

# 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,”<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 nieprzewidywanych 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 miażdżącej 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.<sup>3</sup>

Porwana takimi ideami<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.”<sup>6</sup> 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 włókienniczej, 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.<sup>7</sup>

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*).<sup>8</sup>

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 (widzom 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 nadszpiegowaniem krótki. Marcuse, który w maju 1968 roku porywał młodzież do walki, już cztery lata później oceniał 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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 autorstwa<sup>12</sup>, 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.<sup>13</sup> 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*,<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> 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).<sup>17</sup> 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*).<sup>18</sup> Podobnie jest w wywiadzie prze-

prowadzonym przez Jannifer Roche, który ukazał się w następstwie tej publikacji. Co ciekawe, równoległe pojawia się tam termin „sztuka współpracy społecznej” (*socially collaborative art*).<sup>19</sup> Natomiast we wstępie do zbiorowej monografii *Participation. Documents of Contemporary Art* badaczka stosuje określenie „sztuka partycypacji” (*art of participation*).<sup>20</sup> Wreszcie „sztuka partycypacyjna” pojawia się w podtytule książki Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*,<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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 twórczymi dziełami artystycznego. Artysta aranżuje sytuację i zachęca jej uczestników do zachowania się w określony sposób we wskazanym miejscu.”<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Ta jej postawa stała się punktem wyjścia zażartej dyskusji na łamach *Artforum*.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.”<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup> Związana z Uniwersytem 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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup> 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*<sup>34</sup> (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 skandynewski”. 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.<sup>35</sup> 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”<sup>36</sup> i dowodzą „drzemających w mieszkańcach innowacyjnych potencjałów i talentów.”<sup>37</sup> 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*,<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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.”<sup>40</sup> Zapowiadano „reintegrację grup zagrożonych wykluczeniem, kompleksowe wspieranie rodziny, ograniczanie skali problemów społecznych, rozwój profilaktyki oraz wspieranie różnorodnych form aktywności mieszkańców.”<sup>41</sup> 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 mały budżet 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.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup> 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

- <sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, tłum. Michał Herer (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP 2007).
- <sup>2</sup> 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.
- <sup>3</sup> 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.
- <sup>4</sup> Ale również zawartymi w takich publikacjach, jak *Rewolucja życia codziennego* Raoula Vaneigema czy *Społeczeństwo spektaklu* Guy Deborda.
- <sup>5</sup> 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.
- <sup>6</sup> Grupa Działania, *Sztuka społeczna jako idea*, podaję za katalogiem wystawy *Lucim 111. Bogdan Chmielewski, Witold Chmielewski, Wiesław Smużny* (Bydgoszcz: BWA, 2018).
- <sup>7</sup> Tekst redakcyjny „Foto kronika,” *Foto. Magazyn fotograficzny*, nr 8 (68) (sierpień 1980): 254.
- <sup>8</sup> Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995).
- <sup>9</sup> 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.
- <sup>10</sup> 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.
- <sup>11</sup> Florida, *The Rise of the Creative Class*, 167–168.
- <sup>12</sup> 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.
- <sup>13</sup> Szerzej ramą teoretyczną sztuki partycypacyjnej zajmują się w książce *Spotkania i mikroutopie. Sztuka partycypacyjna w Skandynawii* (Gdańsk: Fundacja „Kultury ponad Kulturą”, 2017).
- <sup>14</sup> *democracy! socially engaged art practice*, red. Michael Beasley, Ann Coxon, Emma Mahony i Emily Pethick (London: Royal College of Art, 2000).
- <sup>15</sup> Notabene, był to jeden z pierwszych projektów badawczych na świecie realizowanych przez instytucję akademicką i dotyczących tego obszaru zjawisk.
- <sup>16</sup> *democracy!*, 7.
- <sup>17</sup> Ale również takich, którzy stosują inne strategie artystyczne w obrębie sztuki zaangażowanej społecznie.
- <sup>18</sup> Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.
- <sup>19</sup> 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>.
- <sup>20</sup> Claire Bishop, „Introduction. Viewers as Producers,” w *Participation. Documents of Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007), 10–17.
- <sup>21</sup> Polskie wydanie: Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).
- <sup>22</sup> Bishop, *Sztuczne piekła*, 19.
- <sup>23</sup> Claire Bishop w wywiadzie z Iwo Zmysłonym, *Lekkie rozczarowanie*, dostępny 12.02.2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>.
- <sup>24</sup> Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,” *Artforum* (Febr. 2006): 178–83.
- <sup>25</sup> Grant Kester, „Another Turn,” *Artforum* (May 2006): 22.
- <sup>26</sup> Grant Kester, „Conversation Pieces,” dostępny 15.02.2020, [http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/Conversation\\_PiecesGKester.pdf](http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf).
- <sup>27</sup> 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.
- <sup>28</sup> Lars Bang Larsen, „Social Aesthetics,” w *Participation. Documents on Contemporary Art*, red. Claire Bishop (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), 172–183.
- <sup>29</sup> Ten typ praktyki opisuje Bishop w książce *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Bęc Zmiana, 2015).
- <sup>30</sup> Zdzisława Świniarska, *Człowiek a design. Problemy designu społecznego*, dostępny 21.05.2020, <http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/76293b3a68c7f22b449b761ea26dc34b.pdf>.

- <sup>31</sup> Robert Barełkowski, *Problemy implementacji projektowania partycypacyjnego w Polsce*, dostępny 21.05.2020, ek\_B-01\_PiF22-3\_Barełkowski.pdf.
- <sup>32</sup> 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.
- <sup>33</sup> Maja van der Velden i Christina Mórtberg, „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.
- <sup>34</sup> 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).
- <sup>35</sup> 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.
- <sup>36</sup> Marek Krajewski, „Niewidzialne miasto – społeczniająca moc fotografii,” w *Niewidzialne miasto*, red. Marek Krajewski, (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2012), 11.
- <sup>37</sup> Marek Krajewski, *Niewidzialne miasto...*, 11.
- <sup>38</sup> Projekt realizowany jako część programu sztuk wizualnych Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016.
- <sup>39</sup> *Wrocław – wejście od podwórza. Szczegóły programu*, dostępny 25.05.2020, <http://www.wroclaw2016.strefakultury.pl/podworze>.
- <sup>40</sup> 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.
- <sup>41</sup> Ibidem.
- <sup>42</sup> Jeremy Till, *The architect and the other*, „Open Democracy”; cytuję za: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji* (Warszawa: Bęc Zmiana, 2013), 65.
- <sup>43</sup> 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.