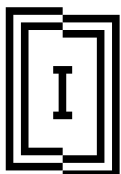


Stadium Kultury Społecznej

KOMPENDIUM
WIEDZY

ORGANIZATOR:



Instytut Studiów
Zaawansowanych
ul. Foksal 16
00-372 Warszawa

krytyka
polityczna

PROJEKT WSPÓLFINANSUJE
m. st. WARSZAWA



KOMPENDIUM WIEDZY zostało opracowane na podstawie materiałów prezentowanych podczas pierwszego cyklu zajęć Studium Kultury Społecznej zorganizowanego w 2017 roku i obejmującego tematy:

- I. Teatr Empatii – performatywne praktyki partycypacyjne**
- II. Instytucja zaangażowana**
- III. Sztuka ze społecznością**

Część pierwsza:
Tekst wprowadzający

Igor Stokfiszewski Wokół kultury społecznej	5
------------------------------------------------	---

Część druga:
Przykłady, źródła, inspiracje

dr Agnieszka Ziętek (oprac.) Od sztuki krytycznej do community arts i zmiany społecznej. Zarys problematyki	21
Dorota Ogrodzka (oprac.) Teatr empatii. Teatr społeczny	32

Część trzecia:
Studium przypadku

Igor Stokfiszewski, Jaśmina Wójcik (oprac.) Projekt „Ursus. Zakłady”	38
-------------------------------------------------------------------------	----

Część pierwsza:
Tekst wprowadzający

Wokół kultury społecznej

Minione lata są dla obszaru kultury okresem zasadniczych przewartościowań. Działalność kulturalna instytucji publicznych ulega transformacji ze względu na praktyki artystyczne wykraczające poza dostarczanie artefaktów i przez wzgląd na sprzyjające im wpływowi teorie estetyczne (jak estetyka relacyjna w dziedzinie sztuk wizualnych, dowartościowująca kształtowanie związków międzyludzkich kosztem wykonywania prac artystycznych¹, i estetyka performatywności na terenie teatru, czyniąca obserwację, że podstawowym środkiem wyrazu stało się wydarzenie, jego celem zaś oddziaływanie na uczestników²). Artyści nie dostarczają już obiektów – kreują sytuacje, budują relacje, organizują zdarzenia, dążą do osiągnięcia skutku w rzeczywistości (w tym skutku społecznego i politycznego)³. Widzowie nie kontemplują już prac czy spektakli – są podmiotowymi uczestnikami wydarzeń, doświadczają sytuacji artystycznych, ulegają przemianom, podlegają wpływowi zdarzeń. Główny instytucjonalny nurt kultury jest rozpulchniany przez subwersywne podejście twórców i twórczyń, remontowany przez spory wewnątrz pola kultury (w tym najbardziej nagłaśniane – spory pracownicze i demokratyzacyjne⁴) i badania obszaru pod kątem mechanizmów wytwarzania kultury w ramach instytucji⁵ oraz na ich styku z polem społecznym⁶.

Główny instytucjonalny nurt działalności kulturalnej podmywany jest również przez osiągnięcia środowisk animatorów i animatorek kultury oraz twórców i twórczyń wyrosłych z doświadczeń edukacji kulturalnej, pedagogiki i resocjalizacji poprzez sztukę. Osoby te najczęściej funkcjonują w swoistym subobszarze instytucji publicznych

- 1 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- 2 Erica Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- 3 Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12, s. 14–24; *To nie sen awangardy. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Piotr Kosiewski*, „Didaskalia” 2012, nr 112, s. 47–80.; *Sztuka działa. O tym, jak sztuka staje się faktem politycznym opowiada Artur Żmijewski – kurator niedawno zakończonego w Berlinie Biennale – w rozmowie z Igozem Stokfiszewskim z Krytyki Politycznej*, „Przekrój” 2012, nr 28/29 (3497/8), 9–16 lipca, s. 70–71; „Krytyka Polityczna” 2012, nr 30: Nie lękajcie się.
- 4 Katarzyna Górna, Karol Sienkiewicz, Mikołaj Iwański, Kuba Szreder, Stanisław Ruksza, Joanna Figiel (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Obywatelski Forum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2015; Iwo Zmysłony, *System nas wykorzystuje. Rozmowa z Winter Holiday Camp*, „Dwutygodnik” 2014, nr 1 (124), <http://bit.ly/1OvjZu>, dostęp: 06.11.2015.; „Krytyka Polityczna” 2015, nr. 40–41 pt. Instytucja krytyczna.
- 5 Michał Kozłowski, Janek Sowa, Kuba Szreder (red.), *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014, <http://bit.ly/1REn9RN>, dostęp: 06.11.2015.
- 6 Teresa Wilk, *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.; Maciej Gdula, Przemysław Sadura, *Klasowe zróżnicowanie stylów życia a stosunek do teatru*, Instytut Studiów Zaawansowanych na zamówienie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013, <http://bit.ly/1NWgCB5>, dostęp: 06.11.2015.; Wojciech Józef Burszta, Krystyna Duniec, Ewa Guderian-Czaplińska, Agata Siwiak, Karol Wittels, *Badanie publiczności teatrów w stolicy*, Fundacja Generacja TR Warszawa, Fundacja Obserwatorium, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, TR Warszawa, Warszawa 2013 <http://bit.ly/1HkmJ2v>, dostęp: 06.11.2015.

(w domach kultury, w działach edukacji centralnych i samorządowych instytucji artystycznych lub na wydziałach uniwersyteckich). I ostatnia obserwacja: podważanie wystarczalności głównego nurtu kultury dla zrealizowania kulturalnych potrzeb populacji wynika z czynionych w ostatnich latach badań antropologicznych, socjologicznych, ekonomicznych oraz kulturowych. Ujawnianie „własnego repertuaru kulturowego”⁷ środowisk wiejskich nieposiadających dostępu do kultury oficjalnej, wyławianie praktyk kulturowych klasy ludowej oraz modeli samoorganizacji i nieprawomocnych instytucji kultury ludowej, odsłanianie procesów dostosowywania i samorodnego estetyzowania przestrzeni miejskiej przez jej użytkowników, udrożnienie potencjałów tożsamościowotwórczych zachodzących poprzez zbiorowy performans – ceremonie i protestacje – a także wiele innych zjawisk występujących w ostatnich latach oddziałuje na niekorzyść wystarczalności głównego instytucjonalnego nurtu kultury dla podtrzymywania, pobudzania i organizowania kulturowej ekspresji wspólnoty społecznej.

Spojrzenie na omawiane procesy z punktu widzenia instytucji kultury oraz instytucji artystycznych może prowadzić do wniosku, że w ostatnim czasie podlegają one krytyce, która koroduje ich ramy oraz domaga się reformy ich praktyk. Spojrzenie z zewnątrz na sieci tychże instytucji odsłania inny obraz. Wobec niewystarczalności oficjalnego obiegu kultury wyłonił się – z różnych form społecznej samoorganizacji – autonomiczny wobec niego obieg praktyk i instytucji kultury, obszar oddolnej, zorganizowanej, społecznej wytwórczości kulturalnej, cechujący się odmiennym od głównonurtowego podejściem do praktyk artystycznych, definiowaniem funkcji kultury, strukturyzowaniem organizacji działających w tym polu. Jego charakterystyka jest zadaniem niniejszego szkicu. Za podjęciem próby opisanie obszaru społecznej wytwórczości kulturalnej leży przekonanie, że jest on bogatym rezerwuarem praktyk wynikłych z fundamentów antropologicznych i filozoficznych, mogącym nakierować podejście do kultury (w tym kultury głównego instytucjonalnego nurtu) w stronę jej głębszego społecznego zakorzenienia, wyzwolenia twórczych potencjałów: tożsamościowego, wspólnotowego i rozwojowego. Dla uproszczenia obszar ten będę nazywał „kulturą społeczną”. Nie bez znaczenia jest współbrzmienie tego określenia z kategorią „ekonomii społecznej”. W obu przypadkach chodzi o autonomiczne pole alternatywnego wytwarzania dóbr i wartości, jak i o odmienną od publicznej i prywatnej filozofię działania, socjologię kultury i ekonomii oraz antropologię podmiotu kulturowego i ekonomicznego, gdzie parametrem najistotniejszym pozostaje aspekt społeczny.

MAPA KULTURY SPOŁECZNEJ

Aby zmierzyć się z charakterystyką obszaru kultury społecznej, niezbędne jest odwołanie do procesu jego mapowania. Kulisy zainicjowania procesu rysowania mapy kultury obejmującej terytoria niepodległe „jurysdykcji” głównego instytucjonalnego pola kultury

⁷ Tomasz Rakowski, *Etnografia/Animacja/Sztuka. Wprowadzenie*, [w:] *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, Tomasz Rakowski (red.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 29.

sugeruje Edwin Bendyk w tekście *Metakultura rozwoju*: „Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, odbywający się pod hasłem «Kultura się liczy!», wyzwolił szeroką debatę dotyczącą związków między kulturą a dynamiką rozwoju społeczno-gospodarczego”⁸, co poskutkowało wyłonieniem się szerokiego nurtu badań socjologicznych, antropologicznych, ekonomicznych oraz kulturowych, trwających nieprzerwanie przez minione sześć lat i poszukujących odpowiedzi na pytanie o praktyki kulturowe kształtujące wspólnotę społeczną oraz ich lokowanie się wobec instytucjonalnego obiegu kultury. To one są dziś zasobem, na którego podstawie rozpoznajemy poszerzone pole kultury lub markujemy jej autonomiczne obszary. To je również uważam za zasobnik wiedzy na temat kultury społecznej.

Zasługi dla mapowania obszarów kultury ma także Bendyk. Prowadzone przez niego trzy programy badawcze („Kultura i rozwój”, „Spisek kultury” oraz „Fraktale. W stronę metakultury rozwoju”⁹) podjęły się zadania dostarczenia wiedzy na temat peryferii kultury posiadających niezwykle żywy potencjał transformacyjny i rozwojowy. Bardzo bogatą działalność badawczą pod omawianym tu kątem prowadzi antropologiczny i etnograficzny Kolektyw Terenowy. *Action research* odbywane we wsiach Broniów i Ostałówek na południowym Mazowszu, służące odślonięciu „własnego repertuaru kulturowego” społeczności wiejskich i wyłowieniu praktyk służących samowrażaniu się, kreowaniu wspólnoty, nadawaniu sprawczego charakteru aktywności społeczno-kulturalnej oraz transformowaniu materialnych objawów życia wiejskiego, są zasobem wiedzy o kreatywności i wytwórczości społecznej w ośrodkach peryferyjnych, funkcjonujących bez dostępu do oficjalnego obiegu kultury, które według wskaźników powinny charakteryzować się społeczną zapaścią¹⁰. Środowiskom wiejskim i małomiasteczkowym w aspekcie zróżnicowania kultury pojmowanej nie jako wytwórczość, lecz „oferta kulturalna”, prace poświęcili między innymi Izabella Bukraby-Rylska, Wojciech Józef Burszta, Tomasz Szlendak, Mirosław Pęczak, Krystyna i Krzysztof Piątkowscy¹¹. Kultura miejska w Polsce w bogactwie jej form i aspektów również stała się domeną wyżej wymienionych badaczek i badaczy¹². Z badań tych wyłania się obraz zróżnicowanych obiegu kultury, posiadających swoistą autonomię instytucjonalną, nawyki odbiorcze i wzorce uczestnictwa oraz – co niemniej ważne – estetyki.

Skoro o estetyce mowa, poszukiwania analogiczne do Kolektywu Terenowego, lecz na obszarach miejskich, są prowadzone w ramach prac poznańskiego ośrodka skupionego wokół Marka Krajewskiego. Ujawniają one istnienie „niewidzialnych miast” – samorganizowanej i samorodnie zestetyzowanej warstwy tkanki miejskiej, będącej wyrazem

8 Edwin Bendyk, *Metakultura rozwoju*, w niniejszym tomie.

9 Szczegółowe opisy oraz wyniki omawianych przedsięwzięć prowadzonych przez Edwina Bendyka znajdują się na stronie: <https://spisekkultury.wordpress.com/> (dostęp: 06 listopada 2015).

10 *Etnografia / Animacja / Sztuka. Nierozpoznane...*, dz. cyt.

11 *Stan i zróżnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce. Kanon i rozproszenie*, Izabella Bukraby-Rylska, Wojciech Józef Burszta (red.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

12 Wojciech Józef Burszta, Mirosław Duchnowski, Barbara Fatyga, Albert Hupa, Piotr Majewski, Jacek Nowiński, Mirosław Pęczak, Elżbieta Anna Sekuła, Tomasz Szlendak, *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.

potrzeb oraz oczekiwań jej użytkowników wymykającej się pojęciom planowania, organizowania i zagospodarowywania estetycznego, architektonicznego i urbanistycznego przestrzeni publicznych¹³. Oddolna wytwórczość kulturowa kazała badaczom przyjrzeć się i przeprowadzić analizę bodaj najbardziej powszechnej dziedziny autoekspresji, jaką jest masowo wytwarzana fotografia. „Radykalny program socjologii wizualnej” sformułowany przez Krajewskiego wspólnie z Rafałem Drozdowskim pozwala dostrzec daleko posuniętą uniwersalność odruchu kreowania kulturowych reprezentacji rzeczywistości, a jednocześnie skomplikowaną naturę z pozoru jedynie banalnego odruchu „robienia zdjęć”¹⁴.

Wytwórczość kulturalna w środowisku cyfrowym była przedmiotem analiz autorstwa Mirosława Filiciaka i Alka Tarkowskiego¹⁵, natomiast subkulturami, takimi jak działalność grup rekonstrukcyjnych, zainteresowali się między innymi Tomasz Szlendak, Jacek Nowiński, Krzysztof Olechnicki, Arkadiusz Karwacki i Wojciech Józef Burszta¹⁶. Wiedzę na temat sposobów ekspresji kulturowej z punktu widzenia różnic społecznych przynoszą badania Macieja Gduli, Mikołaja Lewickiego i Przemysława Sadury. Ich *Praktyki kulturowe klasy ludowej*¹⁷ ujawniają istnienie rozwarstwienia kulturowego przebiegającego na linii dystynktywnej i ekonomicznej (to jest ze względu na kody i symbole społeczne i ze względu na zasoby ekonomiczne). Tu także wyłania się obraz konkurencyjnych obiegów instytucjonalnych – oficjalnej sieci placówek kultury oraz samoorganizacji i nieprawomocnych instytucji ludowych, do których zalicza się między innymi remizy i koła gospodyń wiejskich.

Instytucje i „nie-instytucje” kultury w Warszawie były niedawno obserwowane w ramach przedsięwzięcia badawczego „Jaskółki” Towarzystwa Inicjatyw Twórczych Ę; w obszar organizacyjny włączyły między innymi squoty¹⁸. Podobne poszukiwania niecodziennych form „samoorganizacja i nieprawomocnych instytucji kultury”¹⁹ przyświecają badaczom i badaczkom opisującym sieć „muzeów społecznych”²⁰. Na szczególną uwagę zasługuje performatyka jako dziedzina badania teatralizacji zbiorowych zachowań posiadających moc tożsamościotwórczą oraz nadających sens społecznemu

13 *Niewidzialne miasto*, Marek Krajewski (red.), Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

14 Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2010.

15 Mirosław Filiciak, Alek Tarkowski, *Dwa zero. Alfabet nowej kultury i inne teksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

16 Tomasz Szlendak, Jacek Nowiński, Krzysztof Olechnicki, Arkadiusz Karwacki, Wojciech Józef Burszta, *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

17 Maciej Gdula, Mikołaj Lewicki, Przemysław Sadura, *Praktyki kulturowe klasy ludowej*, współpraca Michał Chełmiński i in., Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2014, <http://bit.ly/1LYs91Y> (dostęp 06 listopada 2015).

18 Projekt „JASKÓŁKI: nowe zjawiska w warszawskich instytucjach i nieinstytucjach kultury” został zrealizowany przez Towarzystwo Inicjatyw Twórczych Ę w 2014 roku, <http://bit.ly/1Mhq8fm> (dostęp 06 listopada 2015).

19 Maciej Gdula, Mikołaj Lewicki, Przemysław Sadura, *Praktyki kulturowe...*, dz. cyt., s. 124.

20 Projekt „Muzea społeczne, kolekcje lokalne. Dynamika zmian w krajobrazie kulturowym” był realizowany przez Fundację Ari Ari w 2013 roku, <http://bit.ly/1kh115l> (dostęp 06 listopada 2015); „Muzea prywatne / kolekcje lokalne. Raport z badań”, oprac. Monika Maciejewska, Longin Graczyk, Fundacja Ari Ari, b.d., <http://bit.ly/1Ph34TM> (dostęp 06 listopada 2015); Krzysztof Żwirblis, *Muzeum Społeczne / Social Museum*, BWA Zielona Góra, Galeria Arsenał Białystok, Zielona Góra 2014.

przeżywaniu rzeczywistości. W celu rozwijania badań w tej dziedzinie na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego powołano Katedrę Performatyki. Dokonana przez Dariusza Kosińskiego charakterystyka ceremonii i protestacji „wykonywanych” przez polskie społeczeństwo przy okazji świąt czy manifestacji politycznych oraz w szczególnych przypadkach, jak katastrofa prezydenckiego samolotu z dziewięćdziesięcioma sześcioma najważniejszymi osobistościami polskiego życia politycznego na pokładzie w Smoleńsku w 2010 roku, odślania silne zakorzenienie polskich performansów kulturowych w tradycji przedchrześcijańskiej, oraz romantycznego mesjanizmu²¹.

W katalogowaniu badań nad objawami kulturalnej działalności nieograniczającej się do sieci instytucjonalnej nie może zabraknąć odwołania do skupionego wokół Barbary Fatygi Obserwatorium Żywej Kultury, którego ambicją jest stworzenie kompletnej metodologii opisu, analizy oraz oceny „żywej kultury” pojmowanej antropologicznie i socjologicznie²². *Last but not least* w omawiany szeroki nurt badań wpisują się wieloletnie prace czynione pod okiem Jerzego Hausnera, wychodzące od hipotezy, że kultura jest zasobem praktyk, inicjatyw i rozwiązań organizacyjnych, które mogą być kołem zamachowym rozwoju społeczno-gospodarczego. Wynikają one z jednej strony z obserwacji dotyczącej wyczerpywania się potencjału rozwojowego dotychczasowych propozycji natury społeczno-gospodarczej, z drugiej – z przekonania o innowacyjności podejść charakteryzujących oddolną inicjatywność w obszarze kultury, która przekracza paradygmat przemysłów kulturalnych oraz wyobrażeń na temat klasy kreatywnej²³.

Obok przedsięwzięć *par excellence* badawczych szczególną wagę należy przypisać działalności, łączącej praktykę z formułowaniem zagadnień natury teoretycznej. Miejsce wyjątkowe zajmuje tu realizowany przez Mazowiecki Instytut Sztuki program „Kierunek kultura”, w ramach którego, symultanicznie do prowadzonych przedsięwzięć animacyjnych na terenie województwa mazowieckiego, powstały trzy opracowania teoretyczne pod redakcją Wojciecha Kłosowskiego, będące z pewnością najsilniej oddziałującymi na obszar animacji kulturalnej podejściami do zagadnień pracy poprzez kulturę, wpływającymi również na praktyki spoza obszaru animacji²⁴. Zaproponowane przez animatorów ze środowiska projektu „Kierunek kultura” podejście, cechujące się upodmiotowieniem, podnoszeniem więzi wspólnotowych, partycypacją, przemianą indywidualną oraz transformacją rzeczywistości, znajduje oddźwięk w szeregu aktywności, które klasyfikuję jako kulturę społeczną.

21 Dariusz Kosiński, *Teatra Polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010; tenże, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Wydawnictwo Znak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa–Kraków 2013.

22 Informacje na temat działalności Obserwatorium Żywej Kultury znajdują się na stronie: <http://ozkultura.pl/> (dostęp 06 listopada 2015).

23 *Kultura a rozwój*, Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla (red.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

24 *Kierunek kultura. Promocja regionu poprzez kulturę*, Wojciech Kłosowski (red.), Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2009; *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, Wojciech Kłosowski (red.), Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2011; *Kierunek kultura. Uwaga na podmioty!*, Wojciech Kłosowski (red.), Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2012.

Wymienione poszukiwania uzupełniają instytucjonalną mapę działalności kulturalnej o sieć „gorących» miejsc kultury”²⁵, kreując wielowarstwowy obraz praktyk, form organizacyjnych oraz obiegu, na które dziś składa się obszar kulturowy „zaludniony” przez „podmioty kultury”: indywidualnych praktyków i praktyczki, inicjatywy, grupy nieformalne, organizacje, instytucje itd.²⁶ Nie sposób wymienić wszystkich podmiotów, które w ostatnich sześciu latach zwróciły uwagę badaczy i badaczek, uczestniczyły w działaniach z zakresów analizy, animacji i *action research*. Tylko w pracach z cyklu „Kultura i rozwój” prowadzonych w latach 2014–2015, w Instytucie Studiów Zaawansowanych w Warszawie pod opieką merytoryczną Jerzego Hausnera, wyróżniliśmy 12 takich podmiotów. Są to (w kolejności alfabetycznej): Autonomiczne Centrum Społeczne Cicha4 (Lublin), Fundacja Cohabitat (Łódź), Koło Gospodyń Wiejskich (Lesznowola, województwo mazowieckie), nieformalny ruch miejski Kultura na Sielcach (Warszawa), Praska Biblioteka Sąsiedzka (Warszawa), Stowarzyszenie De-novo (Dynów, województwo podkarpackie), Stowarzyszenie Kulturotwórcze Nie z Tej Bajki (Ostrowiec Świętokrzyski), Stowarzyszenie ToTu – Akademia Twórczych Umiejętności (Czaplinek, województwo zachodniopomorskie), Stowarzyszenie Terra Artis (Lanckorona, województwo małopolskie), Teatr Łażnia Nowa (Kraków-Nowa Huta), Zamek Cieszyn (Cieszyn), inicjatywy lokalne z województwa mazowieckiego animowane w ramach programu „Kierunek kultura”. W polu zainteresowania naszego programu badawczego, jak i innych ośrodków znalazły się także między innymi: Hackerspace (Warszawa), Stowarzyszenie Tratwa (Olsztyn), Teatr Wiejski Węgałty (województwo warmińsko-mazurskie), centra lokalne z województwa wielkopolskiego animowane w ramach inicjatywy Wielkopolska: Rewolucje, przedsiębiorstwa społeczne skupione na terenie kompleksu Off Piotrkowska i w innych miejscach Łodzi, ruch miejski Otwarty Jazdów (Warszawa), Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie (Lublin), działalność kulturalna sieci świetlic i klubów Krytyki Politycznej (między innymi oddolne obchody rocznicy rewolucji 1905 roku w Łodzi²⁷, fora kultury i mieszkańców w Cieszynie oraz długotrwała praca w obszarze dziedzictwa kultury przemysłowej w stołecznej dzielnicy Ursus²⁸, na terenie Stoczni Gdańskiej, w Ostrowcu Świętokrzyskim i Gnieźnie), oddolne niezinstytucjonalizowane działania „makerskie” ze wsi południowego Mazowsza, domy kultury, muzea i biblioteki społeczne, remizy Ochotniczej Straży Pożarnej, squoty...

Dodatkowo listę tę należy uzupełnić o zagraniczne ośrodki sprzężone z polskimi placówkami i inicjatywami lub pokrywające się z nimi za sprawą studiów porównawczych: Teatro Valle Occupato (Rzym), komisje kultury Ruchu 15 Maja (Hiszpania), autonomiczne centra społeczne takie jak ESC Atelier i Cinema Palazzo z Rzymu, ośrodki kulturalne wywodzące się z domeny ekonomii społecznej, takie jak Les têtes de l'art (Marsylia) czy Platonique (Hiszpania), ruchów społecznych, takie jak Culture2Commons (Zagrzeb), placówki hybrydalne (społeczno-publiczne, takie jak centrum kultury Pogon z Zagrzebia,

²⁵ Tomasz Rakowski, *Etnografia / Animacja...*, dz. cyt., s. 12.

²⁶ *Kierunek kultura. W stronę żywego...*, dz. cyt., s. 51.

²⁷ Michał Gauza, *Walka klas na ulicach Łodzi*, „MOCAK Forum” 2015, nr 1 (10), s. 74–77.

²⁸ Jaśmina Wójcik, *Ludzie z żelaza*, „MOCAK Forum” 2015, nr 1 (10), s. 70-73.

oraz społeczno-publiczno-prywatne, takie jak Subtopia ze Sztokholmu) oraz wiele innych działających w obszarze kształtowania nowych „perspektyw dla dóbr wspólnych i kultury”²⁹. A lista ta nawet nie zarysowuje skali zjawiska. Przemysław Sadura szacuje, że w samym sektorze pozarządowym działa około 10–12 tysięcy organizacji zajmujących się kulturą. Jak pisze autor, z szeregu badań wyłania się „obraz sektora kultury, który w wymiarze finansowym jest zdominowany przez państwo i instytucje publiczne, a liczby inicjatyw przez formalną i nieformalną samoorganizację”³⁰. Rzecz jasna, nie wszystkie z tych ośrodków to

„«gorące» miejsca kultury”, jednak już najbardziej wyraziste podmioty z obszaru kultury społecznej przemawiają na korzyść konstatacji, że „[t]o temu [...] wymiarowi przypisuje się innowacyjny i prorozwojowy charakter”³¹.

KULTURA NIEZALEŻNA A KULTURA SPOŁECZNA

Zachowując wierność społecznej podmiotowości wytwórczości kulturalnej, należy stwierdzić, że o ile Kongres Kultury w roku 2009 rzeczywiście był katalizatorem poszukiwań odmiennych od oficjalnego obiegu kulturowych, o tyle uznanie roku 2009 za istotny dla omawianej problematyki powinno bronić się również poza obszarem aktywności Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W tym samym czasie bowiem ukazała się książka otwierająca antropologiczną perspektywę kulturową przeobrażającą wyobrażenia o wartości centrum i peryferii: *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* Tomasza Rakowskiego³², analizująca kultury ludzi kopiących w wałbrzyskich biedaszybach, rolników ze wsi w województwie świętokrzyskim oraz zbieraczy i łowców, którzy żyją przy kopalni odkrywkowej w okolicach Bełchatowa. W tym samym roku w Warszawie zostało otwarte Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat – istniejąca do roku 2012 społeczna instytucja kultury będąca jedną z najbardziej ambitnych prób ustanowienia modelu instytucjonalnego poza obiegiem publicznym. W Krakowie zaś, obok Kongresu Kultury, w efemerycznej i wyrosłej z ducha sytuacjonizmu spółdzielni Goldex Poldex odbył się antykongres kultury zainicjowany przez środowisko fundacji Korporacja Ha!art, jednego z najprężniej rozwijających się wydawnictw trzeciosektorowych.

Te trzy wydarzenia ujawniają inne od głównonurtowego podejścia do kultury, które nabrały znaczenia w minionych latach, a jednocześnie różne względem siebie. Książka Rakowskiego każe przywiązywać szczególną wagę do oddolnej wytwórczości, samotwórczości lub wytwórczość kulturowej, wyrosłej z lokalnych wspólnot; Powstanie Centrum

29 *Built the City. Perspectives on Commons and Culture*, ed. Charles Beckett, Lore Gablier, Vivian Paulissen, Igor Stokfiszewski, Joanna Tokarz-Haertig, Krytyka Polityczna, European Cultural Foundation, Warszawa-Amsterdam 2015.

30 Przemysław Sadura, *Inicjatywy nieformalne, NGO-sy, hybrydy: zróżnicowanie poszerzonego pola kultury*, w: *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*, red. Jerzy Hausner, Izabela Jasińska, Mikołaj Lewicki, Igor Stokfiszewski, Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja GAP, Warszawa-Kraków 2016

31 j.w.

32 Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

Kultury Nowy Wspaniały Świat kładzie nacisk na ustanawianie społecznych instytucji kultury jako kluczowych podmiotów kulturotwórczych; zaś anty-kongres akcentuje się pozainstytucjonalnego obiegu kultury niezależnej.

Wspominam anty-kongres kultury nie po to, by osłabić legitymację dla uznania ministerialnej inicjatywy Kongresu Kultury Polskiej za katalizator nowych kierunków podejścia do kultury, co wydarzeniu przypisuje nie tylko cytowany wyżej Edwin Bendyk. Anty-kongres stał się przyczynkiem do poszukiwania autodefinicji dla części środowiska artystycznego, które rozpoznawało własne wartości i praktyki jako odmienne, często alternatywne wobec głównego instytucjonalnego nurtu kultury. Wynikiem owych poszukiwań była między innymi publikacja *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*³³. „Raport z dziejów entuzjazmu”, jak tom ów określa jego redaktor Piotr Marecki, prezentuje, jak osiem dziedzin aktywności artystycznej (literatura, sztuki wizualne, teatr, komiks, muzyka, net-art, kino oraz obieg wydawnictw zinowych) realizowane było w pierwszych dwóch dekadach III Rzeczypospolitej w trzecim i „czwartym” sektorze, a zatem kreowanych w warunkach działalności pozarządowej lub – na wzór sytuacionistyczny – jako efemeryczne aktywności wyrosłe na gruncie oporu w stosunku do dominujących wzorców kulturowych, społecznych i ekonomicznych. Z perspektywy pięciu lat od wydania tej publikacji jako interesujące jawi się spostrzeżenie, że „niezależność” opisywanej w raporcie kultury dotyczyła nade wszystko systemu produkcji artystycznej, lecz nie filozofii twórczości. Mówiąc wprost: kultura niezależna, tak jak postrzegali ją wówczas twórcy temu, pozostała domeną artystów wytwarzających i prezentujących swoje prace, natomiast funkcjonowanie obok głównego instytucjonalnego nurtu kultury pozwalało im prezentować treści oraz krytyki niezajdujące legitymacji w kulturze oficjalnej. Jeżeli zatem „kultura niezależna” byłaby wynikiem transformacji produkcji kulturalnej, to kultura społeczna byłaby wynikiem zmiany podejścia do funkcji kultury, jej społecznego zakorzenienia, realizowanych przez kulturę celów, jakie przed sobą stawia oraz podejścia do takich kwestii, jak podmiotowość, wspólnota, lokalność, zasoby, odpowiedzialność ekologiczna, demokracja.

Fundamentem wyłonienia się kultury społecznej jest „zwrot demokratyczny”³⁴, którego objawy są dostrzegalne tak w polu polityki (na przykład w postaci wdrażania instrumentów partycypacyjnych), w polu społecznym (renesans ruchów społecznych, który w Polsce ujawnił się choćby w postaci ruchów miejskich, ruchów na rzecz demokracji pracowniczej), jak i w obszarze kultury. Tu dotyczy on uznania, że wytwórczość kulturalna jest domeną każdego i każdej z nas, jej funkcjonalność zaś sytuuje się wobec społecznych wartości i pozaartystycznego celu praktyki. Tylko z pozoru rozróżnienie to może sprawiać wrażenie sofistyki służącej mnożeniu bytów dyskursywnych. Znajdujemy się w centrum sporu o przyszłość pozainstytucjonalnych obiegów kultury. Chcę wyraźnie powiedzieć: różnica systemu produkcji kulturalnej (czyli sztuka tworzona w instytucjach publicznych, prywatnych lub pozarządowych, a nawet nieformalnych) nie gwarantuje

³³ *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, Piotr Marecki (red.), Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

³⁴ Christina Flesher Fominaya, *Social Movements and Globalization. How Protests, Occupations and Uprisings Are Changing The World*, Palgrave Macmillan, New York 2014, s. 187.

uwolnienia potencjałów twórczych i nie mówi nic o społecznym oddziaływaniu kultury. Fundamentalną sprawą jest zmiana podejścia do tego, kto, w jaki sposób, za pomocą jakich narzędzi, w jakich ramach organizacyjno-instytucjonalnych, a przede wszystkim po co wytwarza kulturę. By kultura powstająca poza instytucjonalnym obiegiem miała prawo domagać się uznania i legitymacji, musi być rodzajem kontrkultury – prezentować alternatywną antropologię twórcy, przypisywać mu inne przymioty, umiejętności i funkcje, budować inne pomosty między twórczością i przestrzenią społeczną, domagać się podejść do sztuki niż te funkcjonujące w głównym nurcie.

Obszar kultury społecznej, który jest dla mnie obszarem szczególnego zainteresowania, dotyczy zatem zorganizowanych form działalności (mieści się w poszerzonym polu kultury niezależnej), nakierowanych na praktyki wykraczające poza twórczość artystyczną czy produkcję artystyczną. Obieg kultury społecznej to sieć niezależnych ruchów, organizacji i instytucji zorientowanych na demokratyczne, propodmiotowe, prowsolidarotowe i prorozwojowe oddziaływanie społeczne poprzez instrumenty identyfikowane jako wywodzące się z kultury.

OBJAWY KULTURY SPOŁECZNEJ

Katalogowanie objawów kultury społecznej jest zajęciem ryzykownym, jej ramy są bowiem rozmyte. Można przypisać to wewnętrznej dynamice jej wykształcania się jako autonomicznego obszaru aktywności kulturalno-społecznej lub ograniczeniom poznawczym (metakulturze jej badania, która wciąż stawia bariery na drodze analizy). Faktem jest jednak, że działalność kulturalną w interesującym mnie obszarze niełatwo odróżnić od innych typów aktywności społecznej. Gdyby zechcieć dociekać, dlaczego stołeczny ruch miejski nakierowany na zintegrowanie wspólnoty sąsiedzkiej i przeciwstawianie się pomijaniu jej głosu w decyzjach dotyczących zagospodarowania budynku dawnego przedszkola oraz przyległego do niego terenu mieszczącego się na jednym ze stołecznych osiedli nazwał się Kultura na Sielcach, odpowiedź nie byłaby jednoznaczna. Owszem, w sąsiedzkich postulatach pojawił się apel o „więcej kultury na Sielcach” (w rozumieniu ośrodków kultury), mniej budownictwa mieszkaniowego i apartamentowego, ale mało która z praktyk realizowanych przez kolektyw (takich jak protesty, ingerencje prawne, zebrania) jest zakorzeniona w obszarze kultury.

Dlaczego w ramach kultury rozpatrujemy działalność łódzkiej fundacji Cohabitat? Spośród wielu gałęzi jej funkcjonowania najbardziej wyraziste jest kreowanie i udostępnianie prototypów budownictwa ekologicznego. Jest to w pewnym sensie dostarczanie alternatywnego stylu życia, a więc pośrednio – innej kultury. Z powodzeniem jednak praktyki te moglibyśmy analizować jako wywodzące się z architektury, a nawet obszaru cyfrowego, skoro głównym zasobem fundacji jest wspólnota użytkowników jej platform internetowych.

Alternatywnej kultury życia dostarczają również squoty i autonomiczne centra społeczne, a używane przez ruchy miejskie narzędzie happeningowe (jak pochód drewnianych

domków zorganizowany przez aktywistów kolektywu Otwarty Jazdów, walczącego o zachowanie osiedla domków fińskich w centrum Warszawy) są w jakiejś mierze zalegitymizowaną metodologią stawiania społecznego oporu zarówno w teorii ruchów społecznych, jak i w obszarze badań nad sztuką³⁵.

Dodatkowo wymienione „«gorące» miejsca kultury” nie dzielą się ze względu na formę organizacyjną. Są wśród nich placówki publiczne, instytucje pozarządowe i nieformalne grupy. Można by bronić tezy, że w większości wyrosły one z działalności oddolnej. Na przykład często przywoływany Teatr Łaźnia Nowa z Krakowa-Nowej Huty, nim stał się placówką miejską, działał jako stowarzyszenie. Niemniej wydaje się, że dziś obszar kultury społecznej wymyka się tego typu klasyfikacjom, a jego granice to raczej rozległe terytoria niż graniczne linie i słupy. Z tego powodu próba nazwania autonomicznego obszaru kultury społecznej musi opierać się przede wszystkim na skatalogowaniu podejść, wartości, filozofii działania, w dalszej kolejności zaś form instytucjonalizacji czy ustrukturyzowania organizacyjnego.

Poniższy katalog podejść, wartości i filozofii działania składa się z praktyk oraz dążeń, które w różnym stopniu znajdują realizację w inicjatywach, organizacjach i instytucjach obszaru kultury społecznej. W mojej opinii jest on jednak fundamentem działalności każdej z inicjatyw, organizacji i instytucji rozpoznanej w minionych latach jako „«gorące» miejsce kultury”.

Poniżej wymieniam najbardziej charakterystyczne – w mojej ocenie – cechy kultury społecznej.

- Ekspresja podmiotowości. Inicjatywy z obszaru kultury społecznej są nakierowane na tworzenie platform dla indywidualnej ekspresji uczestników. Miernikiem otwartości jest stosunek danej praktyki do indywidualnych sposobów i treści owej ekspresji. Dąży się do eliminacji mechanizmów ich ograniczania, tworzy się mechanizmy ich absorpcji, włączania. Nie ocenia się treści ani formy indywidualnej ekspresji, nie przypisuje się kryteriów artystycznych. Jej umożliwienie traktuje się jak aksjomat.
- Indywidualna kreatywność. Praktyki z obszaru kultury społecznej orientują się na twórczość, rzadko zaś na odtwórczość, wykonawstwo, powtarzanie uprzednio zaproponowanego scenariusza (jeśli są to na przykład działania teatralne, ich efektem jest wspólna praca nad treściami zaproponowanymi przez uczestników).
- Zasoby indywidualne. Dlatego bardzo istotną rolę odgrywa tu umiejętność wydobycia i wykorzystywania indywidualnych zasobów uczestników. Chodzi przede wszystkim o zasoby niematerialne: umiejętności, wiedzę, kompetencje kulturowe, ale również materialnych – jak przedmioty (stające się rekwizytami czy kostiumami), pomieszczenia (stające się przestrzenią wspólnej pracy), urządzenia (do budowy scenografii, obiektów itp.).

³⁵ Zob. rozdział: *Cultural Resistance in a Globalized World*, [w:] Christina Flesher Fominaya, *Social Movement ...*, dz. cyt., s. 81–104. Jego fragment ukazał się w języku polskim: Cristina Flesher Fominaya, *Kultura w działaniu. Łącząc lokalne, krajowe i globalne*, „MOCAK Forum” 2015, nr 1 (10), s. 34–43.

- Interakcja. Twórczość indywidualna jest w obszarze kultury społecznej jedynie komponentem (lub początkiem drogi ku) ekspresji zbiorowej. Efekt (zdarzenie, działanie, praca) to wynik twórczości wspólnej. Kolektywna kreacja jest możliwa dzięki bogactwu praktyk interakcji, od przebywania razem, przez wymianę doświadczeń, po współpracę.
- Komunikacja. Dlatego inicjatywy z obszaru kultury społecznej wytwarzają także bogate narzędzia komunikacji, wymiany informacji, podtrzymywania kontaktu. Nie zawsze wiąże się to z komunikacją cyfrową, choć w niektórych obszarach jej rozwój jest bardzo daleko posunięty. Niemniej ciągła komunikacja, niezależnie od formy, jest charakterystyczna dla wszystkich grup, organizacji i instytucji kultury społecznej.
- Współpraca. Jak wyżej. Efekt danej praktyki jest wynikiem nie tyle kompozycji pojedynczych ekspresji, ile współkreacji, współpracy, współdziałania.
- Zaufanie. By osiągnąć skutek w postaci wspólnej twórczości, konieczna jest praca nad zaufaniem wewnątrz danej inicjatywy. Chodzi o opracowanie takich sposobów interakcji, które wykluczają (lub minimalizują) wzajemny dystans i uprzedzenia, fundują współdziałanie na przekonaniu o jawnych motywacjach. Budowaniu zaufania służą wymienione już praktyki interakcji: przebywanie razem, wymiana doświadczeń itp.
- Nastawienie mediacyjne. Inicjatywy, organizacje i instytucje wypracowały mechanizmy budowania konsensusu wokół podejmowanych działań, przepracowywania różnic, antagonizmów i konfliktów.
- Praktyki wzajemnościowe. Jednym z takich mechanizmów, pełniącym również inne funkcje, jest praktykowanie wzajemności: wymiana dóbr, usług pomiędzy jednostkami, odwdzięczanie się, obdarowywanie, barter, bezinteresowne dzielenie się, upowszechnianie indywidualnych umiejętności czy wiedzy.
- Poszanowanie dla indywidualności. Inicjatywy z obszaru kultury społecznej wypracowały mechanizmy respektowania indywidualnych cech, pragnień, preferencji i interesów. Mechanizm uznania nie wiąże się tu z autorytetem, umiejętnościami, osiągnięciami, lecz jest traktowany apriorycznie – uznanie płynie z bycia osobą (lub aktorem nie-ludzkim – zwierzęciem, rośliną).
- Nastawienie na różnorodność. Z definicji zatem praktyka tego typu jest nastawiona na różnorodność uczestników – ze względu na wiek, narodowość, płeć i inne parametry tożsamościowe.
- Zasoby wspólne. W ramach kultury społecznej wytworzyły się mechanizmy uwspólniania zasobów indywidualnych (na przykład poprzez praktyki wzajemnościowe, na drodze interakcji i współpracy) i – tym samym – definiowania zasobów wspólnych: umiejętności, wiedzy, kompetencji, tożsamości, pamięci, współdzielonych przez wszystkich uczestników.

- Własność wspólna. Prowadzi do redefinicji kwestii własności. Inicjatywa, organizacja czy instytucja z obszaru kultury społecznej należy do wszystkich uczestników. Własność jest wypadkową identyfikacji (utożsamiania się z inicjatywą), współpracy, konsensusu.
- Uczestnictwo. Kultura społeczna jest nastawiona na partycypację. Adresaci nie są tu konsumentami, lecz uczestnikami i (współ)kreatorami kultury.
- Współdecydowanie Uczestnictwo prowadzi do współdecydowania o wszystkich aspektach działania inicjatyw, organizacji i instytucji kultury społecznej. Wypraktykowały one łańcuchy decyzyjne umożliwiające kolektywne podejmowanie decyzji, uwzględniające wielość podmiotów w tym uczestniczących. Pozwala to również uniknąć sytuacji, w której decyzje podejmowane są przez jednych, zaś wdrażać je muszą inni, którzy z podjętymi decyzjami się nie identyfikują.
- Współzarządzanie. Uczestnictwo i współdecydowanie przekładają się w planie formalnym na współzarządzanie. Kwestią otwartą pozostaje prawne zakorzenienie współzarządzania w obszarze kultury społecznej. Niemniej wewnętrzne regulacje inicjatyw, organizacji i instytucji zmierzają jednoznacznie w tym kierunku.
- Inkluzywność. Podobnie jak w przypadku mechanizmów interakcji, inicjatywy z pola kultury społecznej wypracowały bogate instrumentarium inkluzji nowych podmiotów (członków, wykonawców).
- Dostępność. Szeroka dostępność jest jednym z najważniejszych parametrów działania w ramach obszaru kultury społecznej. Osiąga się ją różnymi metodami komunikacyjnymi oraz z różnym skutkiem, niemniej projektowanie działań tak, by uwzględniały jak najszerszą paletę uczestników i adresatów, jest tu cechą charakterystyczną, łączącą się z przekonaniem o konieczności inkluzji podmiotów.
- Otwartość. Jest pojmowana jako mechanizm różnych stopni zaangażowania. Ujmując rzecz najprościej: inicjatywy, organizacje i instytucje z obszaru kultury społecznej starają się projektować działania w taki sposób, by można było w nich uczestniczyć, pełnić funkcje pomocnicze, towarzyszyć im, być ich „widzem” lub przypadkowym świadkiem, w zależności od indywidualnych preferencji, możliwości, chęci.
- Odpowiedzialność w stosunku do interesariuszy i respektowanie ich stanowiska. Kultura społeczna działa w otoczeniu nasyconym wielością interesariuszy. Aktywności kulturalne w przestrzeniach publicznych, w obszarze społecznym, na styku różnych obiegów każą precyzyjnie definiować interesariuszy i mediować pomiędzy nimi.
- Źródła i mechanizmy finansowania. Jednym z najbardziej rozbudowanych aspektów funkcjonowania w ramach kultury społecznej jest kwestia trwałości i podtrzymywalności. Zasoby finansowe (o ile są niezbędne) pochodzą ze źródeł publicznych, prywatnych, składek uczestników, odpłatności, crowdfundingu. W ramach

praktyk istnieją zasoby, które traktuje się jako finansowe (na przykład sprzęt). Osobną sprawą są kwestie wynagradzania za uczestnictwo. Można dostrzec dążności w stronę gratyfikacji finansowej z uwzględnieniem innych – pozamaterialnych – korzyści płynących z uczestnictwa.

- Instytucjonalizacja. W obszarze kultury społecznej dostrzegalne jest ciążenie ku instytucjonalizacji, pozwalającej na rozwój działalności z jednoczesną próbą zachowania organicznego i odrębnego charakteru inicjatyw kultury społecznej. Niemniej obszar ten ma charakter zinstytucjonalizowany, przy czym modelem, do którego się dąży, są instytucje dobra wspólnego – współzarządzane przez uczestników, otwarte i inkluzywne, nastawione mediacyjne i będące własnością społeczną.
- Społeczne mechanizmy podtrzymywalności. W przypadku luźnej struktury organizacyjnej lub braku instytucjonalizacji charakterystyczne dla pola kultury społecznej jest wypracowywanie społecznych mechanizmów podtrzymywalności – protokołów stałej komunikacji i częstych spotkań (zebrań), realizowanie krótkoterminowych celów integrujących grupę, podtrzymujących żywotność współpracy.
- Samowystarczalność. Dostrzegalne w ramach kultury społecznej jest dążenie do samowystarczalności lub traktowanie samowystarczalności jak idei przyświecającej działaniu. Mowa tu zarówno o posługiwaniu się zasobami będącymi w dyspozycji działającej grupy czy wspólnoty w taki sposób, by mogła ona działać bez zasobów zewnętrznych, jak i o odpowiedzialności społecznej i ekologicznej.
- Odpowiedzialność społeczna i ekologiczna. Kultura społeczna uwzględnia takie parametry, jak jakość życia, bezpieczeństwo socjalne uczestników, trwałość ich relacji oraz wysoka jakość łączących ich więzi. Zwraca uwagę na ich samopoczucie, godność, poczucie sprawiedliwego traktowania, docenienia wysiłków i wkładu pracy. Uwzględnia również wpływ na środowisko naturalne, jego zrównoważony rozwój. Świadomie postępuje się z zasobami naturalnymi, energią elektryczną, zanieczyszczeniami. Bardzo ważną praktyką jest recykling – powtórne wykorzystywanie materiałów używanych w danej akcji czy działaniu.
- Mechanizmy postępowania z dostępnymi zasobami. Korzysta się z lokalnych zasobów, wykorzystuje się dostępne lokalnie produkty, umiejętności itp.
- Horyzont ponadpokoleniowy. Kultura społeczna stara się odsunąć horyzont czasowy oddziaływania własnych praktyk. Ambicją jest branie pod uwagę długotrwałych efektów, wpływu na jakość życia kolejnych pokoleń.
- Spojrzenie krytyczne. Ideałem w ramach działalności kultury społecznej jest krytyczne spojrzenie na własną praktykę oraz na otaczającą rzeczywistość. Ambicją jest posiadanie instrumentów korekty kursu działania w zgodzie z organicznym rozwojem inicjatywy lub zmieniającymi się parametrami zewnętrznymi – społecznymi.

FILOZOFIA KULTURY SPOŁECZNEJ

Powyższy katalog fundamentów, na których opiera się społeczne podejście do kultury, układa się w socjologię i filozofię jednostki oraz zbiorowości, wyłaniające się z kompozycji poszczególnych podejść kultury społecznej w ciąg percepcji rzeczywistości.

Fundamentem podejścia do kultury w ramach kultury społecznej jest przekonanie o transformacyjnej mocy autoekspresji każdego z nas. Transformacyjnej – to znaczy umożliwiającej wewnętrzną przemianę człowieka oraz czyniącej zmianę w rzeczywistości. Kultura społeczna opiera się na antropologii mocnej podmiotowości, a instrumentem jej realizacji jest upodmiotowienie innych. Z tych trzech elementów składa się podstawowa praktyka w ramach działań z obszaru kultury społecznej – wpisujące się w nią organizacje i instytucje tworzą platformę dla wyrażania się niezawodowych twórców, ustanawiają ramy (dostarczają podstawowych zasobów materialnych) do wyrażenia się przez innych. Również dążenie do samostanowienia, realizujące się poprzez samoorganizację i wytwarzanie własnych instytucji, jest objawem antropologii mocnej podmiotowości.

Mocna podmiotowość kreuje mocną wspólnotę. W ramach socjologii kultury społecznej da się rozpoznać przeświadczenie, że ugruntowana podmiotowość nie prowadzi do osłabienia więzi zbiorowych poprzez konfliktowanie jednostek. Przeciwnie, to niepewność i słabość jednostek każą im zdobywać terytoria uznania na drodze konfliktu. Mocna podmiotowość otwiera na doświadczenia wspólnotowe. Osadzenie w sobie pozwala w innych dostrzec nie zagrożenie dla własnej podmiotowości, lecz odrębne, samoswoje byty. Wspólnota, jaka wytwarza się poprzez interakcje w ramach praktyk kultury społecznej, jest zintegrowana, gęsta, empatyczna.

Nie dzieje się to samorodnie. Obszar kultury społecznej wykształcił protokoły, które wzmacniają tendencje do kreowania więzi wspólnotowych. Są one oparte na współzarządzaniu i demokratyzacji procesów decyzyjnych. Partycypacja nie jest rozumiana tu jako włączanie „odbiorców” do działań z pola kultury, lecz jako współdecydowanie o całościowym kształcie procesów zachodzących w ramach kultury społecznej.

Powyższe podejścia przekładają się na kwestie sprawczości. Transformacyjny fundament – przekonanie, że kultura dokonuje przemiany jednostki i zmiany rzeczywistości – prowadzi do podniesienia sprawczego potencjału zbiorowości, których spoiwem jest kultura społeczna. To dlatego grupy kulturalne często są jednocześnie ruchami społecznymi, ruchami miejskimi, dążącymi do osiągnięcia celów natury politycznej.

Kultura społeczna przykłada wagę do społecznych procesów podtrzymywalności – innowacji w podejściu do źródeł finansowania ale także np. do uruchamiania mechanizmów podtrzymywalności w oparciu o świadome kształtowanie relacji grupowych, na przykład poprzez cyrkulację liderstwa, zasilanie praktyk nowymi podmiotami, przenikanie pomiędzy obszarami działalności (na przykład od tworzenia kultury do aktywizmu społecznego, następnie w stronę produkcji wiedzy i z powrotem do tworzenia kultury).

Kultura społeczna zmierza w stronę produkcji dobra wspólnego, to jest niematerialnych wartości współdzielonych przez wszystkich ludzi, które są niezbędne do życia i nie mogą być przez nikogo zawłaszczane. Mowa tu zarówno o zasobach naturalnych, dziedzictwie kulturowym, języku, jak i relacjach międzyludzkich. Kreowanie dobra wspólnego realizuje się w instytucjach kultury społecznej, które mają być odzwierciedleniem idei wspólnego dobra: należeć do wszystkich użytkowników, być współdzielone, demokratyczne, dostosowane do powiększania zasobów wspólnych dóbr.

JAK ROZWIJAĆ KULTURĘ SPOŁECZNĄ?

Żywię przekonanie, że filozofia kultury społecznej oparta na praktycznych objawach jej realizowania w inicjatywach, organizacjach i instytucjach, które w minionych latach stały się podmiotami analiz, badań, animacji oraz *action research* i które były przedmiotem również moich poszukiwań zarejestrowanych w postaci tego tekstu, są dziś najbardziej wartościowymi emanacjami kultury jako procesu wspólnego organizowania rzeczywistości społecznej istniejącej dzięki negocjowaniu wartości i sensów odzwierciedlających dążenia społecznej wspólnoty. Jestem pewien, że kultura społeczna może stać się wzorem, z którego powinny czerpać inne obiegi kulturowe (instytucjonalny i niezależny). Niemniej niezbędne jest również, aby autonomicznemu obszarowi kultury społecznej móc pozwolić rosnąć jako samorodnej domenie praktyk kulturalnych.

W dyskusjach dotyczących rozhermetyzowania instytucji kultury, spluralizowania systemu produkcji kulturalnej i organizacyjnego zdywersyfikowania pola kultury wydaje się przeważać opinia, że kierunkiem, jaki powinien nam przyświecać jest budowanie mostów pomiędzy zróżnicowanymi podejściami do kultury. To prawda, jednak wobec przewagi publicznego sektora kultury i operacyjnych możliwości sektora prywatnego, nim zdecydujemy się na włączenie kultury społecznej do interakcji z oboma polami, niezbędne jest, by mogła ona nabrać mocy jako autonomiczny obszar działalności. Tylko w ten sposób może rozwijać własne praktyki i utrwalać podejścia, i tylko w ten sposób może w przyszłości efektywnie wpłynąć na kształt kultury w ogóle. Dlatego, zamykając moje rozważania wokół kultury społecznej, chciałbym wyrazić swoje przekonanie, że dziś rozwijać kulturę społeczną możemy przede wszystkim, kreując ramy wzmacniające jej samorozwój: umożliwiające oddolną wytwórczość kulturalną, organizowanie się i funkcjonowanie na rzecz praktykowania społecznej kultury, wreszcie – tworzenie społecznych instytucji kultury.

Tekst ukazał się w książce *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków* pod redakcją Jerzego Hausnera, Izabeli Jasińskiej, Mikołaja Lewickiego i Igora Stokfiszewskiego, wydanej nakładem Instytutu Studiów Zaawansowanych oraz Fundacji Gospodarki i Administracji Publicznej w 2016 roku.

Część druga:
Przykłady, źródła, inspiracje

dr Agnieszka Ziętek (oprac.)

Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie

Od sztuki krytycznej do community arts i zmiany społecznej. Zarys problematyki

PLAN PREZENTACJI

- I. SZTUKA (SPOŁECZNIE) ZAANGAŻOWANA
- II. ZMIANA SPOŁECZNA JAKO EFEKT ODDZIAŁYWAŃ ARTYSTYCZNYCH/ KULTUROWYCH
- III. INSTYTUCJE: KRYTYCZNE, ZAANGAŻOWANE, OTWARTE?
- IV. WNIOSKI

I. SZTUKA (SPOŁECZNIE) ZAANGAŻOWANA

Zakres i stopień społecznego zaangażowania oraz uwikłań sztuki:

- zaangażowanie, „uspołecznienie”, upolitycznienie sztuki, interwencja w przestrzeń (fizyczną, społeczną, polityczną)

vs

- zachowanie dystansu, oddzielenie zjawisk artystycznych od społecznych i politycznych, autoteliczna rola działań w sferze kultury i sztuki

Sztuka krytyczna

- 1989 r.
- krytyczny komentarz rzeczywistości (politycznej, społecznej, kulturowej, zmiany systemowej)
- ukazywanie tego, co „niewidoczne”, „ukryte”, marginalizowane, deprecjonowane
- Michel Foucault: „W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają”
- Ryszard W. Kluszczyński: „Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce”, [w:] „EXIT. Nowa sztuka w Polsce”, nr 4 (40), 1999

- 1993: Idee poza ideologią, 1995: Antyciała; CSW Zamek Ujazdowski
- Jacek Zydorowicz: sztuka krytyczna jako „założone (...) wywołanie zmian w spopularyzowanym przez artystę dyskursie X”, „poruszenie punktów krytycznych”, zainicjowanie „rezonansu”, „zatargu z rzeczywistością”
- Ryszard W. Kluszczyński: sztuka jako krytyczny opis współczesności, jej komentowanie z pozycji „krytycznej”; ujawnianie tego, co ukryte, wydobywanie na „światło dzienne”, włączenie do dyskursu, obnażanie – poprzez określone praktyki artystyczne
- radykalne środki wyrazu
- artyści związani z pracownią rzeźby Grzegorza Kowalskiego (ASP Warszawa): Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Jacek Markiewicz, Paweł Althamer
- Gdańsk: Grzegorz Klaman, Robert Rumas, Dorota Nieznalska
- Alicja Żebrowska (Grzech pierwородny, Narodziny Barbie)

Sztuka zaangażowana

- problematyzuje, wskazuje, „wydobywa” ale jednocześnie „daje pozytywny program”, manifest (Jacek Zydorowicz)
 - Magdalena Ujma: „Sztuka, która może prowokować zmianę, czyli, innymi słowy, taka, która może mieć realne oddziaływanie na życie społeczne”
 - M. Ujma, *Sztuka zaangażowana – kilka myśli, co nie nowe...*, [w:] „Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego” 2009
 - Izabela Kowalczyk: „dziedzictwo socrealizmu oraz pozorna apolityczność sztuki, która nastąpiła bezpośrednio po nim, czyniąca ją paradoksalnie wygodną dla układu władzy, spowodowały niechęć do jakiegokolwiek sztuki zaangażowanej, a zarazem stały się przyczyną braku sztuki krytycznej”
- I. Kowalczyk, *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia*
- Sztuka zaangażowana zazwyczaj postrzegana jako (siermiężna) sztuka socrealistyczna; narzędzie ideologiczne, „zamiast mieć realny wpływ na ludzi, miała mówić o pewnej, zideologizowanej i polukrowanej wizji życia społecznego”

Przykłady

- Maria Pinińska-Bereś
- Natalia LL <http://nataliall.com/pl>
- Ewa Partum <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/partum-ewa-self-identification>
- Krystyna Piotrowska

Sztuka „szczególna” (⇔ polityczna)

- możliwość, a nawet konieczność zdecydowanego angażowania się sztuki nie tylko w sferę społeczną, ale także polityczną
- Andrzej Turowski: „nie rozwiąże [...] problemów politycznych, lecz zanurzając się w polityczności konfliktów społecznych i historycznych może [...] podważyć racjonalizację lub fałszywe odpowiedzi na współczesne pytania (o wojny, o biedę o pochodzenie, o aspiracje, o sprawiedliwość, o marzenie, o prawo, o szczęście itp.)

Jeżeli demokracja jest sposobem ulepszania życia zbiorowego (a nie polityczną utopią), a polityka wprowadza pożądany społecznie ład (a nie polityczną władzę), to sztuka szczególna wznieca niepokój, bez którego demokracja jako sposób krytycznego uczestnictwa we wspólnocie jest nie do pomyślenia.

A. Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2012

Sztuka polityczna

- Igor Stokfiszewski
- polityczny zwrot kultury
- upolitycznianie działań artystyczno-kulturowych, ich „wykorzystywanie” jako skutecznych narzędzi „modelowania” i przekształcania otaczającej rzeczywistości
- sztuka występująca przeciwko „ideologii ponowoczesnej” (kapitalizmowi, globalizacji, liberalizmowi filozoficznemu i społecznemu, demokracji dialogowo-konsensualnej, postpolityczności)

Cechy „zwrotu politycznego”

- wspólnotowość, dyskurs publiczny (zamiast indywidualizmu i narracji biograficznej)
- jednia (zamiast różnicy; wymieszanie, przenikanie pola nauki, polityki, sztuki)
- polityka, estetyka polityczna (polityczność)
- materializm, intelektualizm
- performatywność
- subiektywność (rola indywidualnych przeżyć i doświadczenia w ramach wspólnotowości)
- prawda
- nowy uniwersalizm (istnienie wspólnych, uniwersalnych wartości, ich poszukiwanie)

Stosowane sztuki społeczne

- Artur Żmijewski, 2006 rok
- sztuka, która „wydobywa” na powierzchnię, rzuca „światło”
- lata 90. XX w.: wstyd i zażenowanie, towarzyszące próbom wprowadzania praktyk artystycznych w sferę społeczną i polityczną; działania prowizoryczne, symulowane, zachowawcze
- „Sztuka mogłaby być znów użyta jako narzędzie wiedzy, nauki, polityki”
- zdecydowane przejście do aktywnego i zaangażowanego działania
- sztuka jako rzeczywiste narzędzie zmiany społecznej, przekaz artystyczny świadomie uwikłany, wywołujący konkretne skutki

Zgodnie z nią [koncepcją „artystycznego wirusa” –AZ] sztuka produkuje artefakty –zdarzenia społeczne i kulturowe, które infekują różne miejsca systemu społecznego tak, jak wirusy infekują organizm. „Psują” go lub modyfikują. Zainfekowany system musi się zmienić – wyleczyć się lub zostać wyleczony

A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*

- sztuka krytyczna: „jedynie” wskazująca pewne problemy i bolączki społeczne, wydobywa na powierzchnię i ujawnia problemy społeczno-polityczne
- stosowana sztuka społeczna: jest aktywna i zaangażowana, podejmuje konkretne działania, mające na celu tworzenie artystycznego przekazu świadomie uwikłanego w pola kulturowe, społeczne czy polityczne i mającego wywoływać w nich określone skutki; sztuka jako rzeczywiste narzędzie zmiany społecznej

Community arts

- ruchy kontrkulturowe, lata 60. XX w., UK (komuny artystyczne, ruchy squatterskie)
- demokratyzacja w zakresie tworzenia działań artystycznych, przełamanie dominującej pozycji instytucji kultury/sztuki
- kreatywność (vs. sztuka), przełamywanie schematów
- współpraca ze społecznością lokalną, praca grupowa (warsztaty, wspólne działanie i prezentacja, akceptacja, „uwewnętrzzenie”, artysta animator)
- przestrzeń
- aktywność, zaangażowanie
- „odnajdywanie”, „uruchamianie” i rozwijanie potencjału lokalnych społeczności

- zmiana zakresu i stopnia jej uczestnictwa w kulturze
- krytyczny namysł, refleksja, zmiana

Przykłady

- Nick Clements
- www.valleyandvale.net/our-work/
- www.facebook.com/Stowarzyszenie-De-novo-127746497286898/
- www.youtube.com/watch?v=vi_lvYzzCbk

Community arts traktowane było co najwyżej jako jedna z metod pracy ze społecznościami lokalnymi, prowadzących do tego samego celu: emancypacji grup wykluczonych społecznie. Przyjęcie perspektywy kulturowej oznacza jednak zupełnie inne spojrzenie na możliwe obszary wykluczenia i inne sposoby definiowania problemów społecznych. Przedmiotem zainteresowania staje się kwestia tożsamości kulturowej, relacje, dialog i konflikty między różnymi społecznościami, osobiste i codzienne historie składające się na stosunek ludzi do miejsca, które zamieszkują, dostęp do kultury oraz sposoby uczestnictwa w niej.

A. Rogozińska, Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development

II. ZMIANA SPOŁECZNA JAKO EFEKT ODDZIAŁYWAŃ ARTYSTYCZNYCH/ KULTUROWYCH

- Europejski Kongres Kultury, 2011, *Kultura dla zmiany społecznej*
- Festiwal Kultury dla Tolerancji, 2009, *Sztuka i zmiana społeczna*
- 7. Berlin Biennale, 2012, rola sztuki jako działalności zaangażowanej w zmianę społeczną i mającą skutki polityczne

Zmiana społeczna

- „różnica między stanem systemu społecznego (grupy, organizacji) w jednym momencie czasu i stanem tego samego systemu w innym momencie czasu”
- P. Sztompka, *Stawanie się społeczeństwa, pomiędzy strukturą a zmianą*, 1999 (analiza w oderwaniu od implikacji ideologiczno-politycznych)

- różnica pomiędzy stanem początkowym i końcowym określonego „systemu”, w którym ów system poddawany jest badaniu zmierzającemu do uchwycenia ewentualnych przeobrażeń

Rodzaje zmiany

- zmiany w zakresie elementów składających się na system
- przekształcenia jego wewnętrznej struktury
- modyfikacja funkcji pełnionych przez poszczególne elementy
- zmiany jego granic
- przekształcenia i reorganizacja w otoczeniu systemu

P. Sztompka, *Stawanie się społeczeństwa: pomiędzy strukturą a zmianą*, [w:] *Zmiana społeczna. Teorie i doświadczenia polskie*, red. J. Kurczewska, IFIS PAN, Warszawa 1999

Richard Schechner

- postrzeganie określonego działania (artystycznego), jako tzw. procesu performatywnego, czyli zespołu kolejno następujących po sobie elementów tworzących razem określonego rodzaju performans/wydarzenie
- elementy, które, zastosowane do opisu zmiany społecznej, czynią go bardziej klarownym:
 - protoperformans, składający się z ćwiczeń, warsztatu i próby oraz
 - performans, który tworzą: rozgrzewka, występ publiczny, konteksty/wydarzenia podtrzymujące występ publiczny, ochłonięcie, następstwa, odzew krytyczny, aktywizacja oraz wspomnienia

Jacek Wachowski

- podział działań performatywnych (artystycznych) ze względu na ich rezultaty
- są to:
 - performatywność materialna (efekty, zjawiska „namacalne”, „rozpoznawalne zmysłowo”, konkretne czyny, działania, zachowania),
 - performatywność afektywna (pobudzenie emocjonalne, przyjęcie określonej postawy, stosunku emocjonalnego) oraz
 - performatywność kognitywna (zmiana postawy mentalnej w wyniku argumentów racjonalnych)

J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011

III. INSTYTUCJE: KRYTYCZNE, ZAANGAŻOWANE, OTWARTE

- działania realizowane w polu sztuki nie funkcjonują jako byty niezależne, oderwane od konkretnej instytucji
- instytucja stwarza określone warunki ich wykonania oraz wpisuje je w określoną strukturę formalno-organizacyjną
- instytucja: źródło norm, zasad i wytycznych, dotyczących szeroko rozumianej działalności kulturowej i artystycznej; regulaminy, statuty, akty formalne, zasady kształtujące szerszą przestrzeń symboliczną/normatywną

Istnieją społeczne oczekiwania co do roli i zadań instytucji (twórca, odbiorca), zakresu ich społecznego zaangażowania i oddziaływania (w systemie społeczno kulturowym i politycznym) wypracowały reguły i normy [funkcjonowania w sferze sztuki – A.Z.], jakie musi brać pod uwagę każdy uczestnik świata sztuki [...], są wystawy, galerie, muzea, kolekcje, aukcje sztuki, targi sztuki, czasopisma artystyczne itd. Mowa tu nie o konkretnych galeriach czy muzeach, lecz o samej instytucji galerii lub muzeum, tak jak ona się kształtowała i utrzymywała w świadomości uczestników świata sztuki. Nie chodzi więc o typ idealny, ale o zbiór reguł i norm pozwalający oceniać istniejące galerie czy muzea jako lepsze lub gorsze, mniej lub bardziej znaczące, wywierające większy lub mniejszy wpływ na obraz sztuki i na to, co przez sztukę rozumiemy...

G. Dziamski, *Rynek sztuki. Analiza instytucjonalna*, [w:] *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010

- Piotr Piotrowski tradycyjna instytucja kultury vs „muzeum krytyczne”
- skostniałość, niedostrzeganie konieczności bieżącego reagowania na zmieniającą się rzeczywistość (społeczną, kulturową czy polityczną), powielanie określonych hierarchii społecznych oraz mechanizmów społecznego wykluczania i „politycznej hegemonii establishmentu”
- ukrywanie, „maskowanie” czynników politycznych, ekonomicznych czy ideologicznych, „ukrytych pod powierzchnią rzekomej apolityczności estetyki muzeum krytyczne jest... „zaangażowane w debatę publiczną muzeum forum, podejmujące ważne, a często także kontrowersyjne problemy, jakimi żyje dana społeczność, dotyczące zarówno jego historii, jak i współczesności. Muzeum krytyczne to instytucja pracująca na rzecz demokracji opartej na sporze, ale także instytucja autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz ukształtowanym przez siebie kanonem historyczno-artystycznym”

P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2011

- instytucja sztuki/kultury, która aktywnie reaguje na zmieniającą się sytuację społeczno-kulturową
- charakter otwarty i inkluzyjny, zaprasza do aktywnego uczestnictwa i współtworzenia prezentowanych treści wszystkie grupy społeczne
- instytucja zaangażowana, aktywnie uczestnicząca w życiu społecznym – instytucja, która komentuje otaczającą rzeczywistość i zachodzące w niej zmiany
- instytucja – przestrzeń dialogu i dyskusji, konfrontowania rozmaitych punktów widzenia miejsce osadzone w konkretnej społeczności (tu i teraz) i wchodzące z nią w interaktywną polemikę
- Janusz Byszewski: Laboratorium Edukacji Twórczej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
- dom kultury jako „rzeźba społeczna”;
- praca metodą projektu, szybkie reagowanie na zmieniającą się rzeczywistość
- aktualność, kontakt z rzeczywistością
- elastyczne podejście (vs sztywna struktura)
- „dom kultury powinien dzielić się wolną przestrzenią i pozwalać tę wolną przestrzeń kreować innym”
- współgranie ze społecznością lokalną, odpowiadanie na jej potrzeby, budowanie partnerstw lokalnych
- interakcje z otoczeniem społecznym, aktywne wchodzenie w przestrzeń publiczną, otwarta struktura, współpraca, współtworzenie („rzeźbienie”)
- „Koncepcja rzeźby społecznej Josepha Beuysa rozszerza myślenie o dziele. Czym jest rzeźba społeczna? Jest to postawa kształtowania, zmieniania, tworzenia świata, w którym żyjemy”
- Joseph Beuys: sam proces tworzenia, wyzwiania twórczej aktywności jest ważniejszy niż efekt końcowy
- „każdy człowiek jest artystą”, jest w stanie wpływać, modelować świat wokół siebie
- wzmacnianie otwartości, kreatywności, przełamywanie uprzedzeń, stereotypów
- stwarzanie możliwości, płaszczyzny współdziałania
- koncepcja *kultury czynnej* Jerzego Grotowskiego
- opozycja wobec kultury „biernej”, odbiorczej, polegającej na zapoznawaniu się cudzymi dziełami
- obszar praktykowania, „uprawiania” a nie odbierania kultury
- „kultura żywa”, spotkanie „twarzą w twarz”

- brak podziału na twórców i odbiorców, aktywne współtworzenie, współodpowiedzialność za efekt, rezultat, kreacja, a nie konsumpcja, udział zamiast obserwacji
- wspólnota działania
- Janusz Byszewski: „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” .

IV. WNIOSKI

- efekty działań artystycznych bądź instytucjonalnych nie zawsze mogą i powinny być określane mianem „zmiany społecznej”
 - zwrócenie uwagi na określone kwestie problemowe („wydobycie”, „oświecenie”...)
 - proces zmian zachodzących w poszczególnych jednostkach
 - bezpośrednie oddziaływanie na świadomość, jak również wpływanie na emocje i postawy świadków bądź uczestników działania.
 - performowanie zmiany społecznej (w rozumieniu Schechnera lub Wachowskiego)
- instytucja sztuki/kultury
 - nieustanne podważanie i negowanie zastanych, skostniałych, archaicznych form działalności kulturalno-społecznej, zakorzenionych – mentalnie i świadomościowo – w podziale na „oświeconych” twórców i nadawców treści kulturowych oraz „potrzebujące oświecenia” masy
 - dialog z rzeczywistością społeczną i polityczną, regułami określającymi rolę instytucji
 - negocjacje w ramach przestrzeni symbolicznej (dominujący system wartości, perforowane normy i wzory zachowań) oraz z przestrzenią fizyczną (zakres, w jakim instytucja może przekraczać swe materialne ramy i wkraczać ze swymi działaniami w obszary pozainstytucjonalne – ulice, parki, osiedla, place zabaw itd.)
 - „przystosowywanie się” do potrzeb społecznych, intensyfikowanie partycypacji społecznej w kulturze i sztuce, rozwój mechanizmów oddolnego zarządzania,

włączanie się lokalnych społeczności i potencjalnych odbiorców w proces ustalania zakresu i form ich działania

- Edwin Bendyk: „uspołecznienie” kultury: włączenie uczestników i ich twórczą aktywizację
- konieczność bezwarunkowego, głębokiego i zaangażowanego „wejścia” w tkankę społeczną
- dokładne poznanie lokalnej społeczności, jej problemów, potrzeb i spraw, jakimi żyje na co dzień
- rozpoznanie lokalnej przestrzeni: specyfika miejsca, „zakorzenienia” w nim jego mieszkańców, wpływ, jaki wywiera na życie mieszkańców

Wyrazem tego zaangażowania może być samo dostrzeżenie ich „kultury ukrytej”, ich własnych sposobów radzenia sobie z kondycją upośledzonych, podejmowania takich form aktywności, które nie stanowią jedynie strategii przetrwania, ale też pozwalają zachować godność w sytuacjach niegodnych.

G. Godlewski, Animacja i antropologia: następna generacja,[w:] „Lokalnie: animacja kultury/community arts”

- lokalna społeczność: równoprawny i aktywny partner, (vs. bierny i zewnętrzny widz)
 - nie chodzi o działanie „dla” określonej grupy odbiorców, ale współdziałanie „z” nią
 - świadome planowanie, uwzględnianie potrzeb, specyfika niepowtarzalnych uwarunkowań, indywidualne podejście vs. kopiowanie znanych, gotowych rozwiązań i scenariuszy
 - podjęcie systematycznej współpracy z lokalnymi społecznościami trwalsze, długoterminowe rezultaty; wprowadzenie ciągłości, powtarzalności, cykliczności działań (realizowanych w tej samej społeczności)

To nie animacja rozumiana jako tworzenie i realizowanie atrakcyjnych projektów; to na razie pierwszy krok: nadanie wartości cudzemu doświadczeniu przez samo dostrzeżenie, uznanie jego prawomocności i integralności. Ale to krok konieczny, jeśli nie chce się popaść na powrót w odrzuconą przez nas u początków postawę paternalistyczną – tych, co „wiedzą lepiej”, co „wnoszą” nową świadomość, nową jakość życia. Jeśli chce się naprawdę realizować cel sformułowany niegdyś jako „stwarzanie warunków, w których ludzie – jednostki i grupy – mogliby realizować swoje potrzeby w ramach kultury samodzielnie przez siebie odkrytej lub wynalezionej.

Dlatego rolą animatora kultury jest, najpierw, tak nastroić swoje postrzeganie, aby ten głos w innych usłyszeć, dalej, obudzić w nich przekonanie, że mają do swojego głosu prawo, wreszcie, stwarzać sytuację, aby mógł on zabrzmieć. I aby był słuchany.

G. Godlewski, *Animacja i antropologia: następna generacja*, [w:] *Lokalnie: animacja kultury/community arts*

- animacja społeczna z wykorzystaniem narzędzi z obszaru kultury/sztuki
- sztuka/kultura „praktyczna”/praktykowana, doświadczana, realizowana (a nie „konsumowana”)
- radykalizacja: „[sztuka] staje się – może się stawać – dobrem pierwszej i elementarnej potrzeby: wehikułem emancypacji, czynnikiem upodmiotowienia, sposobem istnienia sensownego. A celem animacji staje się udostępnienie tego dobra i pobudzenie odwagi, by z niego korzystać”. (G. Godlewski)

ŹRÓDŁA

Dziamski G., *Rynek sztuki. Analiza instytucjonalna*, [w:] *Granice kultury*, red. A. Gwoźdź,

Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2010, s. 427–444

Godlewski G., *Animacja i antropologia: następna generacja*, [w:] *Lokalnie: animacja*

kultury/community arts, red. I. Kurz, Warszawa 2008

Kędra P., *Performatyka w ujęciu Richarda Schechnera*, „Wiedza i Edukacja”, 2010 (10 IV)

Kowalczyk I., *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia* [www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia]

Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2011

Rogozińska A., *Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 4/2009

Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Sztompka P., *Stawanie się społeczeństwa: pomiędzy strukturą a zmianą*, [w:] *Zmiana społeczna. Teorie i doświadczenia polskie*, red. J. Kurczewska, IFiS PAN, Warszawa 1999, s. 39–54.

Turowski A., *Sztuka, która wznieca niepokój*, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2012

Ujma M., *Sztuka zaangażowana – kilka myśli, co nie nowe...*, „Krytyk sztuki na skraju załamania nerwowego” 2009

Wachowski J., *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

Ziętek A., *Kilka uwag o performowaniu zmiany społecznej*, [w:] *Rewiry. Pracownia sztuki*

zaangażowanej społecznie, red. S. Hejno, Episteme, Lublin 2012, s. 9–14

Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24

Dorota Ogrodzka (oprac.)

Teatr empatii. Teatr społeczny

PROPOZYCJE LEKTUR I MATERIAŁÓW DO OBEJRZENIA

Lektury ogólne / teatr w społeczeństwie

- Victor Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, przeł. P. Skurowski (tekst pierwotnie opublikowany w „Dialogu” 1988/9)
- Kuba Szreder, *Sztuka publiczności*, „Obieg” nr 1-2(81-82) 2010
- Richard Schechner, *Performatyka*, tł. T. Kubikowski, red. M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006

Teatr politycznego zaangażowania. Teatr guerilla

- grupa Bread and Puppet
- spektakl Golgota Picnic

Teatr w przestrzeni publicznej i jako przestrzeń publiczna.

Teatr i opór. Spektakl jako wydarzenie polityczne

- Jan Kłossowicz, *Razowy chleb i gliniane kukły*, „Dialog” nr 1/1970
- Kazimierz Braun, *Bread and Puppet: Rodzina ludzi i lalek*, „Dialog” nr 12/1973
- Chantal Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>
- Agata Adamecka-Sitek, Iwona Kurz *Demokracja. Zrób to sam*, w: *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamecka-Sitek, Iwona Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015

Prototypy teatru partycypacyjnego w Polsce

Teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka, teatry robotnicze w ujęciu Antoniny Sokolicz i Witolda Wandurskiego. Postulaty polityczne a koncepcja artystyczna i organizacyjna.

- Jędrzej Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, w: Jędrzej Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism, inscenizacji i listów*, oprac. i słowo wstępne Antoni Olcha, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1963
www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/178/zrodla-i-nurty-polskiego-teatru-ludowego-wybor-pism-inscenizacji-i-listow/strona/1
- Antonina Sokolicz, *Stary a nowy teatr*, „Scena i lutnia robotnicza” 1920
<https://polona.pl/item/scena-i-lutnia-robotnicza-jednodniowka-poswiecona-zagadnieniom-teatru-robotniczego,OTE4MzU4Ng/4/#item>
- Witold Wandurski, *Scena robotnicza w Łodzi*, w: *Myśl teatralna polskiej awangardy 1919-1939*, red. Konstanty Puzyna, Warszawa 1973
www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/396/mysl-teatralna-polskiej-awangardy-1919-1939-antologia

Teatr jako przestrzeń emancypacji i włączenia. Teatr i niepełnosprawność.

Teatr i gościnność

- rozmowa Marcela Bugiela i Jérôme Bela o Disabled Theatre,
- Facebook, profil wydarzenia Nie jesteś mi obojętny (Centrum Kultury Zamek, Poznań)
www.facebook.com/notes/nie-jeste%C5%9B-mi-obj%C4%99tny/rozmowa-marcela-bugiela-i-j%C3%A9r%C3%B4me-bela-o-disabled-theater/190887544415950/
- Ewelina Godlewska, Justyna Lipko-Konieczna, *Wstęp w: 21 myśli o teatrze*, Fundacja Win-Win, Głogowo 2015
www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/85/373
- Augusto Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2013

Teatr dokumentalny

Codziennosc jako materiał. Teatralne i performatywne interwencje w rzeczywistość.

Miejskie performanse. Etnodramaturgia, Akademia Ruchu, Rimini Protokoll, Szybki Teatr Miejski (STM), verbatim, Christoph Schlingensief.

- Rimini Protokoll, *Na tropie codzienności*, red. Miriam Dreysse, Florian Malzacher, tł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Korporacja Ha!Art, Poznań/Kraków 2012 (fragmenty, *Przedmowa* oraz rozdział: *Dramaturgie opieki i odbierania pewności*)
- Adam Majewski, *Szybko po miejsku*, „Didaskalia” nr 67-68/ 2005
- *Nowe środki komunikacji*, z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski, „Didaskalia” nr 67-68/2005
- Anna Teresa Sheer, *Passion Impossible albo Człowiek z Misją. Goffmanowska interwencja w rzeczywistość w: Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, red. T. Forrest, A.T. Scheer, tł. A. Reichel, A. Hadrych, Korporacja Ha!Art, Poznań/Kraków 2011

- Karol Sienkiewicz, Ważkie potknięcia. Akademia Ruchu w CSW, w: „dwutygodnik” 1/2014
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3273-wazkie-potkniecia-akademia-ruchu-w-csw.html>
- *Akademia Ruchu: Miasto. Pole akcji: autoprezentacja*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2012, red. i oprac. Anna Hegman, Kacha Szaniawska
- Ana Borralho, João Galante, *Atlas Warszawa*
www.powszechny.com/spektakle/atlas-warszawa,s521.html
www.youtube.com/watch?v=qFXGu3qfSHE

Praca ze społecznością

Teatr jako narzędzie reprezentowania i rekreowania tożsamości grupy. Teatr społeczności lokalnych na przykładzie m.in. cyklu Dom Akademii Ruchu, Kronik Sejneńskich Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, projektu Wielkopolska rewolucje i in. Kontekst brytyjskiego ruchu community arts

- Akademia Ruchu
 - seria *Dom* na podstawie materiałów z książki *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*. Red. M. Borkowska, Warszawa 2006 oraz <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/akademia-ruchu-dom-i>
- Kroniki Sejneńskie
 - Krzysztof Czyżewski, *Edukacja na sejneńskiej agorze*, w: Krzysztof Czyżewski, *Małe centrum świata*, Wyd. Pogranicze, Sejny 2017
- Wielkopolska Rewolucje
 - *Kulturalne rewolucje*
<http://culture.pl/pl/artukul/kulturalne-rewolucje>
 - Joanna Jopek, Rewolucje versus partycypacje. Strategie partycypacyjne i taktyki performatywne w programie *Wielkopolska: Rewolucje*
www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/51/131
- Community arts
 - Anna Rogozińska, *Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development*, „Kultura współczesna” nr 4/2009
www.kulturawspolczesna.pl/archiwum/animacja-kultury-zmiana-spoeczna-w-kontekscie-community-arts-i-community-cultural
 - projekty: *Lekko naginając prawdę* i *Moja matka, moja córka, ja*, w: *Lokalnie: animacja kultury / community arts* red. Iwona Kurz
<http://animacjakultury.uw.edu.pl/?p=648>

- *Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości. Między uczestnictwem a emancypacją. – o wyzwaniach stojących przed teatrem społecznym rozmawiają: Agata Adamiecka-Sitek, Elżbieta Depta, Agnieszka Jakimiak, Mikołaj Lewicki, Martyna Peszko, Tomasz Rakowski, Agata Siwiak, Igor Stokfiszewski, Mirosław Wlekły, Krzysztof Zarzecki*
<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/87/329>

Grupa teatralna jako projekt społeczny

Filozofia i praktyka Odin teatret. Teatr jako praktyka zawsze międzykulturowa. Relacje aktor-widz w barterach. Teatr a jego społeczność sąsiedzka.

- Eugenio Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*

Wychodzenie z teatru jako strategia artystyczna i strategia społeczna

Wyprawa jako dzieło teatralne. Wieś i miasto jako różne scenerie performatywne. Strategie działań poza budynkiem teatru na przykładzie m.in. objazdów Reduty, wypraw Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, kolędowań Teatru Węgajty.

- OPT Gardzienice
 - Włodzimierz Staniewski, *Po nowe środowisko naturalne teatru*
 - Tadeusz Kornaś, *Praktyki teatralne – Wyprawy, Zgromadzenia (Początki „Gardzienic”, Pierwsze lata Wypraw)*, w: Tadeusz Kornaś: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, s. 51-78
- Teatr Węgajty
 - Inna Szkoła Teatralna
www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=4
www.tadeuszkornas.republika.pl/wegaj01.htm
 - Praca w Domu opieki Społecznej
www.teatrwegajty.art.pl/pliki/tresc.php?go=33
www.dwutygodnik.com/arttykul/367-mala-rewolucja.html
 Waław Sobaszek, *O przyszłości...*

Pedagogika Teatru

- Dorota Ogrodzka, *Odsłaniając rusztowanie. Pedagogika Teatru jako poszerzanie pola gry*, w: „Dialog” nr 4/2016
- oraz teksty z „Dialogu” nr 7-8/2016:
 - Dorota Ogrodzka, *Pedagogika teatru jako sztuka*

- Christoph Nix, *Nauka stawiania pytań*, tł. Magdalena Szpak
- Magdalena Szpak, *Doświadczaj*
- Agata Pietrzyk, Piotr Morawski, *Dwór – teatr – władza. Sztuki działania*
- Anna Rochowska, *T.R. 2.0. Więcej niż widz*
- Dorota Kowalkowska, *Bieg długodystansowca czyli pedagog teatru na etacie.*
- Dorota Ogrodzka, Sebastian Świąder, *Zabawy*
- *Daleki punkt dojścia*, Rozmowa: Justyna Czarnota, Alicja Morawska-Rubczak, Dorota Ogrodzka, Anna Rochowska, Justyna Sobczyk, Igor Stokfiszewski, Magdalena Szpak

Część trzecia

Studium przypadku

Igor Stokfiszewski, Jaśmina Wójcik (oprac.)

Projekt „Ursus. Zakłady”

OPIS

Ursus to dzielnica Warszawy, a także nazwa działającej tam przez prawie sto lat największej w Europie fabryki traktorów. Dawała ona zatrudnienie kilkunastu tysiącom osób. Większość z nich mieszkała w osiedlach zbudowanych wokół fabryki specjalnie dla nich. Fabryka została zamknięta w efekcie transformacji politycznej i ekonomicznej Polski. Współczesny Ursus zawdzięcza swój charakter przemysłowi i aktualnie stoi przed wieloma wyzwaniami, takimi jak przekształcanie terenów przemysłowych w mieszkaniowe, masowe wyburzenia hal pofabrycznych, napływ kilkunastu tysięcy nowych mieszkańców, a także zachowanie pamięci po zamkniętych Zakładach Przemysłu Ciągnikowego.

Zainicjowany przez Jaśminę Wójcik i Igora Stokfiszewskiego *Projekt Ursus Zakłady* służy zachowaniu pamięci po dawnej fabryce, a także budowaniu wokół niej tożsamości dzielnicy poprzez akcje artystyczne, animacyjne, performanse, parady, działania aktywistyczne wykorzystujące społeczne narzędzia współdecydowania o mieście, takie jak budżet partycypacyjny i wykupienie zabytkowej Kolekcji Fabryki Ursus przez władze Warszawy na poczet społecznego muzeum, które zostanie niebawem otwarte w dzielnicy. Co ważne, nie chodzi tylko o partycypację, czyli współuczestnictwo, ale o radykalny zwrot demokratyczny ku współdecydowaniu, współkreowaniu i współzarządzaniu, o swobodną autoekspresję jednostek i grup, niezbędną dla zaistnienia dobrej wspólnoty, samą wspólnotę, wyczuloną na indywidualne potrzeby i nadzieje oraz oddolną sprawczość. Rolą artystów jest tu jedynie animacja, czyli pomoc w tworzeniu platform dla indywidualnej i zbiorowej artykulacji oddolnych potrzeb i oczekiwań, kreowanie zbiorowych procesów tak, by z komponentów indywidualnych wyłaniała się wspólnota, pozostająca w dbałości o to, co jednostkowe oraz dociążanie oddolnej sprawczości, czynienie na rzecz przekucia potrzeb i oczekiwań w fakty w rzeczywistości.*

Marianna Dobkowska, Krzysztof Łukomski

* Fragment opisu towarzyszącego prezentacji działań realizowanych w Ursusie w ramach wystawy *Gotong Royong. Rzeczy, które robimy razem*, kuratorzy: Marianna Dobkowska, Krzysztof Łukomski, 19.10.2017-28.01.2018, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie.

MATERIAŁY ZWIĄZANE Z DZIAŁANAMI W URSUSIE REALIZOWANYMI POD KIERUNKIEM JAŚMINY WÓJCİK I IGORA STOKFISZEWSKIEGO:

- *Ursus. To tutaj wszystko się zaczęło*, red. Jaśmina Wójcik, Urząd Dzielnicy Ursus m.st. Warszawy, Warszawa 2016.
- Jaśmina Wójcik, *Robotnicy sztuki*, w: *Sztuka poza instytucjami? Artysta w przestrzeni publicznej*, red. Karolina Izdebska, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistyczne US *Minerwa*, Szczecin 2017, s. 107-118.
- Jaśmina Wójcik, *Projekt Ursus Zakłady – Odbudowywanie lokalnej tożsamości*, <http://bit.ly/2BDRCAW> [dostęp: 18.02.2018].
- Jaśmina Wójcik, *Ludzie z żelaza*, „MOCAK Forum” nr 1/2015 [10], s. 70-73.
- *Nikt już nie słucha ludzi z Ursusa. Z Jaśminą Wójcik rozmawia Izabela Jasińska*, „Dziennik Opinii” nr 101/2015 (885), <http://bit.ly/2FbX5hQ> [dostęp: 18.02.2018].
- *Traktor jako wspólna sprawa. Z Izabelą Jasińską i Igozem Stokfiszewskim rozmawia Michał Sutowski*, „Dziennik Opinii” nr 287/2016 (1487), <http://bit.ly/2Fe3Klu> [dostęp: 18.02.2018].
- Igor Stokfiszewski, *Projekt Ursus Zakłady. Wokół „zwrotu demokratycznego” w sztuce*, „Kultura i Rozwój” nr 2 (3)/2017, s. 69-86.

MATERIAŁY DOTYCZĄCE SZTUKI ZE SPOŁECZNOŚCIĄ, SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ ORAZ DZIAŁAŃ PARTYCYPACYJNYCH:

- Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- *Manifesto. Culture and Democracy*, „Another Standard/Comedia” 1986.
- *Lokalnie: animacja kultury / community arts*, red. Iwona Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2008.
- Anna Ptak, *Community arts: wprowadzenie do idei*, w: *Lokalnie: animacja kultury / community arts*, red. Iwona Kurz, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2008, s. 36-51.
- *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERISTAS, Kraków 2010.
- Tomasz Rakowski, *Etnografia / Animacja / Sztuka. Wprowadzenie*, w: *Etnografia / Animacja / Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. Tomasz Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

KALENDARIUM WYDARZEŃ W URSUSIE

PROJEKT URSUS ZAKŁADY

2011/2012

SPACER AKUSTYCZNY

2013

POSAG 7 PANIEN

warsztaty dla dzieci "POWITANIE TRAKTORÓW W FABRYCE"

2014

ZAKŁADY. URSUS 2014

premiera filmu "URSUS ZNACZY NIEDŹWIEDŹ"

petycja do prezydent Warszawy Hanny Gronkiewicz-Waltz (inauguracja, zbieranie, oficjalne wręczenie w Ratuszu 2600 podpisów na ręce vice prezydenta Jarosława Józwiaka)

powołanie (w ramach projektu Radical Democracy:Reclaiming the Commons) KOALICJI: MIASTO WSPÓLNA SPRAWA+ organizacja KOngresu

organizacja i uczestnictwo w NARODOWYCH DNIACH DZIEDZICTWA NARODOWEGO PT.: "UTRACONE DZIEDZICTWO"

oprowadzanie po terenach ZPC badaczy ze Śląska (Międzynarodowe Centrum Dokumentacji i Badań nad Dziedzictwem Przemysłowym w Zabrze)

propozycja lokalizacji Warszawskiego Centrum Lokalnego na ursuskim Niedźwiadku (program miejski i warszawskiego oddziału SARP) wybrana jako jedna z dziesięciu pilotażowych do realizacji

GRAND PRIX nagrody Edukacji Kulturalnej za projekt "ZAKŁADY. URSUS 2014"

warsztaty w ramach konferencji ART&ACTIVISM (CHCEMY USŁYSZEĆ WASZE HISTORIE) z członkami stowarzyszeń z Europy

premiera aplikacji mobilnej URSUS-SPACER W CZASIE

wystawa URSUS->TABAKALERA, San Sebastian, Hiszpania (kurator Magdalena Kardasz, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta)

Nagroda Filmowa Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Państwowego Instytutu Sztuki Filmowej i Szkoły Wajdy dla filmu SYMFONIA FABRYKI URSUS

casting na bohaterów filmu SYMFONIA FABRYKI URSUS

premiera książki (wydanej wspólnie z Urzędem Dzielnicy Ursus): URSUS - TO TUTAJ WSZYSTKO SIĘ ZACZEŁO"

TRAKTOR-IDEA-URSUSA (instalacja artystyczna, antypomnik postawiony przez wielbicieli traktorów Ursus, a także mieszkańców dzielnicy w 40. rocznicę wydarzeń strajkowych)

udział w wystawie: SOCIAL DESIGN FOR SOCIAL LIVING (kuratorzy: Marianna Dobkowska, Krzysztof Łukomski) Narodowa Galeria w Dżakarcie, Indonezja

warsztaty ruchowo-dźwiękowe do filmu SYMFONIA FABRYKI URSUS (z Rafałem Urbackim i Dominikiem Strycharskiem)

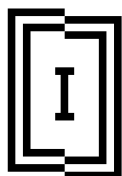
2017

stypendium Młoda Polska na wydanie publikacji podsumowującej pracę na terenie fabryki traktorów w Ursusie

Program pierwszego Studium Kultury Społecznej został zrealizowany w Warszawie w okresie od października do grudnia 2017.

Organizator:

Instytut Studiów Zaawansowanych
Jasna 10 lok. 3, 00-013 Warszawa
tel. +48 22 505 66 90
www.instytut-studiow.pl



Instytut
Studiów
Zaawansowanych

krytyka
polityczna

Koordinacja i organizacja:

Izabela Jasińska, Pat Kulka

Materiały tekstowe:

© Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego i Autorzy

Identyfikacja wizualna i projekty graficzne:

Kotbury.pl

Projekt graficzny części Timeline Projektu Ursus. Zakłady:

Jaśmina Wójcik

Projekt dofinansowany ze środków
Miasta Stołecznego Warszawa.

