

SE
K2C
JA

SZTUJKA
PARTY-
CYPA-
CYJINA
IDIZAJN
PARTY-
CYPA-
CYJINY

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY JAKO WYZWANIA BADAWCZE

WSTĘP

Red. Agnieszka WOŁODŹKO

Sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny to hasła, które często pojawiają się w różnych kontekstach: od treści komunikatów urzędowych, opisów działań społecznikowskich, warsztatów organizowanych przez organizacje pozarządowe do programów instytucji kultury. Ich obecna popularność rodzi pytania o sensy, które ze sobą niosą lub które pragną w nich ulokować posługujący się nimi artyści.

Według Arthura C. Danto akt wystawienia w nowojorskiej Stable Gallery słynnego *Brillo Box* Andy'ego Warhola zakończył epokę modernizmu. Odtąd sztuka wkroczyła w fazę posthistoryczną, a praktyki artystyczne zwróciły się ku innym celom niż poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka. W tej sytuacji „przefunkcjonowania” pojawiła się propozycja rozumienia jej w kategoriach formy świadomości społecznej. Działania artystyczne przeniosły się do przestrzeni publicznej miast, by odgrywać tam rolę animacyjną.

Był to jednocześnie czas, gdy kontrkulturowi rewolucjoniści głosili hasła odnowy życia społecznego i upodmiotowienia jego uczestników. W tym kontekście propozycja zmiany formuły relacji pomiędzy twórcą a publicznością trafiła na podatny grunt, podobnie jak postulat podważenia podziału na nadawców i odbiorców komunikatów artystycznych. Tak dzieje się w przypadku sztuki partycypacyjnej, w której widz staje się uczestnikiem i współautorem twórczego działania. Rów-

nolegle podobne zjawiska ujawniły się w praktykach związanych z projektowaniem. Potencjalny użytkownik coraz częściej jest włączany w procesy decydowania o przyszłym kształcie przestrzeni, obiektów, a nawet usług.

Hybrydyczny charakter tych praktyk, lokujących się na styku z aktywizmem, powoduje, iż wielu teoretyków i obserwatorów ma wątpliwości, czy nie opuściły one już zupełnie pola sztuki i nie przeniosły się na teren polityki, tym samym spełniając postulat wysunięty przez historyczną awangardę. Przegląd publikacji na temat sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego skłania do wniosku, że z wielkim trudem przedostają się one do badań historyków sztuki. Chętniej refleksję na ich temat podejmują kulturoznawcy, socjologowie i antropologowie. Charakterystyczna dla ich dziedzin wiedzy perspektywa pozwala spojrzeć na wspomniane zjawiska w kontekście nowej rzeczywistości życia społecznego i – związanej z nią – nowej wyobraźni społecznej. I tak środowisko kulturoznawców Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu skupia się na analizie wartości, norm i praktyk kulturowych współczesnego miasta.¹ Na tej samej uczelni grupa socjologów śledzi i dokumentuje aktywności wernakularne realizowane w przestrzeniach urbanistycznych.² Na Uniwersytecie Warszawskim refleksja na temat artystycznych praktyk włączających podej-

mwana jest w środowisku antropologów, starających się podążać za zjawiskami lokującymi się na przecięciu aktywności artystów-animatorów oraz lokalnych zjawisk kulturowych.³ Z kolei socjolożka Monika Rosińska, związana z poznańską School of Form, włącza problemy projektowania opartego na współpracy do swoich badań dotyczących nowych przejawów dizajnu.

Wśród badaczy wikłających się w analizę wspomnianych zjawisk daje się zauważyć wyrazista tendencja do poszukiwania nowej, eksperymentalnej formuły generowania wiedzy. Podejmowane przez nich próby oparte są na twórczym zaangażowaniu ich samych, występujących w podwójnej roli artystów-badaczy. Tak dzieje się w przypadku paraetnograficznych praktyk artystycznych podejmowanych przez interdyscyplinarną grupę pod kierownictwem Tomasza Rakowskiego, prowadzącą badania *Wyzwania etnografii twórczej* (2012). Podobna praktyka badawcza realizowana jest przez Pracownię Sztuki Społecznej, funkcjonującą przy Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, która zajmuje się badaniami zjawisk artystycznych z użyciem narzędzi praktycznych poprzez projektowanie i realizowanie działań aktywizujących, animacyjnych i interwencyjnych w środowisku lokalnym. Wreszcie warto wspomnieć o inicjatywach badawczych podejmowanych w środowiskach pozakademickich. Przykładem takiej formuły może być prowadzona na warszawskiej Pradze Szkoła Nauk Praktycznych (2016–2017), organizowana w formule uniwersytetu latającego.⁴

Zawarte w tym numerze *Sztuki i Dokumentacji* artykuły zostały przygotowane przez taki właśnie interdyscyplinarny zestaw autorów. Zawierają one zarówno analizy wspomnianych zjawisk, jak również prezentują ich szerokie tło społeczno-polityczne. Socjolog, antropolog i hi-

storyk Cezary Obracht-Prondzyński podejmuje refleksję nad napięciem obserwowanym pomiędzy społeczną pasywnością a silnym przekonaniem, że kluczową kwestią dla naszej wspólnoty narodowej i państwa jest stworzenie silnego społeczeństwa obywatelskiego. Artystka, kuratorka i kulturoznawczyni Agnieszka Wołodźko wskazuje na źródła sztuki i dizajnu partycypacyjnego i powiązane z nimi wartości oraz dokonuje przeglądu i uporządkowania funkcjonujących już definicji. Wreszcie mamy recenzję publikacji *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzeni artystów*, w której polonista Maksymilian Wroniszewski omawia teksty stanowiące wielostronne spojrzenie na działania twórcze i animacyjne w przestrzeni publicznej miasta.

Przypisy

¹ *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. Ewa Rewers (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014).

² Projekt *Niewidzialne miasto*, realizowany w latach 2007–2011 przez badaczy z Zakładu Badań Kultury Materialnej i Wizualnej w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu, we współpracy z firmą Metropolis.

³ Dorota Ogrodzka, Tomasz Rakowski, Ewa Rossal, „Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej,” *Kultura i Rozwój* 3(4) (2017): 89–112.

⁴ Szkoła Nauk Praktycznych była realizowana przez filozofa i urbanistę Piotra Jaworskiego oraz artystkę Iżę Rutkowską.

Cezary OBRACHT-PRONDZYŃSKI

Uniwersytet Gdański, Wydział Nauk Społecznych

AKTYWNOŚĆ SPOŁECZNIE UŻYTECZNA: TWÓRCZOŚĆ, POSTAWY I RYZYKO

Jednym z kluczowych problemów i wyzwań, z jakimi przyszło się nam mierzyć w Polsce po 1989 roku była społeczna bierność (pasywność). Już w pierwszych częściowo demokratycznych wyborach w czerwcu 1989 dała ona o sobie znać stosunkowo niską frekwencją, która dla wielu obserwatorów była zaskakująca w kontekście oczekiwanych (czy przez wszystkich?) zmian politycznych. W kolejnych wyborach (parlamentarnych, prezydenckich, samorządowych czy europejskich) oraz w kluczowych referendach (konstytucyjne i akcesyjne do UE) stale widoczny był znaczący odsetek populacji, który w nich nie uczestniczył. Nad powodami tego głowili się wielokrotnie politolodzy i socjologowie polityki, faktem jednak jest, że w porównaniu do innych krajów Europy Zachodniej, a nawet naszych sąsiadów ten podstawowy, najbardziej elementarny wskaźnik obywatelskich aktywności wypadła dość marnie.¹

Można to uznać za przejaw istotnego deficytu, który charakteryzuje nas jako wspólnotę, zwłaszcza że kontrastuje on z silnym przekonaniem, utrwalanym przez nowe, demokratyczne

elity, iż kluczową kwestią, rozstrzygającą o przyszłości narodu i państwa, jest stworzenie silnego społeczeństwa obywatelskiego.² Postulat ten nieustannie podnoszono w polskich debatach publicznych po 1989 roku, mając przy tym świadomość, że samo pojęcie przeszło bardzo głęboką ewolucję treści – od utożsamienia w czasach starożytnego Rzymu ze społeczeństwem politycznym aż po przeciwstawienie tegoż społeczeństwa państwu, jak to miało miejsce u Hegla.³ Niezależnie jednak od tego nie tylko w Polsce, ale w całej naszej części Europy stało się ono podstawowym pojęciem – słowem-kluczem, pozwalającym na opisywanie dokonujących się tutaj przemian, rosnących aspiracji społecznych ostatnich trzech dekad, ale także swoistym „testem” pozwalającym na ocenianie jakości procesów transformacyjnych.⁴ Niekiedy tak dalece, że diagnozowane deficyty, niedoskonałości czy też słabości obywatelskiego wymiaru społeczeństw pozwalały krytykom stwierdzać, iż społeczeństwa te „nie dorosły” do stania się w pełni demokratycznymi. Wybrzmiewały przy tym mocno nie tylko oceny, ale też nacechowane mocno perswazyjnie rady, za-

lecenia, a czasami wręcz pouczenia i ponaglenia, aby wykazać się większą determinacją w budowaniu instytucji obywatelskich. Efekt tych pouczeń bywał jednak często odwrotny od zamierzonego.

W tym kontekście zastanawiano się też nad barierami, które stawały na drodze rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, wskazując już u progu transformacji na spłot niesprzyjających czynników formalnych, finansowych, strukturalnych, politycznych, ale też mentalnych i osobowościowych (trauma wielkiej zmiany, która wiele grup społecznych zaskoczyła i „wyrzuciła” z utartych dotychczas kolein życiowych).⁵ Charakterystyczne przy tym, że tak jak często wskazywano, iż najlepszym remedium na ten stan winna być przede wszystkim edukacja obywatelska,⁶ tak równie konsekwentnie podnoszono, iż mamy w tym zakresie ogromne zaniedbania.⁷ W ciągu trzech dekad po przełomie demokratycznym nie potrafiliśmy stworzyć systemu edukacji obywatelskiej, która objęłaby nie tylko uczniów w szkołach, ale też osoby dorosłe. Żadna z kolejnych ekip rządowych nie pokusiła się o zainwestowanie w tę sferę wzmacniania aktywności obywatelskiej, uwzględniającą przy tym dynamikę zmian pokoleniowych, funkcjonowanie środowisk zróżnicowanych kulturowo⁸ czy też dokonującą się rewolucję technologiczną. Także samorządom lokalnym nie udało się wypracować spójnych, a przede wszystkim skutecznych narzędzi rozwijania edukacji obywatelskiej, choć wydawać by się mogło, że szczególnie one są do tego powołane.

W tej sytuacji wydawało się, że najsukcesywniejszym mechanizmem tworzenia społeczeństwa obywatelskiego oraz wprawiania obywateli do aktywności społecznej będzie gwałtownie rozwijający się od początku lat dziewięćdziesiątych sektor pozarządowy. Z tego względu właśnie on skupiał uwagę licznych badaczy,⁹ analizujących przede wszystkim uwarunkowania i bariery jego rozwoju (finansowe, prawne, polityczne itd.),¹⁰ pełnione funkcje społeczne,¹¹ postawy społeczników – ich motywacje, zmiany świata wartości,¹² nowe formy aktywności w różnych wariantach wolontariatu.¹³

Opierając się na tych obserwacjach Andrzej Siciński sformułował własną koncepcję społeczeństwa obywatelskiego, dostosowaną do polskich warunków. Odwołał się w niej do idei trzech

opozycji: pionowej – poziomej organizacji społeczeństwa; społeczeństwa „wycofanego” – uczestniczącego i wreszcie społeczeństwa otwartego – zamkniętego. Twierdził, że im bardziej społeczeństwo jest poziome (mniej zhierarchizowane), otwarte, aktywne (uczestniczące) i powiązane siecią zależności oraz współdziałania, tym bardziej można je uznać za społeczeństwo obywatelskie.¹⁴

Takie ujęcie umożliwiło rozróżnienie dwóch odmiennych, ale wzajemnie się uzupełniających, sposobów rozumienia fenomenu społeczeństwa obywatelskiego. W pierwszym, szerszym, widzi się to społeczeństwo jako „społeczeństwo ludzi zaangażowanych w życie publiczne.” Ujęcie to jest szczególnie ważne w perspektywie polskich doświadczeń okresu transformacji. Wówczas bowiem liczyły się skuteczne strategie adaptacji do drastycznie zmieniających się warunków życia, umiejętność współdziałania w ramach nieformalnych struktur, choćby w działaniach samopomocowych (zwłaszcza widoczne to było w środowiskach wiejskich i małomiasteczkowych), zdolność do tworzenia narzędzi wsparcia, ale też oporu itd. Rzadko kiedy przybierały one formę działań zinstytucjonalizowanych, nie oznacza to jednak, że nie były skuteczne i społecznie ważne.

W tym kontekście należy dopiero postrzegać drugie rozumienie społeczeństwa obywatelskiego, które koncentruje się na działaniach niezależnych od państwa, a więc przede wszystkim na działaniach podejmowanych przez organizacje pozarządowe (w tym przypadku nazwa trafnie oddaje istotę tego podejścia).¹⁵ Są to więc działania w ramach struktur sformalizowanych, które zresztą w miarę upływu lat były poddawane coraz silniejszej presji biurokratycznej i kontrolnej.

Obydwa te podejścia kładą jednak nacisk na istnienie niezbędnych warunków, aby społeczeństwo obywatelskie mogło w ogóle istnieć i się rozwijać. Są nimi: ograniczona władza, państwo kierujące się rządami prawa, gospodarka funkcjonująca na zasadach wolnorynkowych oraz istnienie wielu różnych stowarzyszeń niezależnych od państwa.¹⁶ Tylko w takich warunkach możliwe jest animowanie aktywności obywatelskiej, a to właśnie poziom samoorganizacji i zaangażowania obywateli świadczy o jakości i sile społeczeństwa obywatelskiego.

Kwestia aktywizmu jest fundamentalna dla zrozumienia społeczeństwa obywatelskiego. Warto przy tym pamiętać, że już starożytni rozróżniali dwa wzorce życia: *vita contemplativa* i *vita activa*. Każdy z nich inaczej definiował życiowe cele i rządziły się one odmiennymi zasadami. Dla starożytnych było jednak oczywiste, że nie można powiedzieć, że któryś z tych wzorców jest lepszy.

Pierwszy skupiał się na uprawianiu filozofii, co rozumiano wówczas jako myślenie i dociekanie natury rzeczywistości oraz namysł nad ludzkim życiem i losem. Żywiołem drugiego była polityka, czyli działanie, aktywność, organizowanie, praca itd. Przy czym w starożytnym rozumieniu polityki najistotniejsza była troska o dobro wspólne. Innymi słowy *vita activa* – życie aktywne oznaczać winno zaangażowanie w sprawy własnej wspólnoty (od rodziny, przez wspólnotę sąsiedzką, lokalną, aż po narodową, europejską i wreszcie globalną).

Starożytni doceniali obydwa podejścia, uznając je raczej za komplementarne. Jeśli gdzieś widzieli opozycję to raczej między aktywnością (zarówno w rozumieniu intelektualnym, jak i politycznym) a gnuśnością. Tę krytykowali (również w następnych stuleciach) w zasadzie wszyscy: filozofowie, etycy, moralści, pisarze, duchowni itd. Gnuśność postrzegana była jako synonim lenistwa (duchowego, zawodowego, a także politycznego, czyli obywatelskiego itd.). Nie miała ona nic wspólnego z zasłużonym odpoczynkiem po wyczerpanej pracy. Wręcz przeciwnie – gnuśny człowiek pracą się nie hańbił.

W kontekście powyższego powstaje zasadnicze pytanie dotyczące pasywności obywatelskiej. Należy tutaj rozróżnić sytuację, w której jest ona wymuszona okolicznościami życiowymi, wynika z deficytów kompetencyjnych i niskiego kapitału kulturowego (co może być wynikiem sytuacji społecznej, w jakiej znajduje się jednostka lub grupa społeczna) od formy wręcz oporu, buntu i protestu przeciwko niesprawiedliwości, jakiej grupa doświadcza. Odmawia ona wtedy uczestnictwa w „rytuałach obywatelskich,” uznając je za narzędzie legitymizowania porządku, który sama kontestuje jako krzywdzący.

To zupełnie inna sytuacja, niż ta, w której bierność jest efektem lenistwa obywatelskiego.

Dopuszczają się go obywatele, którzy – choć mają ku temu wszystkie możliwości i kompetencje – zachowują się całkowicie pasywnie. Są gnuśni właśnie – z wygody, wyrachowania, z lekceważenia spraw wspólnotowych itd.

Jak widać powody pasywności obywateli mogą być różne, ale w każdym społeczeństwie takie osoby się znajdują. Jednak pojawia się pytanie, czy równie uprawnione jest mówienie o leniwym społeczeństwie obywatelskim jako całości?¹⁷ Jest to w zasadzie jeden z istotniejszych, choć raczej nienazwanych, pomijanych i drażliwych, obszarów, w których mamy do czynienia z kontrowersją dotyczącą zachowań obywatelskich Polaków. Czy bowiem wysoki poziom pasywności obywatelskiej (niekiedy określane nawet mianem „społecznego bezruchu”¹⁸) jest zawiniony przez specyficzne okoliczności i warunki, w jakich funkcjonuje nasze społeczeństwo (trauma transformacji, podziały ekonomiczne, nieufność, rosnąca opresyjność państwa, słabość edukacji obywatelskiej itd.)? Czy raczej można powiedzieć, że – zwłaszcza w kontekście porównawczym z innymi – Polacy mają wszelkie warunki, możliwości i kompetencje, aby być aktywnymi obywatelami tylko... im się nie chce?

Jest to być może jedno z najważniejszych pytań dotyczących funkcjonowania naszej wspólnoty obywatelskiej nie tylko w wymiarze politycznym, ale także (a może przede wszystkim) etycznym. Oznacza ono bowiem konieczność postawienia kolejnego pytania: o poczucie współodpowiedzialności za przyszłość społeczeństwa i państwa. Paradoks polega na tym, że w ostatnich dekadach badacze społeczni (głównie socjologowie i psychologowie społeczni), ale też publicyści, animatorzy i filozofowie, nieustannie pisali o konieczności tworzenia i wzmacniania w Polsce społeczeństwa obywatelskiego, którego fundamentem winna być kultura zaangażowania i aktywizmu.¹⁹ Uznawano to wręcz za aksjomat i zgodnie z nim stale mobilizowano, zachęcano czy też wspierano różnego rodzaju działania, aktywności, inicjatywy. Służyły temu liczne programy grantowe (wspierane także przez środki zagraniczne), szkolenia, warsztaty, kampanie informacyjne, zmiany prawne czy też poradnictwo, skierowane także do środowisk mniejszych, bardziej peryfe-

ryjnych. Ważną rolę odgrywały również nagrody dla aktywnych i zasłużonych dla ruchu obywatelskiego osób, organizacji, instytucji wspierających.

Jednocześnie powszechnym i stałym wątkiem, obecnym w debacie publicznej, było narzekanie, że poziom i jakość zaangażowania są nader marne, co potwierdzać miały zresztą kolejne badania – tak w odniesieniu do wymiaru ogólnopolskiego,²⁰ jak i lokalnego.²¹ Kluczowym wskaźnikiem była tutaj liczba organizacji pozarządowych oraz zakres zaangażowania się w ich pracę mieszkańców danego terenu. Jednak takie podejście sprawiało, że wiele inicjatyw i działań, podejmowanych właśnie z myślą o sferze publicznej, stawało się niejako niewidocznymi. A stwierdzone deficyty formalnych aktywności służyły niekiedy wręcz do „dyscyplinowania” społeczeństwa, któremu w okresie transformacji politycy, ale też publicyści i badacze niejednokrotnie zarzucali że nie wykazuje odpowiedniego poziomu zaangażowania.

W Polsce społeczny bezruch bywał przełamany na kilka sposobów. Jednym z nich są działania podejmowane w mikroskali, a skoncentrowane na zaspokojeniu potrzeb i wsparciu dla osób znajdujących się w trudnej sytuacji życiowej (szczególnie jest to widoczne w formach oddolnej mobilizacji i samoorganizacji w czasie epidemii). Inny rodzaj aktywności to szerokie kampanie, mobilizujące miliony osób, których celem jest również świadczenie pomocy (najlepszy przykład to Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, ale też np. akcja Świąteczna Paczka i szereg podobnych). Jeszcze inny dowód zdolności do „społecznych poruszeń” przynoszą wydarzenia, które następowały po wielkich narodowych tragediach (śmierć papieża Jana Pawła II, katastrofa w Smoleńsku) lub w obliczu katastrof naturalnych (powódź tysiąclecia w 1997 roku czy też huragan w 2017, który spustoszył Pomorze).

Wszystkie te przykłady udowadniają, iż w Polakach tkwi duży potencjał społecznej mobilizacji, empatii, chęci pomocy i zaangażowania. Problem jednak w tym, na co uwagę zwracają badacze zachowań zbiorowych, że miewa to charakter akcyjny. To chwilowe zrywy, jednorazowe (nawet jeśli powtarzalne) przedsięwzięcia, często nie przybierające formy długotrwałego, systemowego

zaangażowania. Nie oznacza to jednak, że nawet te incydentalne aktywności nie zaspokajają ważnych potrzeb wielu osób, związanych z zaangażowaniem na rzecz innych (stąd np. popularność WOŚP).

Dodatkowy kontekst dla społecznego aktywizmu w Polsce (podobnie, jak w innych krajach naszego regionu²²) tworzą w ostatnich latach złożone procesy kulturowe, związane m.in. z przesunięciem pól konfliktów ze sfery interesów do sfery wartości i symboli, załamaniem możliwości (po)rozumienia w wyniku wygasania wspólnych kodów komunikacyjnych i osłabienia (a niektórzy wręcz twierdzą, że zanegowania) wspólnego kanonu kulturowego oraz toczącej się rewolucji tożsamościowej. (Wiąże się ona z takimi zjawiskami jak „ujawniona wielokulturowość,” żądania bycia uznanymi formułowane przez różne grupy mniejszościowe). Do tego należy dodać zjawiska takie, jak: kryzys globalizacji, głęboka transformacja systemów politycznych (kryzys demokracji przedstawicielskiej, silne tendencje populistyczne, wzrost nastrojów autorytarnych), rosnąca (a przynajmniej utrzymująca się) siła ruchów fundamentalistycznych (ideologicznych i religijnych), a wszystko to w połączeniu z fragmentaryzacją społeczeństwa, będącą efektem rewolucji komunikacyjnej. Sprawia to, iż mamy do czynienia z sytuacją, w której instytucje, środowiska czy też kręgi społeczne stają się coraz bardziej „aparatem samocelowym.” A więc nastawionym na siebie bez możliwości (nie tyle nawet chęci) poznania, uznania i uwzględnienia emocji, sądów, przekonań i oczekiwań innych. W wyniku tego stajemy się światem wsobnym, co kontrastuje z nader często i chętnie podkreślaną oraz deklarowaną przez Polaków otwartością.

Uwzględniając najpowszechniejsze formy aktywizmu społecznego, czyli zaangażowanie w działania organizacji społecznych, należy pamiętać także o ewolucji ich funkcji. Jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku Kazimierz Z. Sowa proponował, aby wyróżnić cztery takie funkcje: integracyjno-strukturalizacyjną, samorządową, mediacyjno-manipulacyjną („zrzeszenie pełniąc rolę koordynatora interesów zrzeszonych jednostek jest równocześnie koordynatorem interesów grupowych z interesami ogólnospołecznymi”) oraz funkcję polegającą

na inicjowaniu zmian społecznych.²³ Badacz ten odnosił wspomniane funkcje do szerokiego spektrum organizacji, w tym m.in. do organizacji politycznych. Zwłaszcza w odniesieniu do funkcji czwartej miało to znaczenie, zważywszy na przełom demokratyczny, który nastąpił tuż po publikacji jego tekstu. Wtedy bowiem organizacje pozarządowe stały się jednym z najważniejszych podmiotów inicjujących i realizujących zmiany, zmierzające do demokratyzacji życia społecznego.

Jednak okres transformacji wpłynął na zasadnicze poszerzenie pola (zasięgu oddziaływania społecznego) i zakresu (różnorodności sfer zainteresowania) aktywności organizacji, a w związku z tym także ich funkcji. Trafnie ujęła to Ewa Leś, proponując wyróżnienie nowych funkcji:

Działanie na rzecz przywrócenia równowagi między prawami obywateli a ich obowiązkami społecznymi, promowanie cywilizacji solidarności jako antidotum na kryzys więzi społecznych, przeciwdziałanie skrajnemu indywidualizmowi i promowanie ładu społecznego opartego na pomocniczości, który wzmacnia wzajemną odpowiedzialność jednostki, wspólnoty, państwa oraz sektora prywatnego, przeciwdziałanie erozji odpowiedzialności państwa za dobro wspólne, inspirowanie procesu legislacyjnego, kontrolowanie administracji publicznej oraz tworzenie nowych modeli uczestnictwa społecznego, uwzględniających kształtowanie świata od najbliższego otoczenia po wymiar globalny, a także poszerzanie zakresu satysfakcjonujących ról społecznych przez dowartościowanie pracy społecznie użytecznej.²⁴

Jak widać, lista funkcji i zadań organizacji pozarządowych została tutaj znacząco rozwinięta i nie bez powodu ważne miejsce zajmuje na niej kwestia społecznej użyteczności, choć jest to kategoria bardzo dyskusyjna i kontrowersyjna, gdyż czasami trudno o społeczny konsensus w odniesieniu do tego, co jest użyteczne i pożądane. Dotyczy to zarówno spraw i działań w skali lokalnej, jak i w odniesieniu do kwestii ogólnopństwowych (jedni powiedzą, że samorząd jest fundamentem państwa, podczas gdy inni będą w nim widzieli czynnik to państwo osłabiający, a więc bynajmniej wcale nie użyteczny).

Nie oznacza to jednocześnie, że tak szeroko zarysowany obszar aktywności ngo i ich funk-

cji nie rodzi różnego rodzaju ryzyk. Wiązą się one z kontrtendencjami, które da się aktualnie zauważyć w odniesieniu do społecznego aktywizmu w zasadzie w każdej niemal sferze. Nie jest to być może nic nowego, ale dziś podwójne, janusowe oblicze aktywizmu jest szczególnie uderzające. Jako przykłady można przywołać kilka zjawisk.

Pierwszym mogą być nowe technologie komunikacyjne, które są skutecznie i bardzo efektywnie wykorzystywane do przekazywania informacji (zwłaszcza w sytuacji, gdy władze polityczne blokują inne kanały i możliwości ich upowszechniania), a w ślad za tym służą społecznej mobilizacji. Widać to było w wielu miejscach na świecie – np. w czasie Arabskiej Wiosny, podczas protestów w USA (Occupy Wall Street), w Iranie, Hongkongu, Rosji, Wenezueli. Przy czym protesty w Rosji czy Hongkongu mają właściwie charakter ciągły. Co ważne, pozwalały one na przełamywanie barier środowiskowych i ułatwiały kontakty ponad społecznymi podziałami. W zasadzie trudno byłoby dziś wskazać jakiegokolwiek masowe akcje protestacyjne i nowe ruchy społeczne, które nie korzystają z narzędzi dostarczanych przez media społecznościowe i nowe technologie komunikacyjne.²⁵ Tak dzieje się oczywiście także w Polsce.²⁶

Ale jednocześnie to właśnie te technologie służą jako wygodne i efektywne narzędzia manipulacji, podgrzewania nastrojów, pogłębiania podziałów, rozsiewania niesprawdzonych informacji itd. O tym, jakie to rodzi społeczne (ale też polityczne) ryzyka napisano w ostatnich latach bardzo wiele. A jesteśmy dopiero na początku tego procesu.

Tę podwójną naturę widać także wtedy, gdy analizuje się deterytorializację i wirtualizację aktywizmu, objawiającą się wspieraniem (łatwością wspierania) różnych inicjatyw „zza ekranu smartfona,” nawet jeśli powstają one tysiące kilometrów od miejsca naszego pobytu. Ale jednocześnie nie brakuje opinii, iż taki lajkowy aktywizm (slaktywizm) prowadzi do faktycznej demobilizacji, bowiem akty wsparcia nie przenoszą się w sferę działań realnych.²⁷ W tym przypadku ryzyko polega na tym, że szansa na realną zmianę społeczną jest minimalna, wszak nader często konieczna jest interwencja w konkretnym

miejscu i czasie (np. w celu zablokowania wycinki drzew), a lajkowanie służy wyłącznie uspokojeniu sumienia.²⁸

Jednocześnie jednak błędem byłoby sądzić, że terytorium straciło na znaczeniu. Przeczą temu rozwijające się w różnych zakątkach świata (w tym także w Polsce) aktywistyczne ruchy miejskie, podejmujące interwencje, inicjujące procesy zmian, artykułujące interesy czy też oferujące wsparcie.²⁹ W tym przypadku mamy do czynienia z renesansem lokalności, która sprzyja społecznej mobilizacji do działania w mikroskali na rzecz wsi, osiedla, podwórka, miasta, parafii itd. Oczywiście, wymiar owej lokalności może być bardzo różny i niekiedy odnosi się do wielkich metropolii, zwłaszcza wtedy, gdy przejmują one na siebie kluczowe działania związane z aktywnym rozwiązywaniem problemów społecznych (tak było np. w czasie kryzysu migracyjnego w 2015 roku). Nie bez powodu wskazuje się niekiedy, że rosnącej roli metropolii w wymiarze gospodarczym i społecznym powinno również towarzyszyć do wartościowanie ich pozycji w świecie politycznej reprezentacji (choćby w strukturach UE). Póki co jednak szerszego przyzwolenia na to nie ma, bo oznaczałoby to przełamanie monopolu państw narodowych. Dynamika procesu społecznego jest jednak tego rodzaju, że miasta – zwłaszcza metropolie – będą coraz ważniejszym i aktywniejszym aktorem na scenie publicznej, to zaś będzie prowadziło do napięć między władzą centralną a samorządowymi komunami miejskimi (widać to bardzo wyraźnie w Polsce).³⁰

Kolejny wymiar, określający realia społecznego aktywizmu, związany jest z pluralizacją ideologiczną i światopoglądową, które dodatkowo napędzane i pogłębiane są przez podziały polityczne. Tu być może najwyraźniej daje się zauważyć ogromną dynamikę i jednocześnie zmianę form aktywizmu społecznego w Polsce, przy czym kontekst polityczny ostatnich lat jest tu nader wyraźny. Po jednej stronie spektrum polityczno-ideologicznego lokują się takie wydarzenia i inicjatywy, jak Marsz Niepodległości,³¹ działalność Klubów Gazety Polskiej czy też szerokie spektrum działań związanych z radykalnymi ruchami religijnymi (określane niekiedy mianem „prawicowego społeczeństwa obywatelskiego”³²).

Jak podkreślał Grzegorz Ekiert:

Od początku XXI wieku polskie społeczeństwo obywatelskie doświadcza rosnącej filaryzacji organizacyjnej i ideologicznej, będącej rezultatem pojawiania się i instytucjonalizacji konserwatywnych, nacjonalistycznych, antyliberalnych i opartych na religii sieci organizacji. Mają one własne media lokalne i krajowe, sieci społecznościowe, ramy symboliczne, polityczną narrację oraz poparcie i środki do działania zapewniane przez Kościół katolicki, prawicowe partie polityczne, fundacje i osoby prywatne o poglądach konserwatywnych i w coraz większym stopniu państwo polskie, od czasu gdy zostało ono przejęte przez partię Prawo i Sprawiedliwość po wyborach w 2015 roku.³³

Działania podejmowane przez ten nurt polityczno-ideologiczny spotkały się z rosnącą aktywnością środowisk, które widzą w nim zagrożenie dla własnej pozycji społecznej, wyznawanych wartości czy posiadanych praw. Z tego wziął się przede wszystkim bunt kobiet (czarne protesty i Strajk Kobiet³⁴), ale też protesty związane ze zmianami w wymiarze sprawiedliwości, działania wspierające strajk nauczycieli, kontestowanie mediów publicznych, protesty ekologów (nie tylko przeciw wycince Puszczy Białowieskiej) itd.

Co ważne, wszystkie te działania w całym spektrum ideologicznym i politycznym (a nie należy ograniczać go wyłącznie do biegunowo zarysowanych odmienności), toczą się nie tylko na scenie ogólnopolskiej, ale angażują także społeczności lokalne. W tym sensie można w ostatnich latach mówić jeśli nie o „przebudzeniu”, to na pewno o „falującej obywatelskości”,³⁵ w której mamy do czynienia z ogromnym zróżnicowaniem form, celów i aktorów wkraczających na ścieżkę społecznego aktywizmu.

Oczywiście, rodzi on ryzyko pogłębiania się podziałów społecznych, rosnących nastrojów radykalnych, skłonności do wykluczania przeciwników ze wspólnoty obywatelskiej i traktowania ich jak wrogów. Można na to zresztą spojrzeć w szerszej perspektywie przez pryzmat coraz

większego społecznego zróżnicowania w odniesieniu do wybieranych strategii życiowych i stylów życia, upodobań i preferencji estetycznych, odmiennych postaw ideowych. To oznacza, iż jednym z największych wyzwań jest radzenie sobie z odmiennością, manifestującą się we wszystkich obszarach i sferach życia społecznego (poza przywołanymi może ona dotyczyć także pamięci społecznej i genealogii, tożsamości etnicznych i narodowych, identyfikacji i orientacji seksualnej, wzorów konsumpcji). Jeśli spojrzymy na to z tej perspektywy, wtedy łatwo zauważymy, że znowszą się tu wzajemnie tendencje pluralizacji i chęć uniformizacji. Uznanie dla różnorodności i skłonność do jej ograniczania (np. poprzez działania administracyjne). Akceptacja dla ujawniania odmienności i ich upodmiotawiania (np. poprzez wprowadzanie ważnych dla poszczególnych grup wątków do debaty publicznej) z żądaniem milczenia i usunięcia się na margines.³⁶

Te bardzo wyraźne napięcia są widoczne w sferze języka, jakiego używa aktywizujące się społeczeństwo. Widać w nim także silne podziały polityczne i ideologiczne.³⁷ Stąd pytanie: czy jest on opisowy, czy raczej perswazyjny, a więc służący mobilizacji? Czy służy upodmiotowieniu, czy raczej stygmatyzacji? Jest narzędziem komunikacji czy raczej staje się instrumentem manipulacji? Do jakich wartości się odwołuje? Emancypacji, partycypacji, integracji, solidarności? Czy raczej wrogości, wykluczenia, ekskluzywizmu? W ślad za tym należy zapytać, co ujawnia język – jakiego typu postawy, jaki typ aktywizmu? Czy raczej taki, który jest nastawiony na współ- (współpracę, współdziałanie, współdzielenie, współodpowiedzialność itp.). Czy raczej odwrotnie – na konflikt, dzielenie, rywalizację, dyskredytację...?³⁸

Paradoksalnie język może przy tym maskować prawdziwe zamiary i cele (deklarowana współpraca w istocie oznacza chęć usunięcia konkurentów). A czasami to, co brzmi negatywnie, może mieć charakter funkcjonalny (tak może być z konfliktami, nie każdy przecież konflikt jest z założenia destrukcyjny). W tym także ukryty jest paradoks sytuacji społecznej. Ale też ryzyko wynikające z braku czytelności. A to o tyle ważne, iż za językiem kryje się praktyka. Dobrym przykładem może być jedno z najważniejszych haseł w reper-

tuarze społecznego aktywizmu – partycypacja. W jednym z pierwszych poradników tak o niej pisano: „W szerokim rozumieniu partycypacja społeczna jest podstawą społeczeństwa obywatelskiego, którego członkowie dobrowolnie biorą udział w publicznej działalności. W węższym rozumieniu pojęcie to oznacza partnerstwo publiczno-prawne samorządu gminnego i mieszkańców służące podejmowaniu działań na rzecz rozwoju lokalnego.”³⁹ Jednocześnie dodawano tam, że takie aktywne partnerstwo wymaga: „podmiotowego i równoprawnego traktowania się partnerów: należy unikać sytuacji, w której aktywność samorządu lokalnego sprowadza się do działań polegających na zabieganiu o przychyłność społeczności lokalnej w czasie wyborów w zamian za przyznanie jej (bądź obietnicę przyznania) dóbr pozostających w jego gestii; kreatywności i aktywności partnerów; wspólnej wizji dotyczącej kierunków i form rozwoju społeczności lokalnej oraz konsensusu dla tej wizji i sposobów jej osiągnięcia.”⁴⁰

W sensie ideowym trudno byłoby znaleźć kogoś, kto odmawiałby tym zasadom sensu i nie uznawałby ich za społecznie pożądane. Jednak w praktyce spełnienie każdego z tych warunków okazuje się być bardzo trudne i to nawet nie z racji niechęci stron uczestniczących w procesie czy też głęboko społecznie zakorzenionej u nas nieufności.⁴¹ Idzie także o brak narzędzi i umiejętności posługiwania się nimi, co wynika z niskiego poziomu kultury obywatelskiej (zresztą to charakteryzuje nie tylko lokalne społeczności samorządowe, o których tutaj mowa). Równie istotna jest ułomność społecznej debaty oraz okupowanie agory publicznej przez różnego rodzaju ekstremizmy, zawłaszczenie mediów publicznych, i uwięź mediów lokalnych oraz regionalnych.

Jednocześnie jednak, być może znowu paradoksalnie, te właśnie ułomne narzędzia partycypacji rozwijane w samorządach, podtrzymywanie sieci współpracy między sferą pozarządową i samorządem, biznesem oraz różnymi instytucjami (edukacyjnymi, kulturalnymi itd.), społeczne reakcje na spotykające nas niespodziewane zdarzenia i katastrofy, a nawet narastające napięcia polityczne i ideologiczne spowodowały, iż w szeregach aktywistów społecznych pojawiło się bardzo wiele zupełnie nowych osób, w tym

także młodzieży i seniorów. Co więcej, dzieje się to w czasach, gdy zdolność do budowania koalicji i sieci współpracy konkuruje z pogłębiającą się indywidualizacją i skłonnością do izolacji. A działania instytucjonalne zderzają się z silną tendencją do deinstytucjonalizacji, a więc ucieczki od organizacji i skłonności do działań *ad hoc*.

Wszystko to pokazuje, jak złożona jest rzeczywistość społecznych aktywności. Dodatkowo dopływ świeżej energii, przyciąganie nowych ludzi i aktywizowanie grup dotąd marginalnych spotyka się ze zjawiskiem uwiadu i wypalenia aktywistycznego.

Proces ten jest wynikiem działania dwójakiego rodzaju sił: po jednej stronie jest nastawienie wielu osób na zaangażowanie, aktywizm, poświęcenie się. Jest silny etos dzielenia się z innymi własną energią, czasem, uwagą, co odpowiada na społeczne oczekiwanie rosnącej liczby osób i środowisk, że ktoś im pomoże i je wesprze.

Z drugiej strony te rosnące wymagania i oczekiwania trudne są do spełnienia. Do tego dochodzi narzucanie często wręcz nierealistycznych standardów, których aktywiści nie są w stanie spełnić, bez względu na to, jak wiele czasu i energii poświęcają na swoją działalność. Dodać jeszcze trzeba rosnącą presję kontrolną, ograniczanie dostępu do środków wraz z przerzucaniem odpowiedzialności na organizacje społeczne za coraz trudniejsze i bardziej problematyczne kwestie społeczne. Z tym wiąże się poczucie osamotnienia, wynikające z wycofywania się lub dysfunkcjonalności instytucji publicznych w danym obszarze (np. opieka socjalna – właśnie wy musicie to robić, bo inaczej nie ma komu...). Nie zawsze i wszędzie tak właśnie jest. Jednak narzucenie nadmiernych oczekiwań zdarza się z problemami po stronie działaczy społecznych... A dodatkowo: niskie wynagrodzenia, niestabilność zatrudnienia, niski prestiż społeczny... Wszystko to w sumie prowadzi właśnie do zjawiska wypalenia aktywistycznego, co musi się przekładać na stan i kondycję społeczeństwa obywatelskiego.⁴²

W gruncie rzeczy powyższy dylemat natury mentalnej odnosi się do samej istoty społecznej aktywności. Być może jest on też jedną z przyczyn wspomnianej wcześniej tendencji do deinstytucjonalizacji i ucieczki od organizacji, postrzega-

nych czasem jako instytucje narzucające zobowiązania, którym osoby chcące się zaangażować jednak nie będą w stanie sprostać? Stąd też zmienia się samo rozumienie aktywności, którą kiedyś postrzegaliśmy jako pewien proces – ciąg zdarzeń, uporządkowanych strukturalnie i funkcjonalnie. Jednak dziś – także dzięki rewolucji technologicznej – zmianie uległa sama natura społecznych relacji. Trudno mówić o procesie, bo ważniejsze są chwilowe zaangażowania, krótkotrwałe i realizowane przy pomocy różnych narzędzi aktywności (bezpośrednie, ale też zapośredniczone przez media społeczne), niekiedy jednorazowe, czasami powtarzalne, ale nieprzymusowe (nie wynikające z obowiązku organizacyjnego), częściej zaś będące efektem emocjonalnego poruszenia. To świat nie struktur i organizacji, lecz raczej incydentów.⁴³

Bardzo dobrze odnajduje się on w twórczości, która właśnie dlatego coraz łatwiej i chętniej wkracza w pole społecznego aktywizmu. W jakiejś mierze w swojej animacyjnej praktyce każdy aktywista staje się twórcą. Ale z drugiej strony artysta/twórca wkracza w rolę (choćby – czy też nader często – chwilową) nie tylko obserwatora, badacza i komentatora, lecz także twórcy idei oraz animatora i środowiskowego, akcyjnego lidera. Dzięki temu, ze swoją wrażliwością i doświadczeniem, staje się on mediatorem czy też pośrednikiem ulokowanym w heterogenicznych „między-światach” – w realiach złożonych, usieciowionych, zapętlnionych, nieciągłych, zrywanych, odtwarzanych, rekonfigurowanych itd. Tego typu publiczna rola twórców nie jest czymś nowym – wystarczy przywołać czasy Solidarności.⁴⁴ Jednak obecnie zupełnie nowe są realia społeczne, w jakich się to odbywa, co oznacza, że także wyzwania są oryginalne i niepowtarzalne. Oto bowiem funkcjonujemy w świecie, w którym trwa medialny, edukacyjny, polityczny, etyczny i pragmatyczny dyskurs, nakazujący bycie aktywnym. Co więcej – w którym aktywne życie staje się synonimem życia ciekawego i atrakcyjnego, dobrego i pożądanego. Taki styl ma m.in. dawać poczucie satysfakcji i sensu, chronić przed samotnością, przedłużać młodość. Jednym słowem – ma być remedium na kluczowe bolączki współczesnej egzystencji.

Wśród wielu „narzędzi,” gwarantujących takie właśnie życie, jednym z najchętniej przy-

woływanych jest twórczość, która tym samym zbiega się w jednym punkcie z aktywnością, a razem przekładają się na poziom obywatelskiego zaangażowania. No bo cóż po twórczości, gdyby była ona tylko dla mnie? Twórczość zawsze skierowana jest ku innym (nawet jeśli twórca deklaruje co innego). W tym sensie jest aktem społecznym, czego efektem jest kultura. Bo kultura to nie tylko instytucje, procedury, projekty, finanse, narracje... Gdy „robimy kulturę” – tak naprawdę inicjujemy proces twórczy jako działanie społeczne (i zarazem działanie uspołeczniające). Ale też właśnie w kontekście społecznym nie da się pominąć faktu, że zaangażowanie twórców w sferę publiczną i także uwikłanie sztuki rodzi szereg wątpliwości, wynikających z historycznych doświadczeń.⁴⁵ Wcale też relacje między twórczością i aktywnością artystyczną a budową społeczeństwa obywatelskiego nie są takie bezproblemowe.⁴⁶ Choćby dlatego, że artyści bywają obywatelami niestandardowymi.⁴⁷ Twórczość zaś zawsze wywołuje niepokój: nie wiadomo czego się po niej spodziewać. Nie daje się jej kontrolować. Jest nieprzewidywalna. Nader często uderza w przyzwyczajenia, podważa utarte sądy, kwestionuje normy, rozdrapuje rany, mobilizuje do aktywności czy zmusza do stawiania trudnych pytań. Twórczość niesie więc ze sobą ryzyko, które zwielokrotnia się jeśli towarzyszy jej społeczne zaangażowanie. Ale może ono uderzać również w reguły i struktury społeczeństwa obywatelskiego, ujawniając np. funkcjonujące w nim uprzedzenia, fałszywe nierówności itp. Z tego względu twórczość wymaga odwagi – nie tylko zresztą od artysty, ale też od odbiorcy, od sponsora, od władzy, mediów, Kościoła itd. W tym znaczeniu staje się czułym wskaźnikiem kondycji społeczeństwa, jego lęków i niepewności, urazów i stereotypów, które je nurtują. Jeśli jednak nie będzie miejsca dla swobody twórczości – nie będzie też ruchu, dynamiki, innowacji. Brakować będzie krytycyzmu i otwartej debaty.

Nie należy jednak w twórczości i umiejętności samoorganizacji widzieć remedium na wszystkie społeczne i rozwojowe bolączki. Tak, jak i od społecznego aktywizmu nie można oczekiwać zbyt wiele. Siłą rzeczy, przy ograniczonych zasobach, kompetencjach i możliwościach, będzie

on musiał zawieść pokładane w nim nadzieje, co prowadzić może do rozczarowań, wycofania i w konsekwencji paradoksalnie – do społecznej pasywności. Jednocześnie warto pamiętać, iż naturą aktywności jest „podzielność” w tym sensie, że z małej inicjatywy może wyrosnąć ogromne przedsięwzięcie, tak jak z małego kawałka kłącza wyrasta roślina. Na tym polega fenomen, szczególnie współcześnie, rozwoju inicjatyw społecznych, gdzie nawet najbardziej złożona struktura może mieć zakorzenienie w indywidualnych przedsięwzięciach. Przenoszenie doświadczeń, rozwijanie sytuacyjnych funkcjonalności bazujących na innowacjach i kreatywności uczestników zdarzenia, podtrzymywanie efektu synergii stanowiącej efekt łączenia kompetencji i energii pochodzących z często radykalnie odmiennych środowisk, a wreszcie zdolność dostrzegania problemów społecznych i chęć zmierzenia się z nimi – wszystko to jest źródłem kultury zaangażowania. Kultury, która w równym stopniu może skupiać się na celach afirmatywnych, jak i być narzędziem oporu czy protestu.⁴⁸ Rozstrzygający jest kontekst społeczny oraz wartości wyznawane przez uczestników, inicjujących działanie.

Przypisy

- ¹ Mikołaj Cześnik, *Partycypacja wyborcza w Polsce. Perspektywa porównawcza* (Warszawa: Scholar, 2007); Idem, *Partycypacja wyborcza Polaków* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2009).
- ² Aleksander Łukaszewicz, „Państwo – gospodarka – społeczeństwo obywatelskie. Refleksje o szansach i zagrożeniach” w *Rozwój – Region – Społeczeństwo*, red. Grzegorz Gorzelak, Marek S. Szczepański i Tomasz Zarycki (Warszawa-Katowice: Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego. Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii. Uniwersytet Śląski, 1999); Krzysztof Murawski, *Państwo i społeczeństwo obywatelskie. Wybrane problemy rozwoju demokracji w Polsce 1989-1997* (Kraków: WAM, 1999); Piotr Gliński, „O pewnych aspektach obywatelskości. Aktywność społeczna a integracja wspólnot-obywatelskich” w *Jak żyją Polacy*, red. Henryk Domański, Anna Ostrowska, Andrzej Rychard (Warszawa: IFiS PAN, 2000); Artur Kościński, Wojciech Misztal, *Społeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką* (Warszawa: IFiS PAN, 2008); Edward Balawajder, *Społeczeństwo obywatelskie: modele teoretyczne i praktyka społeczna* (Lublin: UMCS, 2007).
- ³ Jerzy Szacki, „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego,” w *Ani Książę ani Kupiec. Obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli współczesnej*, red. Jerzy Szacki (Kraków-Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1997), 9-10; Zdzisław Kowalewski, *Społeczeństwo obywatelskie w doświadczeniu historycznym* (Warszawa: PAX, 1991); Aleksander Smolar, „Przygody społeczeństwa obywatelskiego,” w *Idee a zarządzanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego*, red. Ewa Nowicka i Mirosław Chałubiński (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999).
- ⁴ Szacki, „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego,” 16-passim.
- ⁵ Joanna Kurczewska, Katarzyna Staszynska i Hanna Bojar, „Blokady społeczeństwa obywatelskiego: czyli słabe społeczeństwo i słabe państwo” w *Społeczeństwo w transformacji. Ekspertyzy i studia*, red. Andrzej Rychard i Michał Fedorowicz (Warszawa: ISiF PAN, 1993): 84-96.
- ⁶ *Edukacja a społeczeństwo obywatelskie. Z teorii i praktyki demokratyzacji polskiej szkoły*, red. Jan Żebrowski (Gdańsk: Uniwersytet Gdański, 1995).
- ⁷ Kazimierz Przyszczypkowski, Aleksander Zandencki, *Edukacja i młodzież wobec społeczeństwa obywatelskiego* (Poznań-Toruń: Edytor, 1996); Dorota Gierszewski, *Edukacja obywatelska w przestrzeni lokalnej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017).
- ⁸ Andrzej Sadowski, „Zróżnicowanie kulturowe a społeczeństwo obywatelskie,” *Sprawy Narodowościowe 14-15* (1999): 31-41.
- ⁹ Ewa Leś, Sławomir Nałęcz, *Sektor non-profit. Nowe dane i nowe spojrzenie na społeczeństwo obywatelskie w Polsce* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2001). O stanie sektora mówią też systematycznie publikowane różnego rodzaju raporty (przykładowo tutaj raport za 2018 rok: <https://api.ngo.pl/media/get/108227>).
- ¹⁰ Jacek Dziobek-Romański, „Adaptacja organizacji pozarządowych do nowych warunków ustrojowych, czyli o pomocy pomagającym,” w *Problemy społeczne w okresie zmian systemowych w Polsce*, red. Marian Malikowski (Rzeszów: Mana, 1997); *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor*, red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński (Warszawa: IFiS PAN, 2002).
- ¹¹ Przemysław Kledzik, *Działalność organizacji pozarządowych na rzecz realizacji celów publicznych* (Warszawa: Difin S.A., 2013).
- ¹² Jadwiga Koralewicz i Hanna Malewska-Peyre, *Człowiek człowiekowi człowiekiem. Analiza wywiadów biograficznych działaczy społecznych w Polsce i we Francji* (Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 1998); Ilona Howiecka-Tańska, *Liderzy i działacze. O idei trzeciego sektora w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).
- ¹³ Marek Nowak, *Teoria nieracjonalnego działania Socjologiczne studium na temat wolontariatu i społecznego aktywizmu* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2015).
- ¹⁴ Andrzej Siciński, „Społeczeństwo obywatelskie,” w *Władza i obywatel w społeczeństwie informacyjnym*, red. Marek Dietrich (Warszawa: Instytutu Problemów Współczesnej Cywilizacji Politechniki Warszawskiej, 1999).
- ¹⁵ Zob. Janusz Baster, „Otoczenie trzeciego sektora,” w *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor*, red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński (Warszawa: IFiS PAN, 2002), 263.
- ¹⁶ Victor M. Pérez-Díaz, *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii* (Kraków-Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1996), 70-71.
- ¹⁷ Maciej Drzonek, „Czy społeczeństwo obywatelskie może być leniwe? Uwagi o poziomie partycypacji wyborczej na Pomorzu Zachodnim na tle Polski,” *Management and Business Administration. Central Europe*, nr 2 (2012): 136-154.
- ¹⁸ *Czy społeczny bezruch? O społeczeństwie obywatelskim i aktywności we współczesnej Polsce*, red. Marek Nowak i Michał Nowosielski (Poznań: Instytut Zachodni, 2006).
- ¹⁹ Tomasz Besta, Katarzyna Jaśko, Joanna Grzymała-Moszczyńska i Paulina Górka, *Walcz, protestuj, zmieniaj świat. Psychologia aktywizmu* (Sopot: Smak Słowa, 2019).
- ²⁰ Wojciech Misztal, *Dialog obywatelski we współczesnej Polsce* (Lublin: UMCS, 2011).
- ²¹ *Lokalne społeczności obywatelskie*, red. Jacek Kurczewski (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003); Joanna Kurczewska, Marian Kempny, Hanna Bojar, „Społeczności lokalne jako wspólnoty tradycji – w poszukiwaniu korzeni demokracji,” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1998): 88-110.
- ²² Grzegorz Makowski, „Czy spełniły się nasze sny? Wymarzony i realny pejzaż społeczeństw obywatelskich w Europie Środkowo-Wschodniej,” *Trzeci Sektor*, nr 26 (2009): 31-47.

- ²³ Kazimierz Z. Sowa, *Wstęp do socjologicznej teorii zrzeszeń* (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1988): 107-116.
- ²⁴ Ewa Leś, *Od filantropii do pomocniczości. Studium porównawcze rozwoju i działalności organizacji społecznych* (Warszawa: Dom Wydaw. ELIPSA, 2000), 17.
- ²⁵ Manuel Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu* (Warszawa: PWN, 2013); Jeroen van Laer i Peter van Aels, *Cyber-protest and civil society: the Internet and action repertoires insocial movements*, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.594.4921&rep=rep1&type=pdf>; Marta Du Vall, „Protest i zmiana w erze nowych mediów” w *Kultury kontestacji – dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. Tomasz Maślanka, Rafał Wiśniewski (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2014).
- ²⁶ Joanna Grzechnik, *Rola nowych mediów w aktywizacji społeczności lokalnej na przykładzie ruchów miejskich w Krakowie* (Gdańsk: Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; Wydawnictwo ToC, 2018).
- ²⁷ Olga Święcicka, *Generacja leni – slaktywiści. Czy można zbawić świat klikając myszką?*, <https://natemat.pl/34501,generacja-leni-slaktywisci-czy-mozna-zbawic-swiat-klikajac-myszka>.
- ²⁸ Magdalena Dudkiewicz, „Nowy aktywizm. Rzeczywistość czy kreacja medialna,” w *Efekt motyla. Scenariusze rozwoju sektora społecznościowego w Polsce*, red. Rafał Krenz, Stanisław Mocek, Bohdan Skrzypczak (Warszawa: Collegium Civitas, 2015).
- ²⁹ Paweł Kubicki, „Ruchy miejskie w Polsce. Dekada doświadczeń,” *Studia Socjologiczne*, nr 3 (2019): 5-30.
- ³⁰ Benjamin Barber, *Gdyby burmistrzowie rządili światem. Dysfunkcyjne kraje, rozkwitające miasta* (Warszawa: Muza, 2014).
- ³¹ Paweł Kocyba, Małgorzata Łukianow, *Marsz Niepodległości 2018 – wstępne wyniki*, <https://demonstracjepl.wordpress.com/2019/11/14/marsz-niepodleglosci-2018-wstepne-wyniki/>.
- ³² „Współpraca PiS z prawniczymi stowarzyszeniami pomogła mu wygrać wybory,” rozm. Emilii Świętochowskiej z Marcinem Ślarzyńskim, *Dziennik Gazeta Prawna*, <https://www.gazetaprawna.pl/artykuly/1444612,slarzynski-pis-prawnicowe-stowarzyszenia-kluby-gazety-polskiej-ngo.html>.
- ³³ Grzegorz Ekiert, *Ciemna strona społeczeństwa obywatelskiego*, <http://conciliuncivitas.pl/ciemna-strona-spoleczenstwa-obywatelskiego/>.
- ³⁴ *Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet*, red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales (Gdańsk: ECS, 2018).
- ³⁵ *Fahijąca obywatelskość. Stare wzory, nowe tendencje*, red. Artur Kościański i Wojciech Misztal (Warszawa: IFiS PAN, 2019).
- ³⁶ Zygmunt Bauman, *Obcy u naszych drzwi* (Warszawa: PWN, 2016); *Spółczesność wobec Innego w naukach społecznych i życiu publicznym*, red. Ludmiła Dziewiecka-Bokun i Anna Śledzińska-Simon (Toruń-Wrocław: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010); *Odmienność w kulturze*, red. Aleksandra Rzepkowska (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2017).
- ³⁷ Laura Polkowska, *Język prawicy* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015); Katarzyna Kłosińska i Michał Rusinek, *Dobra zmiana* (Kraków: Znak 2019).
- ³⁸ Bernadetta Ciesek, *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (wartości, postawy, strategie)* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2018).
- ³⁹ *Komunikacja i partycypacja społeczna. Poradnik*, red. Jerzy Hausner (Kraków: Małopolska Szkoła Administracji Publicznej Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 1999), 39.
- ⁴⁰ Ibidem, 40.
- ⁴¹ Ale to nie tylko polski problem. Zob. Markus Miessen, *Koszmar partycypacji. Niezależna praktyka* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016).
- ⁴² Marta Trawińska, *Wyczerpane aktywistki, wypaleni działacze. Aktywizm jest pracą!*, <https://publicystyka.ngo.pl/wyczerpane-aktywistki-wypaleni-dzialacze-aktywizm-jest-praca>.
- ⁴³ Zob. Marek Krajewski, *Incydentologia* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2017).
- ⁴⁴ *Niepokorna. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980-1990*, red. Stefan Figlarowicz et al. (Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006).
- ⁴⁵ Halina Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy* (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie, 1996).
- ⁴⁶ Rafał Drozdowski, „Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?,” *Zeszyty Artystyczne*, nr 21 (2012): 51-60.
- ⁴⁷ Jarosław Lubiak, „Obywatel – artysta,” *Zoon Politikon*, nr 1 (2010): 84-95.
- ⁴⁸ *Miejsca oporu. O kontrkultura kultury polskiej*, red. Waldemar Kuligowski (Poznań: Czas Kultury, 2018).

Bibliografia

- Balawajder, Edward. *Spółeczeństwo obywatelskie: modele teoretyczne i praktyka społeczna*. Lublin: UMCS, 2007.
- Barber, Benjamin. *Gdyby burmistrzowie rządzili światem. Dysfunkcyjne kraje, rozkwitające miasta*. Warszawa: Muza, 2014.
- Baster, Janusz. „Otoczenie trzeciego sektora.” W *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor*, red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński, 261–267. Warszawa: IFiS PAN, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Obcy u naszych drzwi*. Warszawa: PWN, 2016.
- Besta, Tomasz, Katarzyna Jaśko, Joanna Grzymała-Moszczyńska i Paulina Górska. *Walcz, protestuj, zmieniaj świat. Psychologia aktywizmu*. Sopot: Smak Słowa, 2019.
- Bunt kobiet. Czarne protesty i Strajki Kobiet*. Red. Elżbieta Korolczuk, Beata Kowalska, Jennifer Ramme i Claudia Snochowska-Gonzales. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2018.
- Castells, Manuel. *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*. Warszawa: PWN, 2013.
- Ciesek, Bernadetta. *Dyskursy dyskryminacji i tolerancji w przestrzeni publicznej współczesnej Polski (wartości, postawy, strategie)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018.
- Cześniak, Mikołaj. *Partycypacja wyborcza Polaków*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2009.
- Cześniak, Mikołaj. *Partycypacja wyborcza w Polsce. Perspektywa porównawcza*. Warszawa: Scholar, 2007.
- Czy społeczny bezruch? O społeczeństwie obywatelskim i aktywności we współczesnej Polsce*. Red. Marek Nowak i Michał Nowosielski. Poznań: Instytut Zachodni, 2006.
- Drozdowski, Rafał. „Dlaczego sojusz sztuki publicznej i społeczeństwa obywatelskiego jest (na razie) sojuszem papierowym?” *Zeszyty Artystyczne*, nr 21 (2012): 51–60.
- Drzonek, Maciej. „Czy społeczeństwo obywatelskie może być leniwe? Uwagi o poziomie partycypacji wyborczej na Pomorzu Zachodnim na tle Polski.” *Management and Business Administration. Central Europe*, nr 2 (2012): 136–154.
- Du Vall, Marta. „Protest i zmiana w erze nowych mediów.” W *Kultury kontestacji – dziedzictwo kontrkultury i nowe ruchy społecznego sprzeciwu*, red. Tomasz Maślanka i Rafał Wiśniewski, 191–205. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2014.
- Dudkiewicz, Magdalena. „Nowy aktywizm. Rzeczywistość czy kreacja medialna.” W *Efekt motyla. Scenariusze rozwoju sektora społecznościowego w Polsce*, red. Rafał Krenz, Stanisław Mocek i Bohdan Skrzypczak, 55–70. Warszawa: Collegium Civitas, 2015.
- Dziobek-Romański, Jacek. „Adaptacja organizacji pozarządowych do nowych warunków ustrojowych, czyli o pomocy pomagającym.” W *Problemy społeczne w okresie zmian systemowych w Polsce*. red. Marian Malikowski, 474–489. Rzeszów: Mana, 1997.
- Edukacja a społeczeństwo obywatelskie. Z teorii i praktyki demokratyzacji polskiej szkoły*. red. Jan Żebrowski. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, 1995.
- Falująca obywatelskość. Stare wzory, nowe tendencje*. Red. Artur Kościański i Wojciech Misztal. Warszawa: IFiS PAN, 2019.
- Gierszewski, Dorota. *Edukacja obywatelska w przestrzeni lokalnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Gliński, Piotr. „O pewnych aspektach obywatelskości. Aktywność społeczna a integracja wspólnot obywatelskich.” W *Jak żyją Polacy*, red. Henryk Domański, Anna Ostrowska i Andrzej Rychard, 363–394. Warszawa: IFiS PAN, 2000.
- Grzechnik, Joanna. *Rola nowych mediów w aktywizacji społeczności lokalnej na przykładzie ruchów miejskich w Krakowie*. Gdańsk: Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa Uniwersytetu Gdańskiego; Wydawnictwo ToC, 2018.
- Łowiecka-Tańska, Ilona. *Liderzy i działacze. O idei trzeciego sektora w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Kledzik, Przemysław. *Działalność organizacji pozarządowych na rzecz realizacji celów publicznych*. Warszawa: Difin S.A., 2013.
- Kłosińska, Katarzyna, Rusinek, Michał. *Dobra zmiana, czyli jak się rządzi światem za pomocą słów*. Kraków: Znak 2019.
- Komunikacja i partycypacja społeczna. Poradnik*. Red. Jerzy Hausner. Kraków: Małopolska Szkoła Administracji Publicznej Akademii Ekonomicznej w Krakowie, 1999.
- Koralewicz, Jadwiga i Hanna Malewska-Peyre. *Człowiek człowiekowi człowiekiem. Analiza wywiadów biograficznych działaczy społecznych w Polsce i we Francji*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 1998.
- Kościański, Artur i Wojciech Misztal. *Spółeczeństwo obywatelskie. Między ideą a praktyką*. Warszawa: IFiS PAN, 2008.
- Kowalewski, Zdzisław. *Spółeczeństwo obywatelskie w doświadczeniu historycznym*. Warszawa: PAX, 1991.
- Krajewski, Marek. *Incydentologia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2017.
- Kubicki, Paweł. „Ruchy miejskie w Polsce. Dekada doświadczeń.” *Studia Socjologiczne*, nr 3 (2019): 5–30.
- Kurczewska, Joanna, Marian Kempny i Hanna Bojar. „Społeczności lokalne jako wspólnoty tradycji – w poszukiwaniu korzeni demokracji.” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1998): 88–110.

- Kurczewska, Joanna, Katarzyna Staszyńska i Hanna Bojar. „Blokady społeczeństwa obywatelskiego: czyli słabe społeczeństwo i słabe państwo.” W *Spoleczeństwo w transformacji. Ekspertyzy i studia*, red. Andrzej Rychard i Michał Fedorowicz, 84–96. Warszawa: ISiF PAN, 1993.
- Leś, Ewa i Sławomir Nałęcz. *Sektor non-profit. Nowe dane i nowe spojrzenie na społeczeństwo obywatelskie w Polsce*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, 2001.
- Leś, Ewa. *Od filantropii do pomocniczości. Studium porównawcze rozwoju i działalności organizacji społecznych*. Warszawa: Dom Wydaw. ELIPSA, 2000.
- Lokalne społeczności obywatelskie*. Red. Jacek Kurczewski. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2003.
- Lubiak, Jarosław. „Obywatel – artysta.” *Zoon Politikon*, nr 1 (2010): 84–95
- Łukaszewicz, Aleksander. „Państwo – gospodarka – społeczeństwo obywatelskie. Refleksje o szansach i zagrożeniach.” W *Rozwój – Region – Społeczeństwo*, red. Grzegorz Gorzelak, Marek S. Szczepański i Tomasz Zarycki, 89–99. Warszawa–Katowice: Europejski Instytut Rozwoju Regionalnego i Lokalnego. Uniwersytet Warszawski, Instytut Socjologii. Uniwersytet Śląski, 1999.
- Makowski, Grzegorz. „Czy spełniły się nasze sny? Wymarzony i realny pejzaż społeczeństw obywatelskich w Europie Środkowo-Wschodniej.” *Trzeci Sektor*, nr 26 (2009): 31–47.
- Miejsca oporu. O kontrkultura kultury polskiej*. Red. Waldemar Kuligowski. Poznań: Czas Kultury, 2018.
- Miessen, Markus. *Koszmar partycypacji. Niezależna praktyka*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.
- Misztal, Wojciech. *Dialog obywatelski we współczesnej Polsce*. Lublin: UMCS, 2011.
- Murawski, Krzysztof. *Państwo i społeczeństwo obywatelskie. Wybrane problemy rozwoju demokracji w Polsce 1989–1997*. Kraków: WAM, 1999.
- Niepokorna. Artyści i naukowcy dla Solidarności 1980–1990*. Red. Stefan Figlarowicz, et al. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2006.
- Nowak, Marek. *Teoria nieracjonalnego działania Socjologiczne studium na temat wolontariatu i społecznego aktywizmu*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2015.
- Odmienność w kulturze*. Red. Aleksandra Rzepkowska. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2017.
- Pérez-Díaz, Victor M. *Powrót społeczeństwa obywatelskiego w Hiszpanii*. Kraków–Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1996.
- Polkowska, Laura. *Język prawicy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2015.
- Przyszczykowski, Kazimierz i Aleksander Zandencki. *Edukacja i młodzież wobec społeczeństwa obywatelskiego*. Poznań–Toruń: Edytor, 1996.
- Sadowski, Andrzej. „Zróżnicowanie kulturowe a społeczeństwo obywatelskie.” *Sprawy Narodowościowe*, nr 14–15 (1999): 14–15.
- Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: trzeci sektor*. Red. Piotr Gliński, Barbara Lewenstein i Andrzej Siciński. Warszawa: IFiS PAN, 2002.
- Siciński, Andrzej. „Społeczeństwo obywatelskie.” W *Władza i obywatel w społeczeństwie informacyjnym*, Warszawa: Instytutu Problemów Współczesnej Cywilizacji, 1999.
- Smolar, Aleksander. „Przygody społeczeństwa obywatelskiego.” W *Idee a urzędanie świata społecznego. Księga jubileuszowa dla Jerzego Szackiego*, red. Ewa Nowicka i Mirosław Chałubiński, 386–396. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
- Sowa, Kazimierz Z. *Wstęp do socjologicznej teorii zrzeszeń*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1988.
- Spoleczeństwo wobec Innego w naukach społecznych i życiu publicznym*. Red. Ludmiła Dziewiecka-Bokun i Anna Śledzińska-Simon. Toruń–Wrocław: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2010.
- Szacki, Jerzy. „Wstęp. Powrót idei społeczeństwa obywatelskiego.” W *Ani Książę ani Kupiec. Obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli współczesnej*, red. Jerzy Szacki, 5–62. Kraków–Warszawa: Znak i Fundacja im. Stefana Batorego, 1997.
- Święcicka, Olga. *Generacja leni – slaktywisci. Czy można zbawić świat klikając myszką?* <https://natemat.pl/34501,generacja-leni-slaktywisci-czy-mozna-zbawic-swiat-klikajac-myszka>.
- Taborska, Halina. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza i Życie 1996.
- Trawińska, Marta. *Wyczerpane aktywistki, wypaleni działacze. Aktywizm jest pracą!* <https://publicystyka.ngo.pl/wyczerpane-aktywistki-wypaleni-dzialacze-aktywizm-jest-praca>.
- van Laer, Jeroen, Peter van Aels. *Cyber-protest and civil society: the Internet and action repertoires insocial movements*. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.594.4921&rep=rep1&type=pdf>.
- „Współpraca PiS z prawniczymi stowarzyszeniami pomogła mu wygrać wybory.” Rozmowa Emilii Świętochowskiej z Marcinem Ślarzyńskim. *Dziennik Gazeta Prawna*. <https://www.gazetaprawna.pl/artykuly/1444612,slarzyński-pis-prawnicowe-stowarzyszenia-kluby-gazety-polskiej-ngo.html>.

Agnieszka WOŁODŹKO

RHIZOME Ośrodek Badania Sztuki Partycypacyjnej i Dizajnu Partycypacyjnego, Gdańsk

SZTUKA PARTYCYPACYJNA I DIZAJN PARTYCYPACYJNY: ŹRÓDŁA, DEFINICJE I WARTOŚCI

Nie ulega wątpliwości, iż na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku mamy do czynienia ze szczególną intensyfikacją zjawiska, które Gilles Deleuze nazywa „procesem upodmiotawiania,¹ a które w kontekście sztuki polega na transformacji biernego widza w aktywnego uczestnika. Obserwujemy stopniowe odchodzenie od „społeczeństwa spektaklu.” Coraz silniej daje o sobie znać postulat partycypacji publiczności w procesach twórczych i projektowych. Konsekwencją jego aktualności jest gruntowne przeobrażenie pola sztuki. Pomimo to mająca miejsce w BWA w Bydgoszczy we wrześniu 2018 roku konferencja, towarzysząca wystawie dokumentacji działań Grupy 111 w Lucimiu, wygenerowała refleksję, iż praktyki artystyczne członków wspomnianego kolektywu zostały pominięte w opisach badawczych dotyczących historii polskiej sztuki współczesnej. Można oczywiście powiedzieć, że w czasie ich inicjacji, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, zaskoczyły one wszystkich stopniem, w jakim wyłamały się z dominującego wówczas modernistycznego modelu sztuki, opartego na jej autonomii. Jednak dzisiejsze upowszechnienie się projektów włączających działania nieprofesjonalne i wernakularne również nie

poskutkowało podjęciem szerszej analizy tego zjawiska na polu historii sztuki.

Postulat uczestnictwa odbiorców i użytkowników w roli twórców nie ogranicza się tylko do sfery sztuki, lecz dotyczy również między innymi procesów rozwoju miast, przestrzeni wspólnych czy kultury cyfrowej. To wynik obserwowanego obecnie przekształcania się postaw zarówno artystów, jak i projektantów, którzy pragną poszerzać spektrum swego społecznego uczestnictwa tak, by występować w roli odpowiedzialnych obywateli. Z drugiej strony również użytkownicy zmienili swoje podejście do projektowanych obiektów i usług, podążając za coraz popularniejszym hasłem *do it yourself* (DIY).

W tej sytuacji istotną potrzebą wydaje się refleksja teoretyczna, która podążać będzie w ślad za zachodzącymi przemianami.² Deficyt rozumienia pojęć sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego przekłada się na konsekwencje praktyczne w sytuacji, gdy hasło partycypacji zostaje chętnie podchwyczone przez władze lokalne, odwołujące się do niego przy okazji przeprowadzanych procesów przekształceń tkanki urbanistycznej i rewitalizacji zaniedbanych kwartałów. Wówczas często wysuwane jest jako obowiązkowy

punkt programu, który realizatorzy muszą rozliczyć w ramach przeprowadzanych prac. Niestety, w takich sytuacjach partycypacja traktowana jest najczęściej niezwykle powierzchownie, spełniając zaledwie rolę listka figowego dla podejmowanych decyzji, często dotyczą spraw istotnych dla danej społeczności. Dlatego rolą poniższego tekstu jest po pierwsze – wskazanie na źródła sztuki partycypacyjnej i dizajnu partycypacyjnego oraz powiązane z nimi wartości, a po drugie – przegląd i uporządkowanie funkcjonujących już definicji. Dzięki temu może on stać się okazją do ponownego przemyślenia, czym są w istocie przywołane zjawiska. I choć zarówno sztuka partycypacyjna, jak i dizajn partycypacyjny mają własne historie, unikalne problemy, a przede wszystkim cele, to w obecnej sytuacji łączy je nowy paradygmat, podporządkowany hasłom aktywności, sprawczości i wspólnotowości.

1.

Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego artykułu nie uda się w nim zaprezentować całościowego obrazu prehistorii sztuki partycypacyjnej. Czyni to zresztą brytyjska badaczka Claire Bishop w słynnej już publikacji *Sztuczne piekła*, gdzie przedstawia te zjawiska w sztuce awangard, które według niej kwestionowały dotychczasowy podział na (czynnego) artystę i (biernego) widza oraz starały się włączyć tego drugiego do procesu produkcji finalnego dzieła. Zalicza do nich tzw. *serate* organizowane przez futurystów i adresowane do masowego widza. Miały one charakter protoperformansu, składającego się z kombinacji różnych form: pokazów gimnastycznych, występów wokalnych, slapsticków czy pokazów wynaturzeń anatomicznych. Mające na celu prowokowanie publiczności do nieprzewidzianych zachowań, często rzeczywiście kończyły się gradem zaimprovizowanych pocisków rzuconych w stronę sceny. Jednocześnie Bishop dostrzega potencjał partycypacyjny w performatywnych spacerach francuskich dadaistów oraz w inicjowanych w porewolucyjnej Rosji masowych przedstawieniach i rekonstrukcjach scen rewolucyjnych, w których w roli aktorów występowały

grupy robotników. O ile jednak awangardowe eksperymenty z początku dwudziestego wieku lokowały się na marginesie dominującej wówczas formuły estetycznej, o tyle postulat przełamania barier oddzielających sztukę od życia społecznego pojawił się z całą siłą w kontekście kontrkulturowej rewolty w połowie lat sześćdziesiątych. Wówczas też przełożył się na praktykę artystyczną na szerszą skalę.

Herbert Marcuse, jeden z czołowych ideologów tamtego zrywu, okrzyknięty ojcem nowej lewicy, już rok przed paryskim majem poddał miazdzącej krytyce stan zachodniego społeczeństwa. Głosił wówczas, że takie cechy, jak brutalność, okrucieństwo, fałszywy heroizm, nieszczerza męskość czy współzawodnictwo, są produktami terroru kapitalistycznej industrializacji. Jednak, jak twierdził, stopień rozwoju cywilizacyjnego osiągnął już taki poziom zaawansowania, że istnieją zasoby zarówno materialne, jak i intelektualne, które pozwalają na realizację utopijnego dotąd projektu stworzenia nowego, wolnego społeczeństwa. I tylko burżuazyjne siły produkcji powodują, że cel ten nie został jeszcze zrealizowany. Nawoływał więc do przełomu i zerwania z dominującymi potrzebami represyjnego systemu. W nowym modelu egzystencji, opartym na jakości, a nie ilości, wyalienowane formy pracy w przemyśle powinny zostać zastąpione społecznie użyteczną pracą inżynierów, naukowców i techników. Relacje międzyludzkie zaś należy podporządkować witalnej, biologicznej potrzebie pokoju, piękna i „niezasłużonej” szczęśliwości.³

Porwana takimi ideami⁴ młodzieżniosła na swych sztandarach hasła odrzucenia konsumpcyjnego stylu życia i mieszczańskiej moralności, postulaty odkrywania nowych możliwości życia, budowania relacji międzyludzkich na zasadzie spontaniczności i zastąpienia uprzedmiotawiającej pracy twórczą zabawą. Zasadą kontrkultury był dystans wobec instytucji, elitarniej celebracji teatrów, muzeów czy galerii. Popularność zyskała natomiast twórczość zorientowana nie na obiekt, lecz proces, organizowana oddolnie, w terenie i we współpracy z odbiorcą. W tej atmosferze, możemy założyć, sztuka partycypacyjna narodziła się po raz pierwszy, aczkolwiek nie była identyfikowana z tą nazwą.

Jeśli wziąć pod uwagę kulturę Zachodu, to postulaty te w najbardziej radykalnej formie ucieleśniły się pod postacią założonego przez Josepha Beuysa FIU (Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research). Już w inicjalnym *Manifeście* artysta ten wraz ze współpracującym z nim pisarzem, noblistą Heinrichem Böllem, formułowali przyświecającą im ideę inkluzywnej formuły twórczości artystycznej:

Kreatywność nie jest zarezerwowana jedynie dla ludzi praktykujących którąś z tradycyjnych form sztuki, a nawet w przypadku artystów twórczość nie jest ograniczona do doświadczenia ich własnej sztuki. (...) Każdy z nas posiada zdolności twórcze, które skrywają się w wyniku konkurencji oraz agresji wywołanej dążeniem do sukcesu. Tworzenie – czy to będzie obraz, rzeźba, symfonia lub powieść – wymaga nie tylko talentu, intuicji, siły wyobraźni i oddania, lecz również zdolności kształtowania materiału, która to zdolność mogłaby być rozciągnięta na inne, odpowiednie sfery w życiu społecznym. I na odwrót, kiedy rozważamy zdolność do organizowania materiału, której oczekujemy od robotnika, gospodyni domowej, rolnika, lekarza, filozofa, sędziego lub menadżera, to dochodzimy do wniosku, że ich praca w żadnym wypadku nie wyczerpuje ich twórczych możliwości. (...) W naszej definicji twórczości pojęcia *zawodowy* i *amatorski* zostaną przekroczone, a fałsz oderwanych od świata artystów oraz wyalienowanych od sztuki nie-artystów zostanie przezwyciężony.⁵

Aczkolwiek w Polsce okresu PRL-u kontrkultura nie miała szans na tak swobodny rozwój jak na Zachodzie, to tu również jej idee znajdowały przestrzenie, w których mogły zaistnieć. Można wspomnieć postteatralne działania warsztatowe Grotowskiego, realizowane pod hasłem „wyjścia z teatru.” Były to między innymi prowadzone od 1973 roku tzw. *Special Projects* – kilkudniowe spotkania wyselekcjonowanych uczestników, którzy zjeżdżali do Wrocławia w odpowiedzi na ogłoszony wcześniej list otwarty. Praca z nimi polegała na wspólnym przeżyciu doświadczenia, którego ramy zostały wcześniej naszkicowane. Jego najważniejszym elementem była komunikacja, odnalezienie swojej pełni w obcowaniu z innymi.

W sztuce wizualnej szczególnie interesująca pod tym względem prezentuje się wymieniona na wstępie długotrwała obecność toruńsko-bydgoskiej Grupy 111 w wiosce Lucim i jej tamtejsze akcje kierowane do lokalnych mieszkańców i realizowane wspólnie z nimi, zainicjowane w latach siedemdziesiątych. Nazywając je „działami-działaniami,” artyści nadawali im charakter ponadautorski. Nadrzędnym ich celem była stymulacja mieszkańców do „własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych.”⁶ Podobny charakter miały działania realizowane w kontekście miejskim we współpracy z robotnikami zakładów przemysłowych, jak choćby w Elblągu, gdzie w latach 1965–1973, w ramach Biennale Form Przestrzennych, zaproszeni przez Gerarda Bluma-Kwiatkowskiego artyści współpracowali z pracownikami Zakładów Mechanicznych ZAMECH. Korzystając z ich praktycznych umiejętności, maszyn i resztek materiałów, tworzyli metalowe rzeźby przeznaczone do umieszczenia w przestrzeni publicznej miasta.

Można założyć, że kontrkulturowe źródła miały również liczne oddolnie inicjowane (aczkolwiek wymagające aprobaty władz) formy amatorskiej lub półamatorskiej twórczości, które w owych czasach pojawiały się jak grzyby po deszczu w postaci kółek fotograficznych, klubów filmowych i jazzowych, teatrów studenckich itp. By dać przedsmak ówczesnych sposobów organizowania tego rodzaju twórczości, posłużę się jednym tylko przykładem – informacji opublikowanej w bardzo popularnym magazynie *Foto*:

IV Ogólnopolski Konkurs Fotografii Artystycznej pod hasłem „Rodzina” ogłasza Wydział Kultury, Oświaty i Prasy Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Odzieżowego i Skórzanego w Polsce i Międzyzakładowy Dom Kultury Pracowników Przemysłu Lekkiego w Kaliszu. Realizacją konkursu zajmuje się Klub Fotograficzny

IV Ogólnopolski Konkurs Fotografii Artystycznej pod hasłem „Rodzina” ogłasza Wydział Kultury, Oświaty i Prasy Zarządu Głównego Związku Zawodowego Pracowników Przemysłu Włókienniczego, Odzieżowego i Skórzanego w Polsce i Międzyzakładowy Dom Kultury Pracowników Przemysłu Lekkiego w Kaliszu. Realizacją konkursu zajmuje się Klub Fotograficzny

„Amator” MzDK w Kaliszu. Celem konkursu jest stworzenie fotograficznego portretu współczesnej rodziny włóknarskiej, który w artystycznej formie ukazywałby jej losy we wszystkich przejawach naszego życia. W konkursie mogą brać udział wyłącznie fotoamatorzy, tak zrzeszeni w klubach, jak i nie zrzeszeni.⁷

Jeszcze inny ogląd sztuki partycypacyjnej uzyskamy, spojrzawszy na nią z perspektywy rozwoju sztuki w miejscach publicznych. Podobnie jak wcześniejsza, bo rozwijająca się od lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, site-specific art, wykracza ona poza modernistyczny dyskurs wartości formalnych i zobowiązania w stosunku do treści historycznych, które obowiązywały przy realizacjach pomnikowych. Zwrot, który nastąpił wraz z narodzinami twórczości site-specific, polegał na tym, że odtąd działania artystów w przestrzeniach pozainstytucjonalnych związane były z lokalnym kontekstem. Sztuka miejsca czerpała z walorów i specyfiki konkretnego otoczenia topograficznego i krajobrazowego oraz odnosiła się do nich. Zaprezentowana w innym miejscu, bezwarunkowo traciła swój sens.

Rok 1993 i chicagowski projekt *Culture in Action*, zorganizowany przez Mary Jane Jacob, stanowią cezurę, od której datuje się nowy sposób relacji działań artystycznych z lokalnym kontekstem. Odtąd istotna dla twórczego konceptu staje się specyfika społeczna wybranego miejsca: problemy jego mieszkańców, konflikty, deficyty itp. Stąd, zanim artysta przejdzie do fazy realizacyjnej, musi przebyć niezbywalny etap badawczy, który pozwoli mu na rozpoznanie miejscowej specyfiki. Ten typ praktyki został określony przez amerykańską artystkę Suzanne Lacy jako „sztuka publiczna nowego rodzaju” (*new genre public art*).⁸

Takie sposoby funkcjonowania artysty, które mają charakter konstytutywny dla tej praktyki, stanowią novum w stosunku do wcześniejszych metod uprawiania sztuki. Lacy podkreśla, że pracujący zgodnie z takim paradygmatem twórca musi oprzeć swoje działania na osobistym doświadczeniu lokalnej sytuacji i w ten sposób wywołać w sobie poczucie empatii. Niekiedy odgrywa on rolę reportera, który w swoim dziele umożliwia

innym (wizjom zewnętrznym) zapoznanie się z problemami, nad którymi pracuje. W końcu, za pomocą środków artystycznych dokonuje analizy specyficznej sytuacji, z którą się zetknął.

Jak na tym tle lokuje się sztuka partycypacyjna? Otóż należy traktować ją jako jeden z przejawów opisanej przez Lacy praktyki. Jej cechą wyróżniającą jest przyjęta metoda działania, odrzucająca indywidualne autorstwo na rzecz twórczej współpracy z osobami, których problemów dotyczy.

Przytoczone powyżej zjawiska osadzone były w ruchach lewicowych lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Pozostaje pytanie, co decyduje o dzisiejszej aktualności i atrakcyjności idei partycypacji. Skąd pojawia się ona ponownie na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku na ustach dzieci kontrkulturowych kontestatorów? Zazwyczaj każde nowe pokolenie buntuje się przeciw systemowi wartości rodziców... Otóż i tym razem nie nastąpiło odstępstwo od tej reguły. Bunt dzieci kwiatów okazał się nadszpiegowanie krótki. Marcuse, który w maju 1968 roku porywał młodzież do walki, już cztery lata później ocenił tamtą rewolucję krytycznie. Twierdził, że również ona wpisała się w logikę kapitalizmu. W latach siedemdziesiątych konsumpcjonizm rozkwitł z nową siłą.

W wydanej w 2002 roku książce *Narodiny klasy kreatywnej* Richard Florida diagnozuje zmianę, jaka nastąpiła na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku w strukturze społeczno-ekonomicznej współczesnego nam pokolenia w wieku produkcyjnym. Dowodzi on, że nastąpił koniec pewnej epoki (nazwał ją erą organizacji), która trwała od końca dziewiętnastego wieku i organizowała stosunki pracy wokół kadry kierowniczej i nadzorującej, którym podporządkowane były rzesze osób pracujących w charakterze trybików maszyny – wykonujących polecenia, lecz odartych z poczucia kreatywnej sprawczości. Ta forma organizacji pracy sprawiła, że pokłady twórczych zasobów pracowników pozostawały niewykorzystane. Słowa Floridy brzmią bardzo zbliżenie z przytoczonymi w *Manifeście* opiniami Beuysa i Bölla, kiedy pisze on:

Nie tylko laboratorium naukowe, ale sama fabryka może być areną twórczej pracy. Robotnicy w fabryce, jeśli da im się szansę, często proponują podstawową poprawę wydajności. Widziałem to raz po raz w moich badaniach fabryk japońskich i amerykańskich. Nawet w takich obszarach jak jakość środowiska, pracownicy przy taśmie robili małe rzeczy – na przykład wykładali naczynia na skropliny – byli kluczem do tego, aby fabryki były bardziej ekologiczne i produktywne jednocześnie.⁹

Natomiast w erze kreatywnej, która nastąpiła między innymi dzięki rozwojowi technologii elektronicznych, właśnie kreatywność stała się najbardziej pożądaną wartością, na której oparta jest dzisiejsza ekonomia. Oczywiście, ludzie byli twórczy od początku swojego istnienia. Niemniej obecnie, pisze ten autor, występuje wyraźna tendencja do łączenia badań naukowych z twórczością artystyczną. W ten sposób powstają nowe branże, wpływające na przeformułowanie całej infrastruktury gospodarczej. W konsekwencji wyłoniła się nowa klasa społeczna, którą nazywa on klasą kreatywną. Zalicza do niej nie tylko profesjonalnych twórców kultury, ale również tych, którzy pracują w branżach wymagających specjalistycznej wiedzy, takich jak sektor wysokich technologii, sfera finansów, prawa, opieki zdrowotnej czy zarządzania.

Lektura *Narodzin klasy kreatywnej* prowadzi do ciekawych wniosków na temat podobieństw haseł kontrkultury do wartości, którymi kieruje się omawiana w tej książce grupa społeczna. Rewolta lat sześćdziesiątych była „ludyczną formą negacji mitu sztuki celebrowanej, otoczonej ochronnym murem dyrektorów muzeów, kuratorów wystaw, właścicieli galerii i usługowej krytyki, produkującej na zamówienie społecznych elit,¹⁰ a przedstawiciele klasy kreatywnej, dowodzi Florida, podobnie ignorują elitarne instytucje kultury. Ich zapotrzebowania koncentrują się wokół kultury dostępnej na poziomie życia ulicznego: małych galerii, klubów, ulicznych muzyków. Tego rodzaju dostęp gwarantuje skrócenie dystansu między twórcą a widzom oraz poczucie nieomal cielesnego uczestnictwa w sztuce.

Z drugiej strony, opisując fenomen tej klasy, amerykański badacz zwraca uwagę na charakteryzujący ją *post-scarcity effect* – oczekiwanie od życia czegoś więcej niż możliwości bogacenia się. Pisze:

Członkowie klasy kreatywnej preferują doświadczenia bardziej aktywne, autentyczne i zapewniające uczestnictwo, w których organizowaniu mogą mieć udział. W praktyce, znaczy to bieganie, wspinaczkę, jazdę na rowerze raczej niż oglądanie telewizji czy zajmowanie się gramami; to znaczy podróż do interesujących miejsc, co angażuje fizycznie i intelektualnie; to znaczy nabywanie unikalnych antycznych przedmiotów lub oryginalnych modernistycznych mebli z ostatniego półwiecza w miejsce kupowania czegokolwiek, na czym da się usiąść. (...) Doświadczenia zastępują dobra materialne, ponieważ stymulują nasze zdolności i zwiększają nasze możliwości twórcze.¹¹

Tak więc, wyczuleni na te wartości i doświadczenia kreatywności jako podstawowej formuły swej pracy zawodowej, przedstawiciele tej klasy stali się idealnymi kandydatami nowego rodzaju publiczności sztuki, nastawionymi na aktywny udział w procesie twórczym w miejsce biernego jej odbioru.

W tym samym czasie zachodzą zmiany w obrębie dyskursu sztuki. Daje się zauważyć powrót zarówno do wcześniejszych, szeroko dyskutowanych tekstów Waltera Benjamina i Rolanda Barthesa dotyczących poluzowania statusu autorstwa¹², jak i do zorientowanych na etykę pism Emanuela Levinasa i Giorgio Agambena. Wśród autorów zajmujących się statusem i powinnością sztuki współczesnej szczególny posłuch zyskują Jacques Rancière i Nicolas Bourriaud, postulujący, by tworzenie okazji do bycia razem stało się nowym celem działań artystów.¹³ W ten sposób spotkanie przeformułowanych postaw zarówno widzów, jak i twórców stworzyło warunki do tego, by model sztuki partycypacyjnej mógł się upowszechnić.

2.

Ze względu na odmienność sztuki partycypacyjnej od dominującego paradygmatu, ustalenie jej istoty nie było dla teoretyków sprawą łatwą, a pojawienie się tego terminu miało charakter procesu. Niejednokrotnie autorzy zajmujący się jej opisem w ogóle się tym terminem nie posługują (lub do pewnego momentu się nie posługiwali). Również sami artyści zaangażowani w realizację tego typu projektów dość późno zaczęli identyfikować się z tym pojęciem. Gdy w 2012 roku badałam w Finlandii projekty z tego obszaru realizowane przez tamtejszych artystów, zorientowałam się, że termin ten jeszcze tam nie funkcjonuje.

Znaczącym pod tym względem przypadkiem jest publikacja *democracy! socially engaged art practice*,¹⁴ wydana w 2000 roku przez Royal College of Art w Londynie przy okazji projektu badawczo-wystawienniczego pod tym samym tytułem, prowadzonego przez studentów tej uczelni.¹⁵ Jak wskazuje tytuł, dotyczyła ona zjawiska szerszego, jakim jest sztuka zaangażowana społecznie. Już we wstępie do tej publikacji autorzy określają zdokumentowane w niej projekty jako „wydarzenia poza galerią, często włączające grupy ludzi, którzy mogli nie mieć wcześniejszych kontaktów ze sztuką współczesną i artystami.”¹⁶ Zrealizowana wystawa włączała prezentację artystów dziś już ikonicznych dla sztuki partycypacyjnej (między innymi Clegga i Guttmanna, Annikę Eriksson, Carstena Höllera, Group Material, Superflex, Stevensa Willatsa).¹⁷ W publikacji kuratorujący wystawę studenci dyskutują typowe dla sztuki partycypacyjnej problemy: relację pomiędzy sztuką a polityką, rolę uczestników w procesie produkcji dzieła, możliwość/niemożliwość i sposób prezentacji tego rodzaju twórczości w instytucjach wystawienniczych, relacje pomiędzy publicznością galeryjną a uczestnikami przedstawionych na wystawie projektów. Natomiast termin „sztuka partycypacyjna” przy tej okazji nie pada.

Brytyjska badaczka Bishop, mająca na koncie szereg kanonicznych już publikacji na temat tego zjawiska, w słynnym tekście, opublikowanym w 2006 roku na łamach *Artforum*, używa określenia „sztuka zaangażowana społecznie” (*socially engaged art*).¹⁸ Podobnie jest w wywiadzie prze-

prowadzonym przez Jannifer Roche, który ukazał się w następstwie tej publikacji. Co ciekawe, równolegle pojawia się tam termin „sztuka współpracy społecznej” (*socially collaborative art*).¹⁹ Natomiast we wstępie do zbiorowej monografii *Participation. Documents of Contemporary Art* badaczka stosuje określenie „sztuka partycypacji” (*art of participation*).²⁰ Wreszcie „sztuka partycypacyjna” pojawia się w podtytule książki Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*,²¹ która ukazała się w 2012 roku.

Mimo to sama Bishop nie jest konsekwentna w sposobie określania sztuki partycypacyjnej. Z jednej bowiem strony przedstawia ją w zdecydowanie radykalnym świetle. Tak czyni w przypadku najlepiej, moim zdaniem, sformułowanej definicji, pochodzącej ze *Sztucznych piekieł*. Zgodnie z nią jest to działanie procesualne, w którym:

artysta jest w mniejszym stopniu indywidualnym twórcą oderwanych od siebie obiektów, a bardziej współpracownikiem i wytwórcą sytuacji; dzieło sztuki jako skończony przenośny i podlegający utowarowieniu produkt jest wyobrażone na nowo jako rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem; publiczność, postrzegana wcześniej jako „widz” czy „obserwator”, zostaje obecnie sprowadzana do roli współtwórcy lub uczestnika.²²

Natomiast w wywiadzie, przeprowadzonym z nią w 2016 roku przez Iwo Zmyślonego przy okazji polskiego wydania *Sztucznych piekieł*, Bishop deklaruje, iż jest to „rodzaj strategii, poprzez którą ludzie stają się tworzywem dzieła artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu.”²³ Tu więc na powrót widz traci swą autonomię i wydaje się być już tylko przedmiotem działania artysty profesjonalisty.

Nietrudno również zauważyć kłopot, jaki sprawia badaczce chęć ulokowania tej radykalnej, bliskiej aktywizmowi manifestacji artystycznej, służącej krytyce społecznej, na tle sztuki sformułowanej w kategoriach modernistycznych i zorientowanej na aspekty estetyczne. Zdecydowanie

broni ona autonomicznych wartości sztuki i wyraża sprzeciw wobec poświęcania ich na ołtarzu etyki.²⁴ Ta jej postawa stała się punktem wyjścia zażartej dyskusji na łamach *Artforum*.²⁵ Adwersarzem Bishop był Grant Kester, kalifornijski historyk sztuki związany z uniwersytetem w San Diego. Zarzuca jej, że broni granic „legalnej” praktyki artystycznej i nie może rozstać się z tradycyjnym podziałem na to, co jest domeną estetyki, a działaniami, dla których priorytetem jest emancypacja uczestników. Sam, posługując się terminem „estetyka dialogiczna” (*de facto*, niemal synonimicznym ze sztuką partycypacyjną), faworyzuje zupełnie inną postawę artysty, opierającą się na otwartości, słuchaniu, gotowości do zaakceptowania zależności oraz międzyludzkiej wrażliwości.²⁶ Cytując brytyjskiego artystę Petera Dunna, mówi, że artyści uprawiający tego typu sztukę są już tylko „dostarczycielami kontekstu,” a nie, jak wcześniej, „dostarczycielami treści.” Ta ostatnia wyłania się w procesie wymiany dialogicznej pomiędzy uczestnikami procesu zainicjowanego przez twórcę. Jednocześnie Kester postrzega dialog w opozycji do Habermasowskiego konceptu sfery publicznej, zgodnie z którym najważniejszą rolę w wymianie opinii odgrywa siła przekonywania. Podkreśla raczej rolę, jaką w dialogu odgrywają empatia i otwarcie się na różne sposoby postrzegania i odczuwania rzeczywistości. Zwraca uwagę na kategorie otwartości, słuchania i gotowości do zaakceptowania zależności i międzyosobniczej wrażliwości.²⁷ Spór Bishop i Kestera o granice między sztuką a aktywizmem wydaje się rozstrzygać opinia duńskiego kuratora Larsa Banga Larsena, który twierdzi: „niektóre formy (...) zostały celowo uruchomione w obiegu artystycznym jako projekty artystyczne; inne kwalifikują się jako sztuka lub temat do dyskusji artystycznej po ich aktualizacji w innych kontekstach.”²⁸

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy próbujemy zastosować powyższe definicje do realizowanych praktyk. Okazuje się wtedy, że działania artystyczne w znacznym stopniu różnią się między sobą przede wszystkim stopniem, w jakim władza decydowania na temat kształtu realizowanego dzieła lub procesu oddana jest uczestnikom. W przypadku *Oranżerii*, zainicjowanej w bródnowskim Parku Rzeźby przez Fun-

dację Transformacja (2018), to sami mieszkańcy okolicznych bloków przejęli inicjatywę, zajęli się nawiezieniem ziemi, nasadzeniami i ich późniejszym utrzymaniem. Z kolei realizacja *Bogactwa* Julity Wójcik (2011) miała raczej charakter performansu delegowanego.²⁹ W tym przypadku artystka zleciła uczestnikom z góry zaplanowane zadania. Mieszkańcy Katowic zostali poproszeni o usypanie z kilku ton węgla napisu „BOGACTWO” przed pomnikiem Powstańców Śląskich. Po zakończeniu tej pracy zainstalowana specjalnie kamera zarejestrowała, gdy chyłkiem podjeżdżali, by uszczknąć nieco cennych bryłek. Taka reakcja została jednakże od początku przewidziana przez artystkę i wpisana do scenariusza jej zamierzenia. Tak więc można w tym wypadku mówić raczej o celowym wystawieniu uczestników na pokusę (której, zgodnie z planem, ulegli) niż o ich świadomym podejmowaniu decyzji dotyczących kierowania procesem, w którym brali udział.

3.

Przystępując do omówienia dizajnu partycypacyjnego, na samym wstępie chcę dokonać jasnego rozgraniczenia, pozwalającego na odróżnienie go od sztuki partycypacyjnej. Otóż ta ostatnia ma na celu kreowanie spotkań, budowanie wspólnoty i adresowana jest do publiczności, choć ta w tym przypadku różni się zasadniczo od widzów wystaw muzealnych i, w odpowiedzi na inicjatywę podjętą przez artystów, staje się jej uczestnikiem. Z kolei dizajn ma na celu stworzenie produktu, usługi lub procesu, partycypacyjny proces projektowania zaś nakierowany jest na przyszłych użytkowników.

Dizajn partycypacyjny jest metodą projektowania zasadniczo różną od tej stosowanej w dizajnie tradycyjnym. Tam eksperci przygotowują rozwiązania samodzielnie, a efekt ich pracy dociera do użytkownika/klienta w formie finalnej. Jest to więc relacja o charakterze hierarchicznym, w której wszystkie decyzje podejmuje projektant, podczas gdy klient/użytkownik może jedynie zaoferowany mu produkt zaakceptować bądź odrzucić. Nie ma natomiast żadnego wpływu na jego kształt, funkcję czy walory. Jak zauważa Zdzisława Świniarska, taka formuła projektowania najczę-

ściej zorientowana jest na maksymalizację konsumpcji i zysk.

Zdarzało się, że wiele produktów realizowanych na potrzeby rynku odpowiadało również na zapotrzebowanie społeczne. Nie były to jednak działania zamierzone. Należy zwrócić uwagę na fakt, że rynek nie dba o tego rodzaju potrzeby, ponieważ pokaźna ich część dotyczy grup społecznych, które nie tworzą klasy konsumentów w rynkowym tego słowa znaczeniu. Mam na myśli ludzi o bardzo niskich zarobkach, ze szczególnymi problemami zdrowotnymi, związanymi z wiekiem, niepełnosprawnością czy zaniedbaniem.³⁰

Zupełnie inaczej sprawa przedstawia się w przypadku nowej praktyki, o której mowa. Dizajn partycypacyjny zakłada bowiem partnerską relację pomiędzy projektantem a przyszłym użytkownikiem. Ten drugi zostaje zaproszony do pełnienia roli doradcy, którego głos zostaje uwzględniony przy współdecydowaniu o końcowym rezultacie pracy. I nie chodzi tu o spełnianie oczekiwań użytkowników, tylko o zrozumienie i uwzględnienie ich potrzeb już na etapie procesu projektowania.³¹ Związana z Uniwersytetem Helsińskim badaczka Ramia Mazé lokuje dizajn partycypacyjny w szerszym kontekście dizajnu krytycznego. Według niej:

Coraz więcej współczesnych praktyk powierza możliwości ideologicznego zaangażowania i transformacji społecznej mechanizmom, logice i działaniom projektowym. Krytyka wyrażana poprzez tego rodzaju kontestacyjne działania nie dotyczy dizajnu samego w sobie, lecz dizajnu ślepo służącego historycznym konwencjom lub hegemonicznym ideologiom. Estetyka i forma, myślenie projektowe i metody są nadal kluczowe – nie tylko dla obsługi klientów lub rozwiązywania problemów, ale dla takich celów jak „znajdowanie problemu” (*problem-finding*) i „projektowanie dla dyskusji” (*design for debate*) w ramach projektu oraz wspólnie z jego zleceniodawcami i konsumentami. Być może zadaniem dizajnu nie jest rozwiązanie wielkoskalowych problemów panującego porządku społecznego, politycznego

i gospodarczego, lecz dzięki znajdowaniu i artykułowaniu leżących u ich podstaw idei i implikacji, krytyczne praktyki czynią je bardziej dostępnymi do zrozumienia, debaty i zmiany.³²

Dlatego też dizajnerzy krytyczni chętnie angażują się w projekty dotyczące takich problemów, jak *gender*, klasa społeczna, własność, kwestie autorstwa, władza czy dobrobyt. Dążąc do wyrównywania relacji władzy, orientują się na praktyki demokratyczne, działania oparte na sytuacjach, wzajemne uczenie się i poszukiwanie alternatywnych wizji dotyczących technologii.³³ Przy okazji należy wyraźnie podkreślić, że dizajn partycypacyjny, stanowiąc jeden z wymiarów strategii oporu, nie może być mylony, co często się zdarza, z dizajnem zorientowanym na użytkownika (*customer oriented product design*). W przypadku tego drugiego bowiem rola odbiorcy zawężona jest do bezosobowego wypełniania ankiet konsumenckich i testowania prototypów.

Spośród polskich projektów powstałych w procesie partycypacyjnym na uwagę zasługują: działania Izy Rutkowskiej *Podwórko im. Wszystkich Mieszkańców* (Wrocław, w trakcie realizacji) oraz *Jakie to zwierzę?* (Madryt), Klaudii Jarek-Swiecy *Miejsce tworzenia jest tam, gdzie mieszkasz* (Gdynia) oraz oparte na współpracy aktywności Społecznej Pracowni Mozaiki (Lublin).

4.

Poszukując źródeł tej praktyki, zacznę od przemian metodologicznych, które nastąpiły w sferze przemysłu. Ich genealogia sięga Skandynawii. To tam miały miejsce pierwsze wydarzenia, które uitorowały drogę temu zjawisku.

Lata siedemdziesiąte i początek lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku to okres, gdy trzecia rewolucja przemysłowa nabierała tempa. Następował wzmożony rozwój komputeryzacji. Technologia została zaawansowana do poziomu, który pozwalał na zastosowanie jej w fabrykach i innych zakładach do wykonywania niektórych zadań. Sytuacja ta wzbudzała ogromny niepokój wśród robotników, którzy mierzyli się z obawą o rychłą

utrata miejsc pracy. Wydawało się, że futurystyczna wizja zastąpienia ludzi przez roboty właśnie się ziszcza. By zapobiec negatywnym skutkom społecznym tej sytuacji, do akcji włączyli się młodzi badacze informatyki.

Jednym z pierwszych zrealizowanych projektów mających wyjść naprzeciw problemowi była *UTOPIA*³⁴ (1981–1986), skierowana do grafików prasowych, drukarzy i zecerów zrzeszonych w związku zawodowym Nordic Graphic Union. Specyficzny problem z technologią IT polegał w tym środowisku na konieczności przestawienia się grafików z ręcznego opracowywania makiet stron gazet na przygotowywanie ich w programie graficznym. Ta perspektywa oznaczała dla nich ogromną zmianę w sposobie pracy i budziła obawę, że nie poradzą sobie z obsługą zupełnie nowego narzędzia, jakim był komputer. Ponadto składanie stron przez programy oznaczało utratę zajęcia dla zecerów, którzy do tej pory montowali szpalty ręcznie z pojedynczych czcionek. Ich dotychczasowe obowiązki wymagały niezwykłych umiejętności, między innymi czytania tekstu w lustrzanym odbiciu lub odwróconego do góry nogami. Komputerowe programy graficzne wszystkie te kompetencje kwestionowały i czyniły niepotrzebnymi. Ta sytuacja wywoływała frustrację i pytanie o przyszłość na rynku pracy.

Inicjatorami projektu byli Szwed Pelle Ehn i Duńczyk Morten Kyng, stawiający sobie za cel bezpośrednie zaangażowanie robotników we wszystkie fazy projektowania i rozwoju skomputeryzowanych narzędzi i systemów w miejscu zatrudnienia. W eksperymencie wzięło udział sześciu robotników ze Sztokholmu i Aarhus. Do nich dołączyli badacze z wydziałów informatyki sztokholmskiego KTH Royal Institute of Technology i Aarhus University. W ciągu pięciu lat uczestnicy *UTOPII* wzajemnie uczyli się od siebie. Organizowano wyjazdy studyjne na wystawy przemysłu graficznego i do amerykańskich laboratoriów, między innymi XEROX Parc i Stanford University. Przygotowano również specyfikację wymagań do wstępnej obróbki tekstu i obrazu oraz sprawdzono, jak działa pilotażowy system pracy z komputerem w szwedzkiej drukarni pracującej dla dziennika *Aftonbladet*. Wyniki tych poszukiwań zostały opublikowane w raporcie przygotowanym w języku szwedzkim

i duńskim. Został on przekazany członkom wspomnianego Związku Grafików Nordyckich. W ten sposób zarówno robotnicy, jak i ich pracodawcy mogli zapoznać się z zaletami i wadami nowego systemu wdrażanego w ich środowisku. Z kolei badacze mieli okazję przekonać się, jak ważnym elementem w pracy z użyciem komputera jest projekt interfejsu, który byłby odbierany przez użytkownika jako przyjazny. Projekt *UTOPIA* stał się wzorcowym przykładem metod włączania użytkowników we wszystkie fazy projektowania i rozprzestrzenił się na całym świecie pod nazwą „model skandy-nawski”. Posługiwanie się makietami i prototypami low-tech w celu inicjowania współpracy z odbiorcami przy procesach decydowania o cechach produktu jest obecnie coraz częstszą praktyką.

Przechodząc do kontekstu polskiego, warto zwrócić uwagę na inne zjawisko świadczące o oddolnym zapotrzebowaniu na uczestnictwo w procesie projektowym. W ramach projektu *Niewidzialne miasto* (2007–2011) członkowie Zakładu Badań Kultury Materialnej i Wizualnej w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu, we współpracy z firmą Metropolis, badali zjawisko twórczości wernakularnej mieszkańców dużych polskich miast.³⁵ Punktem wyjścia ich pracy stała się obserwacja „aktywnych aktorów”, dokonujących aktów samorzutnego „przeprojektowywania” najbliższego otoczenia zgodnie z własnymi potrzebami użytkowymi i estetycznymi. Realizowane niejako na marginesie innych zajęć, podczas codziennych praktyk, są, według Marka Krajewskiego, „nakierowane na uspołecznienie miasta i uspołecznienie w mieście”³⁶ i dowodzą „drzemiących w mieszkańcach innowacyjnych potencjałów i talentów.”³⁷ Przeprowadzone badania kierują uwagę na ich potrzebę występowania w roli projektantów, którzy przekształcają, naprawiają i ozdabiają elementy przestrzeni publicznej. I, co ciekawe, gdy Florida mówił o klasie kreatywnej, miał na myśli wykształconych przedstawicieli klasy średniej, reprezentujących twórcze zawody z różnych obszarów. Poznańscy socjologowie wskazują natomiast na działania podejmowane amatorsko, realizowane z własnych funduszy, dzięki gospodarce zaradności, polegającej na zbieraniu, wymianie czy odzyskiwaniu. W dodatku przez osoby niezamożne, robotników lub emerytów.

5.

Choć, jak wspomniałam, sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny różnią się zasadniczo pod względem swych celów i adresatów, to niekiedy, w szczególnych warunkach, jedna z tych form twórczości płynnie przechodzi w drugą. Gdy w 2015 roku Rutkowska została zaproszona do udziału w projekcie *Wrocław – wejście od podwórza*,³⁸ jej zadaniem było przeprowadzenie interwencji artystycznej w zaniedbanym zakątku miasta. Sformułowana przez organizatorów idea projektu tak precyzowała ten cel:

Artyści działając w danej przestrzeni będą współpracować z mieszkańcami, tak by wypracowane rozwiązania były wspólną wynegocjowaną pracą. Celem projektu jest próba obudzenia świadomości odpowiedzialności za przestrzeń tak ludziom bliską, a jednak „niczyją” – porzuconą, nieutrzymaną. Jednocześnie chcemy spróbować obudzić potencjał do działania w mieszkańcach – zaktywizować ich.³⁹

W odpowiedzi Rutkowska zrealizowała działania animujące dzieci zamieszkałe przy jednym z podwórek za pomocą wielkoskalowej maskotki – nadmuchiwanego jeża. Zgodnie z założeniami programu Europejskiej Stolicy Kultury (ESK) trwały one miesiąc. Po tym czasie jednak okazało się, że oczekiwania mieszkańców zostały na tyle rozbudzone, iż okrucieństwem byłoby ich w tym momencie pozostawić. W kolejnym roku artystka postanowiła kontynuować współpracę z nimi. A gdy w jej wyniku pojawiła się chęć remontu podwórka, podjęła dalsze, samodzielne już kroki w celu pozyskania środków i partnerów do przygotowania profesjonalnego projektu architektonicznego. W ten sposób więc początkowe założenie, wynikające z myślenia kategoriami sztuki partycypacyjnej („przygotujmy z mieszkańcami wspólne wydarzenie”), przerodziło się w dizajn partycypacyjny, polegający na kolektywnym decydowaniu o wspólnej przestrzeni.

6.

Czy angażowanie publiczności/użytkowników do wspólnej pracy twórczej/projektowej jest łatwe? Na pewno nie. Dotychczasowe doświadczenia pokazały, że jest to proces niezwykle wrażliwy i podatny na degenerację. Praktyki partycypacyjne bywają niekiedy przechwycone, użyte i zmanipulowane przez polityków i urzędników, pragnących zrealizować z góry założone cele ekonomiczne. Posłużę się przykładem zdarzeń, które miały miejsce w związku z rewitalizacją jednej z najbardziej zaniedbanych gdańskich dzielnic – Dolnego Miasta. W sformułowanych przez Urząd Miejski planach mowa była o tym, że renowacja tkanki technicznej połączona będzie z „dążeniem do pokonania istniejących barier technicznych i mentalnych, wzmocnienia kapitału lokalnego oraz poszanowania tożsamości miejsca.”⁴⁰ Zapowiadano „reintegrację grup zagrożonych wykluczeniem, kompleksowe wspieranie rodziny, ograniczanie skali problemów społecznych, rozwój profilaktyki oraz wspieranie różnorodnych form aktywności mieszkańców.”⁴¹ Proces miał przebiegać w drodze współpracy między decydentami a społecznością dzielnicy. W związku z tymi planami w 2008 roku zawiązało się partnerstwo Dolne Miasto Otwarte. W jego skład weszli mieszkańcy dzielnicy, liderzy lokalni, przedstawiciele działających tam organizacji pozarządowych i drobnego biznesu. Ponadto do współpracy włączyło się Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, reprezentowane przez kuratorów i artystów związanych z tą instytucją. Osoby skupione wokół tej idei żywiły głębokie przekonanie o własnej sprawczości i szansie na podejmowanie decyzji dotyczących użytkowanej na co dzień przestrzeni. Odbyło się szereg spotkań we własnym gronie, wspólnie z urzędnikami, a nawet z prezydentem miasta. Wygenerowano wiele pomysłów na oddolne działania społeczne i artystyczne, a Łaźnia zyskała poczucie, że po dziesięciu latach funkcjonowania potencjał tej instytucji został lokalnie dostrzeżony i zaakceptowany w dzielnicy. Rozbudzone oczekiwania i nadzieje były ogromne. Pierwsze transze budżetu na „działania miękkie” (czyli angażujące mieszkańców w proces rewitalizacyjny, „działania twarde” to inwestycje) miały przybyć już za chwilę.

Wszystko skończyło się nagle wraz z pojawieniem się wiadomości, że Gdańsk został organizatorem Euro 2012. Budżet przeznaczony na rewitalizację został przesunięty na organizację tej imprezy. Niemogący pogodzić się z takim obrotem sprawy urzędnicy odpowiedzialni za współpracę z mieszkańcami Dolnego Miasta odeszli z pracy. Gdy po zakończeniu mistrzostw powrócono do planów rewitalizacji tej dzielnicy, po partnerstwie nie pozostał już ślad. Proces został zrealizowany przez Urząd Miejski, wiele kamienic wyburzono, a ich mieszkańców przesiedlono na obrzeża miasta. Na oczyszczonych działkach wyrosły apartamentowce. Dziś Dolne Miasto jest znacznie bardziej elegancką dzielnicą, lecz jej profil społeczny jest już zupełnie inny.

Decydenci mają tendencję do traktowania artystycznych projektów partycypacyjnych jako ścieżki na skróty, dzięki której szybko i małym nakładem kosztów udowodnią zaangażowanie mieszkańców we współpracę przy zamierzonych działaniach. Tymczasem są to projekty, które wymagają długotrwałego uwikłania twórcy, a przez to wyjątkowej determinacji. Niestety, zazwyczaj na ich przeprowadzenie przeznaczają się małe budżety i krótki czas realizacji. W przypadku opisanego wcześniej *Podwórka im. Wszystkich Mieszkańców* Rutkowska miała zagwarantowane w programie ESK finansowanie miesiąca pracy ze społecznością wrocławskiego Trójkąta. Gdy po tym czasie zorientowała się, że nie chce pozostawić uczestników zainicjowanego projektu, musiała rozpocząć samotniczą walkę o kolejne środki na kontynuację, łącznie z przygotowaniem wraz z mieszkańcami propozycji do budżetu obywatelskiego. Jej zaangażowanie w ten projekt trwa do dnia dzisiejszego.

Podobnie jak w przypadku sztuki partycypacyjnej, również termin „dizajn partycypacyjny” staje się często przedmiotem nadużycia, mylnego użycia bądź wręcz manipulacji. Sama praktyka zaś jest traktowana powierzchownie. Jak zauważa Jeremy Till:

słowa te [często – A.W.] tworzą pozory czegoś wartościowego, jednak po uważniejszym przyjrzeniu się im i ich krytycznej analizie okazuje się, że są uderzająco

puste. Partycypacja zbyt często staje się formą zagłaskiwania, a nie rzeczywistym procesem prowadzącym do przemian.⁴²

Z kolei Markus Miessen stwierdza krytycznie, że praktyki partycypacyjne wdrażane przez polityków drogą odgórnych zarządzeń mają charakter jednoznaczny. Tym samym zamykają drogę dla spontaniczności, niezależności i oddolnej kreacji, niezbędnych do tego, by proces ten przebiegł prawidłowo.⁴³ Aby wyjść naprzeciw tym negatywnym zjawiskom, należałoby oceniać tego rodzaju projekty z punktu widzenia stopnia bezpośredniości interakcji projektant – użytkownik, długości zaangażowania użytkowników w procesie projektowania i zakresie, w jakim byli w niego włączeni, a wreszcie stopnia sprawowanej przez nich kontroli nad efektem końcowym.

Nadużyciom podlegają również idee stanowiące część składową omawianego tu dyskursu. Przykładem może być koncepcja klasy kreatywnej Floridy. Uznana i promowana przez autora jako uniwersalna strategia zarządzania rozwojem współczesnych miast, została przechwycona i wykorzystana przez kapitalistyczny biznes. Znany powszechnie proces gentryfikacji wszędzie przebiega w podobny sposób: najpierw tworzy się zachęty ekonomiczne, by artyści i przedstawiciele przemysłów kreatywnych osiedlali się w zdewastowanych dzielnicach, a gdy w wyniku swojej aktywności zmieniają opinię na temat tych części miast i podniosą ich atrakcyjność, zostają bezwzględnie usunięci. W tych miejscach deweloperzy budują apartamenty dla zamożnych.

Podsumowując, chcę argumentować, że sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny to zjawiska, które pojawiły się w różnych, niekoniecznie kontaktujących się ze sobą środowiskach. Ponadto, jak wynika z powyższego tekstu, motywacje, które stały za przeformulowaniem się postaw twórców w obu dziedzinach były różne. Niemniej zwrot partycypacyjny powstał w odpowiedzi na zachodzące zmiany społeczne, kulturowe i technologiczne, które podważyły dotychczasowe *status quo* i spowodowały zmiany w różnych obszarach. Gdzieś na horyzoncie tych przemian daje się zaobserwować wspólny mianownik, jako który jawi się emancypacja podmiotowości wi-

dza/użytkownika. Podporządkowana oświeceniowemu porządkowi epoka organizacji straciła rację bytu. Przestaliśmy wierzyć ukrytym w laboratoriach specjalistom, dzierżącym monopol na organizację naszego świata. Model demokracji oparty na parlamentarnej reprezentacji chyli się ku końcowi. Opisane w tym artykule tendencje wskazują na to, że przyszłość należy do ruchów oddolnych, obywatelskiego zaangażowania i uczestnictwa w podejmowaniu decyzji na szeroką skalę.

Przypisy

- ¹ Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, tłum. Michał Herer (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP 2007).
- ² Tekst ten powstał na marginesie sympozjum „Sztuka partycypacyjna i dizajn partycypacyjny jako wyzwania badawcze,” zorganizowanego 29.09.2019 roku w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku, w ramach jednego z zadań powołanego przez autorkę RHIZOME – Ośrodka Badań nad Sztuką Partycypacyjną i Dizajnem Partycypacyjnym. RHIZOME jest realizowany przez Fundację „Kultury ponad Kulturą” we współpracy z Instytutem Kultury Miejskiej.
- ³ Herbert Marcuse, „The End of Utopia,” w *31 Readings on Art, Activism & Participation (in the Month of January)*. *Think Tank Reader* Vol. I (January 2007), dostępny 28.04.2020, <http://www.wearethinktank.org/readers/reader-vol1.pdf>. Tekst wykładu na Free University of West Berlin, czerwiec 1967.
- ⁴ Ale również zawartymi w takich publikacjach, jak *Rewolucja życia codziennego* Raoula Vaneigema czy *Spółczesność spektaklu* Guy Deborda.
- ⁵ Joseph Beuys, Heinrich Böll, *Manifest FIU (Free International University)*, w Joseph Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, red. Jaromir Jedliński (Warszawa: Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej 1990), 21.
- ⁶ Grupa Działania, *Sztuka społeczna jako idea*, podaję za katalogiem wystawy *Lucim 111. Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Wiesław Smużny* (Bydgoszcz: BWA, 2018).
- ⁷ Tekst redakcyjny „Foto kronika,” *Foto. Magazyn fotograficzny*, nr 8 (68) (sierpień 1980): 254.
- ⁸ Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).
- ⁹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life* (New York: Basic Books, a Member of the Perseus Books Group, 2002), 37. Tłum. własne A.W.
- ¹⁰ Hanna Wróblewska, „1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?,” w *Rewolucje 1968*, red. Maria Brewińska, Hanna Wróblewska, Zofia Machnicka i Joanna Sokołowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki i Agora, 2008), 69.
- ¹¹ Florida, *The Rise of the Creative Class*, 167–168.
- ¹² Patrz: Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011); Roland Barthes, „Śmierć autora,” *Teksty Drugie* nr 1/2 (1999): 247–251.
- ¹³ Szerzej ramą teoretyczną sztuki partycypacyjnej zajmują się w książce *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii* (Gdańsk: Fundacja „Kultury ponad Kulturą”, 2017).
- ¹⁴ *democracy! socially engaged art practice*, red. Michael Beasley, Ann Coxon, Emma Mahony i Emily Pethick (London: Royal College of Art, 2000).
- ¹⁵ Notabene, był to jeden z pierwszych projektów badawczych na świecie realizowanych przez instytucję akademicką i dotyczących tego obszaru zjawisk.
- ¹⁶ *democracy!*, 7.
- ¹⁷ Ale również takich, którzy stosują inne strategie artystyczne w obrębie sztuki zaangażowanej społecznie.
- ¹⁸ Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.
- ¹⁹ Jannifer Roche, *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, dostępny 13.02.2020, <https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf>.
- ²⁰ Claire Bishop, „Introduction. Viewers as Producers,” w *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007), 10–17.
- ²¹ Polskie wydanie: Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).
- ²² Bishop, *Sztuczne piekła*, 19.
- ²³ Claire Bishop w wywiadzie z Iwo Zmysłonym, *Lekkie rozczarowanie*, dostępny 12.02.2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>.
- ²⁴ Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.
- ²⁵ Grant Kester, „Another Turn,” *Artforum* (May 2006): 22.
- ²⁶ Grant Kester, „Conversation Pieces,” dostępny 15.02.2020, http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf.
- ²⁷ Grant Kester, „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art,” w *Theory in Contemporary Art Since 1985*, red. Zoya Kucor i Simon Leung (Oxford: Blackwell, 2005), 76–88.
- ²⁸ Lars Bang Larsen, „Social Aesthetics,” w *Participation. Documents on Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 172–183.
- ²⁹ Ten typ praktyki opisuje Bishop w książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).
- ³⁰ Zdzisława Świniarska, *Człowiek a design. Problemy designu społecznego*, dostępny 21.05.2020, <http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/76293b3a68c7f22b449b761ea26dc34b.pdf>.

- ³¹ Robert Barełkowski, *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*, dostępny 21.05.2020, ek_B-01_PiF22-3_Barełkowski.pdf.
- ³² Magnus Ericson i Ramia Mazé, „About Design Act: Motivations, Aims and Froms,” w *Design Act. Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics* (Berlin: Sternberg Press, 2011), 12. Tłum. własne A.W.
- ³³ Maja van der Velden i Christina Mörberg, „Participatory Design and Design for Values,” w *Handbook of Ethics, Values and Technological Design: Sources, Theory, Values and Application Domains*, red. Jeroen van den Hoven i Pieter E. Vermaas i Ibo van de Poel (Berlin: Springer, 2015), 41–66.
- ³⁴ Tytuł projektu był zainspirowany dziełem Thomasa More’a i stanowił akronim dłuższej szwedzkiej nazwy: Teknik Och Produkt I Arbetskvalitetsperspektiv (Szkolenie, technologia i produkt w perspektywie jakości pracy).
- ³⁵ Gwoli ścisłości trzeba zaznaczyć, że tego typu twórczość nie jest zjawiskiem charakterystycznym tylko dla terenu naszego kraju. Wspomniane badania zostały zainspirowane projektem *Folk Archive* dwójki brytyjskich artystów: Jeremy’ego Dellera i Alana Kane’a.
- ³⁶ Marek Krajewski, „Niewidzialne miasto – społeczniająca moc fotografii,” w *Niewidzialne miasto*, red. Marek Krajewski, (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2012), 11.
- ³⁷ Marek Krajewski, *Niewidzialne miasto...*, 11.
- ³⁸ Projekt realizowany jako część programu sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016.
- ³⁹ *Wrocław – wejście od podwórza. Szczegóły programu*, dostępny 25.05.2020, <http://www.wroclaw2016.strefakultury.pl/podworze>.
- ⁴⁰ Marek Z. Barański, Magdalena Chelstowska, *Partnerstwo społeczne i tożsamość lokalna w procesie rewitalizacji Dolnego Miasta i Oruni w Gdańsku*, dostępny 20.05.2020, PRM_2013-2_06_Baranski_Chelstowska.pdf.
- ⁴¹ Ibidem.
- ⁴² Jeremy Till, *The architect and the other*, „Open Democracy”; cytuję za: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2013), 65.
- ⁴³ Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, tłum. Michał Choptiany (Warszawa: Bęc Zmiana, 2013).

Bibliografia

- Barełkowski, Robert. *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*. Dostępny 21.05.2020. ek_B-01_PiF22-3_Barełkowski.pdf.
- Ericson, Magnus i Ramia Mazé. „About Design Act: Motivations, Aims and Froms.” W *Design Act. Socially and politically engaged design today – critical roles and emerging tactics*, red. Magnus Ericson i Ramia Mazé, 11–15. Berlin: Sternberg Press, 2011.
- Mazé, Ramia. *Occupying Time: Design, Technology and the Form of Interaction*. Stockholm: Axl Books, 2007.
- Miessen, Markus. *Koszmar partycypacji*. Tłum. Michał Choptiany. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2013.
- Niewidzialne miasto*. Red. Marek Krajewski. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2012.
- Kester, Grant. „Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art.” W *Theory in Contemporary Art Since 1985*, red. Zoya Kucor i Simon Leung, 76–88. Oxford: Blackwell, 2005.
- Rewers, Ewa. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas, 2005.
- Roche, Jennifer. *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*. Dostępny 13.02.2020. <https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf>.
- Sundblad, Yngve. „UTOPIA: Participatory Design from Scandinavia to the World,” *3rd History of Nordic Computing (HiNC)*, Stockholm (Oct. 2010): 176–186.
- Świniarska, Zdzisława. *Człowiek a design. Problemy designu społecznego*. Dostępny 21.05.2020. <http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/76293b3a68c7f22b449b761ea26dc34b.pdf>.
- Wołodźko, Agnieszka. *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii*. Gdańsk: Fundacja „Kultury ponad Kulturą”, 2017.
- Wróblewska, Hanna. „1-9-6-8 albo czy ten obraz jest dobry?” W *Rewolucje 1968*, red. Maria Brewińska, Hanna Wróblewska, Zofia Machnicka i Joanna Sokołowska, 67–70. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki i Agora, 2008.

Maksymilian WRONISZEWSKI

Uniwersytet Gdański, Filologiczne Studia Doktoranckie, Pracownia Krytyki Artystycznej

SZTUKA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ: RAPORT Z BADAŃ STUDENCKICH

Wydana nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego książka *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzeni artystów*, na którą złożyły się teksty powstałe głównie jako prace licencjackie w Katedrze Kulturoznawstwa UG, jest pozycją różnorodną pod kilkoma względami. Wprawdzie wszystkie zawarte w niej artykuły odnoszą się do kwestii funkcjonowania działań artystycznych (czy szerzej: animacyjnych) w publicznej przestrzeni miasta, ale i zakres tematyczny szkiców, i obrane przez badaczy strategie metodologiczne (od ujęć teoretyzujących, przez szkice zawierające informacje o historycznym rozwoju wybranych form artystycznych, po artykuły powstałe w wyniku tzw. obserwacji uczestniczącej), i odmienne temperamenty badawcze autorów sprawiają, że tom jawi się jako wielopłaszczyznowa, interesująca całość.

Dwa pierwsze – po wstępie redaktorki tomu, Barbary Forsiewicz – teksty, autorstwa Karoliny Milewskiej i Agnieszki Dmitruczuk, poświęcone są pojęciom animacji i sztuki publicznej; ujęcie teoretyczne łączy się w nich z opisami animatorskiej praktyki (w szkicu Milewskiej

i elementami przeglądowo-interpretacyjnymi (w tekście Dmitruczuk). Szkice autorstwa Katarzyny Tochy, Marty Formelli i Olgi Roszak traktują o scenie gdańskiego Teatru w Oknie, gdańskich teatrach ulicznych (Teatr Ephata, Teatr Snów, FETA – Teatr na Specjalne Okoliczności) oraz ogólnopolskiej, w tym gdańskiej, scenie *freshows*. Artykuły Marty Sinieckiej i Michała Mokrzyckiego, bodaj najlepsze, a na pewno najobszerniejsze w tomie, traktują kolejno o trójmiejskiej scenie street artu¹ i sztuce publicznej w przestrzeni gdańskiej stoczni.

Checiałbym poświęcić uwagę właśnie dwóm ostatnim tekstom. Po pierwsze dlatego, że w największym stopniu dotyczą trójmiejskiej sceny artystycznej; po drugie zaś z tego względu, że jako takie – mimo bezsprzecznych, zwłaszcza dokumentacyjnych i opisowych, a w mniejszym stopniu interpretacyjnych walorów – prowokują do dyskusji.

Tematem szkicu Sinieckiej jest twórczość gdańskiego streetartowca Pikaso (Michała Lino-wa). Omówienie jego realizacji, a zwłaszcza wprowadzenie w tok wywodu wypowiedzi artysty, po-

przedza kompetentne, choć siłą rzeczy skrótowe (niekiedy może zbyt zdawkowe), przedstawienie historii² rozwoju street artu. Autorka kontekstualizuje formy street artu i graffiti i wskazuje różnice między nimi, podaje ich przykłady, prezentuje najważniejsze techniki streetartowe, przedstawia wybrane sylwetki polskich, w tym gdańskich, streetartowców.

Siniecka przygląda się street artowi krytycznie, stroni od apologetycznego tonu (który pojawia się niekiedy w innych tekstach) i choć wskazuje na potencjał street artu, to wystrzega się jego jednoznacznej gloryfikacji; zamiast tego akcentuje raczej ideowe i praktyczne problemy, będące udziałem streetartowców. Podkreślenia wymaga fakt, że autorka świadomie odchodzi od ujęć estetyzujących, punkt ciężkości przenosząc na symboliczny i praktyczny wymiar street artu. O ile więc pokutujące jeszcze czasami – zwłaszcza w pracach studenckich – utożsamienie sztuki z pięknem Siniecka odrzuca, i o ile przedstawia problemy wynikłe ze zderzenia krytycznego i komercyjnego (marketingowo-reklamowego) potencjału street artu, o tyle wątpliwości budzi kwestia przedstawienia przez nią jego instytucjonalno-ekonomiczno-rynkowych uwarunkowań. Zdaje się, że autorka rozpoznaje zagrożenia wynikające z reklamowej komercjalizacji street artu, jednak widząc szanse na jego rozwój w coraz częstszym prezentowaniu tego rodzaju sztuki w galeriach, nie dostrzega związanych z tym – także komercyjnych – zagrożeń. Dla przykładu: wypowiedź Linowa dotycząca „rynku sztuki ulicznej” (!), w której artysta powołuje się na postać Banksy’ego („Na Zachodzie street art już dawno jest sztuką. Dowodem na to mogą być ogromne sumy za prace Banksy’ego, co wiąże się w jakimś sensie z uznaniem street artu i włączeniem go w obieg sztuki współczesnej”, s. 95), Siniecka pozostawia bez komentarza, choć wydaje się, że kwestia różnicy między „ugalerijnieniem”³ street artu a wprzęgnięciem go w kapitalistyczną machinę zysku i spekulacji wymaga choćby drobnego rozwinięcia. Zwłaszcza że to właśnie na przykładzie street artu, sztuki określanej często jako niepokorna i buntownicza, absurd windowania cen dzieł sztuki jawi się wyjątkowo wyraźnie. Jedna z ostatnich⁴ akcji Banksy’ego, czyli – najprawdopodobniej wpisane w strategię

domu aukcyjnego Sotheby’s – zniszczenie przezeń własnej pracy *Girl with Balloon* po tym, jak została wylicytowana (co podniosło wartość dzieła), stanowi najlepszy przykład na to, w jaki sposób prawo kapitalistycznego spektaklu zawłaszcza i temperuje uznawaną za krytyczną i niewygodną sztukę. Co więcej, ukazuje też, że strategia przechwycenia i ujawnienia absurdów kapitalizmu, za jaką obrońcy Banksy’ego mogliby uznać jego akcję, wcale ich nie znosi ani nawet nie nadweręża, lecz daje się im wchłonąć. Banksy to klasyk street artu, z którego rynek sztuki – pewnie wbrew woli jego samego – uczynił karykaturę. Choćby z tego powodu powoływanie się akurat na niego w artykule poświęconym ulicznym realizacjom – choć wydawać by się mogło oczywiste – jeśli pozbawione jest komentarza, staje się co najmniej problematyczne.

Zajmujący niemalże czwartą część książki (s. 100–142) artykuł Michała Mokrzyckiego to obszerne, wartościowe poznawczo studium poświęcone historii tak zwanego środowiska Wyspy, ze szczególnym uwzględnieniem jego działań na terenie Stoczni Gdańskiej. Szkic ten, przygotowany na podstawie kwerendy w Instytucie Sztuki Wyspa (ISW), działającym w stoczni do 2016 roku, ma charakter szeroko zakreślonej pracy rekonstruującej historię Wyspy, stanowi także świadectwo uczestnictwa w wydarzeniach organizowanych przez ISW, dzięki czemu nabiera walorów dokumentacyjnych. Wobec rozproszenia materiałów archiwalnych przechowywanych w ISW, które nastąpiło po opuszczeniu przez Wyspę stoczniowego budynku, materiał zebrany przez Mokrzyckiego wydaje się tym bardziej cenny. Autor bardzo sprawnie przeprowadza czytelnika przez historię Wyspy, poczynając od lat osiemdziesiątych, przez lata transformacji ustrojowej, aż do czasów najbardziej wzmoczonej aktywności na terenach stoczniowych. Kompetentnie selekcjonuje i przedstawia najważniejsze dla środowiska Wyspy epizody, miejsca funkcjonowania i konteksty, nie przeciążając i tak obszernego artykułu informacjami, ale konstruując go w taki sposób, że każdy z wyróżnionych przez autora podrozdziałów⁵ może stanowić załączek przyszłego rozwinięcia tematu. Podkreślić też trzeba, że Mokrzycki opisuje nie tylko działalność Wyspy, ale wspomina także o innych stoczniowych instytu-

cyjach, kolektywach, galeriach i przedsięwzięciach, między innymi o Kolonii Artystów, Europejskim Centrum Solidarności, klubie B90 czy stoczniowej edycji Festiwalu Narracje, i choć o niektórych z nich jedynie w trybie sprawozdawczym nadmienia, to dzięki temu pole oglądu stoczniowych aktywności przedstawia się szerzej i, powiedzcież można, uczciwiej.

Gruntowne rozpoznanie faktograficzno-historyczne nie uchroniło jednak autora przed dość znaczącym, choć w perspektywie całości szkicu marginalnym, błędem. Otóż Mokrzycki za datę zamknięcia Galerii Wyspa na ulicy Chlebniczej uznaje rok 2001 (s. 109), a nie – jak w rzeczywistości – 2002, co może dziwić o tyle, że data ta wiąże się z głośną sprawą oskarżenia Doroty Nieznalskiej o obrazę uczuć religijnych i jest powszechnie znana.⁶

Niestety Mokrzyckiemu przytrafiło się także poważniejsze nadużycie. Na drugiej stronie artykułu znajduje się bowiem uwaga: „Nie chciałbym tutaj poświęcać zbyt wiele miejsca na definiowanie Nowej Szkoły Gdańskiej. [...] Terminem »Nowa Szkoła Gdańska«, którego autorstwo przypisuje się Jolancie Ciesielskiej, określano grupę twórców alternatywnych, skupionych wokół Grzegorza Klamana” (s. 101). Już retoryczny charakter pierwszej części tego fragmentu może wskazywać nie tyle na brak miejsca, ile problemy z definicją nowej szkoły gdańskiej, strategię oddalającą konieczność jej – choćby skrótego – przedstawienia, które autor maskuje zdawkową (i nieprawdziwą) informacją o skupieniu artystów nowej szkoły wokół Klamana. Otóż Klamana, owszem, był najbardziej chyba aktywną, znaczącą (o ile nie najważniejszą) postacią nowej szkoły, jednak uznanie go za artystę stojącego w jej centrum, za artystycznego lidera mija się prawdą, zwłaszcza jeśli przypomnimy, że nowa szkoła była swego rodzaju wypadkową czterech środowisk działających w ówczesnym Gdańsku: środowiska Wyspy (to istotnie skupione było wokół Klamana), Totartu, Galerii C14~~~ i Pracowni PI Witosława Czerwonki.⁷ Dziwi fakt, że autor, chociaż powołuje się na książkę *Wyspa. Miejsce idei – idea miejsca*, w której przedrukowano tekst Ciesielskiej poświęcony nowej szkole gdańskiej, ani się do niego nie odnosi, ani nie wyciąga z jego lektury wniosków.

I jeszcze jedna kwestia polemiczna. Bardzo zaskakujące wydawać się może to, że choć w tytule szkicu Mokrzyckiego pojawia się Instytut Sztuki Wyspa, to w gruncie rzeczy jego działalność autor w ogóle nie problematyzuje. Pisze o inicjowanych i współtworzonych przez ISW przedsięwzięciach, takich jak Modelarnia, Festiwal Alternativa, Obóz Solidarność, Subiektywna Linia Autobusowa, ale informacje na temat programu wystaw odbywających się w samym ISW są skąpe i rozproszone (z wyjątkiem tych, które jednocześnie wchodziły w skład programu Alternatywy). Nie można chyba tłumaczyć tego faktu obraną przez autorów książki perspektywą, skupiającą się na sztuce w przestrzeni publicznej, ten punkt widzenia bowiem nie przeszkadza Mokrzyckiemu najobszerniejszej części swojego artykułu poświęcić Festiwalowi Alternativa, który wszak odbywał się i w budynku ISW, i w jednej ze stoczniowych hal. Takie ujęcie sprawy niejako marginalizuje działalność i wystawy prezentowane w ISW, przenosząc uwagę na Festiwal Alternativa, który choć obudowany znaczącą bazą teoretyczną i marketingową, stanowi w mojej opinii mniej znaczący wątek historii gdańskiej sztuki niż działalność samego ISW, organizującego takie wystawy, jak choćby *Strażnicy doków* (2005), *Wybrańcy* (2009), prezentacje z cyklu *Absolwent* (2005, 2015), indywidualne wystawy Ewy Partum, Artura Żmijewskiego, Nieznalskiej czy samego Klamana.

Nawet jeśli uwzględnić problematyczne miejsca książki *Animowanie Miasta...*, które starałem się wskazać, publikację bez wątpienia uznać trzeba za interesującą i cenny materiał poświęcony sztuce publicznej, wartościowy także dla historyków gdańskiego środowiska artystycznego. Chęć dyskusji, którą prowokuje przygotowany przez kulturoznawców tom, działa tylko na jego korzyść. W Gdańsku tego rodzaju dyskusja o artystycznej historii miasta jest zresztą bardzo potrzebna. Dość liczne publikacje i wydarzenia przygotowywane przez same środowiska artystyczne (między innymi CSW Łaźnia, grupę „Znajomi znad Morza”, publikacje powstałe w kręgu Wyspy), i z tego powodu – siłą rzeczy – je mitologizujące, znajdują dzięki temu swój akademicki kontrapunkt, cechujący się krytycznym dystansem do opisywanych zjawisk i fenomenów.

Przypisy

¹ Dodajmy, że street art był już wcześniej obiektem zainteresowania studentów gdańskiego kulturoznawstwa. Sześć lat temu ukazała się, także nakładem Wydawnictwa UG, przygotowana przez nich dokumentacyjna książka *Sztuka na marginesie. Trójmiejskie graffiti i murale*, zredagowana przez Magdalенę Howorus-Czajkę.

² Wśród wątków, które autorka porusza, jest między innymi skrótowo potraktowana historia ściennych napisów pojawiających się w Gdańsku (zwłaszcza na terenie stoczni) w czasach karnawału Solidarności i stanu wojennego. Trzeba w tym miejscu przypomnieć – także dlatego, że nie robi tego autorka tekstu – ważne źródło do badań nad tym tematem, jakim są opublikowane wraz z przykładami solidarnościowych ulotek i okolicznościowej poezji tego czasu transkrypcje sierpniowych graffiti, przedrukowane w 12. numerze *Punktu. Almanachu Gdańskich Środowisk Twórczych*.

³ Co, swoją drogą, samo w sobie jest ciekawe w kontekście obranej przez autorów i redaktorów temu perspektywy, mającej przede wszystkim przedstawiać sztukę, która z zamkniętej przestrzeni teatru czy galerii „wychodzi” w przestrzeń miasta. Street art, odruchowo łączony z miejskością, przemierza tę drogę niejako w odwrotnym kierunku.

⁴ Dodajmy dla porządku, że autorka nie mogła o niej wiedzieć w chwili pisania artykułu, został on bowiem przedstawiony jako praca licencjacka w 2014 roku. To zresztą chyba najbardziej problematyczna kwestia – otóż szkice umieszczone w tomie powstawały w latach 2009–2014, wobec czego publikacja książki w 2019 roku jest dość znaczącym przesunięciem i wymaga niekiedy pisanych *ad hoc* uzupełnień (por. s. 139–140).

⁵ Brakuje w nich może hasła „Media < nacje”, czyli warsztatów studenckich, organizowanych przez ISW w latach 2005–2016, i w ogóle wątku edukacyjnego, który mógłby współgrać z „animacyjną” perspektywą całego tomu. Warsztaty Media < nacje, dodajmy, doczekały się niedawno poświęconej sobie publikacji, niewolnej niestety od drobnych błędów i przeinaczeń (między innymi piszący te słowa został w książce niesłusznie zaliczony w poczet uczestników warsztatów), ale wartościowej jako materiał dokumentujący jeden z epizodów stoczniowej aktywności Wyspy.

⁶ Wprawdzie autor, datując zamknięcie Galerii Wyspa, powołuje się na dane przedstawione w kieszonkowym przewodniku wydanym przez ISW (!) w ramach Festiwalu Alternativa 2012, ale nie do końca usprawiedliwia to datacyjny błąd. Nawiasem mówiąc, kwestia ta – choć to temat na osobny tekst – sporo mówi o przeinaczeniach i błędach obecnych w wydawanych przez instytucje artystyczne publikacjach, co jeszcze wyraźniej wskazuje na potrzebę ich naukowej, krytycznej weryfikacji jako źródeł historycznoartystycznych.

⁷ Charakter zależności między tymi grupami i wynikłe z tego dla gdańskiego środowiska konsekwencje starałem się omówić pokrótce w szkicu „Wyspa i Pracownia PI: postawy, idee, pole oddziaływania (lata 90.). Wokół »nowej szkoły gdańskiej«,” *Akademia w Mieście* 4 (2019).

Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzenią artystów. Red. Barbara Forysiewicz. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2019. Liczba stron: 186.

Bibliografia

Grzonkowska, Aleksandra, Krzysztof Gutfrański, Ewa Mikina. *Wyspa. Teraz jest teraz. Przewodnik*. Gdańsk: Fundacja Wyspa Progress – Instytut Sztuki Wyspa, 2012.

Howorus-Czajka, Magdalena, red. *Sztuka na marginesie. Trójmiejskie graffiti i murale*. Gdańsk: Wydawnictwo UG, 2013.

Klaman, Grzegorz, red. *Media < nacje. Międzyuczelniane warsztaty intermedialne 2005–2016*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych, 2018.

„Mury Stoczni Gdańskiej. Sierpień 1980.” *Punkt. Almanach Gdańskich Środowisk Twórczych* 12 (1980): 123–125.

Wroniszewski, Maksymilian. „Wyspa i Pracownia PI: postawy, idee, pole oddziaływania (lata 90.). Wokół »nowej szkoły gdańskiej.«” *Akademia w Mieście* 4 (2019): 22–38.

ENIG-
LISHI
SUMA-
MIA-
RIES

PARTICIPATORY ART AND DESIGN – A RESEARCH CHALLENGE

INTRODUCTION

Edited by Agnieszka WOŁODŹKO

Participatory art and design are slogans which occur often and in many contexts: from official documents, to descriptions of social activists' initiatives and workshops delivered by nongovernmental organizations, to project schemes of cultural institutions. These terms' current popularity raises questions concerning meanings that they actually convey or those assigned by artists who employ them.

According to Arthur C. Danto, the act of exhibiting the famous *Brillo Box* by Andy Warhol at the New York Stable Gallery marked the end of modernism. Then art entered a post-historical phase, and artistic practices turned to achieving other aims than finding an answer to the question "what is art?" At this stage of 'over-functioning' there appeared a new perspective – seeing art as a form of social consciousness. And so artistic activity entered public spaces in order to animate them.

It was also the time when people involved in the counterculture revolt started urging the public to revive social life and regain the subjective, individual role of people. In that context the changed pattern of the artist-audience relationship was received favorably; as well as was the idea to negate the division

between the addresser and the addressee of an artistic message. This is how participatory art works, since viewers here become participants and a co-creators of a given event. At the same time similar practices occurred in the field of design. Potential users were often included in the decision-making process regarding future shapes of spaces, objects, even services.

The hybrid character of such practices - located somewhat near social activism - caused many theorists and viewers harbor doubts whether those had not already stepped out of the field of art having moved closer to politics, and thus, completed one of the postulates brought forward by the historical avant-garde. Having looked through numerous publications regarding participatory art and design one may arrive at a conclusion that they have not been tackled much by art historians, rather by scholars in the fields of cultural, anthropological and social studies. The perspective characteristic for their fields of research allows one to perceive the abovementioned practices within the context of the new social reality and the social imagination that comes with it. And so, the group of culture oriented scholars at the Adam Mickiewicz University in Poznań are focused on analyzing

values, norms and cultural practices of modern cities.¹ Whereas sociologists from the same university observe and document vernacular activity performed in urban spaces.² At the University of Warsaw anthropologists reflect upon inclusive artistic practices as the scholars research activities which locate themselves in-between the notion of local culture and the practice of artists-animators.³ A sociologist - Monika Rosińska - affiliated with the School of Form in Poznań includes problems connected with design based on collaboration in her research concerning new aspects of contemporary design.

Among scholars involved in analyzing participatory art and design there is a certain tendency to search for some new, experimental forms of generating knowledge. The attempts they undertake are based on their own creative input and involvement which makes them both researchers as well as artists. Para-ethnographic artistic practices of an interdisciplinary group performing the *Wyzwania etnografii twórczej* [Creative Ethnography Challenges] research (2012), led by Tomasz Rakowski, can serve here as an example. Similar research practices are performed by the Studio of Social Art at the University of Białystok, Institute of Sociology - research here is led by practicing design and activating, animating, or intervening into the local environment. Finally, one should mention research initiatives located outside academic circles; for instance, the Szkoła Nauk Praktycznych [School of Practical Sciences] (2016-2017) in Warsaw, Praga district, organized in the form of a flying university.⁴

Articles published in this issue of *Art and Documentation* were prepared by such an interdisciplinary team of authors. They involve not only analyses of the abovementioned issues, but they also provide a broad socio-political

background. A sociologist, anthropologist and historian Cezary Obracht-Prondzyński reflects upon the contradiction observed between social passiveness and a strong belief that the crucial goal for our nation as a whole is creating a strong civil society. An artist, curator and culture scholar Agnieszka Wołodźko focuses on the roots of participatory art and design as well as their values; moreover, she introduces and classifies their already existent definitions. Finally, we issue a review of a publication *Animowanie Miasta. Gdańsk przestrzeń artystów* [Animating Cities. Gdańsk, the Artists' Space], where Maksymilian Woroniszewski - a Polish philologist - talks about texts which present a multi-faceted perspective on creative and animation activities within municipal public space.

Notes

¹ *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, ed. Ewa Rewers (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2014).

² The *Niewidzialne miasto* [Invisible Cities] project, realized in years 2007–2011 by the researchers of the Adam Mickiewicz University in Poznań, Institute of Sociology, Department of Visual and Material Culture Research, in collaboration with the Metropolis company.

³ Dorota Ogrodzka, Tomasz Rakowski, Ewa Rossal, „Odsłonić nowe pola kultury: projekt etnografii twórczej i otwierającej.” [Unearthing New Fields of Culture: a project for creative and opening ethnography], *Kultura i Rozwój* 3(4) (2017): 89–112.

⁴ Szkoła Nauk Praktycznych [School of Practical Sciences] was led by a philosopher and urbanist Piotr Jaworski together with an artist Iza Rutkowska.

Cezary OBRACHT-PRONDZYŃSKI

SOCIALLY USEFUL ACTIVITY
– CREATIVITY, ATTITUDES
AND RISK

This paper aims to present tensions between social passivity and a strong belief that the key issue for our national community and the state is to create a strong civil society. Within such a context, the question most usually asked concerns the character of the barriers blocking the development of civil society. They can be of formal, financial, structural, political, mental nature, but also relating to personality. Another important reason was the lack of a civic education system after 1989.

The basic mechanism for creating civil society was the non-governmental sector. The main aim of its work has led to the activation of citizens, which was - although often insufficient - the only way to overcome passivity or even civic laziness. The process was problematic especially for those, both individuals and groups, that had the capacity and competences to become engaged in public affairs, but for some reason they never did. On the other hand, one should take into account the fact that passivity is caused by the circumstances and conditions in which a society has been living (transformation trauma, economic division, distrust, increasing state oppression, etc.).

Nevertheless, it can be stated that the Polish nation has a great potential for social mobilization, empathy, willingness to help and commit. This can be observed both in microscale and with significant social campaigns. However, there are problems and risks that should not be forgotten. They concern for example new communication techniques and the so-called 'slactivism,' with ideological pluralisation deepened by political divisions, which further leads to changes in the sphere of language and the radicalisation of moods. This, in turn, requires a well-considered institutional response, which in the Polish situation can be difficult to achieve due to low trust towards institutions. In this context,

the importance of creativity and art is growing, as such factors could be an important area for strengthening civil society.

Agnieszka WOŁODŹKO

PARTICIPATORY ART AND PARTICIPATORY
DESIGN: SOURCES, DEFINITIONS AND
VALUES

Over the past two decades, a demand for audience participation in creative and design processes has been increasingly felt. A profound transformation of the field of art is a consequence of its timeliness. The desideratum of participation of recipients and users as creators is not limited to the sphere of art, but also applies to city development processes, common spaces or digital culture. This is a result of the observed transformation of attitudes of both artists and designers who now want to expand the spectrum of their social presence to act as responsible citizens. However, today's proliferation of projects incorporating unprofessional and vernacular activities has not resulted in a broader analysis of this phenomenon in the field of art history. In this situation, a theoretical reflection that will follow the changes taking place seems to be an important need. The deficit of the correct understanding of the concepts of participatory art and participatory design translates into practical consequences in a situation where the slogan of participation is readily picked up by local authorities, referring to it during processes of urban tissue transformation and revitalization of neglected quarters. Therefore, the role of the following text is first of all – an indication of the sources of art and participatory design and the values associated with them, and secondly – a review and ordering of existing definitions. In this way, it has a chance to become an opportunity for rethinking what the phenomena actually are.

Maksymilian WRONISZEWSKI

ART IN URBAN SPACE: STUDENT RESEARCH REPORT

The text provides a review of the book *Animowanie Miasta – Gdańsk przestrzeni artystów*. The author highlights the notions of the Gdańsk's street art and artistic activity carried out at the Gdansk shipyard. He takes a polemic stand especially in relation to the questions of the origins of the Gdańsk-located artistic milieu of the 1990s as well as economic and market-related conditioning of street-art as presented in the book.

