

Sztuki społeczne. Kształcenie i praktyka

Dyskusja z udziałem Janusza Byszewskiego, Zofii Dworakowskiej, Agaty Skórzyńskiej, Bogny Świątkowskiej i Wojtka Ziemilskiego. Prowadzenie Iwona Kurz

Instytut Kultury Polskiej UW, 27 maja 2019

Iwona Kurz: Proponowany temat naszej dyskusji: „Sztuki społeczne – kształcenie i praktyka” być może należałoby przeformułować w pytanie: „Po co w ogóle sztuki społeczne?”. Z formalnej perspektywy Instytut Kultury Polskiej UW jest teraz w sytuacji przełomowej – prowadzoną przez blisko trzydzieści lat specjalizację „Animacja kultury” zamieniamy na studia magisterskie, przy tej okazji zmieniając też nazwę. Zmiana ta dokonuje się jednak w nowym kontekście społecznym – i chciałabym, żebyśmy właśnie o nim, o znaczeniu i możliwości działania w kulturze dziś, dyskutowali.

To kontekst wielowymiarowy. Po pierwsze, domaga się on przemyślenia doświadczenia trzydziestu lat – od 1989 roku – pracy w tak zwanym społeczeństwie demokratycznym, pracy metodami sztuki, animacji kultury, edukacji kulturalnej. Animacja kultury jako wyrazista idea bardzo silnie związana jest z narodzinami nowej Polski w 1989 roku i z takimi ówczesnymi koncepcjami, jak małe ojczyzny, zwrot ku lokalności, decentralizacja. Po drugie, bardziej lokalnie, z perspektywy uniwersytetu, mamy nową ustawę o szkolnictwie wyższym. Kładzie ona między innymi nacisk na „współpracę z otoczeniem społeczno-gospodarczym”, postulując, by uniwersytet wychodził poza swoje bramy. Powodzenie tego postulatu – realizujemy go od dawna – mierzone ma być jednak w twardych liczbowych danych, co niekoniecznie sprzyja pracy za pomocą „miękkich” metod społecznych. Kwestia akademickiego, systemowego kształcenia „kadr kultury” ciągle zresztą nie została rozwiązana. Po trzecie, funkcjonujemy wobec określonej rządowej polityki kulturalnej, która ma swoje konsekwencje. Mamy dziś do czynienia z redukcją konserwatywną, ze zwrotem ku dziedzictwu i pamięci raczej niż ku wypracowywaniu aktywnych i otwartych postaw obywatelskich. Kolejny problem wynikający z obecnej polityki kulturalnej to relacja pomiędzy państwowymi i samorządowymi instytucjami kultury a trzecim sektorem, wyraźnie przeżywającym kryzys wynikający z ograniczeń finansowania i nowego zdefiniowania jego zadań, w efekcie między innymi scentralizowania trzeciego sektora

w instytucji „narodowej”. Po czwarte, oczywiście, i to jest najszersza kwestia, stoimy przed różnymi wyzwaniami globalnymi, o których w Polsce ciągle za mało i zbyt nieuważnie myślimy – dotyczą one między innymi konsekwencji modelu kapitalizmu, w którym żyjemy, oczywiście katastrofy klimatycznej, ale też nasilającego się w całej Europie podziału na centra i peryferie, wielkie miasta i prowincję, wskazującego na dwa nierówne tempa życia oraz odmienne zespoły potrzeb i oczekiwań. Animacja kultury zawsze się definiowała jako praktyka nastawiona na społeczności lokalne, więc po piąte wreszcie, w związku z tymi wszystkimi zmianami powraca rzecz jasna pytanie o możliwości działania w kulturze za pomocą metod i środków sztuki. I o to, jak przygotowywać do takiej działalności.

Zofia Dworakowska: Decyzja o zmianie wynika z trwającej kilka lat debaty wewnętrznej w Instytucie oraz właśnie z potrzeby odpowiedzi na to, jak bardzo świat zmienił się w ostatnich dekadach. Jest to związane także z tym, jak bardzo rozszerzyło się obecnie rozumienie „animacji kultury”; ta nazwa znaczy obecnie wszystko – od organizacji czasu wolnego w hotelach i imprez urodzinowych dla dzieci do zarządzania domami kultury – i głównie odwołuje się do stereotypowych działań i metod. Zatraciła ważny dla mnie aspekt emancypacyjny i krytyczny. Ten typ działań nie może się ograniczać do bezrefleksyjnej afirmacji i pozytywnego bycia razem – powinien także być otwarty na spór, różnicę zdań i tworzyć przestrzeń negocjowania znaczeń. Sztukę traktujemy jako jedną z praktyk kulturowych, a liczba mnoga – sztuki – wskazuje dystans wobec jedynej, uświęconej wizji sztuki. Przymiotnik „społeczny” podkreśla, że najbardziej nas interesuje reakcja na rzeczywistość społeczną oraz poszukiwanie warunków – jakkolwiek patetycznie to brzmi – umożliwiających bycie razem. Bycie razem, ale w różnorodności, dzielenie wspólnej przestrzeni, w której może nie do końca się dogadujemy we wszystkich kwestiach, ale jesteśmy razem, przyjmując pewien „protokół rozbieżności”. Już nasze studia traktujemy jako praktykowanie tego typu bycia razem, poszukiwania form i praktyk, które taką koegzystencję, opartą na różnorodności umożliwią. Same studia są więc rodzajem praktyki społecznej, która ma infekować rzeczywistość, wprowadzać w nią nowe formy współpracy, ale też praktykowania konfliktu, który nie niszczy.

IK: Jak ten instytucjonalny wymiar edukacji wygląda z perspektywy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza?

Agata Skórzyńska: Najpierw powiem, że absolutnie zgadzam się ze wszystkim, co Zofia Dworakowska powiedziała o „animacji kultury”. Kształcąc animatorki i animatorów w Poznaniu, mamy to samo poczucie. Nigdy nie mieliśmy oddzielnej specjalności, raczej cały program kulturoznawstwa poznańskiego przepełnia ta perspektywa w różnych formach. Przez ostatnie lata sytuacja się jednak zmieniła. Jeszcze 10–15 lat temu wymiar krytyczno-emancypacyjny był dla studentów oczywisty, a dzisiaj musimy wyrywać tę praktykę z sektora usług. Coraz wyraźniej zatem pojawia się pytanie, jaki nowy cel, w nowym kontekście i edukacyjnym, i instytucjonalnym, postawimy sztuce i działaniu twórczemu. A także o charakter relacji w trójkącie obejmującym środowisko akademickie, artystów oraz instytucje: edukacyjne, artystyczne czy kulturalne. Dla poznańskiego Centrum Praktyk Edukacyjnych (CPE) od początku ważne było włączanie w program szkół. Również po to, żeby spróbować rozbić jeden z murów definiujących naszą rzeczywistość społeczną – ten, który dzieli ludzi zajmujących się edukacją różnych grup.

Bardzo zatem kibicuję zmianie pojęcia, ale też zmianie form funkcjonowania w praktyce instytucjonalnej. Jednocześnie boję się dokładnie tego samego, co się działo przez całe lata z animacją, czyli braku rozwiązań systemowych. CPE chciało współpracować nie tylko z twórcami i nauczycielami, ale również z akademikami i academiczkami, tyle że w innej roli niż zwykle – nie diagnostów czy ekspertów, ale osób wchodzących w realne sytuacje codzienne z tymi, których uczą. Zmiany wprowadzane obecnie na uniwersytecie tego nie ułatwią. Obawiam się, że tak zwana trzecia misja uniwersytetu, czyli właśnie współpraca z otoczeniem społeczno-gospodarczym, jest zupełnie inaczej rozumiana przez nas i przez decydentów.

IK: Powszechne jest odczucie, że nawet jeśli coś się w Polsce udało w ostatnich 30 latach, to raczej nie szkoła. To zaniedbania systemowe i wieloletnie, zawinione przez wiele rządów. To na przykład nierozwiązana kwestia obecności edukacji kulturalnej w szkołach. Stąd pytanie do Janusza Byszewskiego, który wiele lat pracował w dziedzinie edukacji nieformalnej osadzonej w instytucji kultury. Instytucji, która notabene przedefiniowała ostatnio swój profil, rezygnując z funkcji domu kultury, jak to pejoratywnie określono, na rzecz przestrzeni sztuk wysokich. Jak ta nowa sytuacja i te minione 30 lat wyglądają z twojej perspektywy?

Janusz Byszewski: Dla ścisłości – ja zajmuję się animacją już 40 lat. Przygotowywałem się do dyskusji również spoglądając wstecz i mam poczucie, że wracamy dziś do pewnych intuicji i wątków, które pojawiały się w latach 60. i później. Widzę dziś raczej zmianę akcentów i intensywności niektórych kategorii, a nie rewolucję. Dla mnie taką ważną kategorią, już przywołaną, jest spotkanie, tworzenie relacji, ale nie w sensie sztuk relacyjnych jak u Bourriada, lecz budowania relacji między uczestnikami.

Ważne pytanie, które się z tym wiąże, pojawiło się już podczas wielkiej dyskusji na konferencji Instytutu w Kuklach i w Sejnach w kwietniu 2000 roku – czy w ogóle można wykształcić animatorów kultury? Czy to nie jest raczej postawa, sytuacja, w której możemy jedynie wzmocnić i ewentualnie nieco kształtować wcześniej obecne nastawienia? To ważne i stale powracające pytanie związane z kształceniem określonej postawy, otwartości i wrażliwości społecznej.

Kolejna rzecz to brak dziś myślenia utopijnego czy wręcz wizjonerskiego. Myślenia i rozwijania wyobraźni, radykalnej wyobraźniowości. Czy my i uczestnicy naszych warsztatów możemy sobie wyobrazić ten świat trochę inaczej? Musimy zakłócić schematy, w których funkcjonuje świat. Potrzebujemy nowej wizji społecznej.

Bogna Świątkowska: Zaproponuję kilka wątków, które być może nie spodobają się tutaj. Otóż, jak sądzę, artyści nie interesują się sztuką. Artyści interesują się życiem społecznym, nauką, geologią, kosmosem, sąsiadami. Co jednak groźne, to otoczenie, tak interesujące dla artystów, nie interesuje się ani nimi, ani sztuką. Tymczasem zależy nam na realizacji postulatu użytkowania sztuki i kultury przez życie społeczne, przeniknięcia tych dwóch obszarów, które dzisiaj są oddzielone murami instytucji, zarówno naukowych, jak i artystycznych. Artyści marzą o tym, by stać się częścią maszyny społecznej, a oddzielenie, które przeszkadza w osiągnięciu pewnego utopijnego punktu rozwoju, stale się odbudowuje, choć kolejne pokolenia stawiają ten postulat, chcą zejść niżej, pracować ze społecznością, inspirować się nią; czy to będą Gardzienice, czy to będzie Artur Żmijewski. W tym kontekście to dla mnie ważny postulat, byśmy nie myśleli tylko o świecie kultury. Najprostszy przykład to projektowanie miasta. Przez ostatnie 17 lat, odkąd się temu przyglądam, samorzady w całej Polsce wydały olbrzymie pieniądze na finansowanie projektów związanych z prezentacją sztuki, kultury w przestrzeni publicznej. Nie znam natomiast ani jednej sytuacji, w której samorząd zaprosiłby artystę do projektowania przestrzeni publicznej

- współodpowiedzialnie z architektami czy urbanistami. To jest miara naszej dotychczasowej porażki. Możemy też dziś nałożyć mapę aktywności animacyjnej na mapę największej bierności wyborczej w Polsce. Być może to jest właśnie czynnik, który powinny uwzględnić programy kształcenia i działania sztuk społecznych – sztuki wchodzącej głęboko w społeczność. Artyści próbują przekroczyć bariery oddzielające ich od życia społecznego, mają dużo dobrych chęci, ale niekoniecznie mają narzędzia, które pozwalają im złapać kontakt z materią, z którą się mierzą. Zbyt często mówią do ludzi językiem niezrozumiałym, nie przyjmują sygnałów z zewnątrz. Są zainteresowani swoją wewnętrzną pracą. Co gorsza, często są bardzo z siebie zadowoleni, bo wykonali kawał roboty: pojechali i spotkali się sześć razy ze społecznością lokalną, a następnie podarowali jej pracę, która może nawet stoi tam nadal – w szkole, domu kultury albo na jakimś rondzie. Ale nie działa.

Czy zatem zadaniem dla animacji kultury rozumianej szerzej jako sztuki społeczne miałyby być trwałe wniknięcie sztuki w życie społeczne? Jeśli tak, to musimy porzucić myśl, że to się będzie odbywało jedynie w obszarze kultury artystycznej. Nie wystarczy, że studenci pojedą na praktyki do muzeum czy galerii, że praca będzie się odbywała w bezpiecznym środowisku, w którym nasze kody są zrozumiałe. Praktyki powinny się odbywać w bankach, w firmach, w przedsiębiorstwach – w zupełnie innych relacjach, gdzie funkcjonowanie artysty, sztuki czy w ogóle konceptu kultury rzeczywiście będzie mogło skonsolidować się z życiem społecznym. Gdyby *Tęcza Julity Wójcik* została zaprezentowana na dziedzińcu Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, jak planowano, miałyby zupełnie inny zasięg i zupełnie inne pole rażenia niż kiedy została ulokowana na placu Zbawiciela, stając się w efekcie sejsmografem pozwalającym wyczuć kierunki rozwoju naszego życia społecznego i politycznego. Przy czym oczywiście ani Julita Wójcik, ani władze miasta nie miały zielonego pojęcia, jakie demony wyciągną spod ziemi. W tym też leży odpowiedzialność osób, które wkraczają w życie społeczne z obietnicą, zawsze przecież bez pokrycia ze względu na wielkie skomplikowanie relacji, w których uruchamiane są działania artystów. To przestaje być bezpieczne. Nie można przewidzieć konsekwencji wejścia z działaniem artystycznym czy kulturalnym w złożoną sferę wielokrotnie przecinających się, czasem sprzecznych ze sobą żywiołów. Widzę też, jak bardzo potrzebują wsparcia, teoretycznego i praktycznego ci odważni ludzie, którzy siłą wewnętrznego

imperatywu bądź też ważnej dla nich idei, wchodzą ze swoimi nikłymi narzędziami w środowisko, które następnie przejmuje kontrolę nad ich działaniem, wytwarza jego sensy. Sterowalność działaniami kultury w świecie społecznym jest naprawdę niewielka.

IK: To, co mówisz, pokazuje, jak ważna jest dziś praca nad podstawowymi znaczeniami, poczynając od pojęcia kultury – nie na poziomie abstrakcyjnych definicji, ale właśnie praktyk społecznych. Z badań GUS na temat wykorzystania 500+ w budżetach domowych wynika na przykład, że w żadnej mierze nie wzrosły wydatki na kulturę. Jak jednak rozumiano tu kulturę? Przede wszystkim jako zakup nośników treści (płyty, książek) i biletów na wydarzenia artystyczne. Jednocześnie jednak za te dodatkowe pieniądze często kupowany sprzęt elektroniczny, który przecież jest również narzędziem dostępu do kultury. Są już zresztą badania aktywności kulturalnej, między innymi na zamówienie Urzędu m.st. Warszawy, które wyraźnie oddzielają dwa poziomy zaangażowania w kulturę, ale też oba badają – jeden, który jest uczestnictwem w tak zwanej kulturze wysokiej, wiąże się z aktywnym udziałem w wydarzeniach artystycznych, i drugi, który definiuje praktyki kulturalne jako codzienne aktywności czasu wolnego, na przykład grillowanie, ale które w całości wcale nie muszą być wyłączone spod możliwej działalności artystów czy animatorów. To nie musi być pole odseparowane od tego, które wyznaczają muzea czy galerie.

Wojtek Ziemiński: Bogna Świątkowska powiedziała o kilku rzeczach, które są tyleż ciekawe, co kontrowersyjne, a dotyczą kwestii najistotniejszej dla sztuk społecznych – a mianowicie sprawczości. Nawet przykład Tęczy Julity Wójcik pokazuje, jak trudno jest stwierdzić, co i jak jest skuteczne. Skuteczność miałaby tu polegać na stworzeniu diagnozy społecznej. Jednocześnie jednak można to odczytać odwrotnie – jako działanie artystki pakującej się w świat, z którym chce wejść w dialog, ale używa języka obcego dla tego świata. Czy tego chcemy? Czy chcemy sztuk społecznych, które będą wywoływać erupcję, które będą coś przełamywać? Zamiast budować społeczeństwo, w którym dochodzi do spotkania, wytwarza się tu raczej sytuacja licytacji: „Czy zdążę podpalić?” – „Czy zdążę założyć kamerę?” – „Czy znajdę substancję łatwopalną?” – „Czy zdążę to pokryć substancją niepalną?”.

BŚ: Żyjemy przecież w świecie niebinarnym. Musimy się pożegnać z prostym podziałem na dobre albo złe, skuteczne albo nieskuteczne, coś, co wchodzi, albo co

nie wchodzi. Tęcza Julity Wójcik zrobiła to wszystko, o czym powiedział Wojtek Ziemilski – i jeszcze więcej. Rezultaty są zawsze niepewne.

WZ: Stawia to jednak w bardzo ciekawej pozycji artystkę. Z jednej strony dąży ona do pewnego rodzaju sprawczości – elegancko nazywanej performatywnością. Wyraźny jest w tym rys utopijny, związany z tym, że dochodzi do spotkania i wspólnie zmierzamy gdzieś dalej. Z drugiej strony ja również dążę gdzieś jako artysta i mam pewną strefę autonomii, niepodlegającą tak łatwo instrumentalizacji. Zwłaszcza w kontekście instytucjonalnym wywołuje to ciekawe napięcie. Samo hasło „sztuki społeczne” rozumiem jako otwarcie właśnie na tę napiętą strunę, na grę między budowaniem mojego języka czy naszego artystycznego języka, a otwieraniem się na to, co poza nim. Nie nazywałbym tego przestrzenią poza kulturą. Bliższa jest mi wizja, w której raczej poszerzamy rozumienie kultury.

AS: Nie należy też negować kontekstu instytucjonalnego. Będę tego bronić, bo po prostu nie możemy się pozbyć sieci instytucji, instytucjonalnego funkcjonowania twórczości i edukacji. To wywołuje napięcia, wręcz ma wywoływać napięcia, ponieważ instytucja to nie jest przyjazne środowisko, w którym mamy się po prostu cieszyć miłą atmosferą. Napięcia i konflikty często zresztą sprzyjają projektom, które się w tym środowisku realizuje. Druga kwestia dotyczy sprawczości. Trudno, żebyśmy oczekiwali zmiany systemowej, która nastąpi w przewidywalnej perspektywie na przykład w efekcie nowego programu studiów. Żadna pojedyncza inicjatywa czy projekt nie mogą przynieść takiej zmiany. Przez 30 lat w Polsce takich inicjatyw było wiele. Jednocześnie przynosiły one efekty, prowadziły do spotkań twórcy, artystki, społecznika, aktywistki, samorządowców i mieszkańców, przynosząc oczekiwane skutki. Zgadzam się, że to jest nieprojektowalne w pełni i nieprzewidywalne. Proponowałaby jednak pójście w stronę pragmatycznie zorientowanej utopijności.

Jesteśmy też w sytuacji kryzysowej związanej z rozumieniem kompetencji kulturowych – to kolejna z niezłatwionych spraw polskiej transformacji. Byłabym sceptyczna co do nadziei, że rzucimy tę wąsko pojętą kulturę, pójdziemy do sektora biznesu i tam będziemy wprowadzać zmianę społeczną. Ten biznes nas nie potrzebuje do tego, żebyśmy mu pokazywali, w którą stronę ma działać, i niespecjalnie na nas czeka. Wciąż widzę natomiast ważne pole do działania w obszarze kultury i sztuki, być może dzisiaj w ogóle to jest najbardziej newralgiczne pole działania.

BŚ: To, co powiedziałam, nie było wymierzone przeciw instytucjom, choćby z tego powodu, że mają one istotną funkcję stabilizującą. Są niezwykle potrzebne, zwłaszcza przy takich długofalowych projektach jak właśnie budowanie kompetencji, które zakorzenione są w kulturze, ale następnie dają rezultaty w zupełnie innych sferach życia. Właśnie dlatego powołanie takiego kierunku jak sztuki społeczne uważam za znakomity pomysł. Powinien on dać narzędzia, które pozwolą na rozwijanie kompetencji wśród osób, dla których działanie w społecznościach, w społeczeństwie jest pomysłem na zawód. Spójrzmy na drugą stronę Krakowskiego Przedmieścia, na Akademię Sztuk Pięknych. Większość szkół artystycznych w Polsce ciągle jeszcze kultywuje wewnętrzny świat artysty jako jedyny, do którego powinien się on odwoływać.

AS: Tak, to są też moje doświadczenia współpracy ze studentami z uczelni artystycznych. Nieustannie obijałam się o ten indywidualny świat wewnętrzny i niechęć do obserwowania tego, co się dzieje w otoczeniu. Warto to uwzględnić, zwłaszcza w kontekście umiejętności diagnostycznych związanych z rzeczywistością społeczną. Chodzi o proste, ale konieczne umiejętności dotyczące patrzenia na to, co zmienia się w świecie, w ludziach, wokół nas. Druga kwestia wiąże się z przyjmowaniem na siebie odpowiedzialności za skutki społeczne działań twórczych. Nauka tego powinna być odrębnym elementem programu studiów, dyskusji i rozmowy, bo intencji i pomysłów na zmienianie świata przez sztukę młodym ludziom często nie brakuje. Natomiast warto, by wiedzieli, jak uniknąć paru pułapek, i umieli nie wywoływać konsekwencji negatywnych społecznie – albo przynajmniej rozpoznawali punkty zapalne.

IK: Zasadniczo uczelnie artystyczne ciągle odżegnują się od tego, żeby kształcić artystów, pedagogów, edukatorów czy animatorów. Na pewno jest to ważna sprawa do rozwiązania – niestety, znów systemowa. Osobna kwestia to praktyka diagnozy społecznej stawianej za pomocą narzędzi kultury i sztuki. Wydaje mi się ona i obiecująca, i konieczna, bo brakuje nam dziś dobrego rozpoznania społecznego.

JB: Warto tu przywołać projekt i publikację Muzeum Sztuki w Łodzi *Skuteczność sztuki*. Przedstawia ona wizję artysty zaangażowanego. Jednocześnie ciągle żywe jest to drugie podejście: że jest po prostu dobra, porządna sztuka, która za żadne skarby nie opuści swojego terytorium, ponieważ w tym ujęciu celowość czy skuteczność nie

jest sprawą sztuki. Tym bardziej nie jest nią zmiana społeczna. Istnieje napięcie pomiędzy tymi postawami. Dzisiaj, jak sądzę, artyści z nurtu aktywnego czy też krytycznego cofnęli się, przeszli z powrotem na pozycje artystyczne. Nie ma w ostatnich latach znaczących wystaw, znaczących gestów, znaczących głosów odnoszących się do rzeczywistości. Ale też – co się stało z instytucjami? Jak zmieniły swoje programy, jak zaczęły dostosowywać się do sytuacji politycznej? Artyści nie walczą o instytucje, a zarazem nie potrafią bez nich żyć. To jest wyraźna słabość nurtu społecznego sztuki.

Drugi projekt, do którego chcę się odwołać, to wystawa retrospektywna *Co jest społeczne?* w Centrum Sztuki Współczesnej, którą zrobił Grzegorz Borkowski. I ten projekt, i łódzki są dzisiaj w pewnym sensie staromodne. Prezentują myślenie krytyków sztuki i kuratorów, ale nie wybiegają do przodu, nie programują nowej sytuacji.

Próba pogodzenia tych napięć było Berlin Biennale kuratorowane przez Artura Żmijewskiego. On właściwie zrobił nie-festiwal artystyczny, do którego zaprosił nie-artystów, w rozumieniu czysto biurokratycznym, w istocie aktywistów. Uznał, że wykształceni artyści nie podążają za wizją sztuki zaangażowanej. Również z perspektywy sztuki w mieście czy sztuki miejskiej widać, że ta granica między artystami a aktywistami jest bardzo płynna. Myślę zatem, że sztuki społeczne będą zmierzały w stronę kształcenia osób, którzy nie będą tak mocno przywiązane do idei artystyzmu i będą przygotowane do aktywizmu.

Maria Parczewska (głos z sali): Zapominamy, że sztuka od trzydziestu lat zajmuje się przekraczaniem granic sztuki – o czym zatem mówimy, mówiąc o sztuce? Warto dookreślić pojęcie, którym się posługujemy. Zaangażowania artystów w działania społeczne pojawiły się właśnie wraz z transformacją, która poszerzyła granice praktyki artystycznej i zniósła cenzurę. Artyści wówczas nie tylko penetrowali obszary tabu, ale tworzyli nowe języki sztuki. Zajmowało ich zarówno terytorium ciała, jak i przestrzeń etyczna i społeczna. Myślę teraz o Kowalni, ale nie tylko. Wtedy też pojawiły się elementy partycypacyjne. Istotą tych działań było właśnie współdziałanie, do czego nawiązywała Zofia Dworakowska na początku.

Można tu posłużyć się dwoma figurami poznania: patrzeniem przez lunetę i przez lupę. Oba – jedno astronomiczne, drugie laboratoryjne – są przydatne. Diagnoza

dokonywana za ich pomocą ma właśnie prowadzić do spotkania: ale spotkania ptaka z ptakiem, a nie ornitologa z ptakiem. Mimo że jesteśmy w gmachu uniwersytetu, w instytucji. Mimo że wszyscy jesteśmy w jakimś sensie ornitologami. Studenci, a potem artyści-aktywiści muszą umieć diagnozować, ale powinni to robić również przez pryzmat własnego doświadczenia i filtrowania metod, które im pozwolą stworzyć te postulowane przestrzenie spotkania.

AS: Nie sięgnęliśmy jeszcze do przywołanego na początku kontekstu globalnego, czyli do przeobrażenia współczesnej fazy kapitalizmu i kryzysu klimatycznego. Przypomniało mi o tym słowo „aktywista”. Ważne, żebyśmy myśleli o nim w nowym, a nie historycznym sensie. Konieczne też jest dziś poszukiwanie modelu, w którym obserwowanie zmiany społecznej nie polega na wykorzystaniu recept naukowo-socjologicznych, dzisiaj niewystarczających, ale na włączeniu metod myślenia twórczego i praktyki artystycznej. Bronię oczywiście kontekstu systemowego czy instytucjonalnego, ale obawiam się, że musimy dziś zacząć pracę nad nowymi formami działania społecznego i instytucjonalizacji praktyk. W największym skrócie – nie wierzę na przykład w żaden globalny konsens klimatyczny na poziomie politycznych instytucji, państw i relacji międzypaństwowych. Jeśli nie pojawią się nowe formy nacisku społecznego na zmianę, formy, które trzeba wypracowywać nowymi środkami, to nic się w tej sprawie nie stanie. W związku z tym spotkanie sztuki, uniwersytetu i edukacji jest konieczne do podjęcia poszukiwania – gwałtownie, bo czas ucieka – tego rodzaju rozwiązań i nowych form aktywistycznych.

ZD: Wrócę jeszcze do kwestii rozumienia zaangażowania sztuki. Macie rację, że w tych postulatach nie ma nic nowego, ale jest też tak, jak mówi Janusz Byszewski, że artyści i kuratorzy wycofują się dzisiaj na bezpieczne pozycje artystyczne. Ten obraz dodatkowo komplikuje analiza przywoływanej tu kultury instytucjonalnej – uczelni artystycznych i muzeów, ale także miejskich, powiatowych i gminnych instytucji kultury. Myślę tu przede wszystkim o codziennych praktykach domów kultury i bibliotek, które są dla wielu mieszkańców przestrzenią pierwszego kontaktu ze sztuką, ale też przestrzenią aktywności społecznej, często jedyną. Wiele z tych instytucji reprodukuje hierarchiczny porządek kultury, utrwała anachroniczne wyobrażenia o tym, czym jest prawdziwa sztuka, a ich publiczne zaangażowanie ogranicza się do bieżącej polityki lokalnej. Z tego powodu uważam, że w „kulturze” jest ciągle dużo do

zrobienia i właśnie tam, na poziomie kontaktów bezpośrednich jest też szansa praktykowania demokratycznych form uczestnictwa.

IK: Zdecydowanie potrzebujemy nowego języka opisu rzeczywistości i nowych form komunikacji poziomej. Stawką jest nie tylko rozmowa ptaka z ptakiem, że wrócę do przywołanej metafory ornitologicznej, ale też to, żeby to były ptaki różnych gatunków.

Magda Lipska (głos z sali): Jestem kuratorką w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Od długiego czasu budujemy tę instytucję świadomie w sposób maksymalnie otwarty. Muzeum przez długi czas nie było biletowane, żeby nie wprowadzać barier ekonomicznych, staraliśmy się wychodzić z naszą propozycją poza instytucję i działać w różnych środowiskach, na przykład na Bródnie czy w Szydłowcu. W zeszłym roku zrobiliśmy z innymi instytucjami, Zachętą i U-jazdowskim, przekrojowe badania publiczności. Okazało się, że do muzeum przychodzi wyłącznie klasa średnia, ludzie dobrze sytuowani, podróżujący i wykształceni. Tych, których jak sądziliśmy do tego muzeum zapraszamy, ludzi nieuprzywilejowanych, z rodzin uboższych, z brakiem kulturowego kapitału, właściwie nie ma. Na tym, wydaje mi się, opiera się istota wypowiedzi Bogny Świątkowskiej. Wyobrażamy sobie, jako instytucja, że wywołujemy zmianę społeczną, ale to jest nasze wyobrażenie. Musimy to robić inaczej i inaczej o tym myśleć, bo dotychczasowe metody okazują się nieskuteczne. Musimy zmienić język i sposób funkcjonowania, jeśli chcemy dotrzeć do ludzi spoza własnego kręgu. Dużo o tym rozmawiamy w Muzeum i mamy przeświadczenie, że to my musimy się zmienić i otworzyć na inne sposoby działania.

Justyna Sobczyk (głos z sali): Dokładnie, instytucje też muszą się zmieniać, muszą powstawać nowe, a stare się przekształcać. Dlatego jako Teatr 21 staramy się o powołanie Centrum Sztuki Włączającej, bo widzimy coraz więcej rzeczy możliwych do realizacji, które się nie mieszczą w formie teatru. Cały czas wraca do mnie idea, która pojawiła się przy okazji jednego z naszych spektakli. Zrobiliśmy wtedy warsztat z młodymi matkami, które miały urodzić dzieci z zespołem Downa, oraz położnymi. Lekarzy nie udało nam się zaprosić. Spektakl dotyczył momentu, w którym oczekującym dziecka rodzicom, a zwłaszcza kobietom, przekazywana jest informacja o jego niepełnosprawności. Wysyłaliśmy zaproszenia na warsztat, ale nie byliśmy poważnie traktowani. Położne nie wiedziały, jak przyjąć zaproszenie od teatru, jakbyśmy wchodzili na nie swój teren. Powinniśmy robić spektakle. Podczas warsztatu

matki z położnymi wypracowały pomysł aplikacji dla lekarzy, której bohaterem był chłopiec albo dziewczynka z zespołem Downa. Zaczynała się od słów: „Cześć, mam na imię Daniel, mam zespół Downa. Jesteś pierwszą osobą, która mówi moim rodzicom, że przyjdę na świat – zrób to dobrze”. Zaprosiliśmy do tego aktorów, czułam, że możemy zrobić coś, co będzie trwałe. Jednocześnie wiedziałam jednak, że nasze kompetencje nie wystarczą, że trzeba by zaprosić osoby, które zajmują się projektowaniem czy reklamą.

Mam też jedno szczególne doświadczenie z tego tygodnia. Zostałam nominowana przez organizację międzynarodową Ashoka, która przyznaje długoletnie stypendia dla osób zmieniających świat w różnych wymiarach. Ktoś z Polski powiedział, że Teatr 21 to jest właśnie realna zmiana, chociaż słyszałam też, że „ashokowcy” nie lubią artystów i ludzi sztuki, ponieważ nie wierzą w ich intencje – rzekomo mielibyśmy myśleć tylko o realizacji swoich idei. Rozmowa trwała pięć godzin, a w jej wyniku nie zostałam rozpoznana jako przedsiębiorca społeczny. Opowiedziałam o tym niezrealizowanym projekcie z położnymi, kiedy poczułam, że możemy ruszyć w nowym kierunku. Człowiek z komisji zadał mi pytanie o to, co bym musiała zrobić, żeby to się udało. Powiedziałam, że potrzebne jest Centrum Sztuki Włączającej, gdzie mogłabym współpracować już nie tylko z ludźmi teatru, że potrzebujemy wzmocnienia, by móc wywołać realną zmianę. Przywołał wtedy książkę *Zabić drozda*, która zrobiła tak duże wrażenie na decydentach, że została wprowadzona w kanon lektur. Czy to coś zmieniło? Nic. Na tym przykładzie dowodził, że artyści mają wnikliwy ogląd rzeczywistości, ale nie mają na nią wpływu. Zgadzałam się z nim. Nie potrafimy budować modeli, które nie byłyby oparte na jednorazowych wydarzeniach. Że nawet mocne doświadczenie spektaklu działa doraźnie i nie zmienia rzeczywistości. Czuję zatem potrzebę poszukiwania rozwiązań systemowych. Od lat robimy warsztaty, podejmujemy działania w szkole, działania z rodzicami, wydajemy książki, ale mamy do czynienia z rzeczywistością, której strukturę trudno jest zmienić. Czy ludzie rzeczywiście zmieniają myślenie o osobach z niepełnosprawnością?

WZ: Chciałbym się odnieść do wypowiedzi Magdy Lipskiej, która wyraziła pesymistyczną ocenę znaczenia funkcji społecznej MSN. Nie byłbym aż tak samokrytyczny. Po pierwsze dlatego, że klasa średnia w Polsce, jak wiemy, to niekoniecznie ludzie z kapitałem kulturowym. Jeśli oni idą do MSN, zamiast zostać w

domu z telewizorem, uważam za osiągnięcie. Po drugie – to moja hipoteza, która też jest samokrytyczna – trochę zanadto zawierzyliśmy wizji sztuk społecznych wynikającej z konkretnych lektur. Mam na myśli przede wszystkim Claire Bishop, która jest niezwykle błyskotliwa i otworzyła mi oczy na bardzo wiele rzeczy. Przekonanie, że prawdziwe, skuteczne czy dobrze funkcjonujące sztuki społeczne to są artyści tacy jak Artur Żmijewski czy Rirkrit Tiravanija, uważam jednak za tyleż ciekawe, co z pragmatycznych przyczyn problematyczne. Budują one przecież bardzo elitarny świat.

Tiravaniję znałem właściwie wyłącznie z lektur i z prac w internecie. Znałem jednak dobrze teksty dotyczące jego dzieł i estetyki relacyjnej, w perspektywie której był interpretowany. Miałem wrażenie, że to jest „moje”, bliskie ludzi, doświadczenia, otwarte na społeczność i na spotkanie. Jakiś czas temu na dużej wystawie w Londynie zobaczyłem dużą instalację odtwarzającą kuchnię, w której odbył się jeden ze słynnych performansów Tiravaniji. Zaszokowało mnie, że praca ta okazała się niezwykle wyrafinowana estetycznie. Zacząłem wtedy czytać jego prace na nowo jako doświadczenie kunsztowne, wyrafinowane, w którym obecne jest piękno, ale też pewna elitarność.

Doświadczyłem też pęknięcia w deklarowanej przez Żmijewskiego postawie opartej na sztukach stosowanych, sztukach społecznych, na porzuceniu estetyki. W jednym z wywiadów z nim rozmówca powiedział, że docenia jego pracę, ale często słyszy się w tym kontekście głosy, że to nie jest prawdziwa sztuka, bo każdy przecież umie złapać kamerę i coś sfilmować. Artur Żmijewski z powagą na to odpowiedział, że dostał piątkę z rysunku na studiach. Zatkło mnie.

Sztuki społeczne nie są zatem prostolinijnie skupione w pewnym nurcie, wokół którego jest konkretny dyskurs i który możemy wziąć z całym dobrodziejstwem inwentarza, a świat będzie lepszy. To cały czas jest praca rozbijania tego dyskursu i tych procesów, zastanawiania się, dlaczego to trafiło do jednych ludzi, a do drugich nie...

Podam przykład z pracy z głuchymi. Zrobiłem z nimi spektakl, w związku z tym poznałem trochę ten świat, zafascynowałem się nim. Instytucje często się dziwią, że głusi nie przychodzą na imprezy, nawet jeśli są specjalnie dla nich sprowadzeni tłumacze albo napisy. Głusi nie przychodzą, kiedy są napisy w spektaklach czy

filmach, bo to jest dla nich bardzo trudne. Jeśli się nie zna języka mówionego, jak oni, to czytanie wymaga dużo czasu i skupienia. Inna rzecz, że oni generalnie nie uczestniczą w wytwarzanej przez nas kulturze, toteż potrzebują zupełnie innej ścieżki dostępu niż ta, którą oferujemy. Odczuwam to czasem boleśnie, bo podróżuję często na festiwale z grupą głuchych aktorów. Nigdy podczas tych wyjazdów nie poszli na żaden spektakl. Zachęcałem ich, namawiałem, próbowałem zaintrygować. Woleli pójść zobaczyć miasto, odpocząć albo po prostu pobyc w swoim gronie.

Wydaje mi się zatem, że jest ogromna przestrzeń do różnego rodzaju gier czy prób innego otwarcia. Na nowo musimy pytać, dlaczego te sztuki są społeczne, jak je stosować. To fascynujący moment, w którym mogą pojawiać się nowe instytucje, a „stare”, jak MSN, mogą się redefiniować.

Leszek Kolankiewicz (głos z sali): Są dwie rzeczy, które warto dla porządku oddzielić: z jednej strony sztuki społeczne, z drugiej studia o tej nazwie. O sztukach społecznych słyszymy, że ich marzeniem jest oddziaływanie na odbiorców i skuteczność – stąd epitet „społeczne”, który wysuwa się na plan pierwszy, a same sztuki są narzędziami funkcjonalizowanymi w społecznym oddziaływaniu i skuteczności. Chciałbym tu przypomnieć klasyczny już koncept antropologiczny Victora Turnera, który zwrócił uwagę na różnicę między rytuałem a sztuką. Rytuał ma charakter liminalny, co znaczy, że rzeczywiście dokonuje się dzięki niemu zmiana. Przekracza się wtedy jakiś próg, zmienia się status, ktoś zyskuje inne miejsce w społeczeństwie – to jest prawdziwa skuteczność. Sztuka, mówi Turner, nigdy takiej skuteczności nie osiąga, dlatego jest tylko liminoidalna. Tylko i aż! Liminoidalność – „jak gdyby” przekroczenie progu – nie dotyczy person zaangażowanych osób, mówiąc językiem Turnera, czyli ról społecznych związanych ze statusami, tylko ich indywidualność, ich prywatności, przestrzeni wewnętrznej czy duchowości. Ci ludzie mogą spokojnie wrócić do swoich person i stać się znów, dajmy na to, pracownikami w firmie; nikt nie dokonuje na nich autentycznego obrzezania na przykład, jak w rytuałach, kiedy przekracza się granice. Brak skuteczności, jaką ma rytuał może być wadą sztuki – ale może też być jej zaletą.

Artyści oczywiście ciągle marzą, żeby osiągnąć skuteczność rytuału. Chciałbym tu przywołać dwóch: Jerzego Grotowskiego i Eugenia Barbę. Jaka jest różnica między nimi, chociaż obaj są twórcami teatru i związani są biografiami? Grotowski uprawiał

pod koniec życia sztuki rytualne i podchodził do tego tak, jak gdyby tworzył rytuały, chociaż nie wiadomo jakiej religii. Zależało mu na skuteczności. Sporządził zatem testament, w którym wskazał swoich spadkobierców duchowych: Thomasa Richardsa i Maria Biaginiego. Był to przejaw dalekosiężnego myślenia o tym, jak stworzyć strukturę, która będzie miała rytualną skuteczność i pozwoli docierać do tego, co Grotowski nazywał „wyższym połączeniem”. Jest to błogosławieństwo – a zarazem pułapka – dla jego spadkobierców. Barba odwrotnie. Czytałem ostatnio tekst, który napisał, zapowiadając swoje odejście z Odin Teatret. Uznał, że on nie będzie miał żadnych uczniów ani spadkobierców. „Rozpłynę się – pisze – najwyżej po latach spadnę niczym deszcz”.

Kto jeszcze osiąga prawdziwą skuteczność? Istniał w Polsce ruch antypsychiatryczny, bardzo silny, to były lata 60. i 70. Czym się to skończyło? Czołowi polscy antypsychiatrzy, tacy jak Wojciech Eichelberger czy Jacek Jakubowski, zaczęli szkolić biznesmenów. W biznesie jest potrzebne wyluzowanie, a to są specjaliści od rozluźniania ludzi. Kolejna rzecz – gdzie się najlepiej przydali performatycy? W szkoleniu polityków! Jak trzymać ręce, kiedy trzeba przemawiać, jak stać, patrzeć itd. To jest ten rodzaj prawdziwej skuteczności i perswazyjności, do której bardzo przydaje się performatyka. Ale czy marzeniem artystów jest ten typ skuteczności? Jestem przekonany, że nie.

Czym zatem mają być studia ze sztuk społecznych, które trwają dwa lata. Studenci przyjdą na chwilę i odejdą. I wejdą w swoje zawody, w swoje miejsca, gdzie będą działać. Jeżeli zetkniecie się ze sztukami społecznymi tutaj, w tym miejscu, podczas studiów, otworzy im oczy na coś i popchnie ich do poszukiwania jakichś możliwości, także do poszukiwania skuteczności, to będzie to prawdziwy sukces. Szczęściem jest jednak, że te studia nie mają ambicji trzymania tych ludzi w nieskończoność, tak jak Grotowski trzymał swoich adeptów, żeby ich nauczyć systematyczności i zobowiązać do czegoś. Chodzi raczej o otwieranie oczu, umożliwianie doświadczenia, poznania ludzi i instytucji będących przykładami twórczego działania w społeczeństwie. To jest moim zdaniem atut tego programu, jak zawsze był to atut animacji. Najważniejsze jest doświadczenie, którego prawdopodobnie nigdzie indziej nie będą mieć, ale które gdzieś, kiedyś spadnie jako deszcz.

IK: Jakich podstawowych narzędzi potrzebujemy, żeby stworzyć ramy tak rozumianego, twórczego i otwierającego doświadczenia?

AS: Po pierwsze, sądzę, że istnieje ogromny potencjał zbudowania pewnego pogranicza, którego długi czas w Polsce nie było, a jest ono szalenie potrzebne – pogranicza obszaru edukacji, działania społecznego oraz komponentu badawczo-naukowego. To oczywiście nie jest nowe; rozmaite badania w działaniu, badania partycypacyjne i podobne nurty antropologii zaangażowanej, krytycznej, socjologii publicznej mają już swoje osiągnięcia. W Polsce jednak nie stworzyliśmy miejsc praktykowania tego pogranicza, a nie tylko rozmawiania o nim.

Po drugie, trzeba myśleć krytycznie również o praktyce. Jest ona nieodzowna, ale w kontekście nieporozumień wywoływanych przez samo określenie „sztuki społeczne”, bardzo istotne jest również to, by nie rezygnować z krytycznej dyskusji na temat eksperymentów artystycznych w tkance społecznej, łącznie z ich porażkami. Współcześni artyści powinni umieć pracować za pomocą pojęć, używać wiedzy, od której bywają już na poziomie edukacji separowani. Także dlatego, że sztuki społeczne powinny reagować na problemy, jakie ujawnią się dopiero za 20 czy 30 lat. To powinni być ludzie, którzy będą antycypować przyszłe sytuacje i kryzysy, a nie wyłącznie reaktywnie odnosić się do tego, co jest dzisiaj.

WZ: Zastanawiałem się nad nazwą sztuki społeczne. Można to czytać jako formę przeniesienia – są nauki społeczne, a teraz mamy coś innego społecznego, jak psychologia społeczna. Jest to wtedy pewna gra wewnątrz akademii, co pokazuje też rodowód związany z animacją kultury i z Instytutem Kultury Polskiej. Jest też jednak możliwe drugie odczytanie – są sztuki wizualne, są sztuki dźwiękowe, performatywne i są też sztuki społeczne. Ten właśnie rodowód jest dla mnie niezwykle ważny, bo w przeciwieństwie do animacji kultury, bardzo wyraźnie podkreśla, że także *aestesis* jest ważne. To byłby mój postulat pod adresem tych studiów – żeby oprócz skuteczności, wiedzy, znajomości kontekstu społecznego, osoby, które tu przychodzą, dostawały również narzędzia estetyczne i doświadczenia estetyczne, bo one dają tę szczególną władzę otwierania drzwi, o których nie widzieliśmy, że w ogóle istniały.

ZD: Cieszy mnie, w jak naturalny sposób Wojtek Ziemilski używa terminu „sztuki społeczne”, jednocześnie zwracając uwagę na dynamikę wpisaną w to pojęcie. Zależało nam na tym, aby zestawienie tych słów stale pracowało, a nie ustanawiało

raz na zawsze określone znaczenia. Bliska jest mi też dbałość o *aestesis*, przede wszystkim dlatego, że, choć trudno w to uwierzyć na podstawie naszej dyskusji, pojawia się tu kolejne, niezagospodarowane pogranicze. Z rozmów z różnego typu instytucjami i z naszej obserwacji wynika, że takim pograniczem jest połączenie kompetencji twórczych z umiejętnościami pracy z ludźmi. Mamy z jednej strony artystów, którzy nie potrafią współdziałać ze społecznością i pracowników społecznych, którzy nie rozumieją sztuki i nie dostrzegają jej potencjału. To jest bardzo trudne połączenie, które praktykuje jeden z twórców wymienionych przez Leszka Kolankiewicza. To Eugenio Barba przykłada równie dużą wagę zarówno do estetyki, jak i relacji międzyludzkich. Niech nas nie zwiedzie przy tym poetycka metafora spadającego deszczu. Barba od początku swojej drogi ma obsesję skuteczności i od dawna zajmuje się planowaniem „przetrwania” swojego teatru. Już kilka lat temu wspólnie z zespołem przekształcił ośrodek w Holstebro w instytucję rezydencyjną i projektową, w której pracują młodzi twórcy. Odin Teatret jest tylko jedną z jej części. W tym roku zapowiedział również rezygnację z kierowania teatrem, którego nowy dyrektor będzie wybrany w drodze konkursu, a nie namaszczenia.

IK: Nazwa „sztuki społeczne” mieniła się tutaj wieloma barwami, co nas z jednej strony sprowadza do kwestii językowej, z drugiej do tego, o czym na koniec mówiła Zofia Dworakowska – złożonego charakteru tej dziedziny, w stałym napięciu pomiędzy uczeniem się a praktyką czy sztuką a współtworzeniem relacji społecznych. Musimy też przyjąć, że żyjemy w rzeczywistości, w której pojęcia są wieloznaczne i różnie definiowane przez odmienne grupy i podmioty. Tym bardziej istotne jest ciągłe pozostawanie w dialogu.