez ścian* projekcie *Dopełnienie* ta sama autorka, przywołując horoskop celtycki, stwarza okazje do refleksji na temat najbardziej nośny ze wszystkich – obrazu samego siebie. Ten na wpół psychologiczny, na wpół artystyczny projekt przywodzi na myśl banner zawieszony swego czasu na fasadzie Muzeum Narodowego w Poznaniu i widniejący na nim napis: „Szukasz siebie? To tu!”.

→ Wydaje się, że i taka może być rola współczesnej galerii, miejsca, w którym odbiorca, konfrontując się z własnymi emocjami, refleksjami, nie oczekuje ani podpowiedzi, ani wskazówek interpretacyjnych z tzw. drugiej ręki, mając prawo odwołać się do własnych tropów i osobistego doświadczenia; miejscem, gdzie odbiorca czuje się bardziej partnerem w odkrywaniu, bardziej współtwórcą sensów niż biernym odbiorcą czy przedmiotem oddziaływania kuratorów i krytyków, wchodzących często w rolę mentorów. Na takich założeniach bazuje ciągle rozwijany projekt *Muzeum bez ścian*, który każdego uczestnika traktuje jak równoprawnego rozmówcę, współautora sytuacji tak artystycznych, jak i społecznych.. Powodzenie takich działań jak MbŚ, realizowanych konsekwentnie przez autorów projektu od ponad dwudziestu lat, wynikać może z pojmowania sztuki zbieżnego z ideą Jana Świdzińskiego, proponującego, by dążyć do sztuki, „w której nie ma podziału na artystów kreatorów i biernych odbiorców. Sztuki, w której każdy człowiek staje się kreatorem własnej rzeczywistości, takiej, którą sam akceptuje”.¹⁴

MUZEUM BEZ ŚCIAN

Autorzy akcji: Jacek Bąkowski, Grzegorz Borkowski, Janusz Byszewski, Monika Drożyńska, Paweł Kula, Sebastian Majewski, Mathilde Papapietro, Jarostaw Perszko, Dorota Podlaska, Maria Parczewska, Grzegorz Rogala, Jadwiga Sawicka, Maria Stafiniak. Kuratorzy: Maria Parczewska i Janusz Byszewski, Laboratorium Edukacji Twórczej CSW, park przed CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 19.06.2011.

14 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, *ibidem*, s. 74.



ANNA ROGOZIŃSKA pracuje w Narodowym Centrum Kultury w redakcji portalu „Platforma Kultury” (www.platformakultury.pl) prezentującego projekty i działania z dziedziny edukacji kulturalnej i animacji kultury. Związana z Instytutem Kultury Polskiej UW. Prowadzi warsztaty z wykorzystywania nowych technologii w działaniach animacyjnych.



ALEKSANDRA STAŃCZUK – absolwentka kulturoznawstwa ze specjalizacją animacja kultury na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje w Narodowym Centrum Kultury w redakcji portalu „Platforma Kultury” zajmującego się edukacją kulturalną i animacją kultury. Współzałożycielka Grupy Około fotograficznej, związana z Res Publiką Nową (projekt „DNA Miasta”) i Stowarzyszeniem Katedra Kultury.

ANEKS

Podaj rękę czyli – o promocji projektów kulturalnych

ANNA ROGOZIŃSKA, ALEKSANDRA STAŃCZUK

→ Jak myśleć o promocji własnych działań kulturalnych? Czy powinniśmy podejść do niej instrumentalnie i skupić się na jej przebiegu oraz narzędziach, które zapewnią dużą frekwencję oraz gwałtowny wzrost liczby odwiedzin na stronie internetowej instytucji i projektu? Może potraktować ją jako element misji, która zakłada zwiększanie wiedzy i zwracanie uwagi na wartościowe sposoby spędzania czasu dla odbiorców kultury? A może traktować ją jako zło konieczne, które angażuje zasoby, ale jest niezbędne ze względu na zobowiązania wobec partnerów, sponsorów i grantodawców? Naszym zdaniem o promocji warto myśleć jako o odrębnym projekcie, który ma swój początek i koniec, jest rozplanowany w czasie, ma określone cele i grupy docelowe, do których dobrane są odpowiednie narzędzia i kanały komunikacji. W tym tekście chcielibyśmy się skupić na podstawowych aspektach promocji, które odpowiadają na trzy proste pytania: do kogo? jak? oraz po co?

→ Najprostsza definicja PR to „podaj rękę”. W tym prostym zwrocie zawiera się wszystko co dla promocji ważne: przekazywanie informacji, pomoc w zrozumieniu promowanych działań oraz traktowanie drugiej strony (odbiorcy komunikatu) jako partnera. Promocję rozumiemy zarówno jako docieranie z informacją do różnych środowisk (informowanie), jak również chwalenie się swoimi działaniami i ich efektami. Dzięki promocji kształtujemy nie tylko wizerunek organizacji/instytucji, ale też świadomie i w przemyślany sposób kontaktujemy się z naszym otoczeniem, społecznością lokalną, odbiorcami naszych działań.

GRUPA DOCELOWA

→ O promocji projektu czy konkretnego wydarzenia warto pomyśleć już w momencie planowania, nie warto zostawiać tego na ostatnią chwilę. Podobnie, jak w przypadku projektu zastanawiamy się, do kogo jest on kierowany, tak i przy działaniach promocyjnych powinniśmy określić naszą grupę docelową. W zależności od tego czy będą to dzieci, dorośli, studenci, osoby niepełnosprawne czy instytucje, poszukujemy takich narzędzi i kanałów komunikacji, które pozwolą nam na skuteczną komunikację. W promocji chodzi przecież o to, aby nie tylko poinformować, ale i zachęcić do udziału. Wybór grupy docelowej polega na obserwacji otoczenia oraz odpowiedzi na kilka pytań:

- jak grupa jest kluczowa dla naszego projektu?
- jakie mamy z nią relacje?
- jakie obraz nas/naszej instytucji chcemy jej przekazać?
- jakie korzyści odniesiemy poprzez wypracowanie z nią dobrych relacji?
- jakie korzyści odniesie grupa – co możemy jej zaoferować?

→ Wśród grup docelowych naszych działań promocyjnych warto rozdzielić dwa podstawowe środowiska: tych, których zapraszamy do udziału oraz tych, których informujemy i przed którymi chwalimy się efektami naszych działań.

→ Pierwsza grupa pokrywa się często z grupą docelową projektu. Są to więc wszyscy ci, których zapraszamy do aktywnego uczestniczenia w działaniu, chcemy aby współtworzyli nasz projekt, czyli w żargonie projektowym – nasi beneficjenci. Możemy ich podzielić ze względu na różne kryteria, między innymi:

- wiek,
- płeć,
- wykształcenie,
- miejsce zamieszkania,
- stopień wykluczenia społecznego.

→ W każdym przypadku powinniśmy się zastanowić w jaki sposób dotrzemy do danej grupy, używając przy tym kanałów komunikacyjnych, z których ona sama najczęściej korzysta. Jeśli organizujemy na przykład warsztaty dla dzieci, zastanówmy się nie tylko nad tym, jak dotrzeć do samych dzieci, ale też kto może mieć na nie największy wpływ. Czyli informacja o naszych warsztatach powinna trafić nie tylko do szkół czy przedszkoli, ale również do rodziców.

Jeśli mamy już gotowy projekt oraz udało nam się stworzyć grupę, która będzie jego współtwórcą oraz odbiorcami, to czas najwyższy zastanowić się nad tym, kto jeszcze powinien dowiedzieć się o naszych działaniach. Do tej grupy zaliczymy wszystkich, którym chcemy przedstawić nasz projekt oraz pochw-

lić się jego efektami. Znajdą się w niej zarówno nasi obecni jak i potencjalni partnerzy (instytucje kultury, urzędy, placówki oświatowe itp.), media lokalne/ogólnopolskie, sponsorzy (firmy, agencje), grantodawcy (fundacje, ministerstwa, międzynarodowe agencje wykonawcze), jak również społeczność lokalna. W przypadku tej grupy promocja jest szczególnie ważna, ponieważ często nie ma ona innych okazji, by zetknąć się z naszym projektem. Dzięki dobrze przemyślanej promocji możemy budować długofalowe relacje. W tym celu działajmy dwuetapowo:

- Na pierwszym etapie promocji powinniśmy jasno określić, na czym polega nasz projekt, co jest w nim wyjątkowego, co jest ważne dla społeczności lokalnej lub jakie są jego walory ogólnopolskie, oraz dlaczego warto go wesprzeć. Informacja powinna być atrakcyjna w formie i jasna w treści. Pamiętajmy, że po drugiej stronie często stoi ktoś, kto nie zna ani nas/naszej instytucji, ani charakteru naszych działań.
- W drugiej fazie, czyli już po zakończeniu projektu, prezentujemy dokumentację projektu, jego efekty, które często mogą być wykorzystywane w innych działaniach. I tak raport będący jednym z rezultatów projektu stanie się elementem diagnozy poprzedzającej kolejne inicjatywy, a kapitał relacji zawiązanych ze społecznością lokalną umożliwi lepszą współpracę przy przyszłych działaniach.
- W promocji naszych działań warto dostrzec nie tylko wymogi towarzyszące rozliczaniu projektu narzuconego przez instytucję grantodawczą lub otwarcie możliwości na zdobycie kolejnego dofinansowania. Jeśli dobrze i przystępnie przedstawimy swój projekt, dotrzemy z nim nie tylko do samych uczestników, ale też do całej społeczności lokalnej, a więc kręgu potencjalnych odbiorców naszych przyszłych projektów. Ważne, aby nasze działania były jasne dla otoczenia. Co robimy, dlaczego i dla kogo, jakie chcemy wywołać zmiany? Odpowiedzi na te wszystkie pytania powinny też znaleźć się (dosłownie lub między wierszami) w komunikatach promocyjnych.

CELE PROMOCJI

- Po identyfikacji grup docelowych nadchodzi czas na określenie celów promocji. Poza tymi najbardziej oczywistymi, wspomnianymi już, nastawionymi na znalezienie uczestników lub spełnienie wymogów przy składaniu raportu z projektu, warto się zastanowić nad celami bardziej dalekosiężnymi: kształtowaniem wizerunku i promocją samej instytucji, reprezentacją interesów społeczności lokalnej, dawaniem świadectwa realizacji misji oraz szerszych celów społecznych.
- Działania promocyjne pozwalają zwrócić uwagę na aktywność i zaangażowanie samej instytucji. Informowanie o poszczególnych etapach realizacji

projektu i prezentacja jego dokumentacji (przy jednoczesnym, dość oczywistym, wymogu jego wysokiej jakości) utwierdzają odbiorców w przekonaniu o wartości podejmowanych przez nas działań, a tym samym zwiększają też renomę naszej instytucji lub organizacji. Nawet jeśli nie udało im się wziąć udziału w dotychczasowych projektach, warsztatach czy wydarzeniach, na pewno będą o nas pamiętać w przyszłości. Być może dołączą do newslettera lub polubią stronę instytucji albo projektu na Facebooku, dzięki czemu będą od nas regularnie otrzymywać najbardziej aktualne informacje. Szeroko zakrojone i częste informowanie zwiększa też naszą obecność w internecie: więcej wpisów na blogu, artykułów na stronie instytucji i wzmianek na Facebooku oznacza wyższą pozycję strony projektu w wyszukiwarce, a tym samym jego coraz większą rozpoznawalność.

→ W sytuacji, kiedy projekt ma charakter społeczny i dąży do wywołania konkretnej zmiany, promocja pozwala zwrócić uwagę szerszego odbiorcy na problemy, z którymi boryka się społeczność. Dzięki temu zwiększa się świadomość, a niekiedy także poparcie dla interesów społeczności lokalnej. Jej inicjatywy zyskują wtedy znacznie większą siłę oddziaływania. Nie bez znaczenia jest tu także kolejny z celów promocji, a więc budowanie sieci kontaktów i wsparcia dla działań instytucji. W efekcie otwierają się zupełnie nowe możliwości współpracy, zawiązywania sojuszków, sponsoringu, wspierania na zasadzie wolontariatu itp. Kluczem jest tu dostarczenie wyczerpujących informacji na temat projektu uzupełnionych o dokumentację, która jest świadectwem jego jakości. No i oczywiście sprawna komunikacja: traktowanie każdego członka społeczności jako potencjalnego partnera.

NARZĘDZIA

→ Promocja wiąże wizerunek instytucji z realizowaną przez nią misją – działaniami edukacyjnymi, animacyjnymi, społecznymi i upowszechniającymi kulturę. Jakich narzędzi używać, by osiągnąć zaplanowane cele i dotrzeć do określonych grup docelowych? Poniżej przedstawiamy listę propozycji, o których warto pamiętać przy planowaniu działań promocyjnych. Mamy jednocześnie świadomość, że lista nie wyczerpuje tematu, więc zachęcamy do jej rozbudowywania względem własnych potrzeb, celów oraz misji.

→ wydarzenia – choć wydarzenia na ogół są projektami samymi w sobie, bywają też narzędziami promocji. Są doskonałą okazją do tworzenia wizerunku instytucji oraz nawiązywania partnerstw i poszukiwania sponsorów, którzy niekiedy zostaną z nami na dłużej. Nie zapominajmy o tym aby podczas wydarzeń był zawsze ktoś, kto potrafi opowiedzieć o projekcie, wytłumaczyć zainteresowanym, na czym polega. Warto też mieć pod ręką opis projektu, kontakt do koordynatora, wizytówki. Bądźmy przygotowani na niezapowie-

dzianych gości, media. Warto też zaprosić na wydarzenia naszych partnerów i sponsorów aby czuli, że nie są traktowani instrumentalnie.

- strona internetowa instytucji – powinna informować o wszystkich działaniach adresowanych do szerokiego odbiorcy. Internet jest narzędziem ponadlokalnym, pamiętajmy, że trafiamy z komunikatem już nie tylko do naszej lokalnej społeczności, ale też do przypadkowego czytelnika z Polski. Strona www może stać się także przestrzenią do zamieszczania dokumentacji projektów oraz komunikacji z czytelnikami, trzeba jednak pamiętać, że jest przede wszystkim wizytówką instytucji. Dlatego komentarze do podejmowanych przez nią działań oraz setki zdjęć z warsztatów lepiej przenieść do miejsc dedykowanych konkretnym działaniom: blogów projektów i stron na Facebooku, a na stronie instytucji prezentować jedynie szczególnie reprezentacyjny wybór.
- strona internetowa projektu – nawet jeśli informujemy o projekcie na stronie instytucji, w przypadkach inicjatyw sztandarowych warto założyć osobną stronę projektu. Dzięki temu będzie łatwiej o nich informować nie odwołując się do istniejącej struktury strony instytucji. Dedykowane dla projektu miejsce stanie się bardziej rozpoznawalne dla odbiorców oraz lepiej pozycjonowane w wyszukiwarkach. W tej roli dobrze sprawdzają się blogi, które nie wymagając specjalnych umiejętności technicznych, umożliwiają atrakcyjną prezentację treści. Są też otwarte na inne media: łatwo zintegrować je z Facebookiem i Twitterem, wstawić efektowną galerię zdjęć, pokaz slajdów, publikację zamieszczoną na Issuu.com, odwołać się do naszego kanału na YouTube prezentującego dokumentację filmową projektu. Zachęcają czytelników do komentowania i wyrażania swoich opinii oraz dalszego przekazywania wiedzy o projekcie.
- media społecznościowe – funkcję strony projektu może też pełnić fanpage na Facebooku. Media społecznościowe zachęcają do interakcji (polub, skomentuj, udostępnij) i zwiększają zaangażowanie odbiorców, którzy rzadziej są jedynie czytelnikami informacji. Są też bardzo wymagające: domagają się codziennej aktywności oraz szybkiej reakcji w sytuacji jakiegokolwiek konfliktu bądź negatywnej reakcji fanów. To wszystko wymaga czasu, pracy i opracowania strategii promocji (częstotliwość, kształt, atrakcyjność publikowanych informacji). Dziś nie sposób jednak się w nich nie promować, a dzięki śledzeniu, lubieniu i udostępnianiu są także doskonałymi narzędziami do tworzenia sieci partnerstw z innymi instytucjami. Pamiętajmy jednak, że choć według danych z końca 2011 konta na Facebooku założyło już ponad 7 milionów Polaków, to są to przede wszystkim ludzie młodzi i z dużych miast. W mniejszych miejscowościach prym wciąż wiodzie Nasza Klasa, na której także można założyć stronę promującą działania instytucji kultury.

- ulotki, plakaty, billboardy – są jednym z najlepszych sposobów dotarcia do lokalnego odbiorcy. Warto zastanowić się, gdzie możemy natrafić na naszą grupę docelową. Wywieszona w zaprzyjaźnionej klubokawiarni informacja o warsztatach dla seniorów¹ dotrze jedynie do tej wąskiej grupy, która sama bywa w tego typu lokalach lub która dowie się od nich od rodziny i znajomych. Lepszym miejscem będą biblioteki, przychodnie, sklepy, parki. Trzeba też pomyśleć o kształcie informacji – zaprojektowany przez świetnego grafika design ulotki i plakatu musi być zarazem czytelny dla określonej grupy docelowej i nie stwarzać kolejnych barier (na przykład nie być drukowany małą czcionką).
- media lokalne i regionalne – pozwalają dotrzeć do szerokiego, lokalnego odbiorcy – w tym także do tych, którzy nie buszują w internecie i nie śledzą mediów społecznościowych. Komunikacja z mediami wymaga dużej pracy i staranności. Dobór mediów, jak każdego narzędzia, jest uzależniony od grupy docelowej naszych działań. O tym, czy będzie to radio, internet, telewizja czy gazeta często decyduje też nasz budżet. Dotarcie do mediów lokalnych, nawiązanie i podtrzymywanie kontaktów z wybranym dziennikarzem to podstawa, o której nie można zapomnieć.
- media ogólnopolskie (portale tematyczne, prasa, telewizja) – w przypadku projektów lokalnych często wydaje się, że promocja w mediach ogólnopolskich ma znikomy sens – w końcu adresujemy je do konkretnej grupy docelowej. Szersza prezentacja pozwala jednak na nawiązanie nieprzewidzianych kontaktów, znalezienie partnerów do kolejnych projektów i zwiększenie świadomości istnienia instytucji oraz profilu realizowanych przez nią działań. Że nie wspomnieć o lepszym pozycjonowaniu strony projektu i instytucji w wyszukiwarce!

Powodzenia!

¹ Choć generalnie zalecamy w tej książce odchodzenie od działań zamkniętych w „gettach pokoleniowych”, nie możemy zamykać oczu na fakt, że na razie takich działań jest bardzo dużo.

