obszary

areas

konteksty

contexts

praktyki

practices

dylematy

dilemmas

kolaboratorium

Zmiana i współdziałanie

Collaboratorium. On Participatory Social Change

redakcja / edited by:

Maciej Frąckowiak
Lechosław Olszewski
Monika Rosińska

KRZYSZTOF ABRISZEWSKI

BRYAN BELL

MICHAŁ BIENIEK

THOMAS BINDER

RICHARD CHALFEN

AN VAN DIENDEREN

EWA DOMAŃSKA

RAFAŁ DROZDOWSKI

JOANNA ERBEL

WENDY EWALD

PIOTR FILIPKOWSKI

MACIEJ FRĄCKOWIAK

PIOTR JANOWSKI

MAREK KRAJEWSKI

IRENEUSZ KRZEMIŃSKI

JOANNA KUBICKA

LÁSZLÓ KÜRTI

CLAUDIA MITCHELL

MARTA ALEKSANDRA OLEJNIK

LECHOSŁAW OLSZEWSKI

TOMASZ RAKOWSKI

MONIKA ROSIŃSKA

TOMEK RYGALIK

LIZ SANDERS

BOGNA ŚWIĄTKOWSKA

TOMASZ SZLENDAK

DAWID WIENER

MARTA ŻAKOWSKA

Kolaboratorium
Zmiana i współdziałanie

Collaboratorium
On Participatory Social Change

Redakcja naukowa
Maciej Frąckowiak
Lechosław Olszewski
Monika Rosińska

Redakcja i korekta tekstów
Monika Depczyńska
Lechosław Olszewski
Anna Bazior

Biuro tłumaczeń
Kwartet

Opracowanie merytoryczne tłumaczeń
Maciej Frąckowiak
Monika Rosińska

Wydawca
Fundacja SPOT.

Opracowanie graficzne i skład
Innovations Sp. z o.o.

Fotografie
ze zbiorów autorów

ISBN: 978-83-932-088-8-3

Poznań 2012

Publikacja została wydana w ramach projektu „Kolaboratorium. Popularyzacja współdziałania w kulturze", realizowanego ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Obserwatorium Kultury. www.obserwatoriumkultury.nck.pl. Więcej informacji na: www.kolaboratorium.pl

„Kolaboratorium" od początku zakładało promocję wśród projektujących przedsięwzięcia społeczno-artystyczne takiego myślenia, które umożliwiłoby zastąpienie postawy eksperta postawą mediatora, którego zadaniem staje się dążenie do zidentyfikowania i zaangażowania przy projektowaniu zmian jak największej liczby osób i rzeczy, które dane zjawisko, proces czy problem współkształtują; a dalej mapowanie, artykułowanie i uświadamianie różnorodnych, często sprzecznych ze sobą doświadczeń, rodzajów wiedzy, czy szerzej: typów racjonalności. Jeżeli można tu mówić o kreatywności, to jest ona nie tyle własnością pojedynczych aktorów społecznych, ile raczej sieci ich wzajemnych relacji, do których wnoszą nie tylko swoje przemyślenia, ale także wcielone umiejętności, afekty, przedmioty i nawyki.

The "collaboratorium" project from the very beginning aspired to promote among the initiators of social and artistic projects a different way of thinking, which would allow to substitute the attitude of an expert with that of a mediator whose role is to identify and engage in the process of designing the change as many persons and objects contributing to the relevant phenomenon, process or problem, as possible; and, subsequently, to map, articulate and make evident various, often contradictory, experiences, expectations and types of knowledge or types of rationality. If we can speak of creativity here, it is not really owned by individual actors, but rather by the networks of their relations to which they contribute not only their reflections, but also their embodied skills, affects, things and habits.

Spis treści | Table of contents

Maciej Frąckowiak, Monika Rosińska, Lechosław Olszewski, *Zamiast wstępu* 9
Instead of an Introduction 13

1. Sztuka publiczna/animacja kultury | Public/Community art 19
Marek Krajewski, *Sztuka publiczna – od „zagęszczania dyskusji" do „zagęszczania jednostek"* 21
Public Art: From Densifying the Discussion to Densifying Individuals 27
Michał Bieniek, *Aktywna poezja. Kilka uwag o sztuce w przestrzeni publicznej* 32
Active Poetry. A Few Comments on Art in Public Space 40
Fotografia jako ekspozycja podmiotowości. Rozmowa z Wendy Ewald 47
Photography for Exposing Peoples' Power. Interview with Wendy Ewald 49
Joanna Kubicka, *O współdziałaniu w animacji kultury* 51
On Cooperation in Culture Animation 56
Realizacja jako przestrzeń emancypacji. Z An van. Dienderen o kolektywnym wideofilmowaniu 61
The Production Process as a Site of Empowerment. About Community Video with An van Dienderen 64

2. Fotografia, architektura, zmiana | Photography, Architecture, Change 67
Praca nad/praca z, czyli jak pacjenci uczą lekarzy swojej choroby. Rozmowa z Richardem Chalfenem 69
Working on/Working with: Patients Teaching Physicians about Their Illness. Interview with Richard Chalfen 72
O autofotografii. Rozmowa z Piotrem Janowskim 74
On Auto-photography. Interview with Piotr Janowski 76
Claudia Mitchell, *Ujmowanie ludzi w obrazie i zachowywanie obrazu. Obszary uczestnictwa w fotogłosie* 78
Putting People in the Picture and Keeping People in the Picture 89
Bryan Bell, *W stronę zmiany systemowej: projektowanie w interesie publicznym* 99
Towards Systemic Change: Design in the Public's Interest 108

3. Konsultując codzienność | Consulting the Everyday 117
Kiedy badani stają się badaczami. Rozmowa z Ireneuszem Krzemińskim 119
When the researched become the researchers. Interview with Ireneusz Krzemiński 123
Marta Aleksandra Olejnik, *Konsultacje – tylko proszę kulturalnie!* 127
Consultations – Mind Your Manners, Please! 138
Krótkie spięcia. Bogna Świątkowska w rozmowie o współdziałaniu 149
Shortlived clashes. Bogna Świątkowska talks about collaboration 151

Aktorzy jutra rodzą się w grantach. Rozmowa z Tomaszem Szlendakiem 153
Actors of Tomorrow are Born among Grants. Interview with Tomasz Szlendak 155
Joanna Erbel, Marta Żakowska, *Obiekty relacyjne w przestrzeniach publicznych* 158
Relational Objects in Public Space 167
Jak rozciągnąć demokrację na rzeczy? Rozmowa z Krzysztofem Abriszewskim 176
How to Extend Democracy to Things? Interview with Krzysztof Abriszewski 178

4. Praktyka współprojektowania | Praxis of Co-Designing 181
Kiedy sięgnąć po szpadel, a kiedy po grabie, czyli współprojektowanie z perspektywy projektanta. Rozmowa z Tomkiem Rygalikiem 183
When to Grab a Spade and When a Rake: Co-Design from a Designer's Perspective. Interview with Tomek Rygalik 185
Ekspertyza codzienności, albo lekcja pokory. Rozmowa z Dawidem Wienerem 187
An Expertise of Everyday Life or a Lesson in Humility. Interview with Dawid Wiener 189
Poza przywilej. Tomasz Rakowski w rozmowie o kreatywności wykluczonych 191
Beyond a Privilege. Interview with Tomasz Rakowski about the Creativity of the Excluded 193
Thomas Binder, *Laboratorium (współ)projektowania: eksperymentowanie z rozwiązaniami przyszłości. Szkoła designu w poszukiwaniu nowych form uczestnictwa* 195
The Co-Design Laboratory: Rehearsing the Future. A Design School Pursuing New Modes of Participation 202
Ludzie są kreatywni, jeśli dać im do tego narzędzia. Rozmowa z Liz Sanders 208
People are Creative if You Give Them Tools. The Interview with Liz Sanders 211

5. Dzielenie się pamięcią | Sharing the Memory 215
O ratowniu historii przed Historykami. Rozmowa z Ewą Domańską 217
On rescuing history from Historians. The Interview with Ewa Domańską 219
Piotr Filipkowski, *Oral history jako historia podmiotowa* 221
Oral History as Dubjectivity in History 228
László Kürti, *Zauroczenie obrazem. Fotografia i budowanie wspólnoty na Węgrzech* 235
Visual Enchantment: Community Building and Photography in Hungary 244

Zamiast zakończenia | Instead of Conclusion 253
Rafał Drozdowski, *Krok w stronę poziomego społeczeństwa? Właściwie dlaczego nie ...* 255
A Step Towards a Horizontal society? Actually, Why Not 260

O Autorach | Notes on Contributors 267

Maciej Frąckowiak, Lechosław Olszewski, Monika Rosińska

Zamiast wstępu

Zazwyczaj wstępy służą redaktorom opracowań do tego, by wyjaśnić przyczyny zestawienia takich, a nie innych tekstów, przedstawić własną ich interpretację oraz aby rozwiać wszelkie wątpliwości, które mogłyby się pojawić u potencjalnego czytelnika. Gdybyśmy pisali ten wstęp przed rozpoczęciem realizacji projektu „Kolaboratorium – popularyzacja współdziałania w kulturze" lub nawet na jego początku, to z dużym prawdopodobieństwem tekst ten dalej rozwijałby się w takim właśnie stylu. Dzisiaj jednak nie będziemy nawet próbowali sprostać tak postawionemu zadaniu, a już na pewno nie chcielibyśmy rozwiewać niczyich wątpliwości. I to wcale nie dlatego, że uważamy wybór zamieszczonych poniżej tekstów za oczywisty lub redakcyjny komentarz za zbędny. Dzisiaj jesteśmy bogatsi o doświadczenie, dzięki któremu problemy współdziałania w zmianie społecznej i „demokracji partycypacyjnej" nie są już dla nas jedynie intelektualnym wyzwaniem, pozwalającym w nowy/inny sposób myśleć o kulturze, ale realnymi zjawiskami mogącymi odnosić się do szerokiego spektrum naszych codziennych działań. Mamy więc z jednej strony głębokie przekonanie o potrzebie popularyzacji idei partycypacji i jej pokrewnych koncepcji, z drugiej jednak także świadomość ograniczeń i zagrożeń, które pojawiają się wraz z próbami ich wprowadzania w życie. Nadal więc jesteśmy entuzjastami szerokiej współpracy na każdym możliwym etapie powstawania, realizacji i oceny projektu, ale – mówiąc kolokwialnie – już po przejściach …

Zamiast wstępu chcielibyśmy naszkicować „archeologię" projektu, założenia i krótko przedstawić jego efekty. Na początku jednak wytłumaczyć się z przyjętej nazwy – „Kolaboratorium". Z jednej strony bowiem w niebezpieczny sposób przywołuje ono pojęcie „kolaboracji", które od czasów II wojny światowej określa historyczne zjawisko dobrowolnej współpracy obywateli państw podbitych z władzami okupacyjnymi, z drugiej zaś bliskie jest utożsamienia z „laboratorium", a więc określeniem miejsca, w którym przeprowadza się eksperymenty naukowe w ściśle kontrolowanych warunkach. Oba te pojęcia, co prawda, wyznaczają granice pola semantycznego „kolaboratorium", ale w żadnym razie się do niego wprost nie mogą odnosić. „Kolaboracja" mogłaby mieć zastosowanie w naszym projekcie tylko wtedy, gdybyśmy pozbyli się jej negatywnych konotacji i odzyskali pierwotne znaczenie tego słowa związane z określeniem jakiejkolwiek współpracy, której jednym z głównych zadań pozostaje urefleksyjnienie i dyskusja o uczestnikach, warunkach i przedmiocie współdziałania. „Laboratorium" natomiast mogłoby o tyle opisywać nasz projekt, o ile pozbawione by zostało związku z możliwością precyzyjnego przewidywania wyników pracy już w punkcie wyjścia, ścisłego podziału ról oraz ograniczeniem do „sztucznego" pomieszczenia odciętego od codziennego kontekstu, problemów, z którymi chcemy się mierzyć.

Uzasadnieniem naszych działań było założenie, że obserwowane obecnie procesy demokratyzacji i upodmiotowienia, z jednej strony, sprawiają, że „jednostki" nie chcą już być bierne wobec mechanizmów społecznych i coraz częściej stają się aktywnymi aktorami życia zbiorowego, którzy mają coraz większy wpływ na jego kształt. Z drugiej strony (i cokolwiek paradoksalnie), przyjęliśmy, że realizacja tych postulatów wymaga zerwania z redukowaniem ludzkich aktywności i doświadczeń do wiedzy dającej się wyrazić słowami, jak i poszerzenia samego myślenia o życiu społecznym, które zbyt często widzimy jako efekt działań jedynie ludzi, zapominając o roli, którą w jego wytwarzaniu pełnią chociażby obrazy, przedmioty, ciała czy technologia. Mówiąc wprost, rzeczywistość, z którą się mierzymy, w której trwamy i którą czasem chcemy naprawiać, jest dziś – z różnych powodów (wspomnieliśmy tylko o części z nich) – bardziej, niż kiedykolwiek złożona. W konsekwencji, jakie-

kolwiek planowanie kulturowego upodmiotowienia czy raczej – jak słusznie zwraca uwagę Marek Krajewski – uspołecznienia, zakładać musi zastępowanie kultury eksperckiej kulturą partycypacji, w której komunikacja symboliczna traktowana jest jako ważny, ale nie jedyny wymiar jej organizacji. W praktyce oznacza to – i z takim założeniem tworzyliśmy projekt „Kolaboratorium" – zaakceptowanie współdziałania jako podstawowej zasady organizującej proces planowania i przeprowadzania przedsięwzięć społeczno-artystycznych. Co istotne, tak rozumiana „kolaboracja" wymaga również opracowania i wykorzystania odpowiednich narzędzi, które ją urzeczywistnią (np. dyskusji grupowych, obserwacji uczestniczących, technik projekcyjnych, eksperymentów, a także technologii nowych mediów).

Zamierzaliśmy, aby projekt „Kolaboratorium" popularyzował takie formy projektowania zmian społecznych, zawdzięczających swoją skuteczność identyfikowaniu oraz aktywnemu zaangażowaniu osób, które na zmianie wywołanej wspólnym działaniem miałyby skorzystać, oraz upowszechnił refleksję teoretyczną i metodologiczną im towarzyszącą. Chcieliśmy także, aby nasz projekt stał się platformą międzynarodowej i interdyscyplinarnej współpracy pomiędzy aktorami, którzy w różnych obszarach życia społecznego zajmują się tak rozumianym – no właśnie – uspołecznianiem. Mieliśmy nadzieję, że będzie ona służyć wymianie doświadczeń, edukacji, nabywaniu umiejętności oraz popularyzacji – jak lubią to określać rozmaite instytucje – dobrych praktyk w kręgach instytucji publicznych i prywatnych, a także wśród liderów i członków społeczności lokalnych. Naszym celem nie było więc tylko zwiększenie stopnia upodmiotowienia uczestników kultury, ale przede wszystkim próba zwrócenia uwagi i promowanie takich postaw, które oczywistą relację animatorów i animowanych przekształcają w bardziej skomplikowaną sieć interakcji uczestników projektu.

Nie była to wcale próba łatwa i – jak każda – niekoniecznie skazana na sukces przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze - do czego jeszcze wrócimy - idea „kolaboratorium" urzeczywistniła się w tytule i, mamy nadzieję, treści, ale także w sposobie zorganizowania projektu: nasza rola jako inicjatorów i koordynatorów sprowadzała się do moderacji i próby zmapowania sieci kontekstów, które składają się na rozważane zagadnienie. Budowa tej sieci była badaniem w działaniu, co oznacza, że chociażby dołączaniu do niej zaproszonych prelegentów i dyskutantów towarzyszyło odkrywanie kolejnych, nieprzewidzianych wcześniej aktorów i terytoriów. Na początku nic nie było więc oczywiste ani konkretne, może poza terminami (wielokrotnie zresztą odkładanymi), w których musieliśmy rezerwować loty i zamykać listę prelegentów. Drugi kłopot wiązał się z tym, że wszyscy wyrastamy i zmagamy się z powszechnie obowiązującą w Polsce koncepcją działań na rzecz zmiany społecznej – prowadzonych zarówno przez instytucje zajmujące się zmniejszeniem obszarów wykluczeń w społeczeństwie, jak i indywidualnych aktywistów: animatorów kultury, artystów społecznych, projektantów i architektów, naukowców i innych – opierającą się w większości na zasadach kultury eksperckiej. Zgodnie z tą koncepcją dobrze wykształceni, posiadający odpowiedni kapitał kulturowy i przyzwolenie społeczne, a ostatnio także „kreatywni" aktywiści próbują aplikować swoje wyobrażenia na temat pożądanych form życia społecznego w konkretnym środowisku, nie biorąc często pod uwagę zarówno oczekiwań finansujących projekt, jak i tych, dla których jest on realizowany.

„Kolaboratorium" natomiast od początku zakładało promocję wśród projektujących przedsięwzięcia społeczno-artystyczne takiego myślenia, które umożliwiłoby zastąpienie postawy eksperta postawą mediatora, którego zadaniem staje się, w pierwszej kolejności, dążenie do włączenia/uwzględnienia przy projektowaniu zmian jak największej liczby osób i rzeczy, które dane zjawisko, proces czy problem współkształtują; a dalej mapowanie, artykułowanie i uświadamianie różnorodnych, często sprzecznych ze sobą doświadczeń, oczekiwań, rodzajów wiedzy (symboliczna, wcielona, delegowa-

na w przedmioty), czy szerzej – słowami Rafała Drozdowskiego – typów racjonalności. Tak pojmowane kolaboratorium, już nie jako projekt, a bardziej metoda, stać się może zatem jedną ze strategii działania na rzecz zmian w warunkach rosnącej złożoności kontekstu, który im towarzyszy. Co dla nas niezwykle istotne, kolaboratorium czyni to wszystko, promując jednocześnie sposób myślenia zakładający, że kreatywność, którą lubimy dziś traktować jako rezerwuar postępu i podstawowy zasób służący rozwiązywaniu bieżących problemów, jest nie tyle własnością pojedynczych aktorów, ile raczej sieci, w których wspólnie uczestniczą, wnosząc do nich nie tylko swoje przemyślenia, ale także wcielone umiejętności, afekty, przedmioty i nawyki.

Niestety w Polsce idea tak rozumianego współdziałania na rzecz radzenia sobie z problemami społecznymi, na razie obecna jest przede wszystkim w dyskursie naukowym. Pomimo sporych sukcesów idei kulturowej partycypacji za granicą na obszarach takich, jak: sztuka publiczna, design, architektura, praca socjalna, socjologia stosowana czy animacja kulturowa, w rodzimym kontekście doświadczenie to tylko w niewielkim stopniu przekłada się na praktykę społeczną. Niewątpliwie przyczyną dynamicznego rozwoju tego typu przedsięwzięć w krajach anglosaskich, jest fakt, że procesy demokratyzacji, upodmiotowienia, globalizacji itd. zachodziły tam znacznie wcześniej niż w Polsce. Co jednak istotne, mamy wrażenie, że u nas podobne próby opóźniają nie tylko inne doświadczenia historyczne i nie tyle (jak się, niestety zbyt często, myśli) niski poziom aktywności społecznej, ile raczej brak przestrzeni otwartych dyskusji oraz sposobów popularyzacji refleksji naukowej dotyczącej kulturowej partycypacji wśród szerszej publiczności. Prowadzenie akademickich dyskusji nie sprzyja przecież upowszechnieniu tej skutecznej metodyki, nierzadko przeszkadza w ocenie potencjalnych narzędzi oraz utrudnia próby ich przenoszenia na inne dziedziny społecznej praktyki. Realizacja „Kolaboratorium" zakładała więc również poprawę tej sytuacji poprzez stworzenie interaktywnej platformy dyskusji zarówno o sposobach partycypacji, jak i ich społecznych efektach.

Projekt „Kolaboratorium" ostatecznie składał się z trzech części. Jego rdzeniem były prowadzone przez zagranicznych i polskich praktyków (Claudia Mitchell, Brian Bell, Thomas Binder, László Kürti czy Ewa Domańska, Marek Krajewski, Rafał Drozdowski, Piotr Filipkowski, Tomasz Rakowski, Tomasz Rygalik, Marta Olejnik, Michał Bieniek, Joanna Kubicka, Joanna Erbel i Marta Żakowska) otwarte seminaria, których celem była prezentacja praktycznych umiejętności niezbędnych przy projektowaniu działań (emancypacyjnych, włączających, partycypacyjnych) w różnych obszarach (od animacji kultury po design). To właśnie one stanowią kanwę niniejszego tomu. Cykl wykładów i dyskusji skierowany był do liderów zmian, a więc przedstawicieli instytucji publicznych i organizacji pozarządowych, ale także do animatorów i członków społeczności lokalnych z różnych kategorii wiekowych i społecznych. Chcieliśmy, aby - z jednej strony - namysłowi teoretycznemu zawsze towarzyszyły konkretne przykłady z różnych obszarów działalności i różnych kultur, a z drugiej aby dyskusja o nich zawsze mogła być przeniesiona w polskie realia. Klimat i charakter tych spotkań w pełni oddają również prezentowane w tomie teksty.

Wiele osób, których działania lub teksty uważaliśmy za kluczowe z punktu widzenia założeń naszego projektu, nie zdołało do nas dotrzeć lub też nie mogliśmy im stworzyć takich możliwości (Wendy Ewald, An van. Dienderen, Richard Chalfen, Piotr Janowski, Ireneusz Krzemiński, Krzysztof Arbiszewski, Dawid Wiener, Liz Sanders, Tomasz Szlendak i Bogna Świątkowska). Z tego względu zakładaliśmy, że integralnym elementem projektu staną się również ich refleksje na temat metod partycypacji, przedstawione w formie krótkich wypowiedzi. Początkowo planowaliśmy ująć je w odpowiedziach na pytania standardowego kwestionariusza, ale ostatecznie ankiety przekształciły się w zindywidualizowane wywiady, których zapis stanowi istotną część projektu „Kolaboratorium" i niniejszego tomu. To właśnie dzięki tym rozmowom

mogliśmy bowiem nieco wykroczyć poza pierwotnie zarysowane ramy projektu.

Ostatecznie wyodrębniliśmy pięć zasadniczych obszarów refleksji („sztuka publiczna/animacja kultury", „fotografia, architektura, zmiana", „konsultując codzienność", „praktyka współprojektowania" i „dzielenie się pamięcią"), do których przyporządkowaliśmy zebrane teksty. Mamy nadzieję, że tak skonstruowany tom trafnie identyfikuje obszary, w których uczestnictwo postrzegane jest jako warunek skuteczności projektów, które za cel stawiają sobie rozwiązywanie społecznych problemów; zarysowuje tradycję, przemiany i uzasadnienia, które doprowadziły do upowszechnienia takiego sposobu myślenia o interwencji społecznej; prezentuje w czytelny sposób podstawowe narzędzia, które tworzą warunki pożądanej współpracy i projektów, w których się ich używa oraz wskazuje na problemy, które wiążą się z planowaniem i wprowadzaniem tak pojętej zmiany, a także na potencjalne sposoby ich rozwiązywania.

Niniejsza publikacja podsumowuje projekt „Kolaboratorium", ale go oczywiście nie kończy. Chcielibyśmy, aby rozwijał się on dalej dzięki stronie internetowej (www.kolaboratorium.pl), która w naszych zamierzeniach ma stać się płaszczyzną wymiany doświadczeń pomiędzy osobami zaangażowanymi w projekt i wszystkimi zainteresowanymi współdziałaniem oraz narzędziem popularyzacji idei partycypacji. Oprócz materiałów z seminariów, transkrypcji wywiadów, zawiera ona także odsyłacze w postaci linków do najciekawszych projektów społecznej interwencji realizowanych w Polsce i na świecie, wskazówki bibliograficzne służące jako poręczna biblioteka zasobów oraz materiały wideo ze spotkań oraz towarzyszących im dyskusji.

Na koniec chcielibyśmy podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w projekt, zarówno prelegentom, dyskutantom, uczestnikom i wszystkim, którzy poświęcili nam swój cenny czas, oraz instytucjom: Narodowemu Centrum Kultury - za dofinansowanie projektu, Fundacji SPOT. - za stworzenie możliwości jego realizacji, Instytutowi Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu - za wsparcie merytoryczne i zaufanie. Mamy nadzieję, że współdziałanie, którego byliśmy sprawcami, nie tylko pozwoliło nam lepiej zrozumieć zarówno ideę pracy w grupie, jak i jej praktykę (zapalenia gardła, walka z projektorem i mikrofonami czy rozkład pociągów drastycznie urywający gorące debaty dobitnie ilustrowały ograniczenia koncepcji redukujących współdziałanie w zmianie do deliberacji i właściwego jej komunikatu językowego), wzmocniło nas w zespołowych zmaganiach w realizacji zadań i przezwyciężaniu problemów, ale przede wszystkim przyczyniło się to do stworzenia powiązań, które zaowocują w przyszłości kolejnymi interesującymi projektami. Na koniec podkreślmy więc raz jeszcze to, co nie tylko wyraża nasze nadzieje związane z niniejszą pracą, ale było także główną ideą projektu „Kolaboratorium": zawiązujcie nowe sieci relacji! W końcu to właśnie one stanowią o zmianie.

Maciej Frąckowiak, Lechosław Olszewski, Monika Rosińska

Instead of an Introduction

Typically, editors of compiled volumes use introductions to justify the choice of texts, present their own interpretations and clear away any doubts that could arise in the mind of the potential reader. If we had written this introduction before the commencement of the project "Collaboratorium": Promotion of Collaboration in Culture, or even at its early stage, the text would have most likely developed along such lines. But today we would not even try to face such a challenge and we definitely would not like to clear anybody's doubts. And this is not because we consider the selection of our contributors as obvious or the editorial note as redundant. Today we are richer for the experience thanks to which the issues of participation in social change and 'participative democracy' have become to us not only an intellectual challenge leading to a new/different way of thinking about culture, but real life phenomena which can link to a broad spectrum of daily activities. On the one hand, we are deeply convinced about the need to propagate the idea of participation and the related concepts but, on the other, we are also aware of the limitations and threats which occur when we try to put it into practice. Hence, we are still enthusiasts of a wide-ranging collaboration at each possible stage of the project planning, implementation and evaluation; however, we are now 'seasoned' enthusiasts.

Instead of an introduction we would like to outline the 'archaeology' of the project and briefly discuss its underlying assumptions and effects. Let us, however, begin with the explanation of the project name, "Collaboratorium". On the one hand, the word triggers a dangerous association with the term "collaboration" which since World War II has been used to refer to the voluntary cooperation of the people in the occupied countries with the occupier's authorities and, on the other, it brings to mind the image of a "laboratory", a place where scientific experiments are carried out under strictly controlled conditions. Although both terms set the limits of the semantic field of the word "collaboratorium", they can in no way relate to it directly. "Collaboration" could refer to our project only if we were able to get rid of its pejorative connotations and restore the original meaning of the term pertaining to any form of co-operative venture, whose main objectives include reflection and discussion about the participants, terms and object of cooperation. The term "laboratory" could characterize our project if it did not involve the possibility of precise prediction of work results at the very beginning of the process, if we could avoid a strict division of roles and containment to an 'artificial' space detached from the context in which the problems we want to face occur on a daily basis.

Our actions stemmed from the assumption that the currently observed democratization and empowerment processes have led to a situation where individuals do not want to remain passive towards the social mechanisms and are becoming, more and more often, keen actors of the collective life, gaining a growing influence on its shape. On the other hand, however, we also assumed, somewhat paradoxically, that the fulfilment of such postulates would require departure from the tendency to reduce human activity and experience to verbally expressible knowledge, as well as, extension of the concept of social life which is perceived too often as the effect of human actions only, while forgetting about the contribution of such factors as images, objects, bodies or technology. In straightforward terms, the reality we are currently facing, in which we are emerged and which we sometimes try to fix is today – for many different reasons (and we have mentioned only some of them) – more complex than ever. Consequently, any attempts at cultural empowerment, or rather – as Marek Krajewski rightly notices – at societalization, should take into ac-

count replacement of the expert culture with the participatory culture in which symbolic communication is treated as an important, but not exclusive, organization dimension. In practical sense, this means – and that was our underlying idea when setting up the "Collaboratorium" project – accepting collaboration as the fundamental principle organizing the process of planning and implementing social and art projects. The important thing is that collaboration understood in such a way also requires a proper setting and tools to materialize it (e.g., group discussions, participatory observations, projection techniques, experiments and new media technologies).

Our intention was that "Collaboratorium" should promote only those forms of designing social change, the effectiveness of which relies on identification and active involvement of the beneficiaries of the change brought about by joint actions and should disseminate the related theoretical and methodological reflection. We also wanted our project to become a platform of international and interdisciplinary cooperation between actors engaged in the so defined process of – mind you – societalization in various fields of the social life. We hoped it could serve the purpose of sharing experience, education, acquiring new skills and dissemination of – as often referred to by different institution – 'good practices' among public and private institutions and the leaders and members of local communities. Hence, our goal was not only to increase the degree of empowerment of the culture participants, but primarily to attract the attention and promote attitudes which could help to transform the obvious relationship between the animators and the animated into a more complex network of interactions between the project participants.

The attempt was not easy and – as any attempt – not necessarily doomed to succeed, at least for two reasons. First of all, and we will come back to it later, the idea of collaboratorium manifested itself in the name and, hopefully, in the content of the project, but also in the way the project was organized: our role as originators and coordinators was limited to moderation and attempt at mapping the network of contexts contributing to the issue under consideration. The building of the network was an experiment in action which means that, for instance, the joining of the invited speakers and panellists was each time associated with discovering new, unforeseen actors and territories. Thus, at the beginning nothing was obvious or defined, maybe with the exception of deadlines for booking the plane tickets and closing the list of speakers (postponed a number of times, anyway). The second problem was associated with the fact that all of us are rooted in and struggle against the commonly adopted in Poland concept of activities for the sake of social change. Such activities are conducted both by institutions in charge of counteracting social exclusion and by individual activists – culture animators, socially engaged artists, designers, architects, scientists and many other people – and in the majority of cases are based on the principles of expert culture. In line with that concept, well-educated, equipped with the necessary cultural capital and social acceptance and recently also 'creative' activists try to implement their preconceptions of the desirable forms of social life in specific target communities, often disregarding the expectations of both the sponsors of the project and the intended beneficiaries.

"Collaboratorium," on the other hand, from the very beginning aspired to promote among the initiators of social and artistic projects a different way of thinking, which would allow to substitute the attitude of an expert with that of a mediator whose role is, first of all, to include in the process of designing the change as many persons and objects contributing to the relevant phenomenon, process or problem, as possible; and, subsequently, to map, articulate and make evident various, often contradictory, experiences, expectations and types of knowledge (symbolic, embodied, delegated to objects) or – to use a more general term suggested by Rafał Drozdowski – types of rationality. In this sense, our collaboratorium – this time more of a method than a project – can become one of the strat-

egies of the change actions carried out in an increasingly complex context. What is particularly important for us, the collaboratorium makes all that possible, at the same time promoting the way of thinking which assumes that creativity, which we like to treat nowadays as a reservoir of progress and the main tool used to resolve current problems, is not really owned by individual actors, but rather by the network in which they all participate, contributing not only their reflections, but also their embodied skills, affects, objects and habits.

Unfortunately, in Poland the idea of so defined collaboration for the purpose of overcoming social problems is, for the time being, present mainly in the academic discourse. Despite a considerable success of the concept of cultural participation abroad, in such areas as public art, design, architecture, social work, applied sociology or culture animation, in our country the transfer of such experience into social practice has been very limited. Undoubtedly, the reason for a dynamic development of this kind of projects in the Western Europe is the fact that the processes of democratization, empowerment, globalization, etc. originated there much earlier than in Poland. Worth noting, however, is our impression that similar efforts in Poland are delayed not only by a different historical background and not so much by the low level of social activity (which is a too often assumed explanation), but rather by the absence of a platform for open discussions and methods of propagating scientific reflection concerning cultural participation among the broader audience. Conducting academic discussions regrettably does not contribute to the dissemination of this powerful methodology and frequently interferes with the assessment of the potential tools and hinders the attempts at spreading them to different spheres of the social practice. The execution of the "Collaboratorium" project was intended to improve the situation also in this respect, by establishing an interactive platform of discussion both about the methods of participations and about their social effects.

The project was ultimately composed of three parts. Its main component were the open seminars conducted by the foreign and Polish practitioners (Claudia Mitchell, Brian Bell, Thomas Binder, László Kürti, Ewa Domańska, Marek Krajewski, Rafał Drozdowski, Piotr Filipkowski, Tomasz Rakowski, Tomasz Rygalik, Marta Olejnik, Michał Bieniek, Joanna Kubicka, Joanna Erbel and Marta Żakowska), the purpose of which was to present the practical skills necessary to design activities (empowering, inclusive, participatory) in different fields (from culture animation to design). Those seminars make up the core of this volume. The cycle of lectures and discussions was addressed to change leaders – representatives of public institutions and NGOs, but also animators and members of local communities representing different age and social categories. Our intention was, on the one hand, to supplement the theoretical background in each case with practical examples from various fields of activity and various cultural backgrounds and, on the other, to be able to extend the related discussion to the reality of Poland. The atmosphere and nature of such meetings is fully reflected in the texts presented in this volume.

Many people whose activities or publications were considered by us vital from the point of view of our project were not able to join us or we were unable to offer them such an opportunity (Wendy Ewald, An van. Dienderen, Richard Chalfen, Piotr Janowski, Ireneusz Krzemiński, Krzysztof Arbiszewski, Dawid Wiener, Liz Sanders, Tomasz Szlendak and Bogna Świątkowska). Therefore, we decided that their reflections on the participatory methods presented in the form of short texts would become an integral element of the project. Initially, we planned to ask them to complete a standard questionnaire but finally the surveys turned into individual interviews, the transcripts of which make up an important component of the "Collaboratorium" project and of this volume, since through those conversations we managed to slightly exceed the originally defined boundaries of the project.

We have ultimately distinguished five basic areas of reflection ("public art/culture animation,"

"photography, architecture, change," "consulting everyday reality," "co-design practice" and "memory sharing"), to which we have assigned the collected texts. We hope that such a structure of this volume rightly identifies the areas in which participation is perceived as a precondition for success of the projects targeting particular social issues; outlines the tradition, transformations and reasons which have led to common adoption of such a way of thinking about the social intervention; presents in a transparent way the basic tools needed to lay the grounds for the much needed collaboration and projects in which they are used; and indicates the problems associated with the planning and implementing of such change, suggesting the potential methods of overcoming them.

This publication sums up the "Collaboratorium" project but is not intended to put an end to it. We would like to see the project develop thanks to the website (www.kolaboratorium.pl) which we hope will become a platform for exchange of experience between all stakeholders of the project and all parties interested in collaboration and the tools for promoting the idea of participation. In addition to accounts of the seminars and interview transcripts, one will also find there links to the most interesting social intervention projects implemented in Poland and worldwide, reference books which can serve as a helpful repository of knowledge and video recordings of the meetings and discussions held.

Lastly, we would like to thank all the persons involved in the project, including the speakers, participants in discussions, attendees and all other contributors who devoted their precious time to us, as well as all the institutions, such as the National Centre for Culture for co-funding of the project, the SPOT. Foundation for creating conditions for the organisation and execution of the project and the Institute of Sociology at Adam Mickiewicz University in Poznań for their valuable support and trust. We hope that the collaboration perpetrated by us has helped us to better understand both the idea and the practice of teamwork (sore throats, struggling with the projector and the microphones or the train timetables putting a drastic end to our fierce discussions were quite convincing examples of the limitations of concepts reducing collaboration for change to deliberation and the appropriate linguistic message), enhanced our collective efforts at completing tasks and overcoming problems and, last but not least, contributed to the emergence of relationships which will hopefully give rise to new interesting projects in the future. Let us conclude this introduction by reemphasizing the message which not only expresses our hopes but also reflects the main idea behind the "Collaboratorium" project: develop new relationship networks since they eventually make change happen.

Michał Bieniek
Wendy Ewald
An van. Dienderen
Marek Krajewski
Joanna Kubicka

SZTUKA PUBLICZNA
ANIMACJA KULTURY

public art
community art

Marek Krajewski

Sztuka publiczna – od „zagęszczania dyskusji" do „zagęszczania jednostek"

Kategoria współdziałania w kulturze – „kolaboracji" i „kolaboratorium" – na pierwszy rzut oka jest typowym pleonazmem. Kultura to przecież zawsze efekt współdziałania i coś, co współdziałanie czyni możliwym. Z drugiej jednak strony dyskusja, którą prowadzimy w ramach projektu, nie ma na celu stwierdzenia tej oczywistości, ale ma raczej zachęcić do tego, by dojrzeć we współdziałaniu w kulturze narzędzie zmiany społecznej. Narzędzie, za pomocą którego można przeobrażać świat zbudowany w bardziej apodyktyczny i monologowy sposób przez tych, którzy wiedzą lepiej i dysponują zasobami pozwalającymi im tę przewagę zmaterializować w regułach, prawach, instytucjach, przedmiotach oraz innych formach narzucających się nam jako rzeczywistość.
Jedną z najbardziej pierwotnych postaci, w których idea ta – a więc przeobrażenia świata przez jego uczestników solidarnie współpracujących ze sobą – pojawiła się w nowoczesnym świecie była sztuka publiczna. Nie chciałbym rozwodzić się nad jej genezą, tym bardziej że zrobiono to bardziej rzetelnie w innym miejscu[1], ale warto zwrócić uwagę na to, iż jej źródeł należy upatrywać w kompleksie zjawisk, które tworzą: powojenne przeobrażenia przestrzeni miejskich (a dokładnie: ich transformacja uznawana za niewłaściwą, niepożądaną i patologiczną)[2]; ruchy kontrkulturowe i emancypacyjne lat 60., poszukujące efektywnych środków artykułowania siebie, własnych tożsamości i żądań[3]; przeobrażenia zachodzące w sztuce (a zwłaszcza zwrot konceptualny oraz antyinstytucjonalne tendencje w niej obecne[4]); zdefiniowanie ówczesnej sfery publicznej, zdominowanej przez monopole partyjne i skonsolidowane media, jako niezdolnej do wyrażania rzeczywistej różnorodności postaw i poglądów[5] oraz wiele innych. Ta mnogość źródeł, z których rodziła się sztuka publiczna, jest z pewnością jednym z powodów nieskuteczności realizacji zadań, które ten rodzaj działań artystycznych sobie stawia. Podstawowym więc problemem sztuki publicznej zdaje się to, że zbyt wiele od niej oczekujemy, co prowadzi zarówno do podważania jej wartości, jak i do niedoceniania efektów, które niosą za sobą działania przez nią prowokowane.

W dalszych rozważaniach chciałbym się skoncentrować właśnie na słabościach i dylematach sztuki publicznej, nie po to jednak, aby dowodzić, że ta forma społecznego zaangażowania pozbawiona jest racji bytu, sensu czy że nie przynosi oczekiwanych efektów, ale aby – wychodząc z założenia, iż jest ona potrzebna i pożyteczna – próbować ją ulepszyć.
Na początku warto zwrócić uwagę na to, że sztukę publiczną da się oglądać w co najmniej podwójnej perspektywie, której przyjęcie sprawia, iż dostrzegamy pewną zasadniczą sprzeczność drzemiącą u podstaw tego medium zmiany społecznej. Po pierwsze, sztukę publiczną można widzieć jako przejaw społecznego zaangażowania, którego celem jest dokonywanie pożądanych zmian społecznych oraz powstrzymywanie tych przeobrażeń społecznych, które są traktowane jako szkod-

[1] H. Taborska, Współczesna sztuka publiczna, Warszawa 1997; Dialogues in Public Art, T. Finkelpearl (red.), Cambridge 2001; M. Miles, Art Space and the City. Public Art and Urban Futures, London 2000; G. Dziamski, Sztuka publiczna, „Kultura i Społeczeństwo", 2005, 1, s. 47-56; M. Krajewski, Co to jest sztuka publiczna, „Kultura i Społeczeństwo", 2005, 1, s. 57-78 i wiele innych.

[2] Mam tu na myśli przede wszystkim: upadek centrów miast i migrację ludności na przedmieścia; zawłaszczanie przestrzeni publicznej przez korporacje; powstawanie enklaw biedy; komercjalizację przestrzeni dawniej publicznych; podporządkowania miasta komunikacji samochodowej i wiele innych. Na ten temat zob. M. Kwon, One Place After Another. Site-specific Art and Locational Indentity, Cambridge 2004; Dialoques in Public Art.

[3] Na ten temat zob. C. Levine, Provoking Democracy. Why We Need the Arts? Oxford 2007.

[4] M. Buskirk, The Contingent Object of Contemporary Art, London 2005; B. Groys, Art Power, Massachusetts 2008.

[5] R. Deutsche, Evictions: Art and Spatial Politics, Cambridge 1996; J. Ranciere, Estetyka jako polityka, tłum. J. Kutyła, P. Mościc, Warszawa 2007; F. Martel, Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych, tłum. A. Czarnacka, G. Majcher, Warszawa 2008; G. Debord, Społeczeństwo spektaklu, tłum. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998.

liwe i niszczycielskie (tak jak ma to miejsce w przypadku bojkotów, protestów i blokad, inicjowanych przez artystów lub odbywających się za pośrednictwem sztuki[6]). Ta forma zaangażowania opiera się na przekonaniu, iż zarówno społeczeństwo, jak i system można przeobrażać w sposób oddolny, na drodze samoorganizowania się, współdziałania oraz współpracy, ale też na przekonaniu zupełnie innym, a mianowicie, iż musi istnieć ktoś, kto wszystkie te działania uaktywni, wskaże jednostkom cel, do którego powinny one zmierzać, wyposaży je w narzędzia, które pozwolą im przeobrażać porządek i nauczy ich używania. Sztuka publiczna jako interesująca nas tu forma zaangażowania, opiera się więc na przekonaniu o potencjalne twórczym i zdolnościach sprawczych tkwiących w każdej jednostce, o emergentnym charakterze życia społecznego, ale jednocześnie demonstruje ograniczone zaufanie do potencjalnych aktorów zmiany oraz wiarę w istnienie wyraźnego podziału na tych, którzy są aktywni i aktywni nie są; na tych, którzy są świadomi, i tych, którzy wymagają uświadomienia im czegoś; na tych, którzy są skłonni do współpracy, i tych, którzy potrafią działać tylko wtedy, gdy przynosi im to korzyści.

To wewnętrzne pęknięcie, obecne w sztuce publicznej, warto podkreślać nie po to jednak, aby wykazywać sprzeczności, niekonsekwencje, skonfliktowane ze sobą założenia leżące u jej podstaw, a tym samym, aby demonstrować słabość tej formy zaangażowania, ale by zwrócić uwagę na to, że podział aktywni/nieaktywni, świadomi/nieświadomi, altruistyczni/egoistyczni, niekoniecznie pokrywa się z innym podziałem: artyści/reszta społeczeństwa. Oznacza to tylko tyle, iż sztuka publiczna czerpie sankcję dla swojego istnienia nie ze społecznego rozkładu wiedzy, umiejętności, talentów, wyobraźni, ale raczej ze społecznego podziału pracy, z faktu uprzywilejowania pewnych form działania (sztuki, działań korygujących i naprawczych, dysolucyjnych, a nie rewolucyjnych, kreacji i konstrukcji, a nie destrukcji) oraz dyskursywnego ich wsparcia przez refleksję akademicką oraz rynek, a także z pomocy rozbudowanego systemu instytucjonalnego (świat sztuki, organizacje pozarządowe, system edukacyjny i inne). Warto o tym przypominać, gdyż jednym z najważniejszych zadań sztuki publicznej jest dostrzeganie, że kreatywność, wyobraźnia, wola działania sytuują się też poza nią, a zmiana społeczna powinna polegać nie tylko na używaniu tych zestalonych narzędzi jako środków transformowania świata, ale też na kwestionowaniu ich monopolu na bycie podstawowymi formami społecznego zaangażowania. Sztuka publiczna zaczyna więc zmieniać świat, nie tylko gdy opiera się na założeniu, iż ma coś do zaoferowania innym, ale też gdy mówi, że może się ona czegoś od innych nauczyć, że innych nie zawsze trzeba aktywizować, ale raczej zaakceptować jako wartościowe praktykowane przez nich formy działania.

Druga perspektywa, w której można rozpatrywać sztukę publiczną, to ta, w której widoczne staje się, że jest ona nie tylko środkiem rozwiązywania problemów społecznych, ale też problemów sztuki, a więc tej sfery życia społecznego, z której ona wyrasta. Sztuka publiczna jest więc doskonałym remedium na dylemat przed, jakim stanęli artyści po II wojnie światowej. Dylemat, który można wyrazić poprzez znaną frazę mówiącą o tym, iż „twórca jest z natury lewicowy, a tworzy sztukę, która jest reakcyjna", ale także poprzez pytanie o to, czy można być zaangażowanym społecznie po doświadczeniu sztuki narodowego socjalizmu i socrealizmu. Dylemat ten to więc - z jednej strony - pytanie, jak być radykalnym społecznie, gdy dzieła to towary kulturowe oglądane i kupowane wyłącznie przez uprzywilejowanych, sztuka zaś jest prezentowana przede wszystkim w instytucjach, które są częścią krytykowanego porządku, z drugiej, jak podtrzymywać przekonanie, iż działanie artystyczne może być narzędziem pozytywnej zmiany społecznej,

6 Dobrymi przykładami są tu :„Żelazna kurtyna" Christo and Jeanne-Claude, blokująca jedną z uliczek w Paryżu w 1962 roku; tablica niesiona w 1974 roku przez Jerzego Trelińskiego, podczas warszawskiego pochodu pierwszomajowego, na której widniało jego nazwisko; aktywny udział artystów w trakcie paryskich protestów w 1968 roku; a także bojkot instytucji artystycznych ogłoszony przez twórców po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce w 1981 roku.

w sytuacji gdy rezultatem jego użycia było w przeszłości wspieranie zbrodniczych reżimów. Wyjście na ulicę, ulokowanie dzieł w przestrzeni publicznej, uczynienie ich tematem tego, co publiczne oraz próba budowania publicznego[7], stanięcie po stronie marginalizowanych (ludzi, istot i miejsc[8]), wyrzeczenie się myślenia o totalnej zmianie na rzecz prowokowania zlokalizowanych przestrzennie mikroprzeobrażeń bardzo wiele z tych dylematów rozwiązuje. Co więcej, za sprawą tej zmiany umiejscowienia i strategii działania sztuka staje się społecznie użyteczna, a więc uzyskuje istotną sankcję swego istnienia.

Warto o tej podwójności perspektywy patrzenia na interesujące nas zjawisko pamiętać, ponieważ sztuka publiczna nie jest nigdy bezwarunkowym darem składanym społeczeństwu, ale również formą wykorzystywania społeczeństwa o urzeczywistniania partykularnych celów sztuki. W sztuce publicznej i to niezależnie od bezinteresowności oraz szlachetnych intencji poszczególnych artystów, a za sprawą logiki leżącej u podstaw tej praktyki obecna jest zawsze pewna dawka instrumentalności, paradoksalna zasada, która wymaga uprzedmiotowienia innych (jako celu działania lub jego uzasadnienia) dla podtrzymania narracji zaangażowania.

Ta podstawowa wątpliwość, która nasuwa się, gdy myślimy o sztuce publicznej, odsyła też do innych, których wskazywanie nie jest wymierzone - jak wskazywałem już wcześniej - w tę formę społecznego zaangażowania ani nie ma na celu podważenia zasadności jej uprawiania, ale raczej jest próbą jej udoskonalania jako środka społecznej zmiany.

Pierwszy problem, który dostrzegam, to kwestia immanentnej sprzeczności, która tkwi w sztuce publicznej, a której źródłem jest jej ekonomiczny, polityczny i społeczny kontekst. Istotą tego ostatniego jest rynek, w obrębie którego rywalizujemy o ograniczone zasoby (pieniądze, władzę, uznanie, prestiż, widzialność, wpływy i powiązania). Na tym rynku obecna jest też sztuka publiczna, a możliwość realizacji zamierzonych w jej obrębie działań zależy od zwycięstw w kolejnych potyczkach rozgrywanych na mikrorynkach rzadkich i pożądanych dóbr. Oznacza to, iż sztuka publiczna (propagująca solidarność, współdziałanie, partycypację na poziomie własnej praktyki twórczej) zmuszona jest na poziomie przygotowań do nich do podporządkowania zupełnie odmiennym zasadom, a co za tym idzie do reprodukowania systemowych reguł, które jednocześnie – na poziomie realizacji projektów – stara się zmieniać. W efekcie podwójności swojego statusu potwierdza ona między innymi: konieczność istnienia opiekuńczej roli państwa, oraz niepełnosprawność samoorganizującej się wspólnoty; reprodukuje hierarchie świata artystycznego, które określają „porządek dziobania" w dostępie do systemowych zasobów, nie zaś egalitarność; akceptuje fakt, iż państwo oddelegowało część swoich zadań na centra, instytucje i organizacje rozdzielające środki, o które trzeba walczyć z innymi, a nie próbuje gromadzić ich w mniej rywalizacyjny sposób itd. Nie chodzi mi o to, że sztuka publiczna jest funkcją systemu, który stara się ona zmieniać, czy też o wskazanie na jej zależność od tego, co uznała za opresyjne, ale raczej o to, że propagowane przez sztukę publiczną formy społecznego zaangażowania, ideały współdziałania i solidarności stają się niewiarygodne, gdy wprowadza się je w życie w wyniku skutecznego stosowaniu reguł dokładnie wobec nich przeciwstawnych. Zwracam uwagę na tę kwestię, gdyż wydaje się, że została ona wyparta ze społecznej dyskusji o sztuce publicznej, a - w moim przekonaniu - problem ten powinien być jednym z centralnych przedmiotów interwencji dokonywanej przez tą formę społecznej aktywności[9].

Drugi problem, na jaki warto zwrócić uwagę,

7 Krajewski, Co to jest sztuka publiczna.

8 Na ten temat zob. M. Szmyt, „Pomnikoterapia" Krzysztofa Wodiczki – architektura etyki w przestrzeni społecznej?, „Czas Kultury", 2006, 1; Sztuka publiczna, P. Rypson (red.), Warszawa 1995; W. Cleveland, Art and Upheaval: Artists on the Worlds' Frontlines, Oakland 2008 i wiele innych publikacji, zwłaszcza tych dotyczących community arts.

9 Problem ten podjęła swego czasu Elżbieta Jabłońska w ramach cyklu działań „Pomaganie" („Helping"), zwłaszcza w tej jego odsłonie, którą artystka zrealizowała w 2005 roku podczas Biennale Sztuki w Pradze, gdzie dosłownie pomagała artystom realizować i montować ich dzieła.

to pytanie, czy główny cel sztuki publicznej – a więc aktywizacja jednostek, wybijanie ich z letargu, codziennych rutyn i przyzwyczajeń, pobudzenie ich do refleksji – jest trafnie określony. Mam wątpliwości, co do tego z dwu powodów. Po pierwsze dlatego, że – paradoksalnie – podobne cele stawia sobie dziś system kapitalistyczny, rozwinięte systemy demokratyczne, system edukacyjny oraz media, zarówno te stare, masowe, jak i nowe reprezentowane przez sieć internetową. Wszystkie one usiłują zachęcić jednostki do działań, które byłyby produktywne z ich punktu widzenia, a tym samym podtrzymywałyby istnienie tych sfer, zwiększałyby ich żywotność i efektywność. Mamy więc dziś być: aktywni jako dawcy życia (bo niż demograficzny zagraża stabilności systemu emerytalnego i narodowym tożsamościom, podważanym przez napływające z innych niż nasz światów fale migrujących Obcych); kreatywni, przedsiębiorczy, pełni inicjatyw jako pracownicy (bo to zwiększa szanse przetrwania naszych firm na rynku; pracownicy zresztą są w nich definiowani w kategoriach zasobów, które należy uruchomić, by zoptymalizować produkcję lub usługi); poszukujący i pragnący, wymagający jako konsumenci i widzowie (coraz częściej odgrywając te role, określane dziś mianem „prosumentów", „pro-amów" czy „inteligentnych tłumów", jesteśmy przekształcani w narzędzia produkcji, których celem jest przede wszystkim intensyfikowanie generujących zyski przepływów w sieci, ruchu, który czyni ją atrakcyjną dla reklamodawców). Mamy też być aktywni jako obywatele (najchętniej nie dlatego, by poszerzać zakres wolności, która formalnie nam przysługuje, by korygować działania władzy i monitorować jej poczynania, ale przede wszystkim dlatego, że „przeładowane" państwo nie jest w stanie wywiązywać się ze swoich zobowiązań zaciągniętych wówczas, gdy było ono jeszcze państwem opiekuńczym), jako bezrobotni aktywnie poszukujący pracy i jako samotne jednostki przejawiające inicjatywę, by zmienić swój stan, znaleźć partnera/kę i związać się z nim/nią itd. Sztuka publiczna nie tylko więc rywalizuje z potężnymi siłami walczącymi o zawłaszczenie różnych form aktywności życiowych jednostek, ale też sprowadza status podejmowanych w swoich ramach działań do wymiaru jednej z wielu systemowych ofert, dla których wspólnym mianownikiem jest próba uruchomienia aktorów działających w obrębie porządku i torowania ich aktywności tak, aby były one produktywne. Być może więc, chociaż zabrzmi to absurdalnie, interesująca nas forma społecznego zaangażowania powinna uczyć bierności, umiejętności zwalniania[10] i obniżania aspiracji, redukcji pragnień związanych z ofertami systemowymi, wykorzystywania potencjału, którym dysponujemy, niekoniecznie do realizacji tego, co mieści się w ogólnym porządku. Druga wątpliwość związana z podstawowym celem sztuki publicznej, a więc z pobudzeniem refleksji oraz działań jednostek, to pytanie, czy te ostatnie rzeczywiście potrzebują, aby je aktywizować. Nasuwa się ona dlatego, że funkcjonowanie na marginesie, społeczne wykluczenie zazwyczaj nie są rezultatem braku inicjatywy, aktywności, ale raczej skutkami takiego umiejscowienia w obrębie systemu. Głównym powodem marginalności jest raczej zbędność, brak uznania dla umiejętności i kompetencji, które posiada jednostka, jej funkcjonowanie poza społecznymi sieciami, oddalenie w sensie społecznym, ale też przestrzennym od tych punktów, w których usytuowane jest życie, zasoby, interakcje. Podstawowym celem sztuki publicznej powinno być więc nie tyle aktywizowanie, ile raczej uspołecznianie[11], przez który to proces rozumiem czynienie czegoś (jednostki, przedmiotu, fragmentu miasta, krajobrazu) aktywnym elementem relacji społecznych.

[10] Ten motyw jest zresztą silnie obecny jako jeden z ważniejszych ideałów, do których starają się zmierzać dziś świadomi konsumenci w krajach dobrobytu, a wyrażają go takie subideały, jak: downsizing, downshifting, simplifying, slow life, slow food, slow cities itd. Problemem jest jednak to, że próba ich urzeczywistniania konfrontuje tego, który miał je wprowadzać w życie, z nową ofertą rynkową, która zaspokaja potrzeby związane ze spowalnianiem i uproszczaniem życia. W rezultacie to ostatnie staje się jeszcze bardziej złożone i skomplikowane.

[11] Proces ten opisuję precyzyjnie w tekście zatytułowanym Miasto. Na tropach tego, co niewidzialne, „Przegląd Socjologiczny" (w druku); zob. M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, Przemiany więzi społecznych, Warszawa 2004.

Być może więc sztuka publiczna powinna być skierowana raczej do uprzywilejowanych niż do zmarginalizowanych i prowadzić do wytworzenia wśród tych pierwszych świadomości istnienia tych drugich, demonstrować umiejętności, którymi ci drudzy dysponują, ich potencjalną użyteczność. Mówiąc jeszcze inaczej, uspołecznienie, choć z pewnością można to uznać za pierwszy krok w jego kierunku, to nie tylko nauka nowych umiejętności i wyposażenie w kompetencje potrzebne po to, aby funkcjonować we współczesnym złożonym społeczeństwie, ale też tworzenie zapotrzebowania na nie, budowanie publiczności dla tych form kreatywności, którymi dysponują funkcjonujący na marginesie życia społecznego. Trzeci problem, który dostrzegam w sztuce publicznej, to rytualizm działania i powtarzalność środków oraz strategii, które są w nich obecne, oraz brak pytania o ich efektywność[12]. Najczęściej, zwłaszcza w sztuce publicznej, mamy do czynienia z dosyć powtarzalnym schematem działania: stworzenie dystrakcyjnego dzieła, umieszczenie go w przestrzeni publicznej, wywołanie przez ten fakt dyskusji (najczęściej prowadzonej przez profesjonalnych rzeczników: dziennikarzy, polityków i ekspertów) lub sprowokowanie medialnego szumu; wiara w to, że wywołując te reakcje, prowadzimy do przeobrażenia rzeczywistości, że uczynimy jakiś problem widzialnym, pobudzimy ludzi do refleksji, przemieścimy wykluczonych z marginesów do centrum życia społecznego. Problemem nie jest jednak tylko traktowanie tej zrytualizowanej formy działania jako remedium na wszelkie problemy, ale też to, że sztuka publiczna w ten sposób symuluje raczej zdolność do działania, stając się tym samym rodzajem listka figowego maskującego brak rzeczywistych prób eliminacji niesprawiedliwości i opresji. Ten powtarzalny schemat działania pozwala raczej toczyć się sprawom po staremu i dawać - dosyć demoralizujące, ale też kojące sumienie - poczucie, że coś się jednak zrobiło, aby zmienić rzeczywistość. Problemem jest też to, że w ten sposób redukujemy aktywizujący potencjał sztuki do zdolności prowokowania skandalu medialnego i przekształcamy ją w jeszcze jedno medium przyciągania uwagi, zmuszając ją tym samym do konkurowania z reklamą, skandalami politycznymi, masowymi widowiskami sportowymi, wirusowymi filmami krążącymi w sieci, pornografią, milionami pojawiających się dziś każdego dnia mód, trendów, cewebrytów[13], crazes itd. Poddana dyktatowi tej zrytualizowanej strategii działania sztuka publiczna staje się jeszcze jednym dystraktorem, który ma rozbijać monotonię codzienności, traci zaś swoją ważność jako coś, co nie jest ekwiwalentne, ale zdolne do dokonywania zmiany społecznej.

Czwarty problem, na który warto zwrócić uwagę, to kwestia fetyszyzowania dyskusji i rozmowy, a szerzej sfery publicznej, jako remedium na wszystkie bolączki, z którymi się dziś borykamy, czy też wręcz, jako celu samego w sobie. Ciągle „dyskutujemy jak dyskutować"; rozmawiamy, jak budować przestrzeń debaty i o warunkach niezakłóconego i niewykluczającego jej przebiegu, o tym, co zagraża przestrzeni publicznej, i jak ją egalitaryzować oraz uelastyczniać. Z oczu ginie nam cel wszystkich tych działań i zapominamy o tym, że sztuka i przestrzeń publiczna, debata to tylko środki, narzędzia. Zapominamy też o tym, że czasem lepiej działać niż dyskutować, że czasami od zbiorowo wypracowanego konsensusu efektywniejsza jest rzetelna ekspertyza, a od poprawiania jakości dyskusji ważniejsze jest ulepszenie materialnego kontekstu, bo to on, a nie brak zgody jest źródłem konfliktów i problemów, a także o tym, że oprócz przekonań, poglądów, opinii – a więc uświadomionych źródeł działań – istnieją też inne ich aktywizatory: emocje, uczucia, przyzwyczajenia, wymuszające posłuszeństwo obiekty materialne, zmieniające się środowisko naszego życia itd.

Z problemem fetyszyzowania dyskusji wiąże się także ostatnia kwestia, którą chciałem poruszyć, a mianowicie nadmiar uzasadnień

[12] W Polsce problem ten pogłębia również brak tradycji badań ewaluacyjnych, dlaczego mamy ogromne trudności w ocenie tego, które z działań w przestrzeniach publicznych warte są wspierania. W takiej sytuacji jedynym kryterium ich dotowania staje się rozpoznawalność artysty.

[13] M. Janczewski, Cewebryci. Sława w sieci, Kraków 2011.

towarzyszący sztuce publicznej. Uzasadnienia te wskazują, iż jest ona formą budowania porządku demokratycznego, poszerzania zakresu obywatelskiej partycypacji, wyzwalania ludzkiej kreatywności, walki z marginalizacją itd. Wszystkie te uzasadnienia są potrzebne jako ogólne ideały, do których dążymy, oraz jako argumenty, którymi staramy się przekonać urzędników, sponsorów i o zasadności i sensowności podejmowanych działań. Jednocześnie uzasadnienia te są o tyle niebezpieczne, że często mylone z celami czysto operacyjnymi. Powoduje to, że osoby zajmujące się sztuką publiczną są często rozczarowane rezultatami swoich działań tylko dlatego, iż nie przypominają one w żaden sposób tego ogólnego ideału, do którego miały zbliżać. Ponadto rama, która miała sankcjonować działania artystyczne, jest tak szeroka, że bardzo łatwo podważyć zasadność takich działań, wskazując, że „nie zmieniły one świata na lepszy", nie zbudowały „przestrzeni publicznej" i nie „włączyły w główny nurt życia społecznego wykluczonych", a tym samym, że to „marnowanie publicznych pieniędzy", że „lepiej drogę za to należało wybudować" lub „przeznaczyć środki na jakiś cel charytatywny", że to tylko „zabawa, która przynosi korzyści wyłącznie artyście". Nadmiar uzasadnień ma też tę konsekwencję, że nie pozwala dostrzec i docenić rzeczywistych efektów, które działanie artystyczne ze sobą niesie: mikroprzesunięć w jednostkowych systemach wartości, osadzenia w pamięci jego odbiorcy lub uczestnika pewnych obrazów lub doświadczeń, które kiedyś mogą się uaktywnić i wpływać na jego działania, stworzenia pretekstu do – chociażby krótkotrwałego – bycia razem, minimalnego, ale doświadczalnego, poszerzenia zakresu wyborów, przed którymi możemy stawać itp.

Gdybym, zmierzając już ku końcowi, miał sformułować pozytywny program dla sztuki publicznej, to próbowałbym wskazać, iż ich generalnym celem powinno być wspominane już wyżej uspołecznienie, a więc kreowanie kontekstów, narzędzi, wiązań skutkujących nowymi typami połączeń przenikających rzeczywistość oraz owocujących zawiązywaniem się nowych sieci i gron. Zwiększając gęstość współczesnego „globalnego układu złożonego"[14], prowadzimy oczywiście do jego rosnącej niestabilności, ale też „zagęszczamy" jednostki, wzbogacając ich doświadczenia oraz poszerzanie liczby powiązań, które łączą je z innymi i ze światem. Tym samym zaś zmniejszamy szanse na to, że okażą się one zbędne.

[14] J. Urry, Globalne układy złożone, [w:] Kultura w czasach globalizacji, A. Wieczorkiewicz, A. Jawłowska, M. Kempy (red.), Warszawa 2004, s. 165-178.

Marek Krajewski

Public Art: From Densifying the Discussion to Densifying Individuals

The category of cooperation in culture – "collaboration" and "collaboratory" – at first glance, is a typical pleonasm. After all, culture always comes as an effect of cooperation and something that makes the cooperation possible. However, on the other hand, the discussion we held under the project does not aim at establishing this self-evident truth, instead it is to encourage us to look at the collaboration in culture as a tool of social change. The tool with which we can transform the world designed in a more authoritative and monologue way by those who know better and have resources which allow them to materialize that advantage in the form of rules, laws, institutions, objects and other forms imposed upon us as a reality.

One of the most primary forms under which this idea – the transformation of the world by its participants who jointly collaborate with one another – emerged in the modern world was public art. I would not like to expatiate upon its genesis, especially that it has been made thoroughly somewhere else,[1] but it is worth pointing out that its sources should be looked for in the complex phenomena composed of: post-war transformation of urban spaces (and precisely, their transformation considered improper, undesired, pathological);[2] counterculture and emancipation movements in the 1960s that searched for effective means of articulation of self, own identity and demands[3]; transformations in art (especially, a conceptual turn and anti-institutional tendencies prevailing in it today[4]); definition of the then public sphere dominated by monopolies of political parties and consolidated media as incapable of expressing the actual diversity of attitudes and opinions[5], and many others. This multiplicity of sources giving rise to the public art is certainly one of the reasons for ineffectiveness of tasks that this type of artistic action sets for itself. Hence, the key problem of public art seems to be excessive expectations towards it which lead both to questioning its value and underestimating the effects of actions it provokes.

In the further part of the text, I would like to focus on weaknesses and dilemmas of public art. The point is not to prove that this form of social engagement has no raison d'étre, has no sense or that it does not bring the expected effects, but – assuming that it is needed and useful – to try to improve it.

At the outset, it should be noted that public art can be viewed from at least a double perspective. It will allow us to notice a certain essential contradiction at the foundation of this medium of social change. First, public art can be viewed as a manifestation of social engagement aimed at making the desired social changes and preventing those social transformations which are treated as harmful and destructive (as the case is with boycotts, protests and blockades initiated by artists or that take place via art[6]). This form of engagement is underpinned by the

[1] H. Taborska, Współczesna sztuka publiczna, Warszawa 1997; Dialogues in Public Art, ed. T. Finkelpearl, Cambridge 2001; M. Miles, Art Space and the City. Public Art and Urban Futures, London 2000; G. Dziamski, „Sztuka publiczna", Kultura i Społeczeństwo, 2005, 1, 47-56; M. Krajewski, „Co to jest sztuka publiczna", Kultura i Społeczeństwo, 2005, 1, 57-78 and many others.

[2] I mean here primarily: the fall of city center and migration of people to suburbs; taking over the public space by corporations; origination of poverty enclaves, commercialization of space that once was public, subordination of a city to car communication and many others. See also M. Kwon, One Place After Another. Site-specific Art and Locational Indentity, Cambridge 2004; Dialogues in Public Art.

[3] See C. Levine, Provoking Democracy. Why We Need the Arts?, Oxford 2007.

[4] M. Buskirk, The Contingent Object of Contemporary Art, London 2005; B. Groys, Art Power, Massachusetts 2008.

[5] R. Deutsche, Evictions: Art and Spatial Politics, Cambridge 1996; J. Ranciere, Estetyka jako polityka, trans. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007; F. Martel, Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych, trans. A. Czarnacka, G. Majcher, Warszawa 2008; G. Debord, Społeczeństwo spektaklu, trans. A. Ptaszkowska, Gdańsk 1998.

[6] Good examples here are: "Iron Curtain" by Christo and Jeanne-Claude blocking one of the street in Paris in 1962; a board carried in 1974 by Jerzy Treliński during the May 1st parade in Warsaw which disclosed his name; active participation of artists during the unrest in Paris in 1968; and also a boycott of artistic institutions announced by artists after the announcement of the martial law in Poland in 1981.

conviction that both the society and the system can be transformed from bottom-up by way of self-organization, collaboration and cooperation. Yet it is also based on a quite different conviction that there must exist someone who will start up all these actions, show individuals the target they should pursue, equip them with tools allowing them to transform the order and them how to use those tools. Therefore, public art as the form of engagement is based on the conviction of creative potential and ability to act inherent in each individual, about emergent nature of social life and at the same time, it demonstrates limited confidence in potential actors of a change as well as belief in existence of a distinct split into active and non-active ones; into those who are aware and those who need to be made aware of something; into those who are willing to cooperate and those who are capable of cooperation only when this brings benefits. This internal crack inherent in the public art should be highlighted, however not with the view to revealing contradictions, inconsistencies or conflicting assumptions underlying it and as a result demonstrating the weakness of this engagement form, but with the view to noting that the split into active/non-active, aware/unaware, altruistic/selfish does not necessarily concur with another division: artists/the rest of the society. This only means that public art derives the rationale for its existence not from the social distribution of knowledge, skills, talents, imagination but rather from the social division of labor, from the fact that some forms of action are privileged (art, corrective, rehabilitation and dissolving actions rather than revolutionary ones, creations and constructions instead of destruction) and their discursive support by the academic reflection and the market, but also from the help of the expanded institutional system (art world, non-government agencies, education system and others). It is worth reminding because one of the major tasks of public art is to show that creativity, imagination, will of action situate themselves outside it and a social change should consist not only in using those solidified tools as means of the world transformation but also in questioning their monopoly for being the basic forms of social engagement. Hence, public art starts changing the world not only when it is based on the assumption that it has something to offer to others but also on the assumption that it can learn from others, that others do not always need to be activated, but instead to accept forms of action practiced by them.

The other perspective of reflections over public art shows that it is the means of solving not only social problems but also problems of art, i.e. this sphere of social life it comes from. Hence, public art is an excellent remedy for dilemma faced by artists after the Second World War. The dilemma that can be expressed best using a well known phrase that "an artist is leftist by nature but makes art that is reactionary" and asking a question whether one can be socially engaged after experiencing the art of national socialism and social realism. This dilemma boils down to the question, on the one hand, how to be socially radical when works of art are cultural commodities looked at and purchased only by the privileged ones while art is presented primarily in institutions that make up the criticized system, and on the other, how to sustain the conviction that an artistic action can be a tool of a positive social change in a situation where the outcome of its use in the past was support for the sinister regimes. Going into the street, placing works in the public space, turning them into subject of the public attention and trying to build publically[7], standing up for the marginalized (people, beings and places[8]), giving up the idea of a total change for the benefit of provoking micro-transformations located spatially, solve a lot of such dilemmas. What is more, thanks to such a change of positioning and action strategy, art becomes useful socially and thus gains a significant rationale for its existence.

7 Krajewski, „Co to jest sztuka publiczna".

8 See M. Szmyt, "Pomnikoterapia" Krzysztofa Wodiczki – architektura etyki w przestrzeni społecznej?, Czas Kultury, (2006), 1; Sztuka publiczna, ed. P. Rypson, Warszawa 1995; W. Cleveland, Art and Upheaval: Artists on the Worlds' Frontlines, Oakland 2008 and many other publications, especially those dealing with 'community arts'.

It is worth remembering this double perspective of looking at public art as it has never been an unconditional gift given to the society, it has also been a form of using the society for achieving particular goals of art. Public art, irrespective of selflessness and noble intentions of individual artists, due to the logic underlying its practice, always contains some dose of instrumentality, a paradoxical principle that requires others to be subjectivized (as a target of an action or its rationale) in order to sustain the engagement narrative.

This main doubt which comes to our mind when thinking of public art refers to other doubts the identification of which is not directed against this form of engagement, is not aimed at questioning the rationale for making it. Instead, it is an attempt to enhance it as a means of social change.

The first problem that I can see is the immanent contradiction inherent in public art, the source of which is its economic, political and social context. The essence of the latter is the market on which we compete for limited resources (money, power, recognition, prestige, visibility, influences and connections). Also the public art is present on this market, whereas the possibility of achieving its deliverables depends on victories in subsequent skirmishes on micromarkets of rare and desired goods. This means that public art propagating solidarity, collaboration and participation at the level of its own artistic practice is forced at the preparation level to subordinate itself to completely different rules, and as a result, to reproduce systemic rules which, at the level of the project delivery, they try to change. In effect of the duality of its status, it confirms among others: the need for protective role of the state and 'disability' of the self-organizing community; it reproduces hierarchies of the artworld which set out the "pecking order" in access to systemic resources rather than egalitarianism; it accepts the fact that the state delegated part of its tasks to centers, institutions and organizations distributing funds for which it is necessary to fight with others though it might try to raise them in a less competitive way, etc. I do not mean that public art is a function of the system which it endeavours to change or that it is dependent on what it considered to be oppressive. I mean that forms of social engagement propagated by public art, ideals of collaboration and solidarity become unreliable if they are effectuated thanks to the effective application of rules they oppose. I do highlight this issue because it seems to me that it has been pushed out from the social discussion on the public art. In my opinion, this issue should be one of the central subjects of intervention undertaken by this form of social activity.[9]

The other important issue is the question whether the main goal of the public art, i.e. activization of individuals, waking them up from lethargy, daily routines and habits, encouraging them for reflection is correctly defined. I have doubts in this respect for two reasons. First of all, because, as a paradox, these are the targets of the today's capitalistic system, mature democratic systems, education system as well as media, both the old, mass ones and the new ones represented by the Internet. They all try to encourage individuals to take actions that would be productive from their standpoint and thus would sustain the existence of those spheres, enhance their life span and effectiveness. So, today we are to be active: active as givers of life (as the demographic low threatens the stability of the pension scheme and national identities challenged by waves of Strangers migrating from worlds other than ours); creative, full of initiative as employees (as this increases the chances of "Survival" of our companies on the market; where employees are defined as resources that need to be started up in order to optimize production or services); searching and wanting, demanding as consumers and viewers (increasingly frequently when playing those roles called "prosuments," "pro-ams," "intelligent crowds", we are turned into production tools that are first of all to maximize profits from

[9] This issue was taken up by Elżbieta Jabłońska under a series of actions "Pomaganie" ("Helping"), especially the project which the artist delivered in 2005 during the Art Biennale in Prague where she literally helped artists to make and install their works.

flows in the network which makes it attractive for advertisers). We are also to be active as citizens (not for the sake of expanding the freedom we are formally entitled to, correcting action taken by the government and monitoring its activity but because the "overloaded" state is incapable of meeting its obligations raised at the time when it was still a welfare state), as unemployed who pro-actively look for a job and as singles demonstrating initiative in order to change their status, find a partner and start a relationship. Public art not only competes with overwhelming powers that strive to take over different forms of existential activity of individuals but also boils down the status of undertaken actions to one of many systemic offers which all aim at starting up actors functioning within the system and channeling their activity so as to make it productive. Hence, maybe (though it can sound absurd) the form of social engagement we are talking about should teach passivity, ability to slow down,[10] lower aspirations, reduction of desires related to systemic offers, utilization of our potential not necessarily for delivery of what the general order comprises.

The other doubt related to the key target of the public art, i.e. stimulating reflection and activity of individuals prompts the question whether individuals really need to be activated. After all, living on the margin or in social exclusion usually does not stem from the lack of initiative, activity but from effects of such positioning within the system. The main trigger of marginality is redundancy, lack of recognition for skills and competencies that an individual has, his/her functioning beyond social networks, expulsion in a social and spatial sense from the points where life, resources and interactions are situated. Hence, the main goal of public art should not be activization but societalization,[11] i.e. making someone/something (an individual, subject, a fragment of a city or landscape) an active element of social relations. Then maybe public art should be addressed to the privileged rather than the marginalized. Maybe it should raise awareness among the former ones of the existence of the latter, demonstrate skills the marginalized possess, their potential usefulness. In other words, societalization, though it can be viewed as the first step towards it, is not so much learning about new skills and gaining competencies needed in order to function in the contemporary, complex society but creating the demand for it, building the audience for those forms of creativity that people living on the margin of social life poses.

The third problem that I see with the public art is ritualism of action as well as repetitiveness of means and strategy it applies and the lack of question about their effectiveness.[12] Most often, especially in public art, we have to do with a repeatable scheme of action: making a distractive work and placing it in public space which gives rise to discussion (usually held by professionals: journalists, politicians, experts) or provokes media hype; belief that by triggering such reactions we move towards the transformation of the reality, that we will expose a problem, that we will prompt people's reflection, that we will relocate the excluded from margins to the center of social life. The issue is not only treatment of this ritualized form of action as a remedy for all problems, but also the fact that public art more like simulates capacity to act becoming thus a fig leaf that conceals the lack of real attempts to eliminate injustice and oppression. This recurring scheme of action allows things to continue as they are and yet gives somewhat demoralizing yet soothing feeling that after all something has been done to change the reality. Another problem is that this way we reduce the activating potential of art to provoke media

[10] This motive is strongly present as one of the major ideals to which informed consumers from welfare states aspire, expressed by such sub-ideals as downsizing, downshifting, simplifying, slow life, slow food, slow cities, etc. The attempt of turning them into reality confronts a man with the market offer which satisfies the needs related to slowing down and simplifying of life. As a result, the latter becomes even more complex and complicated.

[11] I describe this process in more detail in the text entitled "Miasto. Na tropach tego, co niewidzialne", Przegląd Socjologiczny; see M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, Przemiany więzi społecznych, Warszawa 2004.

[12] This problem in Poland is driven by the lack of tradition in evaluative studies. As a result, we encounter significant problems with evaluating which actions deserve support. In such a situation, the only criterion of financing them is recognition of an artist.

scandal and transform art into another medium of attracting the attention and force it to compete with advertisement, political scandals, mass sport events, virus films in the internet, pornography, millions of fashions popping up every day, trends, cewebrities,[13] "crazes," etc. Public art subjected to the dictate of such ritualized strategy of action becomes another distractor which is to break the monotony of everyday life but loses its significance as something that is not equivalent but capable of making a social change.

The fourth problem worth highlighting is fetishizing a discussion and talk, public sphere as a remedy for all problems we encounter today, or even as a purpose in itself. We "keep on discussing how to discuss"; we are talking how to build the space of debate and about conditions of its uninterrupted course, about threats to the public space, how to egalitarize it and make it more flexible. We slowly fail to notice both the goal of all these actions and forget that art and public space, debate are mere means, tools. We also tend to forget that sometimes it is better to act than to discuss, that sometimes an in-depth expert opinion is more effective than a collectively developed consensus, that it is better to improve the material context than the quality of the discussion as it is the context rather than disagreement that gives rise to conflicts and problems. We also tend to forget that apart from convictions, views, and opinions – informed sources of actions – there are also other activators: emotions, feelings, habits, tangible objects enforcing obedience, the changing surrounding of our life, etc.

Another issue linked to the problem of fetishizing that I would like to raise is the excess of justifications accompanying the public art. They indicate that public art is a form building a democratic system, expanding the scope of civic participation, liberating human creativity, fighting with marginalization, etc. All these justifications are needed as general ideals we pursue and as arguments we use when we try to persuade officials, sponsors and media of rightness and meaningfulness of undertaken actions. At the same time, those justifications pose a certain risk as they are often confused with purely operational goals only because they do not resemble of this general ideal they aspired to. In addition, the framework which was to sanction artistic actions is so broad that it is very easy to challenge the rationale of such action pointing out that "they have not changed the world for better", they have not built a "public space" and that they have not "included the excluded in the main stream of social life", coupled by "it is a waste of public money", "it would be better to build a road insetad" or "allocate the funds to some charitable purposes", it is just a "game that only an artist benefits from". In addition, the excess of justifications does not allow to notice and appreciate real effects that an artistic action carries with it: micro-shifts in individual systems of values, fixing certain images or experiences in the memory of their viewer which can activate some day and impact his/her action, creating a pretext – even shortlasting – for being together, minimal but experienceable, expanding the scope of choices we can face, etc.

Coming to an end, if I were to formulate a positive program for the public art, I would try to highlight that its overriding goal should be socialization, i.e. creation of contexts, tools, links giving rise to new types of connections that infiltrate the reality and result in new networks and clusters. Growing the density of the contemporary "global complex"[14] we contribute to its increasing instability, but we also densify individuals by enriching their experience and expanding the number of connections with others and with the world. Thus we reduce the risk that they will turn out redundant.

[13] M. Janczewski, Cewebryci. Sława w sieci, Kraków 2011.

[14] J. Urry, "Globalne układy złożone", in: Kultura w czasach globalizacji, eds. A. Wieczorkiewicz, A. Jawłowska, M. Kempy, Warszawa 2004, 165-178.

Michał Bieniek

Aktywna poezja. Kilka uwag o sztuce w przestrzeni publicznej

Fakty (nie)artystyczne w przestrzeni publicznej

Był rok 1983. W jednej z berlińskich galerii przebywająca od niedawna na emigracji w Niemczech polska artystka konceptualna i feministyczna, Ewa Partum, stała nago pomiędzy dwoma mężczyznami – właścicielem galerii i tłumaczem – i wygłaszała wprowadzenie do mającego odbyć się za chwilę performance „Hommage à Solidarność". Oto fragment jej wypowiedzi:

- "Chciałabym Państwu dzisiaj przedstawić akcję, która odbyła się w Warszawie w okresie stanu wojennego. Towarzyszyło jej tylko 10 osób – całkowicie zaufanych. Akcja odbyła się w prywatnej podziemnej galerii z okazji rocznicy powstania 'Solidarności'.
- Chciałabym najpierw opowiedzieć o genezie tej pracy, to znaczy dlaczego podjęłam się takiego problemu.
- Przez cały rok stanu wojennego nie robiłam żadnych prac. Należałam w Polsce do artystów, którzy stanowili grupę na tak zwanej emigracji wewnętrznej.
- Kiedy osoby prowadzące prywatną galerię zwróciły się do mnie, żebym zrobiła coś w tej galerii, początkowo odmówiłam, twierdząc, że właściwie nie mogę pracować, dopóki taka sytuacja panuje w naszym kraju.
- Później zdecydowałam, że nie będę robiła żadnej nowej pracy, tylko oddam hołd pewnej idei, która została w jakiś sposób zniszczona.
- Chciałabym tutaj nawiązać do istnienia w Polsce przez wiele lat niezależnego ruchu artystycznego w którym uczestniczyłam.
- Kiedy powstała 'Solidarność', formy jej egzystencji – przynajmniej na ulicach polskich miast – miały podobną formę.
- One przejawiały się neutralnie w prywatnie drukowanych ulotkach, które były rozklejane na ulicach, w tramwajach, w autobusach.
- Podobnie istniała kiedyś sztuka niezależna w Polsce. Ja sama byłam autorką takich ulotek, tylko że one dotyczyły sztuki – nie polityki.
- Były to prace z zakresu sztuki konceptualnej na początku lat 70-tych.
- Pewne formy działalności, które 'Solidarność' zorganizowała, miały dla mnie charakter faktów artystycznych.
- Nigdy nie miałam możliwości zorganizowania tak dużej pracy, jaką była np. blokada ronda w centrum Warszawy, którą obserwowałam…
- Dla mnie to była fantastyczna sytuacja z obszaru sztuki: zablokowane centrum miasta.
- Ta praca, którą wykonam tutaj, miała kiedyś zupełnie inne znaczenie.
- Była oddaniem hołdu sytuacji, która była zniszczona już wtedy, kiedy nasz narodowy happening właściwie się zakończył.
- Teraz ma znaczenie pamiątki z tego okresu…
- I chciałabym ją powtórzyć po to, ażeby przetrwała w jakimś zapisie, rejestracji.

Tak, jak trwa dokumentacja – ślad po sztuce"[1].

Ta gęsta wypowiedź porusza wiele kwestii ważnych zarówno z punktu widzenia sztuki, jak i polityki, mitologii narodowej, a także z punktu widzenia najnowszej historii. W obszarze zainteresowań tego tekstu znajdą się jednak przede wszystkim te spośród nich, które dotyczą relacji przestrzeni publicznej i sztuki, a więc politycznych „wytworów" tej przestrzeni oraz „faktów artystycznych".

Nieprzypadkowo to właśnie Ewa Partum otwiera niniejsze rozważania. Ta urodzona w 1945 roku artystka awangardowa rozpoczęła swoją działalność już w latach 60. minionego wieku, a w 1971 roku zrealizowała na Placu Wolności w Łodzi pracę „Legalność przestrzeni" – pierwszą w Polsce nowoczesną instalację

[1] Transkrypcji z materiału wideo dokumentującego performance „Hommage à Solidarność" Ewy Partum, zrealizowany w 1983 roku w Berlinie, dokonał autor niniejszego tekstu; materiał wideo jest własnością artystki.

pokazaną w otwartej przestrzeni miasta, zaprezentowaną nie jako, jak to dotąd bywało, abstrakcyjny, paramuzealny obiekt, ale jako pracę silnie powiązaną znaczeniowo z otoczeniem i komentującą stan życia społeczno-politycznego w tamtym czasie w ogólności. Była to praca złożona ze znaków drogowych i innych, zaprojektowanych przez samą artystkę (zawierających różnego rodzaju komunikaty i nakazy o mniej lub bardziej absurdalnym brzmieniu; pośród nich znalazły się te do dziś powszechnie znane, na przykład „Zabrania się zabraniać" albo „Wszystko wzbronione") oraz z dźwięku (powtarzanych przez megafon sformułowań zawartych na znakach). Sens tej realizacji zawierał się w jej relacji do przestrzeni, w której została wyeksponowana. „Legalność przestrzeni" była zarówno kondensacją opresyjnego charakteru przestrzeni publicznej komunistycznego kraju – poprzez wyeksponowanie sfery **(nie)legalności**, to jest braku swobody, niemożliwej do odnalezienia pośród nawarstwiających się, odgórnych regulacji – jak i poetycką metaforą, frenetycznym koszmarem człowieka podporządkowanego.

W cytowanej na wstępie wypowiedzi Partum uwagę zwraca przede wszystkim stosunek artystki do pewnych zdarzeń, sytuacji i przedmiotów, na przykład manifestacji, protestów, a także ulotek drukowanych i nielegalnie dystrybuowanych przez „Solidarność" – te przejawy aktywności politycznej obywateli zostają zestawione z tak zwanymi „faktami artystycznymi". Partum dostrzega nie tylko podobieństwa formalne (jak te zachodzące pomiędzy konceptualnymi pracami z tekstem i ulotkami protestującej „Solidarności"), ale wręcz przenosi niektóre z nieartystycznych sytuacji w obszar sztuki (jak wtedy gdy – wspominając blokadę ronda w Warszawie – mówi „Dla mnie to była fantastyczna sytuacja z obszaru sztuki"). To zlanie się tego, co polityczne, z tym, co artystyczne, świetnie opisuje także późniejszą sytuację sztuki (nowoczesnej) w przestrzeni publicznej – aż po dziś dzień.

Aktywna poezja

Polityczne nie wyklucza jednak poetyckiego. Wręcz przeciwnie: to co poetyckie może dopiero otworzyć wydarzenie (sytuację, fakt) na jego polityczność (albo przynajmniej naszkicować polityczny wymiar rzeczy – otworzyć debatę). Sztuka, której domeną jest symbol (sfera symboliczna), jest maszyną wytwarzającą narzędzia polityczne – zawłaszczona przez politykę staje się propagandą, natomiast świadoma swej polityczności poetyzuje, uwypuklając fakty.

Sformułowanie „aktywna poezja" zaczerpnąłem z tytułu pracy Ewy Partum, zrealizowanej w Warszawie w 1971 roku i przeprowadzonej w jednym z podziemnych przejść w stolicy, polegającej na rozsypaniu na posadzce setek papierowych liter, które – gdyby je odpowiednio uporządkować – ułożyłyby się w wybrany przez artystkę fragment Ulissesa Joyce'a. Nie bez znaczenia był fakt, że litery wykorzystane przez artystkę były powszechnie w tamtych czasach dostępnymi, standardowymi szablonami. Produkowano je z myślą o częstych, zwykle przymusowych manifestacjach poparcia dla komunistycznej władzy, apelach, zjazdach i innych wydarzeniach o oficjalnym charakterze. Z liter tych układano adekwatne slogany, przypinając je do płaszczyzn najczęściej czerwonego materiału – w ten sposób powstawały transparenty, a także propagandowe „dekoracje" sal wykładowych, kongresowych czy też bankietowych.

Praca Ewy Partum implantowała tekst literacki w przestrzeń publiczną. Była więc dosłownie „uobecnieniem" literatury („poezji", jak chce sama artystka) w fizycznym, namacalnym otoczeniu. Jej „aktywność" – równie dosłownie rozumiana – polegała na tym, że rozsypany tekst rozrastał się i rozpościerał wraz z ruchem miasta – roznoszony na podeszwach butów lub w dłoniach przechodniów i rekonfigurowany przez podmuchy wiatru. Jednak poza tą dosłownością istnieje jeszcze jeden, dużo istotniejszy wymiar „Poezji aktywnej", który ujawnia się, gdy rozpatrzymy tę pracę – podobnie jak „Legalność przestrzeni" – jako swego rodzaju kondensację treści i metaforę. „Poezja aktywna" jest bowiem przede wszystkim refleksją nad miastem, jego ruchem i opresyjnym, porządkującym charak-

terem.
Ewa Partum jako jedna z pierwszych artystek i artystów w Polsce zrozumiała miasto jako swoisty „regulamin", porządkujący ruch jednostek i grup ludzi, jako maszynę do produkcji określonych zachowań (określonego sposobu przebywania w przestrzeni). Jej odpowiedzią na takie oddziaływanie miasta był poemat. Artystka przeciwstawiła tekst tekstowi (tj. dzieło literackie miastu-regulaminowi), czyniąc z literatury czynnik błędu lub zaburzenia, a także potencjału. „Potencjalność tekstu" – kategoria, o której wspomniała Partum podczas odczytu wygłoszonego 27 października 2011 roku w Royal College of Art w Londynie[2], opisując realizacje z cyklu „Poem by Ewa", jest więc w tym kontekście przede wszystkim możliwością przemiany i rekonfiguracji zastanego, otwierającą pole do krytycznego namysłu nad otoczeniem i własnym w nim zanurzeniem.

Miasto jako dzieło sztuki i miejsca prywatne jako przestrzeń wykluczenia

W 1965 roku czechosłowaccy artyści, Stanco Filko i Alex Mlynarcik, uczynili z Bratysławy… dzieło sztuki. Miasto trwało w tym znakomitym stanie przez 7 dni, od 2 do 8 maja („Bratistava, 2-8 V 1965", Bratysława 1965). Nic to oczywiście w mieście nie zmieniło, a jego „sztuczny" status, będący efektem Duchamp 'owskiego w duchu gestu artystycznego „wskazania" (miasto jako gigantyczny „ready made"), znalazł namacalny wyraz jedynie na papierze w konceptualnym diagramie wyliczającym liczbę ludzi, zwierząt i przedmiotów (mężczyzn, kobiet, psów, balkonów itd.) znajdujących się w tamtym czasie w Bratysławie. Praca ta jednak, każąc miastu stać się własnym obrazem, czy też reprezentacją samego siebie, zyskała potencjał wydobycia go z codziennej niepamięci użytkujących go ludzi – miasto nabyło w ten sposób kondensującej mocy znaków i symboli, „strzegących nas przed zapomnieniem o byciu", jak o roli sztuki pisał Milan Kundera, cytowany następnie przez Zygmunta Baumana[3].
Oczywiście należy zadać pytanie o to, z czyjej dokładnie niepamięci Filko i Mlynarcik wydobyli miasto i czyją „pamięć o byciu" próbowali ocalić. Pytając o to, dochodzimy do zagadnień związanych z odbiorcą działania artystycznego, a stąd już prosta droga do koncepcji Víta Havránka[4] wyróżniającej „pierwszą" i „drugą" publiczność (primary audience, secondary audience), najłatwiejszej do zobrazowania właśnie w odniesieniu, tak jak w wypadku Filko i Mlynarcika, do konceptualnych strategii w sztuce lat 70-tych XX wieku. Doskonałym przykładem jest tutaj działalność Jiri 'ego Kovandy, czechosłowackiego artysty aktywnego w przestrzeni publicznej Pragi w czasach komunizmu, który twierdził, że odbiorcami jego działań nie byli ludzie, z którymi stykał się podczas swoich akcji na ulicach miasta (zwykle do nich w jakiś sposób włączani), ale bywalcy galerii sztuki. Kovanda za gotowy „produkt" swojej sztuki, gotowe dzieło, uważał dopiero dokumentację akcji wykonanej uprzednio w przestrzeni publicznej, umieszczoną w tradycyjnej przestrzeni wystawienniczej i adresowanej tym samym do przygotowanego, świadomego widza (a więc przedstawiciela „drugiej" publiczności)[5]. Bezpośredni świadkowie jego zwykle subtelnych, choć nieraz jednocześnie prowokacyjnych akcji, polegających między innymi na wpatrywaniu się w oczy obcych, mijających go na ulicy ludzi, czy też świadomym obijaniu się o nich

[2] Ewa Partum wygłosiła na zaproszenie autora niniejszego tekstu wykład w londyńskim Royal College of Art zatytułowany „+/- 1989. Performance in Transition". Prezentacja, mająca w założeniu dotyczyć strategii performatywnych w twórczości Partum, nabrała ostatecznie szerszego charakteru i objęła także prace artystki zrealizowane w przestrzeni publicznej Łodzi i Warszawy w latach 70. XX w.

[3] M. Kundera, Sztuka powieści, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 23-24, cytat [za:] Z. Bauman, Kultura w płynnej nowoczesności, Warszawa 2011, s. 129.

[4] Vít Havránek jest czeskim teoretykiem sztuki, pracującym w Pradze; wykłada sztukę współczesną w praskiej Academy of Applied Arts; był członkiem tranzit.org – jednego z trzech kuratorskich zespołów Manifesta 8 w Murcji (2010).

[5] „Even though Kovanda included bystanders, the city and a city choir in his performances, he never turned to them directly and the aim of his performances was not to instigate a catharsis or transformation in those who participated or were simply walking by. They were intended for a secondary, gallery-going public, which he turned to by means of what was then a common, bureaucratic-scientific form of documentation", [za:] http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=76&det=ok; (data dostępu: 12.11.2011).

(„Kontakt", Praga 1977)[6], byli zaledwie niczego niepodejrzewającym „tworzywem". Owa podwójna rola obserwatora i „materiału" najlepiej opisuje charakter i rolę „pierwszej" publiczności. Opisywana tu dwojakość publiczności ujawniła się z jeszcze większą mocą w performance „Trokut" („Trójkąt") Sanji Iveković, zrealizowanym w Zagrzebiu w 1979 roku podczas wizyty w mieście Josipa Broza Tito, prezydenta Jugosławii. Artystka, sprzeciwiając się obowiązującemu w tym czasie zakazowi przebywania na balkonach, wyszła na taras swojego mieszkania i symulowała, że się masturbuje. Wiedziała, iż nie będzie widoczna z ulicy, ale zakładała, że zostanie szybko zauważona przez rozmieszczonych na okolicznych dachach funkcjonariuszy służb bezpieczeństwa. I rzeczywiście: po chwili do drzwi zapukał policjant, żądając, by balkon został „oczyszczony z ludzi i przedmiotów"[7]. W tym przypadku „pierwszą" publiczność stanowili funkcjonariusze, a drugą – jak u Kovandy – świadomi odbiorcy nowoczesnej, wymierzonej w polityczne represje sztuki (w jakiś czas po akcji skonfrontowani z dokumentacją). Performance Iveković, oprócczwrócenia uwagi na, mówiąc ogólnie, brak wolności wypowiedzi (lub raczej zachowania, sposobu bycia, braku swobody) w byłej Jugosławii, poruszył jeszcze ważniejszą, fundamentalną dla powyższej kwestię: wskazał na miejsca prywatne jako na przestrzeń wykluczenia i usunięcia z pola widoczności, a więc marginalizacji wybranych zagadnień. Tym samym ujawnił polityczność prywatnego i jego rolę jako narzędzia używanego przez totalitarną władzę do „porządkowania" przestrzeni publicznej. Miejsca prywatne nie są w ujęciu Iveković azylem, ale szkatułą, w której skrywa się to, co nieładne, niewygodne i potencjalnie niebezpieczne. To miejsca rzeczywistej represji i stłumienia. Kto posiada władzę nad prywatnym (a więc określa to, co nie może przekroczyć jego progu), decyduje o tym, co (nie)rozgrywa się w przestrzeni publicznej.

Współcześnie: publiczne-prywatne. O (nie)przypadkowych uczestnikach kultury

Termin „(nie)przypadkowy/-a" wprowadzam do niniejszego tekstu celowo. Uważam, że trafnie opisuje on współczesne funkcjonowanie sztuki w przestrzeni publicznej, jej recepcję oraz efekt partycypacji w życiu publicznym (to jest w życiu wspólnot – sąsiedzkich, miejskich itd.), który może powodować. Czym jest więc „(nie) przypadkowość"? Otóż już samo wyjście w przestrzeń publiczną – a więc opuszczenie prywatnej enklawy – zawiera w sobie potencjał partycypacji (jest „polityczne", gdyż polityczna ze swej natury jest przestrzeń publiczna). Jeśli partycypacja ta nie jest wcześniej zaplanowana i obliczona na konkretny efekt, wydarza się właśnie (nie)przypadkowo, to znaczy spontanicznie. Szerokie pole do tak pojmowanej „partycypacji ad hoc" stwarza sztuka w przestrzeni publicznej. Co ważne, „(nie)przypadkowość" stanowi o swoistej „lekkości" i bezpretensjonalności udziału czy też po prostu wejścia w relację (w interakcję). Może wpłynąć tym samym na poszerzanie się kręgu partycypujących (w kulturze, ale także szerzej: w życiu społecznym i politycznym, a więc w zabieraniu głosu o wspólnej rzeczywistości).

Kiedy sztuka opuszcza galerię, przekracza poniekąd granicę – podobnie jak czyni to człowiek wychodząc w przestrzeń publiczną – między prywatnym (a więc bezpiecznym i odgrodzonym od świata zewnętrznego miejscem, w którym obowiązują ustalone zasady i reguły gry) a publicznym (a więc podlegającym ciągłej negocjacji, dyskursywnym, niosącym zagrożenia, ale i możliwość spotkania z drugim człowiekiem i zadziwienia nim). Współczesna sztuka w przestrzeni publicznej, czy tego chce czy nie, musi włączać (a przynajmniej brać pod uwagę) odbiorcę, w tym także odbiorcę przypadkowego. Jej ingerencja w życie użytkownika przestrzeni publicznej może polegać na prostym uprzyjemnieniu życia, poprawie funkcjonalności otoczenia (a przynajmniej na

[6] Zapis fragmentów akcji powtórzonej wiele lat można znaleźć później oraz wypowiedź samego artysty [na:] http://www.youtube.com/watch?v=3KgTtZdEY7M; (data dostępu: 12.11.2011).

[7] „Moments later a policeman knocked on her door and ordered the balcony to be cleared of people and objects"; [za:] http://www.e-flux.com/shows/view/4398; (data dostępu: 12.11.2011).

wskazaniu kierunków zmiany na lepsze), opisaniu miejsca oraz na zdiagnozowaniu grożących mu (i jego mieszkańcom) niebezpieczeństw.

Sztuka w przestrzeni publicznej ma więc potencjał i realną możliwość wpływania na rzeczywistość. Jej oddziaływanie nie zawsze widoczne jest na pierwszy rzut oka. Obok raczej rzadkich spektakularnych przemian z jej udziałem, liczy się przede wszystkim to, co sztuka realizowana poza galerią może zdziałać w intymnym spotkaniu z człowiekiem – czy to będąc pełnoprawną partnerką w dyskusji, czy zaledwie powodem do zdziwienia albo też niepożądanym gościem, który jednak angażuje uwagę i pozostawia ślad nabierający z czasem znaczenie.

Przykłady: Przegląd Sztuki „Survival"

W ramach wprowadzenia to tego, czym jest Przegląd Sztuki „Survival", posłużę się wyimkiem z tekstu, który napisaliśmy wraz z Przemkiem Pintalem[8], obecnie profesorem wrocławskiej ASP, wiele lat temu:

„'Survival' to realizowane od 2003 roku we Wrocławiu artystyczne przedsięwzięcie odbywające się zawsze poza tradycyjnymi instytucjami wystawienniczymi. Ambicją organizatorów Przeglądu jest wprowadzenie podnoszonych przez młodą współczesną sztukę problemów do społecznego dyskursu i prowokowanie odbiorców do żywych reakcji. Artyści 'Survivalu' podejmują wyzwanie miejskiej dżungli, realizując swoje projekty w miejscach porzuconych, w gmachach publicznych i na otwartych przestrzeniach. Impulsem do działań jest bogata w znaczenia przestrzeń miejskich aglomeracji. Kontekst sytuacyjny określa charakter interwencji, możliwy sposób interpretacji siebie, zanurzonego we współczesnym świecie. Sztuka realizowana poza obszarami, gdzie jej obecność jest usprawiedliwiona i chroniona, zderza się z rzeczywistością zaanektowaną przez masowe środki przekazu, reklamę, ekonomię i politykę. W zderzeniu tym może okazać zarówno swoją wielkość, jak i odsłonić słabość i zbędność"[9].

Od siebie dodam natomiast, że zrealizowane dotąd edycje „Survivalu" odbyły się między innymi na Dworcu Głównym we Wrocławiu, w zabytkowych budynkach dawnej miejskiej łaźni przy Placu Teatralnym, w Dzielnicy Czterech Świątyń (dawny dystrykt żydowski we Wrocławiu), w Pawilonie Czterech Kopuł (zaprojektowanym przez Hansa Poelziga i przynależącym do kompleksu zabudowań wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych) oraz w schronie przeciwlotniczym przy placu Strzegomskim (obecna siedziba Muzeum Współczesnego Wrocław). Dziewiąta edycja Przeglądu odbyła się w czerwcu 2011 roku w parku imienia Stanisława Tołpy, czyli dawnym parku Nowowiejskim, położonym we wrocławskim Śródmieściu. W ramach „Survivalu 9" pokazano trzydzieści siedem prac artystycznych, głównie instalacji, obiektów, performance'ów i instalacji dźwiękowych, nawiązujących do historii parku Tołpy i jego okolicy lub odnoszących się do powszechnych wyobrażeń związanych z parkami, pejzażem i przyrodą. Część spośród realizacji portretowała otoczenie w jego wymiarze społecznym, otwierając tym samym kwestie o szerszym, politycznym znaczeniu.

„Survival" – podobnie jak inne współczesne artystyczne działania w przestrzeni publicznej w Polsce (i nie tylko w Polsce), takie jak na przykład objazdowy „KNOT"[10] – stawia na partycypację, nieprzypadkowo czyniąc z nierzadko przypadkowych przechodniów i gapiów zarówno tworzywo artystycznej aktywności (a więc uczestników), jak i jej odbiorców. Działania te nie są zwykle adresowane jedynie do „drugiej" publiczności

– choć dokumentacja i krytyczne omówie-

8 Przegląd Sztuki „Survival" powstał w 2003 roku z inicjatywy autora niniejszego tekstu oraz Przemka Pintala, artysty i wykładowcy wrocławskiej ASP; od 2008 roku kuratorami generalnymi Przeglądu są autor tekstu oraz Anna Kołodziejczyk; więcej o „Survivalu" [na:] http://www.Survival.art.pl/; (data dostępu: 12.11.2011).

9 Zob. http://www."Survival".art.pl/idea,2; (data dostępu: 12.11.2011).

10 Kuratorzy projektu: Markus Bader (raumlabor), Oliver Baurhenn (DISK/CTM), Kuba Szreder (niezależny kurator), Raluca Voinea (E-cart). „KNOT" był centralnym projektem „The Promised City", realizowanego w 2011 roku przez Goethe Institut. Zob. też: The KNOT. An Experiment on Collaborative Art in Public Urban Spaces, M. Bader, O. Baurnhenn, K. Szreder, R. Voinea i K. Koch (red.), Berlin 2011.

nie odgrywają nadal, rzecz jasna, istotną rolę. Ich punkt ciężkości przesuwa się w kierunku rzeczywistego oddziaływania, nawiązywania kontaktu i zawiązywania więzi. Poetyczność i polityczność sztuki w przestrzeni publicznej nie prowadzą już jedynie do „wyprodukowania" odseparowanego, służącego namysłowi garstki przygotowanych odbiorców dzieła, ale obliczone są na rzeczywiste, szerokie oddziaływanie – ze swej natury niewymierne, gdyż rozgrywające się pomiędzy jednostkami, związane z ich prywatnym doświadczeniem, sposobem pojmowania rzeczy, indywidualnym uwarunkowaniem.

Przykładów na realizacje artystyczne posługujące się tego rodzaju „strategią" mógłbym przytoczyć wiele. Wybrałem jeden – bardzo w moim przekonaniu wymowny. W 2008 roku, w ramach szóstej edycji „Survivalu", dwie wrocławskie artystki, Ewelina Ciszewska i Monika Konieczna, zrealizowały we wrocławskiej tak zwanej Dzielnicy Czterech Świątyń pracę zatytułowaną „Ani żadnej rzeczy, która jego jest…" Był to rodzaj performance albo akcji zarówno skierowanej do zamieszkujących okolice wrocławskiego Starego Miasta Romów, jak i czyniącej z nich uczestników i artystyczne tworzywo. W obskurnym podwórku tuż za kościołem św. Antoniego artystki wydały malowniczą ucztę. Na stylowych stołach, przykrytych białymi obrusami, znalazły się bażanty, marcepanowe torty i inne wyszukane frykasy, a nad całością kompozycji unosiły się, dopełniając surrealnego charakteru sytuacji, kryształowe żyrandole. Same artystki, ubrane w długie czarne suknie, a także kontrastujące z nimi białe czepki i fartuszki, przypominające stroje pokojówek zatrudnianych w bogatych XIX-wiecznych domach, usługiwały przy stole, przy którym zasiedli na długie godziny Romowie zamieszkujący na co dzień stojącą obok kamienicę (stanowiącą część dawnego kompleksu klasztornego oo. Paulinów). Akcja była pieczołowicie przygotowywana przez długie miesiące przed przeglądem. Najtrudniejszą i jednocześnie zasadniczą częścią przygotowań było przekonanie do niej przedstawicieli społeczności romskiej. Ciszewska i Konieczna spędziły wiele dni, pukając od drzwi do drzwi, pytając i poznając zasady rządzące wspólnotą. Udało im się wreszcie dotrzeć do osób decyzyjnych i pozyskać ich zaufanie. W efekcie ich starań grupa Romów podjęła się roli „gospodarzy" podczas opisanego powyżej posiłku. W uczcie wzięli udział mężczyźni, a także kobiety oraz dzieci. Ważne jest, że w akcję, na zaproszenie samych gospodarzy, systematycznie włączana była także publiczność Przeglądu (zgodnie zresztą z zamierzeniem artystek). W pewnym momencie uczta romska przekształciła się więc w sytuację niespotykaną – wspólne biesiadowanie przedstawicieli mniejszości romskiej oraz innych mieszkańców okolicy, a także bywalców artystycznych wydarzeń… Ta przemiana – chociaż jej efekt był krótkotrwały i ulotny – była niezwykle ważna. Można ją odnieść do rozważań Susan Sontag zawartych w książce Widok cudzego cierpienia[11], a dotyczących tego, kto współcześnie ma prawo do patrzenia (to jest nie tylko do obserwowania cudzego cierpienia, ale do patrzenia w ogóle – jako że pozycja patrzącego jest z definicji pozycją przewagi, a nawet wyższości).

Akcja zainicjowana przez Ciszewską i Konieczną doprowadziła do czasowego zniesienia sytuacji przewagi, która zachodzi w relacji większość/mniejszość, a także patrzący/obserwowany. Ponadto spowodowała wydobycie tego, co „sprywatyzowane", a więc pewnej obyczajowości i w ogóle obecności mniejszości romskiej w naszym sąsiedztwie, na światło dzienne. Stała się tym samym uderzeniem w porządek rzeczy, którego przejawem jest taki kształt przestrzeni publicznej, jaki znamy – ufundowany na tym, czego nie widać. Oczywiście trudno ocenić realne efekty tego przedsięwzięcia, gdyż dotyczą one (lub raczej mogą dotyczyć) mentalności i kontaktu z drugim człowiekiem, a więc rozgrywają się w przestrzeni intersubiektywnej, ze swej natury niewymiernej. Pewne jest jednak, że poza specyficzną sytuacją wykreowaną w obszarze sztuki, tego rodzaju spotkanie nie byłoby, przynajmniej na razie, w ogóle możliwe.

[11] S. Sontag, Widok cudzego cierpienia, tłum. S. Magala, Kraków 2010.

Suplement: sztuka, która służy do wpływania na rzeczywistość

Sztuka świadomie obliczona na oddziaływanie na rzeczywistość pozaartystyczną, to jest czyniąca z takiego oddziaływania zarówno zasadę swojego funkcjonowania, jak i rację istnienia, niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwo. Zagrożenie to można opisać na przykładzie pewnego artystycznego przedsięwzięcia o międzynarodowym zasięgu, którego polska edycja odbyła się we wrześniu 2011 roku we Wrocławiu w ramach Europejskiego Kongresu Kultury (EKK). Byłem, na zaproszenie organizatorów EKK, jego polskim kuratorem.

„Emergency Room" jest formatem artystycznym, w ramach którego artyści realizują ultraszybkie – trwające zaledwie kilka lub kilkanaście godzin – ekspozycje będące reakcją na współczesność, rozumianą jako chwila obecna, jako „teraz". Zadaniem artystów w „Emergency Room" jest stawianie diagnoz współczesności i opisywanie zachodzących w niej kryzysów – „teraz, nim będzie za późno", jak podkreśla jego twórca Thierry Geoffroy. W „Emergency Room" zawiera się więc potrzeba reakcji i wpływania na rzeczywistość. Stawianie diagnoz powierzone zostaje artystom, ponieważ ich wytężona wrażliwość pozwala szybciej i sprawniej dostrzegać grożące niebezpieczeństwa, często nieoczywiste przy pobieżnym oglądzie.

„Emergency Room" jest przestrzenią wystawienniczą, składają się z dwóch pomieszczeń. Pierwsze z nich to okrągły – właściwy – „Emergency Room", w którym artyści codziennie eksponują nowe prace i w którym są one dyskutowane, a czasem kwestionowane (jako na przykład niewystarczająco bieżące, a więc niespełniające warunków narzuconych przez format). Drugie to Delay Museum, do którego prace artystów trafiają po krótkotrwałej prezentacji w „Emergency Room". Tam nabierają cech eksponatów muzealnych – pieczołowicie zabezpieczone, opisane i eksponowane w tradycyjny sposób. Delay Museum to muzeum wczorajszych diagnoz i odchodzących w niepamięć zdarzeń.

W polskiej edycji „Emergency Room" ujawniła się znacząca różnica w podejściu do pojęcia „kryzys" i sposobie pracy artystów z zagranicy i z Polski. O ile artyści z zagranicy, nierzadko doświadczeni już w pracy w ramach formatu, charakteryzowali się podejściem niemal publicystycznym, zacierając granicę między aktywizmem i sztuką, o tyle artyści polscy wykazali się dużą czujnością i poczuciem ironii, wskazując na niejednoznaczność omawianych problemów i podważając trafność własnych ocen. Różnica ta zdaje się wskazywać na jeden z największych problemów w funkcjonowaniu formatu: jeśli to właśnie sztuka ma służyć do diagnozowania współczesnych kryzysów, które, choć palące, wymykają się na co dzień uwadze publicznej, sam format nie powinien przekształcać się w prostą publicystykę, a artyści w – zaledwie – grupę aktywistów.

Ich zadanie jest inne, polega na opisywaniu tego, co zwykle niewidoczne lub co umyka nam w medialnym zgiełku, a co decyduje o kształcie współczesności. Artyści, jeśli trzymać się założeń i definicji zawartych w formacie[12], są „detektywami" i specjalistami od szyfrów zawartych w języku (w tym przede wszystkim w języku wizualnym). Jeśli odebrać im tę funkcję, format straci swe znaczenie. Zamiast budować kolejne kosztowne pawilony, w których dyskutować będziemy nad niebezpieczeństwami związanymi ze zmianami klimatycznymi, energią atomową lub rozprzestrzenianiem się anoreksji w związku z wykorzystywaniem możliwości programu „Photoshop" do poprawiania wyglądu modelek na okładkach magazynów, wystarczyłoby przyłączyć się do grup aktywistów, którzy w zaangażowany sposób i na co dzień starają się korzystając z realnych środków, wpłynąć na zmianę stanu rzeczy.

To właśnie zarysowany tutaj rodzaj szczególnej, właściwej niektórym artystom megalomanii powoduje zagrożenia, o których wspominałem powyżej. O ile inwestowanie w sztukę i jej finansowanie zarówno ze źródeł publicznych,

12 Więcej o założeniach formatu „Emergency Room" w słowniku online autorstwa Thierry Geoffroy 'a: http://www.emergencyrooms.org/dictionary/colonel.html; (data dostępu: 12.11.2011).

jak i prywatnych jest pożądane i uprawnione, o tyle gdy sztuka realizowana w ramach kosztownych imprez o stricte promocyjnym charakterze (takich jak EKK), przypina sobie łatkę zaangażowanej i chcącej wywrzeć pozytywną zmianę w świecie, mamy do czynienia z groteską. Sztuka współczesna realizowana i „wystawiana" zarówno w otwartej przestrzeni publicznej, jak i w bardziej tradycyjnych przestrzeniach ekspozycyjnych, może bowiem wpływać na rzeczywistość pozaartystyczną, ale narzędziem tej ingerencji nie powinny być jedynie zainwestowane w nią sumy pieniędzy, ani też wynikająca ze skali owej inwestycji widoczność. Ważne jest to, o czym i w jaki sposób się mówi, a więc, co poddaje się pod rozwagę odbiorcy. A jeszcze ważniejsze jest pytanie o adekwatność intencji, środków i osiąganego celu. Jak już wspomniałem, mylenie sztuki z aktywizmem i publicystyką niczemu nie służy, może jedynie skompromitować artystyczne działanie i uczynić z artysty groteskowego uzurpatora. Oddziaływanie sztuki „zaangażowanej" (to jest zakładającej dążenie do zmiany w świecie pozaartystycznym) powinno być bowiem w jakiś sposób nieoczywiste i przede wszystkim polegać na intymnym współudziale odbiorcy. Chodzi tu o prowokowanie go do indywidualnego i unikalnego namysłu nad tym, co na co dzień, z różnych powodów, przed nim ukryte. Na tym polega aktywne doświadczenie poetyckie – artysty i widza.

Michał Bieniek

Active poetry: A Few Comments on Art in Public Space

(Non) artistic facts in public space

It was 1983. In one of the galleries in Berlin, Ewa Partum, a Polish conceptual and feminist artist who has recently immigrated to Germany, stands naked between two men – the gallery owner and an interpreter and makes an introduction to the forthcoming performance

"Hommage à Solidarność" (Solidarity). Here is a fragment of it:

"Today, I would like to show you an action that took place in Warsaw, during the martial law regime. Only 10 people – totally trusted – were its witnesses. The action was held in a private, underground gallery to celebrate the anniversary of the establishment of the Solidarity movement.

First, I would like to tell you about the genesis of this work – why I took up such an issue.

Over the entire year of the martial law, I did not make any works. I was amongst those artists in Poland who went into the so-called "internal emigration."

When people who run the private gallery approached me with a proposal to do something in that gallery, I first refused saying that I cannot work when the situation in our country was as it was.

Then, I decided that I would not make any new work but will pay homage to a certain idea that in a way was destroyed.

I would like here to refer to the independent artistic movement that existed in Poland for many years in which I participated.

When Solidarity was established, forms of its existence – at least in the streets of Polish towns – were similar.

They manifested themselves neutrally […] in privately printed leaflets that were put up in the streets, trams, and buses.

Alike, there was independent art in Poland. I was also an author of such leaflets, except that mine referred to art rather than politics.

Those were conceptual art works […] in the early 1970s.

Some forms of activity that Solidarity organized were like artistic facts for me.

I have never had an opportunity to organize such a large work as for example blockade of a roundabout in the heart of Warsaw which I saw […]

For me, it was a fantastic situation from the area of art: blocked center of the city.

The performance I will make here had once a totally different meaning.

It was a tribute to the situation which was destroyed when our national happening came actually to an end.

Now it is a memento of that period […]

And I would like to repeat it so that it survives in some records, registration.

Just like documentation lasts – trace of art."[1]

This dense statement raises many important issues both from the standpoint of art, politics, national mythology, and from the standpoint of the most recent history. This text, however, will focus on the issues that pertain to relations between public space and art, i.e. political "products" of that space and "artistic facts."

It is not by accident that it is Ewa Partum who opens these considerations. This avant-garde artist was born in 1945 and started her career in the 1960s of the past age. In 1971, she held "Legality of Space" at Wolności Square in Łódź – the first modern installation shown in the open space of the city, presented not, as it had been so far, an abstract, para-museum object but as a work strongly connected with the environment that comments on the social and political life of those times. The work consisted of road signs and other signs designed by the artist herself (containing all sorts of messages and orders, more or less absurd, such as com-

[1] Transcription from the video documenting the performance "Hommage à Solidarność" by Ewa Partum in 1983, in Berlin, was made by the author of this text; the video recording is the artist's property.

monly known until today, e.g. "It is forbidden to forbid" or "Everything is forbidden") and sounds (phrases from the signs repeated by the loudspeaker). The meaning of this installation lied in its relation to the space where it was shown. "Legality of Space" condensed the oppressive nature of the public space in a communist country – by exposing the sphere of (il)legality, i.e. the lack of freedom, impossibility of moving around in the regulations piling up from above – and a poetic metaphor, frenetic nightmare of a subdued man.

What draws particular attention in Partum's statement quoted at the outset is the artist's attitude to certain events, situations and subjects, for example manifestations, protests, and leaflets illegally printed and distributed by Solidarity – these manifestations of citizens' political activity are confronted with the called "artistic facts." Partum notes not only formal similarities (like those between conceptual works and texts & leaflets of the protesting Solidarity), but, in fact, transfers some of non-artistic situations into the area of art (as when remembering the blockade of the roundabout in Warsaw, she says "It was a great experience from the area of art for me"). This combination of the political with the artistic describes best the situation of the (modern) art later on – until today.

Active poetry

The political does not rule out the poetic. Just the opposite: the poetic can open up an event (situation, fact) to its politicality (or at least outline the political dimension of things – open an debate). Art whose domain is a symbol (symbolic sphere) is a machine producing political tools – appropriated by politics it turns into propaganda, and when aware of its politicality, it poetizes and emphasizes the facts.

I used the phrase "active poetry" from the title of Ewa Partum's work she made in Warsaw in 1971 in one of the underpasses. She scattered hundreds of paper letters which if arranged properly would made up a fragment of *Ulysses* by Joyce selected by the artist. It cannot be ignored that the letters used by the artist were letter stencils commonly available in those times. They were produced for the needs of frequent, usually forced manifestations of support for the communist power, appeals, congresses and other events of a similar nature. Those letters made up adequate slogans usually pinned up to red cloth used for banners and propaganda "decorations" of lecture, congress or banquette halls.

Ewa Partum's work introduced a literal text into the public space. It was truly the "embodiment" of literature ("poetry" as the artist says) in the physical, tangible environment. Her "activity" – also understood literally – meant that the scattered text spread and expanded along with the traffic in the city – carried around by shoes or hands of pedestrians and reconfigurated by wind blows. Yet, apart from this literacy, there is much more significant dimension of the "Active Poetry" which arises if we look at this work – as in the case of "Legality of Space" – as a kind of compression of content and a metaphor. After all, the "Active Poetry" is primarily the reflection over a city, its movement and oppressive, structuring character.

Ewa Partum as one of the first artists in Poland approached a city as a kind of the "rules" that organize the movement of individuals and groups of people, as a machine for producing defined behaviors (a defined way of moving around in space). Her response to the city was a poem. The artist confronted a text with a text (i.e. the literary work with the city – rules), treating literature as an error or disorder and also potential factor. "Potential of Text" – the category Partum mentioned during her lecture at the Royal College of Art in London,[2] on 27th October 2011when she described her other actions from the "Poem by Ewa" series, is – in this context – a possibility of transformation and reconfiguration of what triggers critical reflection over the environment and our immersion in it.

2 At the invitation of the author of this text, Ewa Partum gave a lecture "+/- 1989. Performance in Transition"at the Royal College of Art in London. The presentation that originally was to focus on the artist's performative strategies in her art got extended by descriptions of works delivered in the public space of Łódź and Warsaw in the 70s of the 20th century.

City as a work of art and private places as space of exclusion

In 1965, Czechoslovak artists, Stanco Filko and Alex Mlynarcik, turned Bratislava… into a work of art. The city enjoyed this great status for 7 days, from 2 to 8 May ("Bratislava, 2-8 V 1965", Bratislava 1965). This has not changed anything about the city and its "artificial" status, resulting from the Duchampian gesture of artistic "nomination" (the city as a gigantic

"ready made") was physically reflected only on paper in the conceptual diagram itemizing the number of people, animals and objects (men, women, dogs, balconies, etc) present at that time in Bratislava. This work, however, making the city to become its own image or representation of itself gained potential of bringing it out from everyday non-memory of people using it – this way, the city gained compressed power of signs and symbols,

"safeguarding us from forgetting about being", as Milan Kundera, quoted then by Zygmunt Bauman[3] wrote about the role of art.

Obviously, a question should be asked precisely whose "non-memory" Filko and Mlynarcik brought out the city from and whose "memory of being" they tried to save. Asking this we come close to issues related to the audience of artistic actions leading straight to Vit Havranek's[4] concept differentiating between the "primary" audience and "secondary" audience, the easiest one to illustrate in reference, as in the case of Filko and Mlynarcik, to conceptual strategies in the art of the 70s in the 20th century. Activity of Jirí Kovanda's, a Czechoslovak artist serves as an excellent example here. He was active in the public space of Prague in the communism period. Kovanda claimed that the audience of his actions were not the people whom he met during his actions in the city streets (usually somewhat involved in them), but gallery-going public. For Kovanda, a ready "product" of his art, ready work was only the documentation of the action performed earlier in the public space, placed in traditional exhibition space and thus addressed to prepared and informed viewer (i.e. the secondary audience)[5]. Direct witnesses of his usually subtle, yet sometimes provocative actions such as staring at eyes of strangers passing him by in the street or bumping into them purposefully ("Contact", Prague 1977),[6] were for him a "material" that suspected nothing. This double role of the onlooker and the "material" describes best the nature and role of the "primary" audience.

The audience duality described here manifested itself even stronger in the performance "Trokut" ("Triangle") by Sanja Iveković in Zagreb, during Josip Broz Tito's (President of Yugoslavia) visit to the city in 1979. Disobeying the official instructions what forbade the presence of people on the balconies of buildings while he was there, Ivekovic stepped out and simulated an act of masturbation, assuming that although she could not be seen from the street, the surveillance teams on the roofs would detect her presence. Moments later a policeman knocked on her door and ordered the balcony to be cleared of "people and objects.[7] In this case, the surveillance teams and policemen formed "the primary audience" while "the secondary" one, as in Kovanda – consisted of informed viewers of contemporary art directed at political repressions (some time after the performance when confronted with the documentation). Iveković's performance, apart from drawing attention to the lack of freedom of speech (or rather behav-

3 M. Kundera, Sztuka powieści, translated by M. Bieńczyk, Warszawa 2004, 23-24; quoted after Z. Bauman, Kultura w płynnej nowoczesności, Warszawa 2011, 129.

4 Vit Havránek is a Czech art theoretician working in Prague; lectures in contemporary art at the Academy of Applied Arts in Prague; member of tranzit.org – one of the three curator teams of Manifesta 8 in Murcia (2010).

5 "Even though Kovanda included bystanders, the city and a city choir in his performances, he never turned to them directly and the aim of his performances was not to instigate a catharsis or transformation in those who participated or were simply walking by. They were intended for a secondary, gallery-going public, which he turned to by means of what was then a common, bureaucratic-scientific form of documentation"; after: http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=76&det=ok; (accessed: 12.11.2011).

6 Record of fragments of the action repeated after many years and the artist's statement can be found on: http://www.youtube.com/watch?v=3KgTtZdEY7M; (accessed: 12.11.2011).

7 "Moments later a policeman knocked on her door and ordered the balcony to be cleared of people and objects"; after: http://www.e-flux.com/shows/view/4398; (accessed: 12.11.2011).

ior, way of conduct, lack of freedom) in former Yugoslavia, raised another, even more important and fundamental issue: it pointed at a private place as space of exclusion and removal from the visibility field, i.e. marginalization of selected issues. Thus, it revealed the politicality of the private and its role as a tool used by the totalitarian regime to "set order" in the public space. For Iveković, private places are not an asylum but rather a case which hides whatever ugly, inconvenient and potentially dangerous. These are place of genuine repression and suppression. Who holds power over the private (i.e. decides what cannot go beyond the set threshold), decides what happens/does not happen in the public space.

Contemporary: public-private. On (not)incidental participant of culture

This term "(not)incidental" and use it in this text on purpose. I think that it well describes the way contemporary art functions in the public space today, its reception and an effect of participation in public life (i.e. in the life of communities – neighbors, urban communities, etc.) it can produce. Then, what is "(not)incidentality"? The very entry into the public space – that is leaving a private enclave

– contains the potential for participation (it is „political" because public space is political in nature). If such participation is not planned beforehand or made for an effect, it simply happens (not)incidentally, i.e. spontaneously. Art in the public space provides much room for

"participation ad hoc." What is important, "(not)incidentality" decides about specific "lightness" and unpretentiousness of participation or simply relation (interaction) establishment. Thus it can help to expand the group of culture participants (not only culture, but also social and political life, i.e. participating in discussion on our common reality).

When art leaves a gallery, it crosses a certain border – just like a man does when he enters the public space – between the private (i.e. a safe place and fenced from the external world, the place where the agreed principles and game rules apply) and the public (i.e. subject to continuous negotiations, discursive, bringing threats but also a possibility of meeting another man and getting surprised with him). Contemporary art in public space, whether it likes it or not, must include (or at least take into account) a viewer, also an incidental one. Its interference in life of the public space user can consist simply in making life nicer, improving the environment's functionality (or at least in indicating directions of changes for the better), describing the place and diagnosing dangers it is, (and its inhabitants) are exposed to.

Therefore, art in public space has potential and real possibility of impacting the reality. Its impact can not always be seen at first glimpse. Next to rare, spectacular transformations with its participation, it is important what art produced outside a gallery can do in an intimate meeting with a man – whether being a rightful partner in the discussion or merely a reason for surprise or an unwanted guest, who however arrests attention and leaves a trace that will gain a meaning over time.

Examples: "Survival" Art Review

As part of introduction to the "Survival" Art Review, I would like to quote the text which I had written many years ago together with Przemek Pintal,[8] currently a professor at the Wrocław Academy of Fine Arts:

"'Survival' is an artistic undertaking launched in 2003 held always in public space outside art galleries. The organizers' ambition is to introduce problems raised in young art into public discourse and to provoke the audience to a lively response. Artists taking part in 'Survival' take the challenge to deliver their projects in the urban jungle, in public buildings and in open spaces. The incentive to act is provided by the urban agglomeration with its multitude of meanings. The context of the situation determines the character of the intervention, the

8 "Survival" Art Review started in 2003 on the initiative of the author of this text and Przemek Pintal, an artist and professor of the Academy of Fine Arts in Wrocław; since 2008, the general curators of the Art Review have been the author of this text and Anna Kołodziejczyk; more about "SURVIVAL" can be found at: http://www."Survival".art.pl/; (accessed: 12.11.2011).

possible interpretation of one's self, which is immersed in the contemporary world. The art created outside the places, which excuse and protect its presence, confronts the reality taken over by mass media, advertisements, economy and politics. In this confrontation, art can prove its greatness or reveal its weakness and redundancy."[9]

I would like to add that "Survival" Art Reviews held to-date were organized at the Central Railway Station in Wrocław, in historical buildings of the former city baths at Teatralny Square, in the Four Temples District (former Jewish district in Wrocław), in the Four Domes Pavilion (designed by Hans Poelzig and owned now by the Wrocław Feature Films Studio (Wytwórnia Filmów Fabularnych), an air-raid shelter at Strzegomski Square (at present, the seat of Wrocław Contemporary Museum).The 9th "Survival" Art Review was held in June 2011 in the Stanisław Tołpa Park, i.e. former Nowowiejski Park located in the city center of Wrocław. During "Survival 9," thirty seven artistic works were shown, mainly installations, objects, performances and sound installations, referring to the history of Tołpa Park and its neighborhood or referring to common notions about parks, landscape and nature. Some works portrayed the environment in its social dimension, thus giving rise to issues of a broader, political meaning.

"Survival" – like other contemporary artistic initiatives in public space in Poland (and not only in Poland), such as touring

"KNOT"[10] – counts on participation, on turning intentionally often incidental passers-by and bystanders into both material of artistic activity (that is participants) and its audience. Such actions are not usually addressed only to the "secondary" audience – though obviously, documentation and critical discussion still play an important role. Their gravity point moves toward the actual effect, establishment of contact and ties. Poeticness and politicality of art in the public space do not lead merely to

"producing" a stand-alone, sophisticated work for the informed audience, but are aimed at real, broad effect – immeasurable in its nature, at something that happens between particular individuals, that is related to their personal experience, life philosophy, individual situation.

I might present many examples of art works that use this type of strategy. I chose one, though very meaningful, in my opinion. In 2008, during the 6th edition of "Survival," two artists from Wrocław: Ewelina Ciszewska and Monika Konieczna made a work in the so-called Four Temples District in Wrocław entitled "You Shall Not Covet…". It was a kind of performance, an action addressed to Roms living in the neighborhood of the Old City in Wrocław who were at the same time turned into performance participants and its artistic material. The artists gave a lovely party in a obscure yard just behind St. Andrew's Church. On the stylish tables covered with white tablecloths one could find pheasants, marzipan cakes and other sophisticated delicacies. Crystal chandeliers hanging above added to the surrealistic climate of the entire setting. The artists wearing long, black dresses and contrasting white caps and aprons, reminding of maids hired in rich 19th century houses, served Roms residing in a tenement house nearby (part of a former complex of Pauline Fathers Monastery), who enjoyed that and spent long hours at the table.

The action was thoroughly prepared for many months preceding the Art Review. The most difficult and at the same time the most important part of the project was to persuade the representatives of the Roma community to take part in the project. Ciszewska and Konieczna spent many days knocking on doors, asking and getting familiar with the rules governing the Roma community. Finally, they managed to get access to the decision makers and win their confidence. As a result, a group of Roms agreed to become the "hosts" of the feast described

[9] See http://www."Survival".art.pl/idea,2; (accessed: 12.11.2011).

[10] Project curators: Markus Bader (raumlabor), Oliver Baurhenn (DISK/CTM), Kuba Szreder (independent curator), Raluca Voinea (E-cart). KNOT was the central project of "The Promised City", delivered by Goethe Institut In 2011. See also: The KNOT. An Experiment on Collaborative Art in Public Urban Spaces, eds. M. Bader, O. Baurnhenn, K. Szreder, R. Voinea, and K. Koch ed.s. Berlin 2011.

above. Men, women and children took part in it. It is important that at the hosts' invitation, also the Art Review audience (as intended by the artists) got involved. At a certain moment, the Rom feast transformed into a unique situation – common feast of the Roma minority representatives, other inhabitants of the neighborhood and the art audience… This transformation – though its effect was brief and ephemeral – was extremely important. It can be referred to Susan Sontag's considerations contained in the book

"Regarding the Pain of Others"[11] on who has a right to look at (not only watch the pain of others but to look at in general, as the onlooker has always advantage over the watched one).

The action initiated by Ciszewska and Konieczna allowed to abolish temporarily the situation of advantage that can be noted in the relation of majority/minority and also between an onlooker/the watched one. In addition, it helped to bring the "privatized," i.e. certain morals and in general, the presence of the Roma minority in our surrounding, to light. Hence, it was a hit against the order of things manifested by the shape of the public space that we know, founded on what cannot be seen. Of course, it is very difficult to evaluate real effects of this project as they concern (or rather can concern) mentality and contact with another man, i.e. when they take place in immeasurable, intersubjective space. It is certain, however, that if not that specific situation created in the sphere of art, a meeting like that would not be, for the time being, possible.

Supplement: art which helps to influence reality

Art that is conscious of its impact on non-artistic reality, i.e. which perceives such an impact as an underlying mechanism of its operations and raison d'etre carries some threat with it. This threat can be described well with the example of the international artistic project whose Polish edition was held in Wrocław in September as part of the European Culture Congress (ECC). At the invitation of the ECC organizers, I was its Polish curator.

"Emergency Room" is an artistic format under which artists deliver ultraquick – lasting a few or a dozen or so hours – expositions which are a response to contemporary times understood as the present moment, as "now." The task of artists in "Emergency Room" is to diagnose the contemporary times and describe crises they suffer from – "now, before it will be too late," as Thierry Geoffroy, its author, said. Thus, the "Emergency Room" demonstrates the need for reaction to and influence upon the reality. Diagnoses are left to artists as their heightened sensitivity allows them to note faster and better the perils, which often are not so obvious at the first look.

"Emergency Room" is an exhibition space composed of two rooms. The first round one

– the proper one – "Emergency Room," where artists exhibit their works every day, where they are discussed, sometimes questioned (e.g. as not being emergencies today, i.e. not meeting the requirements imposed by the format). The other one is the Delay Museum where artists' works are placed after a short-lasting presentation in the "Emergency Room". They gain features of museum exhibits there – thoroughly secured, described and exhibited in a traditional manner. The Delay Museum is a museum of yesterday's diagnoses and events falling into oblivion.

The Polish edition of the "Emergency Room" revealed a significant differences in the approach to the concept of "crisis" and the way the artists from Poland and abroad work. Foreign artists, often with experience in the work under the format demonstrated a nearly journalistic approach with a blurred border between activism and art, while the Polish artists manifested high vigilance and sense of irony when highlighting the ambiguity of the discussed issues and challenging the rightness of their judgments. This difference seems to point at one of the biggest problems underlying the format: if art is to diagnose contemporary crises which though urgent, escape the public attention in

[11] S. Sontag, Widok cudzego cierpienia, translated by S. Magala, Kraków 2010.

everyday life, the format should not transform itself into simple journalism and artists into – merely – a group of activists.

Their task is different. It consists in describing what is usually invisible or which escapes us in the media hustle and bustle but which decides about the shape of the contemporary world. According to the format's assumptions and definitions,[12] artists are

"detectives" and specialists in ciphers embedded in language (primarily in the visual language). If this function was taken away from them, the format would lose its significance. Instead of building new, expensive pavilions where we will discuss threats related to climate changes, nuclear power or spread of anorexia given the possibilities of "Photoshop" to improve the look of models on magazine covers, it would be enough to join a group of activists who every day, with commitment, try to contribute to the change of raison d'etre with the use of available means.

This is a particular kind of megalomania, typical of some artists that trigger threats I have mentioned above. Investing in art, its financing with both public and private monies is desirable and legitimate, yet when art is made as part of expensive events of purely promotional character (such as the ECC), it sticks itself a label of engaged art that strives to bring a positive change in the world, we have to do with grotesque. Contemporary art made and "exhibited" both in open public space and in more traditional exhibition spaces can impact the non-artistic reality, but the tool of this intervention should not be only cash invested in it or visibility arising from the scale of such investment. It is important what we are talking about and in what way, i.e. what is offered to the audience for consideration. The question about adequacy of intentions, means and deliverables is even more important. As I have already mentioned, confusing art with activism and journalism serves nothing, it may only compromise an artistic action and turn an artist into a grotesque usurper. Impact of the "engaged" art (i.e. assuming strive at the change in the non-artistic world) should not be obvious in a way and should primarily consist in an intimate participation of a viewer. It should provoke the viewer's individual and unique reflection over what is hidden before him/her for various reasons in everyday life. This is an active poetic experience of both an artist and a viewer.

[12] More about rules of the format "Emergency Room" in the online dictionary by Thierry Geoffroy: http://www.emergency-rooms.org/dictionary/colonel.html; (accessed: 12.11.2011).

Wendy Ewald / Monika Rosińska

Rozmowa z Wendy Ewald
Fotografia jako ekspozycja podmiotowości

Monika Rosińska: „Who Am I in This Picture: Amherst College Portraits", „American Alphabet", „Secret Games: Collaborative Works with Children 1969-1999" to tytuły tylko niektórych prac, w których wykorzystujesz fotografię. Dlaczego właśnie ją?

Wendy Ewald: Początkowo interesowałam się fotografią, ale bardzo szybko zdałam sobie sprawę, że moją nową pasją mogę się dzielić z innymi. Fotografia od zawsze mnie fascynowała, podobnie jak idea odtwarzania tego, co się widzi. Z jednej strony, podobało mi się to, że fotografia jest częścią życia każdego z nas. Ludzie przechowują zdjęcia oraz decydują się sfotografować właśnie ten, a nie inny przedmiot czy sytuację. Ale z drugiej, uważam, że fotografia, jako forma sztuki i wyrazu, jest ograniczona, ponieważ artysta zajmuje się tylko powierzchniami. Obrazy nie mówią, więc uznałam za konieczne użycie także słów. Zawsze proszę ludzi, z którymi pracuję, aby sami wymyślili tytuły dla swoich zdjęć. W ten sposób mogą oni zacząć umieszczać je w kontekście. Następnie przeprowadzam z tymi ludźmi rozmowy. Słowa są ważne, ale zdjęcia sprawdzają się lepiej, ponieważ ludzie po prostu lubią robić zdjęcia i lubią być fotografowani. W ten sposób sami zostają zauważeni oraz zwracają uwagę na innych. Wielu osób, z którymi pracuję na co dzień, lub zbiorowości, z których się wywodzą, nie zauważa się czy to z powodu ubóstwa, wieku, czy przynależności rasowej. Dzieci oraz osoby starsze, na przykład rozpoznają swoją sprawczość, podejmując decyzję o tym, na co patrzeć i na co zwracać uwagę przy robieniu zdjęć. Zdają sobie sprawę z tego, że kiedy fotografujesz lub kiedy ludzie oglądają twoje zdjęcie, masz władzę.

MR: Kiedy zaczęłaś pracować z dziećmi?

WE: Pracę fotografa rozpoczęłam w 1969 roku, miałam wówczas siedemnaście albo osiemnaście lat. To właśnie wtedy zaczęłam dzielić się fotografią z dziećmi. Pracowałam z moim bratem, który w wyniku wypadku cierpiał na uszkodzenie mózgu. Chciałam mu pomóc nauczyć się ponownie mówić i chodzić. Kiedy zaczęłam zajmować się fotografią, udałam się do rezerwatu rdzennych Amerykanów w Kanadzie. Doszłam do wniosku, że bardzo chciałabym podzielić się swoją fotografią z dziećmi, z którymi pracowałam. Napisałam wniosek do firmy Polaroid z prośbą o aparaty fotograficzne i filmy, z których dzieci mogłyby korzystać. Od razu zauważyłam, że zdjęcia, które te dzieci robiły, bardzo różniły się od wszystkich prac, jakie wcześniej widziałam. Były one też zupełnie inne od pozostałych fotografii rdzennych Amerykanów. Wiedziałam, że to coś ciekawego, kontynuowałam więc tę pracę w trakcie studiów, w miesiącach letnich. Bardzo lubiłam pracować z dziećmi, bardzo lubiłam też wolność, jaka towarzyszyła nam w czasie wspólnego fotografowania. Staliśmy się sobie bardzo bliscy, dzięki czemu zrozumiałam rzeczy, których inaczej nie mogłabym zrozumieć, zważywszy, że miałam szansę oglądać zdjęcia, które nie mogłyby zostać zrobione przez kogoś spoza ich społeczności.

MR: Przypominasz mi etnografa w przebraniu, chociaż może ten aspekt nie jest dla Ciebie aż tak istotny. Możesz powiedzieć coś więcej o samym procesie współpracy? W jaki sposób pozwoliła odkryć w dzieciach coś, co w przeciwnym razie pozostałoby ukryte lub niewidoczne?

WE: Tak naprawdę to nic nie wiem o etnografii, ale jak najbardziej uważam, że mój proces twórczy ma na celu odkrywanie świata widzialnego. Moim zdaniem, odkrywanie to główne zdanie artysty, a fotografia to forma sztuki zajmująca się przedstawianiem powierzchni, co uważałam za ograniczające. Chciałam więc wymyślić sposób na pokonanie tego ograniczenia i przekroczenia go z pozycji outsidera. Na zdjęciu widać powierzchnię przedstawiającą pewną rzecz, jakąś sytuację, osobę czy krajobraz. Ja jednak chcę wiedzieć, co te rzeczy znaczą

dla ludzi związanych z danym zdjęciem. Co tak naprawdę się dzieje? Sądzę, że to pytanie może być właściwe etnografii. Dla mnie, jako artystki, znaczenie obrazu oraz jego zdolność do wywierania wpływu są równie ważne. Staram się stworzyć sytuację, w której pracujące ze mną osoby mogą same obrać jakiś kierunek, ale i mnie prowadzić w jakieś miejsce. Jest to dla mnie proces twórczy. Czasami ludzie uważają, że zdjęcia, które robią moi współpracownicy są niesamowite, ale rzadko myślą o autorze fotografii.

MR: Na czym polega twój program „Literacy Through Photography" („Alfabetyzm dzięki fotografii")? Czy nauczanie bez współpracy jest możliwe? Dlaczego współpraca jest taka ważna?

WE: Program „Literacy Through Photography" przeprowadzony został po raz pierwszy w 1989 roku w Durham w Karolinie Północnej, dzięki współpracy Uniwersytetu Duke z komisją edukacji hrabstwa Durham. To właśnie wtedy zaczęłam się dzielić tym, co robię, ponieważ ludzie byli zainteresowani, chcieli się uczyć. Całość rozwijała się organicznie. Uważałam, że ten program może wywrzeć dobry wpływ na amerykański system edukacji, który – moim zdaniem – był systemem białej klasy średniej, systemem, który nie brał pod uwagę różnorodnego pochodzenia uczniów. Dzięki „Literacy" dzieci mogły niejako przynieść swoje życie domowe do szkoły i klasy. Nauczyciele mogli wykorzystać te doświadczenia jako narzędzie edukacyjne przy nauczaniu innych przedmiotów, zwłaszcza pisania. Dla mnie, jako artystki, była to wymagająca praca koncepcyjna. Z czasem program okrzepł, a następnie pojawiły się kolejne osoby zainteresowane tym, w jaki sposób można by go wykorzystać w psychoterapii, na przykład w więzieniu. Przeprowadziliśmy serię warsztatów dla ludzi ze Stanów Zjednoczonych i nie tylko. Stworzyliśmy nowe programy zajęć dla projektów, przy których pracowałam jako artystka tworząca poprzez współpracę.

MR: Czy Twoim zdaniem projekty tworzone we współpracy ze społecznością lokalną, takie jak ten powyżej, to jedyny sposób na upodmiotowienie ludzi?

WE: Oczywiście nie sądzę, że to jedyny sposób. W dzisiejszych czasach fotografia jest bardzo demokratycznym medium. Zwłaszcza że można się nią posługiwać bez większych trudności. Staram się zaprojektować wspólną pracę w taki sposób, aby dana społeczność mogła długo cieszyć się jej efektami. Biorę pod uwagę budowanie „infrastruktury" na przyszłość: szkolenie ludzi i tym podobne. Obecnie pracuję w Hebronie, na Zachodnim Brzegu Jordanu w Palestynie. Dzieci, z którymi współpracuję, nauczono już używać wideo oraz robienia zdjęcia punktów kontrolnych, żołnierzy i tak dalej. Moim zadaniem jest skłonić je do fotografowania ludzi i sytuacji, które są im osobiście bardziej bliskie, czyli na przykład członków rodziny, przyjaciół czy codziennych czynności. To coś zupełnie innego. Jak widać, aparat funkcjonuje tutaj na zasadzie gestu i stanowi bardzo proste, ale przy tym skuteczne narzędzie upodmiotowienia. Mimo że nienawidzę tego słowa, ponieważ ludzie mają już podmiotowość.

Wendy Ewald / Monika Rosińska

Interview with Wendy Ewald
Photography for Exposing Peoples' Power

Monika Rosińska: "Who Am I in This Picture: Amherst College Portraits", "American Alphabet", "Secret Games: Collaborative Works with Children 1969-1999" just to mention some of your works. Why photography in all of your projects?

Wendy Ewald: First came my interest in photography and second, very close after, I realized I could share my new passion. I have always been fascinated by photography and the idea of reproducing what you see. I like the idea that photography is a part of peoples' lives. They keep photographs. They have chosen to photograph certain things. But in a way I also thought photography as an art form was limiting because you are dealing just with surfaces. Images do not speak, so I found it necessary to use words as well. When I work with people I always ask them to make titles for their photographs, so that they can begin to put their photographs in context. Then I interview people I'm working with. The words remain important, but photographs work better simply because people really like to take pictures and be photographed. It is a way of being noticed and a way of paying attention to others. Many of the people I work with go unnoticed either on a bigger scale, because of poverty, age or race or individually they are not noticed. Children and elderly for example recognize their power in deciding what to look at with the camera. They see you can have a power when you are behind the camera, or when people are looking at a photograph of you.

MR: Why did you start working with children anyway?

WE: I was seventeen, maybe eighteen in 1969 when I started working as a photographer. It was then that I began sharing my photography with children. I had worked with my brother, who suffered brain damage from an accident. I tried to help him to learn to walk and talk again. When I started working with photography I went to work in a native American reservation in Canada. I decided to like to share my photography with the kids I was working with. I wrote a grant proposal to the Polaroid Corporation for cameras and film for the children to use. I saw right away that pictures they took were very different from any pictures I'd seen and also different from any other photographs of native Americans. I knew it was interesting, so I continued to work with Native children during the summers while I was at university. I also liked being with children and I liked the freedom we had when we photographed together. We became close, and I understood things that otherwise I would not have. Seeing their photography could not have been taken by anyone outside their community.

MR: I see your role as an ethnographer in disguise, but maybe that is not important. Can you say something more about the collaboration process? How this collaboration revealed something about children, that otherwise would be hidden or remained invisible?

WE: I do not really know anything about ethnography but I do think my process is about uncovering the visible world. I think that is the role of an artist to uncover things, and photography is an art form dealing with the rendering of surfaces which I felt was a limitation. So I wanted to figure out the way of going beyond that as an outsider. In a photograph you have the surface rendering of something say a situation, a person, or a landscape. But I want to know what these mean to the people involved. What is really going on? I think that question could be attributed to ethnography. For me as an artist both these things, the meaning of an image and the visual impact are equally important. I try to create a working situation that allows people who I am working with to take some direction but also to lead me. I think of that as a creative process. Sometimes people think this is great, that the photographs that my

collaborators make are amazing, but they really don't think about the individual who made the photograph.

MR: What is "Literacy Through Photography" you established? Do you imagine teaching without collaboration? Why is it important?

WE: Well, "Literacy Through Photography" is a program in 1989 in Durham North Carolina as a collaboration between Duke University and the Durham school system. It was then I started to share what I do and because people were interested and wanted to learn. It grew organically. I thought it was a curriculum that could impact the US educational system, which I saw as being white middle class system, which did not take into account the diverse backgrounds of their students. LTP was a way of bringing the students home lives into the classrooms. Teachers could use it as an educational tool with other subjects, particularly with writing. To me, as an artist, it was a big conceptual piece. Overtime, the program perpetuated itself, and then other people were interested in how you can use it in psychotherapy, in a prison. We had a series of workshops with people from the US, but also from other countries and to create new curriculum for projects I would done as a collaborative artist.

MR: Do you see community-based projects like that as the only way to empower people?

WE: Certainly, I do not think it is the only way. Nowadays photography is a very democratic medium. Especially when people can use it quite easily so it is very useful in that way. I try to design the way I am working, so it will have a lasting effect on the community that I am working, helping set up an infrastructure for the future, training people, et cetera. Right now I am working in the West Bank, in Hebron, Palestine. The kids I am working with have already been trained to use video and take photos of checkpoints, soldiers, and so on. What I am trying to do is to get them to photograph things that are personally closer to them, for instance their families, everyday activities, friends. That is totally different. As you see, the camera works here as a gesture and is a very simple, but simultaneously effective tool of empowerment. Although I hate the word itself because people already have power.

Joanna Kubicka

O współdziałaniu w animacji kultury

Tytuł tego tekstu, podobnie jak jego treść, mógłby się zamknąć w zdaniu „Animacja kultury jest współdziałaniem", nie sposób bowiem myśleć o sytuacji animacyjnej pozbawionej wychylenia na innych i gotowości do współpracy. Użycie formuły mniej precyzyjnej odpowiada jednak samej naturze przedmiotu – dużo łatwiej jest mówić o tym, co w animacji kultury istotne, niż nazywać i kategoryzować jej zakres.

Krótki przegląd stosowania określenia „animator kultury" pokazuje, że trudno jest poprowadzić linię wyznaczającą granice tego zawodu i jednoznacznie określić zakres jego działań. Wielu specjalność animatora kultury połączyło z kierunkiem studiów: socjologią, pedagogiką, kulturoznawstwem. Są i tacy, którzy w działaniach kierują się nie wyuczonymi metodami, lecz pasją, nie popartą żadną legitymacją. Jedni korzystają z zaplecza instytucjonalnego (pracownicy domów kultury), inni zakładają stowarzyszenia i fundacje lub pozostają „wolnymi strzelcami". Jak więc mierzyć animację kultury, kiedy pod jednym jej dachem gromadzą się ludzie o różnych profesjach, motywacjach i aspiracjach, działający odmiennymi metodami, na różną skalę i w rozmaitych środowiskach? Aby pogodzić tę różnorodność w jednej definicji, trzeba by znaleźć punkt wspólny pracy organizatora wypoczynku w ośrodkach wczasowych i hotelach kondominiach, pracownika domu kultury czy świetlicy wiejskiej, lokalnego aktywisty, nauczyciela pasjonata, który po lekcjach prowadzi działania w środowisku lokalnym, miłośnika frisbee, który organizuje piknik w miejskim parku, i pracownika księgarni, który odpowiada za jej program kulturalny. Chciałoby się powiedzieć, że animator kultury robi karierę – głównie jednak jako określenie pojawiające się w coraz mniej oczekiwanych kontekstach.

Innym, poza tą niejednorodnością, aspektem animacji kultury jest to, że choć w dużej mierze realizuje się ona w obrębie systemu, z natury swojej często bywa antysystemowa, tak jak antysystemowe bywa samo społeczeństwo. Działania animacyjne nie powinny ulegać presji nakładanych na nie ram zewnętrznych – reguł konkursów dotacyjnych, oczekiwań ze strony instytucji lokalnych, małej i dużej polityki definiującej zamówienia na inicjatywy kulturalne. Taka uległość oznaczałaby, że animator kultury przestaje podążać za głosem ludzi, a zaczyna być tubą odgórnych racji. Tymczasem zadania, jakie stawia sobie animator kultury, mają wektor odwrotny – celem animacji kultury jest umożliwienie zabrania głosu tym, którzy nie mogą lub nie potrafią go zabrać, stworzenie sytuacji, w której potrzeby i dążenia ludzi uzyskają artykulację. Stąd tak ważne jest wytrącanie z oczywistości, odczarowywanie rutyny, czerpanie z sytuacji święta. I dlatego animatorzy kultury często sytuują swoje działania poza systemem, kreują sytuacje niesformalizowane, wolne od oczywistych wyborów i skojarzeń. Przywracanie ludzi ich własnej kulturze wymaga bowiem przekroczenia ograniczeń i izolacji, w jakiej znajdują się oni na co dzień. Chodzi więc o „stwarzanie warunków, by ludzie sami sięgali po sposoby samorealizacji, uruchamiali swoje wewnętrzne potencje, według własnych miar i w zgodzie z własnymi doświadczeniami"[1].

U ideowych korzeni tak rozumianej animacji kultury leży etos społecznikowski inteligencji polskiej początków XX wieku, wyrastający, z jednej strony, z gruntu społecznego współdziałania i samopomocy, z drugiej – z koncepcji kultury demokratycznej, w której człowiek „pożąda przede wszystkim wolności tworzenia"[2]. Idee kooperatyzmu i „związków przyjaźni" Edwarda Abramowskiego czy dorobek myśli pedagogicznej Heleny Radlińskiej to tylko niektóre z cennych źródeł dzisiejszej myśli o zaangażowaniu społecznym. Kiedy czytamy dziś anachroniczny pod względem językowym tekst Radlińskiej

[1] G. Godlewski, Animacja i antropologia. Następna generacja, [w:] Lokalnie, I. Kurz (red.), Warszawa 2008, s. 9.

[2] E. Abramowski, Społeczne idee kooperatyzmu, [w:] Tegoż, Rzeczpospolita przyjaciół: wybór pism społecznych i politycznych, Warszawa 1986, s. 314.

„Istota i zakres służby społecznej" – dziwnie znajomo brzmią słowa: „Wydobywanie sił z jednostki i wydobywanie sił z gromad ludzkich – oto istota dzisiejszej pracy społecznej. Usiłuje ona przetwarzać życie zbiorowe i – w związku z niem życie jednostek – przez trud i twórczość, przez siły wszystkich. Odkrywa, budzi i organizuje utajone moce, wskazuje im sposoby działania. Przodownik współczesny idzie w gromadzie jak towarzysz i współpracownik, nigdy nie powinien naśladować dobroczyńcy, zstępującego z wysoka do maluczkich. Wartość jego pracy mierzy się nie tem, co uczyni sam, lecz tem, co potrafi wydobyć z gromady, wśród której i z którą pracuje"[3].

Nie mamy już gromad, mamy za to lokalne społeczności, nie mamy przodowników, dtalego, że samo określenie w społecznym użyciu zostało skompromitowane, mamy za to liderów animacji społecznej i kulturalnej. Wciąż liczą się

„trud", „twórczość", „siły wszystkich" i te być może najlepiej pokazują pokrewieństwo pomiędzy służbą społeczną dookreślaną przez Radlińską a współczesną animacją kultury. Kim jest dziś ów „towarzysz i współpracownik"? Jakimi metodami wydobywa siły ze społeczności? W jaki sposób łączy rolę partnera z rolą dyskretnego akuszera lokalnych inicjatyw?

Na te pytania nie można odpowiedzieć en bloc i nie jest unikiem stwierdzenie, że każdy powinien wypracować swoją własną definicję sytuacji animacyjnej. Bo chociaż można się pokusić o katalog uniwersalnych metod działania (i kilka takich prób podjęto), to jednak żaden przewodnik ani podręcznik typu

„krok po kroku" nie może spełnić roli innej niż inspirująca. Animacji kultury daleko do szkoleń instruktażowych, nie można „uzbroić" animatora kultury w zestaw gotowych rozwiązań, ponieważ najistotniejszą przesłanką doboru narzędzi i metod jest kontekst, odczytywany za każdym razem na nowo.

Szczególna dbałość o znajomość kontekstu wiąże się ze sposobem rozumienia kultury i doświadczenia kulturowego. Jest to ujęcie całościowe, nieredukujące, ujmujące „człowieka w całej konkretności jego odniesień – etnicznych, religijnych, socjalnych, kulturalnych"[4]. Oznacza to również uznanie wartości swoistych dla danego kontekstu doświadczeń i praktyk kulturowych – przykładem niech będzie tak ważny w animacji środowisk lokalnych zwyczaj rozpoczynania pracy od rozpoznania fizycznej i mentalnej topografii miejsca. Mniejsza o metody, choć już na poziomie mapowania społeczności można zainicjować procesy twórcze (zaangażowanie narzędzi sztuki do diagnozy lokalnej). Efektem takiej diagnozy jest znajomość sieci relacji i hierarchii, jakie leżą u podstaw społeczności i kształtują komunikację w jej granicach. Znaczenie ma również waloryzacja przestrzeni – tu siatka znaczeń i skojarzeń nakładana jest na fizyczną mapę miejsca, co daje obraz typowych dla danej społeczności praktyk przestrzennych: miejsc wspólnych, miejsc preferowanych przez konkretne grupy wiekowe, miejsc niebezpiecznych/zakazanych, miejsc odrzuconych i tym podobnych. Wreszcie kluczowe jest rozpoznanie praktyk społecznych – uzasadnione jest więc sięganie po narzędzia wypracowane przez antropologię kulturową, etnografię i socjologię. Społeczność nie jest przedmiotem wykonywanych „na niej" operacji badawczych, jest raczej współautorem obrazu siebie, świadomym partnerem rozmowy i działań animatora kultury. Głos nie należy tu do

„elity wyobrażonej", czyli twórców lokalnej oferty kulturalnej, pracowników instytucji kultury, luminarzy życia publicznego. Wiedza o tych pionowych przecięciach i drabinie prestiżu jest ważna, ale to raczej element lokalnego układu sił niż uprawniona *pars pro toto* dla całej społeczności. W myśl antropologicznego rozumienia kultury nie ma bowiem osób bardziej lub mniej uprzywilejowanych w artykułowaniu lokalnej samowiedzy – im większa różnorodność głosów i stanowisk, tym żywszy obraz się z nich wyłania.

Animator kultury adresujący swoją inicjatywę do całej społeczności musi przede wszyst-

[3] H. Radlińska, Istota i zakres służby społecznej, Warszawa 1928, s. 3.

[4] G. Godlewski, Animacja i antropologia, [w:] Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość, G. Godlewski et al. (red.), Warszawa 2000.

kim polegać na wspomnianej tutaj diagnozie. Powinna ona umożliwić sformułowanie odpowiednich metod i narzędzi, ale przede wszystkim wychwycenie tego punktu, od którego odbije się pomysł na działanie. Kultura lokalna na ogół w sposób uniwersalny opiera się na współpracy, która manifestuje się (lub nie) w przestrzeni wspólnej (a zatem publicznej). Odkrycie sił samoorganizacji społecznej danego miejsca i form jakie przyjmuje tam współdziałanie, ma więc zasadnicze znaczenie dla określenia typu wspólnoty, jaką tworzy społeczność.

Często okazuje się, że w małych, opartych na kontakcie bezpośrednim społecznościach brakuje nie tylko miejsc wspólnych, ale i jakiegokolwiek powodu do spotkania. Powtarzające się w rozmowach z lokalnymi aktywistami narzekania na zmiany, jakie zaszły w praktykowaniu wspólnoty, dotyczą w pierwszej kolejności trudności „wyciągnięcia" ludzi z ich własnych domów. „Za zamkniętymi drzwiami" to określenie dużo lepiej niż „wspólna przestrzeń" oddające stan wielu polskich środowisk lokalnych.

A jednak w dłuższej rozmowie dają się znaleźć jakieś pęknięcia w tej rzekomej anomii. Wiele wskazuje na to, że w miejscach, które łatwo zakwalifikować jako społeczności o „niskim kapitale kulturowym", czy też „niewielkich zasobach społecznych", istnieje zawsze jakieś residuum wspólnotowości. To może być lokalna historia dająca szansę odtworzenia lub wykreowania tożsamości grupowej, ale i przestrzeń do negocjacji i uzgadniania różnych wizji tego, czym jest praktykowanie wspólnoty. To mogą być instytucje, jak gminny ośrodek kultury czy świetlica, umożliwiające stworzenie lokalnej agory i miejsca spotkań. To może być wreszcie system wymian i usług, lokalnych barterów, które na co dzień niedostrzegalne, odpowiednio wyeksponowane mogą się wydać samej społeczności najlepszym dowodem na istnienie jakiejś „wspólnej sprawy".

Dochodzimy w tym miejscu do sposobów definiowania uczestnictwa w kulturze i tak zwanego społecznego lub kulturowego wykluczenia. Coraz częściej zdarza się wśród praktyków kultury sceptyczny stosunek do ugruntowanej przez politykę kulturalną nomenklatury – to dobry objaw, gdyż wszelkie stwierdzenia na temat lokalnych społeczności, grup i pojedynczych ludzi powinny wyrastać z bezpośredniego spotkania z nimi, a nie stroić się w modne akurat słowa - klucze. Narracje utkane z gotowych terminów oddalają nas od trudu rozpoznania rzeczywistości, natomiast często podsuwają zbyt łatwe diagnozy.

Jeśli chcemy mówić o wykluczeniu, mówmy raczej o wykluczeniu z obiegu komunikacyjnego czy krążenia dóbr niż o wykluczeniu z kultury. Tak jak nie ma ludzi „bez kultury", tak nie ma społeczności pozbawionych swoistych praktyk kulturowych. Zadaniem animatora kultury jest inicjować dowartościowanie własnej kultury i jej zasobów, przywracać do obiegu tych, którzy w nim nie istnieją. Takie procesy wymagają jednak starannego przygotowania oraz cierpliwości – działania opatrywane hasłem „aktywizacja" powinny być projektowane w odpowiedzi na diagnozy potrzeb, a być może i współprojektowane przez tych, którzy mają zostać „zaktywizowani".

Utarte formuły językowe typu „aktywizacja społeczności lokalnych" czy „dostęp do kultury" zmuszają do postawienia pytania, jaką właściwie „kulturę" mamy na myśli, gdy mówimy o dostępie do niej lub jego braku. Czy nie jest to definicja kultury wysokiej, mającej jakiegoś swojego depozytariusza, a więc kultury odtwarzającej komunikacyjny podział na nadawcę i odbiorcę? Często do takiego rozumienia kultury ograniczają się lokalne instytucje, sytuując swą misję w kategoriach upowszechniania kultury artystycznej, wspierania działalności amatorskiej oraz okresowego dostarczania rozrywki. Dla działań z obszaru animacji kultury podział na twórczość profesjonalną i amatorską jest nieistotny – ponieważ nie o samą twórczość tu chodzi, ale o stworzenie ludziom warunków do swobodnej ekspresji, nieograniczonej kryterium talentu i predyspozycji. Przejście z biernego odbioru do aktywnego współtworzenia, ożywiania własnej kultury nie jest zatem kwestią jej dostępności, ale zdolności do samorealizacji w jej obrębie. Niestety zaznacza się tu nega-

tywna rola instytucji kultury, które „wychowują" biernego odbiorcę własnej oferty, nie pozostawiając pola na inicjatywę i samodzielność kreacji. Skutki takich kulturowych „nawyków" trudno odwrócić, tak jak trudno wyzwolić się spod dyktatury kryterium talentu. O utracie instynktu tworzenia pisał już Abramowski w 1918 roku:

„Człowiek wchodzi w szablon życia, który inni wytworzyli dla niego przymusowo, męczy się nadaremnym doń przystosowaniem się, kastruje swą indywidualność w najrozmaitszy sposób, przechodzi przez rożne musztry pojęciowe i moralne, zatraca wszelką łączność swych utajonych pragnień z czynem"[5].

Abramowski moc jednoczenia ludzi w czynie przypisywał kooperatywom. Poprzez wolne stowarzyszanie się wokół wspólnego celu kooperatywy miały wyzwalać z ograniczeń tworzonych przez ułomne instytucje. Dziś w całkowicie odmiennych warunkach politycznych i społecznych taka alternatywa nie jest już zasadna. Od instytucji wymaga się służebności, otwierania się na społeczność i uwzględniania jej potrzeb, jednym słowem kooperacji. Nie dotyczy to już zresztą tylko relacji z odbiorcą. Tak zwana współpraca międzyinstytucjonalna i międzysektorowa weszła na stałe do języka regulaminów konkursów, wymuszając na

„grantobiorcach" różnorodne partnerstwa, im liczniej i różnorodniej reprezentowane, tym lepiej. Takie dyrektywne formy promowania szlachetnej idei współpracy skutkują, niestety zbyt często, tworzonym naprędce partnerstwem na papierze, nie zawsze oddającym stan rzeczywisty. Bardziej niż regulacje na poziomie przepisów konkursowych potrzebne są zapewne skuteczne mechanizmy godzenia interesów, rozwiązywania konfliktów, negocjowania przestrzeni wspólnego dobra w środowiskach lokalnych. Porozumienie między samymi instytucjami, zwłaszcza w zakresie komplementarności swoich funkcji jest warunkiem nie tylko lokalnego rozwoju, ale i udanej komunikacji ze społecznością.

Problemem może być również sama idea partycypacji społecznej, rozumianej jako udział obywateli w rządzeniu i podejmowaniu decyzji na swój temat. Nie wystarczy bowiem oddać ludziom głos, trzeba im pomóc przemówić. Organizowane coraz częściej, choć na razie głównie w środowiskach miejskich, konsultacje społeczne zbyt rzadko sięgają do metod angażujących w procesy twórcze, wytrącających z oczywistości, ośmielających do stawiania sobie celów śmiałych i niestandardowych. Choć partycypacja społeczna jako czynnik

„podnoszenia jakości życia" oraz „budowania kapitału społecznego" jest coraz bardziej pożądaną kategorią w strategiach rozwoju regionalnego i krajowego, instytucje kultury nadal słabo rozpoznają mechanizmy wchodzenia w relacje ze swoimi odbiorcami. Prób przekierowania energii działań społecznych i kulturalnych na tor partycypacyjny jest coraz więcej – konkursy dotacyjne wymagające elementów aktywizacji i integracji społeczności lokalnych, konsultacje społeczne dotyczące planu zagospodarowania przestrzennego czy coraz częściej wprowadzane w instytucjach ankiety ewaluacyjne. Warunkiem ich powodzenia wydaje się jednak wypracowanie w społeczeństwie nie tyle woli zabrania głosu, co umiejętności świadomego stanowienia o sobie, wolnego od zastanych presji i ograniczeń. Tutaj jest miejsce na działania animacyjne stawiające pytania nie wprost, prowokujące do nieoczekiwanych zachowań, chociaż być może przynoszące wiedzę tylko luźno powiązaną z przedmiotem konsultacji. Cennym kontekstem dla takich działań może być inspiracja brytyjską praktyką kreatywnych konsultacji (*creative consultation*) rozwijanych w nurcie *community arts*, które łączą procedury konsultacyjne z działaniami o charakterze animacyjnym i artystycznym.

Animacja kultury jako obszar działań opartych na współdziałaniu i przestrzeń dla twórczej ekspresji może przygotowywać społeczności do programów partycypacyjnych i aktywizujących. Tym bardziej że wyraźnie zarysowuje się potrzeba takiego etapu pośredniego – „ćwiczeń" z wydobywania własnego głosu.

[5] Abramowski, op. cit. s. 314.

* * *

Na koniec uwaga dotycząca sposobów kształcenia animatorów kultury. Niewątpliwie kluczowym aspektem takiego kształcenia powinna być możliwość praktykowania nabytych umiejętności. Wydaje się, że same programy stażowe nie zaspokajają potrzeby wejścia w przestrzeń rzeczywistych działań i kontaktów z ludźmi. Dwuletnia specjalizacja

„Animacja kultury" w Instytucie Kultury Polskiej (IKP) Uniwersytetu Warszawskiego proponuje studentom kompleksową ścieżkę warsztatów i staży zapewniającą - z jednej strony - kontakt z doświadczonymi praktykami i artystami, z drugiej różnorodność mediów, narzędzi i metod pracy animacyjnej. Jednak kluczowe dla koncepcji kształcenia na specjalizacji jest przekonanie o tym, że tylko udział w realnych projektach, dających przestrzeń dla autorskich pomysłów, pozwala przygotować animatorów kultury do samodzielnej pracy. Dlatego każdy warsztat jest okazją do działania – nabywane umiejętności są jednocześnie sprawdzane w praktyce i komentowane. Refleksyjne ujęcie własnego doświadczenia również odbywa się na dwa sposoby: obok form pisanych uczestnicy specjalizacji przygotowują wydarzenie będące na pograniczu wystawy, instalacji i performance, które podsumowuje ich udział w warsztatach i stażach. To artystyczne przetworzenie nabytej wiedzy i umiejętności odbywa się co roku i jest otwarte dla publiczności.

IKP od lat współpracuje ze Stowarzyszeniem „Katedra Kultury" gromadzącym między innymi absolwentów specjalizacji, co pozwala budować środowisko praktyków zorientowanych na animację kultury i posiadających podobne zaplecze teoretyczne dla swoich działań. Współpraca z organizacją pozarządową pozwala również przekraczać akademickie ramy kształcenia, rozwijać projekty o charakterze miejskim i ogólnopolskim, a zatem wzmacniać stronę projektową procesu edukacyjnego.

Inny ważny aspekt tego procesu to realizowane od kilkunastu lat projekty międzynarodowe poświęcone edukacji i re-edukacji w dziedzinie animacji kultury, finansowane w ramach programu Leonardo da Vinci Komisji Europejskiej. Dzięki tej współpracy możliwe jest nie tylko aktywne czerpanie inspiracji z doświadczeń innych krajów, ale i budowanie sieci instytucji stażowych (zwłaszcza brytyjskich organizacji *community arts*) dla uczestników specjalizacji. Obecnie realizowany jest dwuletni projekt LOCALISE (www.localise-project.eu), w ramach którego grupy artystów i animatorów kultury odwiedzają aktywne społeczności oraz ludzi i organizacje pracujące na ich rzecz w trzech krajach: Polsce, Wielkiej Brytanii i na Litwie. O programie Leonardo da Vinci warto wspomnieć również dlatego, że przyznaje on fundusze instytucjom organizujących kształcenie zawodowe – obecność w nim IKP jest ważnym sygnałem, że obszar animacji kultury może podlegać wyważonej, ale jednak profesjonalizacji.

Animatorzy kultury w Polsce zaczynają tworzyć silne środowiska, próbują budować sieci (jak Forum Kraków czy Konfederacja Animatorów Kultury), starają się o miejsce dla animacji kultury w różnego rodzaju strategiach i zapisach ustawowych. To ważne inicjatywy zmierzające do spopularyzowania tego typu działań i wypracowania dla nich podstaw prawnych. Zawód animatora kultury zawsze jednak powinien pozostawać do pewnego stopnia niedookreślony i niezależny – w imię swobodnej i nieograniczonej, każdorazowo na nowo definiowanej współpracy z ludźmi.

Joanna Kubicka

On Cooperation in Culture Animation

The title of this essay, as well as its content, could be rendered in one sentence: "Culture animation is cooperation." That is because it is impossible to think of any animation event that would be devoid of regard for others and willingness to cooperate. Using a less precise formula, however, corresponds to the very nature of the subject – it is easier to talk about what is important in culture animation than to name and categorize its scope.

A brief review of the use of the term "culture animator" shows that it is difficult to draw the line designating the profession itself and clearly define the scope of a culture animator's activities. Many people combine the profession of culture animator with their studies in sociology, pedagogy, or culture. And then there are those, who do not rely on professional training and conventional methods, but pursue their passion without any diploma. Some make use of institutional infrastructure (community center staff members), others form associations and establish foundations or remain freelancers. How do we then measure culture animation if it embraces so many people of different professions, motivations and ambitions, who work using different methods, on a different scale and in different environments? In order to reconcile this variety in a single definition, we would need to find common ground for the work of an animator in holiday camps and condominium-hotels, community center and day-room member staff, a local activist, a passionate teacher who animates community life after-school, a frisbee fan who makes a picnic in a local park, and a bookstore employee who organizes the store's cultural program. It could be said that a culture animator is becoming very successful, but mostly as a term appearing in less and less expected contexts.

Another aspect of culture animation, apart from its diversity, is the fact that although it predominantly operates within the system, by its very nature culture animation is antisystemic, just as society itself can sometimes be antisystemic. Animation activities should not succumb to the pressures of outside structures imposed on them, such as grant competition rules, expectations of local institutions, small or big-scale polices defining cultural initiatives. Such a submission would mean that a culture animator has ceased to follow the voice of the people, and follows the orders of superior authorities instead. Meanwhile, the tasks culture animators set for themselves are of an opposite nature. The aim of culture animation is to enable those who are silent to make their voices heard and to create a situation in which people's needs and ambitions can be articulated. Thus, it is of great importance to transcend the ordinary, free ourselves from the spell of the routine, and make use of festivity. That is why culture animators very often situate their actions outside the system; create unformalized situations, which are free from obvious choices and associations. Restoring people to their own culture requires exceeding limitations and isolations, within which people function every day. It is therefore about "creating conditions for people to reach for their own ways of self-realization, activate their inherent potencies, according to their own capabilities and in harmony with their experiences."[1]

This understanding of culture animation goes back to the beginning of the 20th century and the social ethos of Polish intellectuals. This ethos has its roots in, on the one hand, social ideas of collaborative action and self-help, and, on the other, in the concept of democratic culture, in which man "desires above all freedom of creation."[2] Edward Abramowski's ideas of cooperation and "bonds of friendship" or Helena Radlinska's achievements in the field of

[1] G. Godlewski, Animacja i antropologia. Następna generacja, [in:] Lokalnie, ed. Kurz, Warszawa 2008, 9.

[2] E. Abramowski, Społeczne idee kooperatyzmu, idem, Rzeczpospolita przyjaciół: wybór pism społecznych i politycznych, Warszawa 1986, 314.

pedagogy are but a few valuable sources of contemporary understanding of social commitment. Radlinska's text Istota i zakres służby społecznej, although it may be anachronistic in terms of language, conveys ideas very similar to the contemporary ones: "To bring out strength in an individual and to bring out strength in a group of people, this is the essence of today's social work. Social work strives to transform the collective life, and hence the lives of individuals, by means of toil, creativity, and strength of all. It discovers, awakens and organizes latent powers, shows them in what manner to act. A foreman of today walks in a group like a companion and collaborator, one who should never assume the role of a benefactor addressing common folk from a higher position. The value of his work is not measured by what he achieved by himself, but by what he can bring out in the group with whom he works."[3]

"Toil," "creativity" and "strength of all" are still deemed as important, perhaps most clearly showing the affinities between social service described by Radlinska and contemporary culture animation. Who is this "companion and collaborator" today? By what means does he bring out strength in a community? How does he combine his role as a partner with that of a discrete midwife of local initiatives?

These questions cannot be answered en bloc and claims that everyone should develop their own definition of an animation situation are not made with a view to evading the queries. Even though it is possible to produce a catalogue of universal modes of action (and such attempts have been made), still a guidebook or a "step by step" handbook can serve only as an inspiration. Culture animation is unlike instructional training. It is impossible to "arm" a culture animator with a ready-made set of solutions, because the most important prerequisite for the selection of tools and methods is a specific context, which is read anew every time.

Careful attention devoted to understanding a context is associated with a way of knowing culture and cultural experience. It is a holistic and non-reducing approach, one that captures "the man in full concreteness of his references – ethnic, religious, social, cultural"[4]. It also entails recognizing intrinsic values of a given context of experiences and cultural practices, for instance, community animation projects always begin with identifying physical and mental features of a place. The methods themselves may not be regarded as very important, although it is already possible to initiate creative processes at the stage of community mapping (using art tools for a local diagnosis). Such a diagnosis can provide us with insights into networks of relationships and hierarchies, which underlie a community and shape communication within its boundaries. Valorization of space also plays an important role. At this stage a network of meanings and associations is applied to the physical map of a place, which gives a general picture of spatial practices typical for a given community: common areas, areas preferred by specific age groups, dangerous/forbidden places, places that have been rejected, and the like. Finally, it is of great importance to recognize social practices, and thus it is only reasonable to rely on the tools developed by cultural anthropology, ethnography and sociology. Community does not "undergo" research like a passive object; it is rather a co-author of its image, a sensible conversation partner that works together with a culture animator. It is not the voice of an "imagined elite", that is the voice of the makers of local culture, culture institutions staff or luminaries of public life. While it is important to recognize such vertical intersections and the local ladder of prestige, still they are elements of the local balance of power and do not constitute pars pro toto for the whole community. For according to the anthropological understanding of culture there are no people who would be more or less privileged in the articulation of local self-knowledge. The greater the diversity of voices and positions, the more vivid image we have.

[3] H. Radlinska, Istota i zakres służby społecznej, Warszawa 1928, 3.

[4] G. Godlewski, Animacja i antropologia, Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość, eds. G. Godlewski et al., Warszawa 2000.

A culture animator that addresses their initiative to the whole community should, above all, rely on the abovementioned diagnosis. This diagnosis should enable them to formulate appropriate tools and methods but, first and foremost, it should help to identify the starting point of the whole action. In general, local culture is universally based on cooperation, which manifests itself (or not) in common (and therefore public) space. So, detecting forces of self-organization of a given place and its forms of cooperation is essential to determine the type of a community.

Ofttimes, it turns out that small communities that are based on direct contacts lack not only common space, but also any reason to meet. Culture animators very often hear repeated complaints about the new ways in which community functions. People mostly complain about how difficult it is to make someone get out of their house. The phrase "behind closed doors" describes the situation of many Polish communities much better than "common space."

Yet, during longer conversations some cracks can be found in this supposed anomie. There are many indications that in places that can be easily classified as communities "possessing low cultural capital" or "scarce social resources" there always exists a residuum of togetherness. It may be the local history of a given place that gives a chance to restore or create a group identity, but it may also be a space for negotiation and reconciliation of different ideas about just what it means to act as a community. It may also be community centers or day-rooms that would constitute local agoras and meeting places. Finally, this residuum might be a system of exchanges and services, local barters that normally remain unnoticed but, when properly exposed, may seem for a community the best evidence of a "common cause."

At this point we have reached the ways of defining participation in culture and the so-called social or cultural exclusion. Cultural practitioners are becoming more and more skeptical about the nomenclature established by cultural polices. It is a good sign, because all statements about communities, groups and individuals, should arise from direct encounters with them, and not be limited to trendy keywords. Narratives that are woven from ready-made terms distance us from making the effort to know reality, offering simplistic diagnoses instead.

When we want to talk about exclusion, let us rather speak of exclusion from communication circuit or circulation of goods, but not of cultural exclusion. Just as there are no people "without culture," there are no communities without distinct cultural practices. Culture animators are supposed to initiate appreciation of one's own culture and its resources. They are to reinstate those people who are not present in the circuit of culture. Such processes, however, require careful preparation and patience, because actions labeled as "activation" should be designed in response to the diagnosis of needs, and perhaps even co-designed by those who are supposed to be "activated."

Common phrases such as "activation of local communities" or "access to culture" force us to ask what definition of "culture" do we exactly have in mind when we talk about access to culture or a lack thereof. Is not it perhaps the definition of high culture, which has some kind of a depository, and thus a culture that reproduces the sender-receiver model of communication keeping both roles separate? Ofttimes, this limited understanding of culture is demonstrated by local institutions whose mission seems to be reduced to popularization of artistic culture, supporting amateurs and, from time to time, providing entertainment. However, the amateur – professional division is irrelevant for actions in the field of culture animation, because animation is not so much about artistic creation per se but about enabling people to express themselves freely without the constraints of talent and capacities. The transition from passive recipience to active co-creation, enlivening of one's own culture, is therefore not a matter of availability but the ability to self-realize within this culture. Unfortunately, the negative role of cultural institutions is here especially evident. These institutions "rear" a passive recipient of

what they have to offer leaving no space for creative initiative and independence. The effects of such cultural "habits" are difficult to reverse, as it is difficult to free oneself from the authoritarian rule of the criterion of talent. Abramowski commented on the loss of creative instinct already in 1918: "A man enters into a template of life, which others have produced for him by force, he wears himself out by vain adaptation, and he castrates his individuality in various ways, suffers through various conceptual and moral drills and loses connection between his latent desires and the deed."[5]

Abramowski attributed the power to unite people in action to cooperative societies. They were supposed to liberate people from constraints imposed by flawed institutions through voluntary association based on the pursuit of a common goal. Today, in completely different political and social conditions, such an alternative is no longer justified. Institutions should be open to the community and take into consideration its needs, they should serve people, in short, they should be cooperative. This requisite does not apply only to the relation with the recipient. The so-called interinstitutional and intersectoral cooperation is very often stipulated in grant competition rules, which force grant receivers to enter into a variety of partnerships. The more numerous and varied they are, the better. Unfortunately, such prescriptive forms of promoting the noble idea of cooperation often result in hastily created partnerships that exist only on paper and not in real life. Regulations introduced at the level of grant competition rules, nevertheless, should not be our most serious concern. We are much more in need of effective mechanisms for reconciling different interests, resolution of conflicts and negotiating the space of common good in local communities. An agreement between different institutions themselves, particularly with regard to the complementarity of their functions, is a prerequisite for not only local development but also for successful communication with a given community.

The very idea of social participation, understood as the participation of citizens in governance and decision-making concerning themselves, could also be problematic. It is not enough to give voice to people; we should help them speak out. Public consultations are held more and more often, however, mostly in urban environments and not in rural areas. What is more, these consultations rarely use methods involving creative processes, allowing transcending the ordinary and encouraging one to set ambitious and unconventional goals. Although social participation, regarded as a vital factor in "increasing the quality of life" and "accumulating social capital," is seen as increasingly desirable in regional and national development strategies, cultural institutions still do not really understand what the mechanisms of engaging with their recipients are. There are more and more attempts to channel the energy of social and cultural actions into active participation, such as grant competitions that require elements of activation and integration of local communities, public consultations on spatial planning, and evaluation questionnaires introduced in public institutions. Yet, these attempts can only be successful if society is not only willing to speak out, but it also has learned how to consciously, independently and freely decide for itself. This is precisely where animation activities posing indirect questions and provoking unexpected behavior can be of great importance, even though they might yield knowledge that is only loosely connected to the subject of consultations. The idea of creative consultation introduced in the UK may provide valuable context for such animation activities. This concept has been developed in the field of community arts and it combines consultation procedures with art.

As can be seen, culture animation may prepare communities for participation and activation programs, as it provides a framework for active cooperation and creative expression. All the more so because there is a growing need for such an intermediate step: "exercises" in daring to speak one's own voice.

[5] Abramowski, op. cit., 314.

* * *

The final remarks will concern the ways of educating culture animators. Undoubtedly, the key aspect of culture animation education should be the ability to practice the acquired skills. It seems, however, that internship programs do not meet the needs of students who want to engage in real actions and connect with people. The two-year specialization course at The Institute of Polish Culture (Instytut Kultury Polskiej) at the University of Warsaw offers students a comprehensive program of workshops and internships. On the one hand, this program enables students to meet and work with experienced professionals and artists and, on the other hand, it provides various media, tools and methods of animation. But the most important aspect of teaching in this specialization is the belief that culture animators can only learn how to work independently through taking part in actual projects where they can spread their wings and explore their own ideas. Therefore, every workshop is an opportunity to practice, as students can test the acquired skills in real life and receive constructive comments at the same time. Critical reflection on one's own experience also comes in two forms. Not only do students write about it, but they also organize an event that sums up their participation in workshops and internships. The event itself incorporates exhibition, installation and performance elements. This artistic processing of acquired knowledge and skills takes place every year and is open to public.

For years, Instytut Kultury Polskiej has been cooperating with the "Katedra Kultury" Association, whose members include the course's graduates. This cooperation helps to form a circle of experienced culture animators and other professionals in this field, all of whom possess similar theoretical grounding. Moreover, working together with an NGO makes it possible to transgress the traditional academic ways of teaching and develop urban and national projects. Consequently, this leads to the strengthening of project aspects of teaching.

International projects aimed at culture animation education and re-education are also of great importance to the teaching process. These projects, financed by the European Commission as part of the Leonardo da Vinci program, have been run for years now. Not only does this cooperation enable one to actively draw inspiration from the experiences of other countries, but it also fosters the development of internship institution networks (especially British community arts organizations) that the specialization's students can take full advantage of. Currently, a two-year project LOCALISE (www.localise-project.eu) is being run. It enables artists and culture animators to visit active communities as well people and organizations working for their sake in three different countries, Poland, Lithuania and the UK. The Leonardo da Vinci program is also worth mentioning because it financially supports these institutions which train professionals. The involvement of Instytut Kultury Polskiej in this program is a telling sign of the fact that culture animation may be subject to (moderate) professionalization.

Culture animators in Poland are beginning to form influential groups and striving to create networks (such as Forum Krakow or Konfederacja Animatorów Kultury). They are also trying to secure a place for culture animation in strategies and legal entries. These efforts are of great importance as their aim is to popularize and legislate culture animation. Yet, the profession of culture animator should remain, up to a point, undefined and independent in the name of free, unrestricted and each time newly defined cooperation with people.

An van. Dienderen / Monika Rosińska

Realizacja jako przestrzeń emancypacji
Z An van. Dienderen o kolektywnym wideofilmowaniu

An van. Dienderen: Film "The March, the Burden, the Desert, the Boredom, the Anger" („Marsz, Brzemię, Pustynia, Nuda, Złość") był wizualną interwencją, bowiem wykorzystywał możliwości mediów wizualnych w projekcie osadzonym w specyficznym kontekście społecznym. Els Dietvorst chciała zrobić coś w konkretnym obszarze Brukseli, zainicjować proces, który połączyłby różnych ludzi. Nawet dzisiaj wiele badań filmoznawczych, podobnie jak i antropologii wizualnych, skupia się na analizie gotowego filmu, dlatego mnie – jako badaczce i twórcy filmów – spodobała się ta zmiana akcentów: z refleksji nad potencjałem rezultatów na analizę procesów, które do nich doprowadziły[1]. Procesem takim jest oczywiście także kolektywne filmowanie, dlatego w projekcie interesowały mnie przede wszystkim rozmaite interakcje, które zachodziły podczas planowania, montażu czy upowszechniania filmu. Współpraca artysty z różnymi uczestnikami projektu prowadziła do powstawania więzi, które inaczej by się nie pojawiły.

Monika Rosińska: Dlaczego „Pustynia"? Czyli jaki był kontekst współpracy, o której mówisz?

AvD: Decydujący był fakt, że projekt był długoterminowy. Jego uczestnicy pracowali razem przez sześć lub siedem lat. Było to dość niezwykłe, ponieważ ludzie ci wcześniej się nie znali. Było to też czymś nowym dla samej Els, która na czas realizacji projektu musiała się przenieść z Antwerpii do Brukseli. Dzielnica Anneessens, w której chciała realizować swój projekt, to obszar marginalizowany, z wysokim wskaźnikiem przestępczości, wieloma imigrantami, z których wielu nie posiada paszportów. Mówiąc krótko: jedno z najgorszych miejsc w Brukseli. Co więcej, można się było liczyć z tym, że problemy dzielnicy będą narastać, co zresztą sprawiło, iż jedna z lokalnych organizacji miała poważne obawy, czy Els nie przytrafi się coś złego i radziła zmianę miejsca projektu. Zamiast przeprowadzki Els zorganizowała w Anneessens casting do filmu. Nie informowała, że poszukuje profesjonalnych artystów czy osób chętnych do udziału w projekcie artystycznym, ale napisała, że szuka księżniczek, czarodziejów i rycerzy. Casting okazał się dużym sukcesem – przyszło bardzo wielu ludzi, spośród których do dalszej współpracy Els wybrała około 20-30 osób. Co zdumiewające, mniej więcej 80% z nich pozostało w grupie do samego końca projektu. Sądzę, że miało to związek z charyzmą artystki oraz z jej ogromnym zaangażowaniem w projekt. Wszystkich jego uczestników informowała, że w każdej chwili mogą się z nią kontaktować, co – jak sądzę – było absolutnie konieczne, ponieważ nie był to projekt wyłącznie artystyczny, ale też społeczny: wiele energii poświęcono na radzenie sobie z takimi kwestiami, jak przestępczość czy problemy z paszportami. Od samego początku, Dietvorst prezentowała się zarówno jako utopijna artystka, która pojawiła się okolicy, aby dać jakąś nadzieję, jak i osoba zawsze chętna do pomocy, do której można się zwrócić z bardzo praktycznym problemem.

MR: „Brzemię"? Dlaczego akurat film w roli platformy współpracy i w jakim zakresie udawało się ją zrealizować?

AvD: Myślę, że wybór filmu kolaboratywnego podyktowany był założeniami projektu, a więc chęcią budowania pewnej wspólnoty. Przez tych pięć lat zorganizowaliśmy wiele sesji, podczas których zbieraliśmy od uczestników informacje zwrotne. Pytaliśmy między innymi o to, co ich zachęciło, aby przyłączyć się do grupy i wspólnej pracy nad filmem. Odpowiadali, że zrobili to ze względu na jego formę; że nie zgłosiliby się, gdyby planowany film promowano jako artystyczny. Jako filmowiec dosyć sceptycznie odnosiłam się jednak do możliwości takiej

[1] Więcej na temat projektu zob. A. van Dienderen, Performing Urban Collectivity. Ethnography of the Production Process of a Community Based Project in Brussels, [w:] Visual Interventions. Studies in Applied Anthropology Series, S. Pink (red.), Oxford/New York, 2007, s. 345-380.

współpracy.

Faktycznie, ujawniła się istotna różnica pomiędzy etapem przygotowań i pisania scenariusza, którego z mojego punktu widzenia było wynikiem bardzo profesjonalnej współpracy, a etapem kręcenia ujęć, wymagającym profesjonalizmu nieco innego typu. Pierwszy rodzaj profesjonalizmu, jak wyjaśnia Rik Pinxten, oznacza, że nie tylko Els i jej asystenci, ale także uczestnicy projektu byli silnie zaangażowani w negocjowanie i dzielenie się własnymi kodami językowymi, kodami wyobraźni, a także kodami pracy nad filmem. Ludzie ci reprezentowali bardzo różne środowiska, kręgi, grupy językowe, a nawet kraje. Z konieczności musieli znaleźć jakiś sposób, aby podzielić się czymkolwiek. Wspólnie napisali scenariusz.

W projektach społecznych ludzi z trudnych środowisk zazwyczaj prosi się, aby opowiadali o swoim prawdziwym życiu. Tutaj było odwrotnie – chodziło o opowiedzenie lub napisanie o życiu idealnym: kim chciałbyś być?, jakie są twoje marzenia?, co lub kogo kochasz? Rezultaty były czasem bardzo zabawne. Okazało się, że uczestnik, który na co dzień jest męską prostytutką (naprawdę ciężkie życie, wielokrotne pobyty w więzieniu za drobne przestępstwa), bardzo lubi nosić uniformy, więc zgłosił się do roli policjanta. Z kolei inna uczestniczka projektu, pracująca na co dzień w policji, bardzo chciała zagrać prostytutkę. Myślę, że odwołanie się do wymarzonego życia tych ludzi naprawdę pomogło, otworzyło szerokie pole dla wyobraźni i możliwości kreacji. Kiedy scenariusz był już gotowy, był oczywiście potrzebny ktoś, kto mógłby go zredagować. Ta rola była przeznaczona dla Els, która oznajmiła „Jestem wodzem Indian", a więc muszę dokonać pewnych wyborów. Projekt znacząco zmienił swoje oblicze, gdy wszedł w swoją drugą fazę – kręcenie ujęć – wymagającą innego rodzaju profesjonalizmu. Dla Els było bardzo ważne, aby był to prawdziwy film oparty na prawdziwym życiu. Ale co to znaczy „prawdziwy" film? I tu zaczęły się problemy, ponieważ „prawdziwy" może oznaczać różne rzeczy. Els zwróciła się więc do uczestników z pytaniem, co oni rozumieją przez to pojęcie. „Ponieważ jestem częścią projektu – stwierdziła – opartego na współpracy, chcę robić to, czego życzą sobie jego uczestnicy". A oni życzyli sobie „prawdziwego" filmu w stylu hollywoodzkich hitów. Els musiała zatem znaleźć „profesjonalną" ekipę. W momencie poszukiwań na ten cel źródeł finansowania pojawił się inny rodzaj profesjonalizmu. O ile na wcześniejszych etapach profesjonalizm stanowił rezultat dzielenia się kodami, o tyle teraz było zupełnie odwrotnie: profesjonaliści rządzili, trzymając kodeks postępowania dosłownie w rękach: obsługując kamery. Mówili: „jesteśmy zawodowcami, a wy nie". Harmonogram rejestrowania ujęć był bardzo napięty; za każdym razem, gdy pojawiał się jakiś problem, Els natychmiast odwoływała się do profesjonalizmu ekipy. Opisujący ten problem, Faye Ginsburg mówi o „faustowskim kontrakcie" [2]. Wiele z projektów opartych na współpracy z lokalną społecznością lub tych z rubryki „mediów autochtonicznych" chętnie stosuje technologie wizualne. Wyzwanie polega jednak na tym, w jaki sposób wykorzystać (a jednocześnie kontrolować) tego typu środki reprezentacji. Film jest narzędziem, w którym odniesienia socjologiczne przeplatają się z ideologicznymi; nie zawsze łatwo je od siebie oddzielić. W rezultacie, chcąc korzystać z narzędzi reprezentacji wizualnej, jednocześnie zaprzedajemy swoją duszę, ponieważ nigdy nie będziemy w stanie w pełni ich okiełznać.

MR: W końcu, na czym polegał „Marsz"? W jaki sposób praca nad filmem zmieniła uczestników, może dzielnicę, w której mieszkają?

AvD: Gotowy film został przez nich zaprezentowany w ogromnym kinie, a cały projekt podsumowano głośną wystawą w Bozar – modnym centrum sztuki w Brukseli. „Jaskółki" (jak nazywała siebie grupa) opuściły swoje gniazdo. Po wystawie Els postanowiła zakończyć projekt. Potrzebowała tego także ze względów osobistych, ponieważ przez pięć lat nieustannie ktoś się z nią kontaktował. Rok później ponownie spotkałyśmy się z Jaskółkami. Pisałam wte-

[2] F. Ginsburg, Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?, „Cultural Anthropology", 1991, 6, s. 92-112.

dy swoją książkę[3] i wspólnie z Els stwierdziłyśmy, że będzie to dobra okazja do wysłuchania wspomnień, opinii i refleksji uczestników projektu. Byłam pod wrażeniem. Na spotkanie przyszli wszyscy. Co ważniejsze, ich samoocena była znacznie wyższa, niż wcześniej. Nie wstydzili się już chociażby szukać pracy, a niektórzy zainicjowali własne projekty artystyczne.

[3] Mowa o: A. van. Dienderen, Film Process as a Site of Critique. Ethnographic Research into the Mediated Interactions during Documentary (Film) Production, Saarbrücken 2008.

An van. Dienderen / Monika Rosińska

The Production Process as a Site of Empowerment
About Community Video with An van. Dienderen

An van. Dienderen: "The March, the Burden, the Desert, the Boredom, the Anger" was a visual intervention. This film was using the possibilities of visual media in a project that was rooted in a social background. Els Dietvorst wanted to do something with the specific area in Brussels, so she initiated the process that brought different people together. Because many film studies or even visual anthropologies rely on the finished films to do analysis, as a researcher and a filmmaker I liked the idea of shifting the attention from examining the potential of results to analysis of processes which led to them. Community filmmaking is also a process, so I am interested in a variety of interactions that are taking place during its planning, editing, and broadcasting[1]. The collaboration between the artist and different participants prompts social ties which otherwise wouldn't have occurred.

Monika Rosińska: So what about "The Desert"? Describe the type of collaboration of the project.

AvD: Everything had to do with the fact that it was a long-term project. Its participants had been working together in total for six or seven years. In fact it is quite unusual because before people didn't know one another. Including Els, who had to move from Antwerp to Brussels while doing the project. The area, in which Dietvorst wanted to do the project, Anneessens, is a marginalized district with a lot of criminality, newcomers, people who don't have passports. Too put it simply: one of the worst places in Brussels. One of the local organizations was frightened that something might happen to Els, because the problems in the area could escalate even more. She was advised to relocate the project. But she did otherwise and organized a casting in the neighborhood. Instead of writing that she needs professional artists or people who want to collaborate in an artistic project, she said she was looking for princesses, wizards, knights, so she gave a "fairy tale" description of actors. That was a success – many people came. She chose twenty or thirty people to work with. Eighty percent or so remained in the group till the end of the project. That was really astonishing; I think it has something to do with the charisma of the artist, the fact that she was deeply committed to the project. She told everyone who was involved into the film making that one could always contact her. I think it was absolutely necessary because it was not only an artistic project, but also a social one that had to put a lot of energy in dealing with issues like criminality, passport problems, et cetera. From the very beginning Dietvorst presented herself both as a very utopian artist in the neighborhood to give them some kind of hope, and on the other hand she was always available to them in very practical terms.

MR: What about "The Burden"? Why did Els Dietvorst choose film as a medium of collaboration and to what extent it was possible to collaborate?

AvD: I think the fact Els proposed to make a collaborative film was very important for the community building effects of the project. When we organized the feedback sessions during those five years, we both asked participants what attracted them to join the group and they all said they wouldn't have come if the film was promoted as an artistic one. So the fact that Els had chosen a film for a collaborative project made sense. However, I'm a filmmaker myself, and I was rather skeptical about the possibility of this collaboration.

There was indeed a significant difference between the phase of the preparation and the writing of the script which to me was very collaborative in a professional way and the phase

[1] A. van. Dienderen, "Performing Urban Collectivity. Ethnography of the Production Process of a Community Based Project in Brussels," [in:] Visual Interventions. Studies in Applied Anthropology Series, ed. S. Pink, Oxford/New York 2007, 345-380.

of the shoot, with a different type of "professionalism." The first type of professionalism, as Rik Pinxten explains, means that not only Els, and her assistants but also the participants were strongly committed to share codes of languages, codes of imagination, and codes of how to make a film. People were coming from very different backgrounds, identities, languages and even countries. They necessarily had to find a way to share something. They wrote a script together.

In such a social project normally people from difficult areas are asked to tell about their real life. In this project, on the contrary, they were asked to tell or write a script about their utopian life: who do you want to be, what is your dream, what do you love? What happened was, and this is very funny, there was a guy, a gay prostitute who had a really difficult life, he was many times in a jail for small criminal acts. He liked to wear costumes. So he chose to be a police officer. What is more, a woman who works as a police officer and was a part of our group chose to be a prostitute. I think this really helped, gave way for a lot of imagination and creative possibilities. When the script was finally made, of course there was someone who had to edit it. That was Els who told everyone "I am the chief of the Indians," so I will do some selections. The project then shifted a lot when they were filming, during the second phase of the project, as it entailed a different type of professionalism. Els found it really important that it needs to be a real film based on real lives. But what is a "real" film? And that is the point where problems came in, because a "real" film may mean many different things. Therefore Els wanted to have the participants of the projects to define a "real film". She said I want to do what my participants want because I am in a collaborative project. The participants defined a "real" film as in a Hollywood blockbuster-type of a film. Els therefore necessarily had to find such a "professional" crew. When she was looking for a funding to engage a professional crew, another type of professionalism occurred. If in previous stage professionalism was an effect of sharing the codes, in this part it was the opposite. The professionals were ruling and having their codes literally in their hands, like in operating the camera. They said we are the professionals and you are not. It was a very tight time of shooting, and whenever a problem or uncertainty appeared Els immediately relayed on the professionalism of the crew. Faye Ginsburg uses the term "Faustian Contract" to describe this problem.[2] A lot of community-based or indigenous media projects want to employ visual media, but the challenge is how to engage (and control) these tools of representation. Film is a tool in which sociological and ideological connotations are intertwined. It is not always easy to separate them. You want to deal with tools of visual representation but in a way you are also selling your soul, because you cannot harness these tools.

MR: Finally, what about "The March"? Did this process change the participants or the area?

AvD: Well, the participants were able to present the finished film in a huge film theater and close this long-term project by organizing an acclaimed exhibition in Bozar, a really haute couture art center in Brussels. So "The Nest of the Swallows" (as the group titled themselves) flipped inside out. After the exhibition Els said "I close it down". It was important also for her personally, because over these five years she was constantly contacted by the participants. A year after the closure we came back together and talked with the Swallows after the fact. At that time I was writing a book and returned to "The Swallows."[3] We found it was a good opportunity to invite the participants again, to hear their opinions, their afterthoughts. I was really impressed. All these people came to this conversation, their self-esteem was much higher. For instance, they weren't so shy anymore to search for a job. Some of them even started they own artistic projects.

[2] F. Ginsburg, "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?", Cultural Anthropology 6 (1991), 92-112.

[3] A. van. Dienderen, Film Process as a Site of Critique. Ethnographic Research into the Mediated Interactions during Documentary (Film)Production, Saarbrücken 2008.

fotografia, architektura, zmiana

photography, architecture, change

Bryan Bell
Richard Chalfen
Piotr Janowski
Claudia Mitchell

Richard Chalfen / Maciej Frąckowiak

Rozmowa z Richardem Chalfenem
Praca nad/praca z, czyli jak pacjenci uczą lekarzy swojej choroby

Maciej Frąckowiak: Jak wyglądały początki metody interwencyjno-prewencyjnej wideoceny (IPWO), nad którą w USA pracujecie już od kilkunastu lat? Czego brakowało ówczesnemu myśleniu i badaniom nad astmą? Dlaczego nie zdecydowaliście się na bardziej konwencjonalne badania?

Richard Chalfen: Po pierwsze muszę powiedzieć, że projekt, o którym mowa zapoczątkował tak naprawdę Michael Rich ze Szpitala Dziecięcego w Bostonie; lekarz o bardzo dużym doświadczeniu w dziedzinie realizacji filmów, który spędził kilka lat w Hollywood po powrocie z Japonii, gdzie pracował – a to naprawdę niezwykłe osiągnięcie – jako asystent Akiro Kurosawy. Później, kiedy Michael zdecydował się zainwestować swoje umiejętności i wiedzę w obszar badań medycznych, dowiedział się, że istniały już inne badania dotyczące „mediów opartych na współpracy", wywodzące się z antropologii.

To co powiem teraz doda mi sporo lat, a sam będziesz mógł poczuć się jeszcze młodszy, ale już w 1966 roku brałem udział w projekcie prowadzonym z udziałem Indian Nawaho, żyjących w południowo-zachodniej części USA (Arizona). Po raz pierwszy poproszono wówczas sześciu Nawaho o nakręcenie filmów na swój własny temat. Największą barierą w przypadku tego i podobnych projektów było jednak nie tyle nakłonienie ludzi do kręcenia filmów, ile odpowiedź na pytanie, co robić potem, czyli jak analizować i badać zgromadzone materiały. Ponieważ przy okazji „Navajo Film Themselves" udało nam się wypracować stosunkowo skuteczny model interpretacji, Michael skontaktował się ze mną i zaprosił do udziału w swoim projekcie. Tak więc zapleczem metodologii IPWO są w zasadzie nauki społeczne.

Jak wiadomo, głównym celem antropologii pozostawało zawsze dotarcie do insiderskiej perspektywy rozumienia i bycia w świecie, która niekoniecznie pokrywa się z perspektywą innych osób. Z początku prawdziwym wyzwaniem było więc pytanie, w jaki sposób takie podejście mogłoby pomóc medycynie. Wiemy, że w przypadku astmy – bazując na wiedzy o mechanizmie choroby z perspektywy biomedycznej – dokonała ona cudów. Niezależnie jednak od tego zachorowalność na astmę i nasilenie jej przebiegu u dzieci stale rośnie. Intuicja podpowiadała, że coś nam umyka. Czuliśmy potrzebę uzupełnienia informacji, które zostały pominięte, a mianowicie psychospołecznych aspektów medycyny widzianych z perspektywy samych chorych. Czego zatem brakowało w badaniach i leczeniu astmy w owym czasie? Odpowiedź jest prosta: lepszych danych. Podstawowym celem IPWO była próba połączenia aspektów biomedycznych z psychospołecznymi, wykorzystując w tym celu punkt widzenia pacjentów. Zasadniczo chcieliśmy przyznać pacjentom status biegłych w zakresie własnej choroby i zaoferować im bardziej aktywną rolę w programie leczenia.

MF: Jak prowadzono badania? A w szczególności, dlaczego zdecydowaliście się wykorzystać wideo jako podstawowe narzędzie współpracy z pacjentami?

RC: Od początku był to projekt o orientacji medycznej. Chcieliśmy pracować z określoną grupą ludzi, dokładniej mówiąc bardziej precyzyjnie, grupą młodych ludzi chorujących na jedną chorobę w danym czasie. Zaczęliśmy od astmy. Prosiliśmy poszczególnych pacjentów, aby zabrali do domu kamerę wideo i samodzielnie nakręcili kilka taśm w odpowiedzi na określone przez nas pytania i zadania. Przykładowo, chcieliśmy, żeby nagrali przechadzki po swoim domu, z pokoju do pokoju, oraz widok okolicy, w której mieszkają. Mieli rejestrować co robią, kiedy wracają do domu ze szkoły, co działo się na zajęciach sportowych, w kościele, na meczu koszykówki lub podczas innych wybranych przez nich wydarzeń. Ponadto, poprosiliśmy każdego młodego pacjenta o to by na koniec dnia ustawiał

kamerę na statywie i nagrywał własne, osobiste refleksje i odczucia. Monologi te pełniły rolę dziennika wideo, swego rodzaju konfesjonału umożliwiającego tym młodym ludziom wyrażanie własnych przemyśleń i odczuć dotyczących życia z daną chorobą. Przykładowe pytania, jakie w tym kontekście zadawaliśmy: Co dobrego, a co złego wydarzyło się w tym dniu? Czy miałeś dziś jakieś problemy w związku z tym, że chorujesz na astmę? Czy miałeś dziś jakieś korzyści (byłeś traktowany w szczególny sposób) lub przykrości (byłeś dyskryminowany) z powodu astmy? Po nagraniu taśm wideo przez pacjentów przeglądaliśmy cały materiał wraz z pracownikami socjalnymi, lekarzami i psychologami, a także z moim udziałem w charakterze antropologa wizualnego.

MF: Co dalej? Do czego przydały się wspomniane strategie badawcze pod kątem udoskonalania terapii pacjenta?

RC: Jednym z głównych celów naszej metody badań była i jest poprawa jakości danych, które wykorzystują lekarze i inni pracownicy służby zdrowia, poprzez umożliwienie im bardziej całościowej perspektywy postrzegania danej choroby. Wyobraźmy sobie pacjenta z astmą, który przechodzi silny atak i musi udać się do szpitala, być może po raz pierwszy. Po zastosowaniu procedur ratujących życie, lekarz musi zebrać wywiad, którego celem jest pozyskanie większej liczby informacji na temat choroby (objawy, częstość występowania, nasilenie itp.). Zadaje również pytania na temat wybranych aspektów środowiska życia pacjenta, których celem jest ustalenie potencjalnych przyczyn lub czynników wywołujących napady astmy. Wkrótce przekonaliśmy się jednak, że niektóre z odpowiedzi na pytania wywiadu nie zgadzały się z tym, co zobaczyliśmy później na taśmach wideo. Jednym z pytań było: Czy posiadasz zwierzę domowe? Pacjent odpowiadał: Nie. Zarejestrowana przez niego taśma ujawniała jednak coś zupełnie przeciwnego – w jednym przypadku zobaczyliśmy parę kociąt. Innymi słowy, dane wizualne nie do końca odpowiadają danym werbalnym, przekazanym przez pacjenta podczas wywiadu. Może pytania są niewłaściwie sformułowane, niejednoznaczne, niepełne, lub nieistotne. Może na przykład to pytanie o zwierzę domowe powinno brzmieć raczej tak: czy kiedykolwiek miałeś jakieś zwierzęta w domu? lub: czy zamierzasz nabyć jakieś zwierzę domowe? Nie chodzi o to, że pacjent chce okłamywać lekarza. Ludzie po prostu często pomijają detale dotyczące otoczenia, które bardzo dobrze znają. To tak, jakby zapytać kogoś, ile radioodbiorników posiada w domu. Nigdy nie pamiętamy, ile ich mamy tak naprawdę: jakieś są na strychu, inne w samochodach lub komputerach, lub są częścią innego urządzenia i nawet nie traktujemy ich jak radia. Tak więc odpowiedzi nie zawsze odzwierciedlają stan faktyczny. Oczywiście w medycynie jest to jeszcze ważniejsze, ponieważ na takich niejasnych odpowiedziach opiera się diagnoza i konstruje się plan leczenia. Tu dochodzimy do celu, o którym wspomniałem wcześniej – uzyskanie lepszych danych. Dane i wnioski z filmów wideo opartych na współpracy pozwoliły nam udoskonalić edukację medyczną, jaką studenci otrzymują podczas formalnych studiów. Naszym celem było w tym kontekście dostarczenie lepszego źródła wiedzy o pacjentach zgłaszających się do lekarzy z określoną chorobą. Jedną z nich była astma, ale IPWO z powodzeniem wykorzystaliśmy również przy rozszczepach kręgosłupa, mukowiscydozie, HIV czy niedokrwistości sierpowatej. Innym przykładem jest nasze badanie nad otyłością, w którym taśmy nagrane przez uczestników ujawniły różnego typu dane o ukrytych przyczynach tego stanu, związanych z potrzebami społecznymi, skłonnością do nadmiernego objadania się i niechęcią do ćwiczeń fizycznych. To tylko kilka przykładowych sposobów, w jakie udało nam się wykorzystać zebrane dane. Co więcej, musi upłynąć trochę czasu, zanim przekonamy się, jaka była ich rola w ewentualnej poprawie stanu zdrowia pacjentów. Niezależnie od tego chciałbym jednak wspomnieć o innym – niedostrzegalnym, a doprawdy zaskakującym – rezultacie, który wymaga dalszych badań i może de facto odnosić się do wszystkich form wykorzystania mediów opartych na współpracy. Zauważyli-

śmy bowiem, że młodzi pacjenci, którzy dobrze wywiązali się ze swojego zadania: nagrali taśmy wideo w poważny, refleksyjny i sensowny sposób, byli później bardziej skłonni słuchać objaśnień lekarza, lepiej skupić uwagę i wnieść istotny wkład w układanie swojego planu leczenia. Oznacza to, że udział w naszym badaniu spowodował, że częściej rozmawiali ze swoimi lekarzami, słuchali ich i nauczyli się pracować z nimi zamiast zdać się wyłącznie na pracę lekarzy nad pacjentami. W rezultacie, uważamy, że praca w świecie symbolicznym – czyli podczas kręcenia filmów – mogła wpłynąć na pracę w świecie realnym, konkretnie nad ciałem, co przełożyło się na określone rezultaty w leczeniu choroby.

The Interview with Richard Chalfen
Working On/Working With: Patients Teaching Physicians about Their Illness

Maciej Frąckowiak: What are the origins of your Video Intervention/Prevention Assessment (VIA) methodology that you have been working out since a dozen or so years? What was lacking in thinking about and researching the asthma back then in the US and why didn't you decide to do more conventional research?

Richard Chalfen: First I should say that this project really had its origins with Michael Rich at the Children's Hospital in Boston. He is a medical doctor with an impressive background in professional filmmaking; he spent some years in Hollywood after working in Japan as an assistant director to Akira Kurosawa, an amazing accomplishment. After that, he brought his skills and thinking into his medical research. Later Michael contacted me because he learned that other research in participatory media already existed and was rooted in anthropology.

I know that this will age me and make you feel even younger, but I was involved in a project done in 1966 with the group of Navajo Indians living in the southwestern region of the US (Arizona). For the first time six Navajo were asked to make films about themselves. The big barrier in a lot of this and similar work, however, is not necessarily getting people to make images, but what to do after that: How do you look at and study the material? How do you know and report what's there? In the Navajo Project, our model of study and interpretation was quite successful, so Michael contacted me and invited me to join his project. The background of VIA methodology is therefore in social sciences.

As you know in anthropology one objective has always been to gain the insider's way of understanding the world and being in the world, understandings that don't necessarily totally overlap with everyone else's. How this could be a help to medicine became really the issue. We know that in the case of asthma, medical science – based on knowledge of how the disease works from a bio-medical perspective – has done wonders. However the frequency and severity of childhood asthma continues to increase. Our intuition was that something was missing; we felt the need to include information that had been left out, namely the psycho-social aspects of medicine as expressed by the asthma patients. What was lacking in the research back then? Well, this is simple thing: better data. The objective was in an essence to combine the bio-medical with psycho-social and to do this through including the patients' point of view. Basically, we wanted to acknowledge the patient as a kind of expert witness to his/her own illness and how we could offer them more of an active role in their own treatment programs.

MF: How was the research carried out? In particular, why did you decide to employ participatory methods along with visual tools?

RC: This was a medical oriented project. We wanted to work with a specific group of people, to be more precise, a group of young people with one illness at a time. Having started with asthma, we asked individual patients to take the video camera home to make a series of tapes by themselves addressing certain questions and tasks. For example, we asked them to tape a room-to-room house tour and a view of their own neighborhoods. What did they do when they come home from school, what was it like going to sports, church, to a neighborhood basketball game or other events and places of their own choosing? In addition, we asked each young patient to use a tripod-mounted camera at the end of each day to record their personal thoughts and feelings. These monologues were like a video diary, a kind of confessional that let these young people express their ideas and feelings about living with a specific illness. The questions we asked included: What was good or bad about your day? Did you have any particular problem with the fact that you have asthma? Was it an advantage (were you treated in a special way) or a disadvantage (were you

discriminated) to have asthma? After they had produced their videotapes, we examined all this material with social workers, doctors, psychologists including me as a visual anthropologist.

MF: What's next? I mean how do you see the purposefulness of using above mentioned research strategies in terms of improving the patients' therapy?

RC: One of the major purposes for this approach was to improve the quality of data that physicians and medical community have to work with by giving medical personnel a more holistic understanding of a specific illness. Imagine an asthma patient who has a serious episode and has to come to the hospital, maybe for the first time. After emergency procedures, the patient has to have the intake interview to learn more background about the illness (symptoms, frequency, severity, etc.). This interview also asks about certain environmental features of the patient's home life – looking for possible causes (or triggers) for asthma attacks.

But we soon learned that some of the answers to these questionnaires did not match what we later saw in videotapes. If the questionnaire asked: Do you have a pet in a household?, the patient might say: No. But the videotape suddenly revealed quite the opposite – in one case we saw a couple of kittens. In other words, visual data doesn't harmonize well with the verbal data heard in the interview. Maybe these questions are not phrased properly, contain ambiguity, maybe they're incomplete or not relevant. For instance, maybe the pet questions should sound like: Have you ever had pets in your households? Or: Do you intend to get one? It is not that the patient wants to lie to the doctor; people often overlook details about very familiar environments. It's like asking people how many radios they have in their homes. Well, we never remember all the radios we have: some of them are in the attic, some in our cars or computers or in other pieces of technology and we even don't treat them as a radio. So the count and the answer don't always indicate the reality. Of course in medicine this is even more important because questionable answers like this are what gets acted upon to make a diagnosis or to construct a treatment plan. Therefore, here you can see the objective I've mentioned earlier – to get better data. Data and findings from our participatory video research have also led us to improve the medical education that students are receiving as a part of their formal training; again, our objective has been to produce a better source of knowledge about patients sitting in front of them with the specific illness. Asthma being one, but the focus could have been spina bifida, cystic fibrosis, HIV or sickle-cell anemia – these are the other ones we've been working on with VIA. In another example, as in the case of obesity, subjects' videotapes have revealed all sorts of data about hidden pockets of problems surrounding the social needs and desires to eat too much and not exercise enough.

So, those are some of the ways we've been able to use the data and it will take a while of course to see if this has been a major input of improvement. I also wanted to mention another hidden or really surprise result, something that must be explored more and may in fact pertain to all forms of participatory media. We found that some of the young patients who did a good job on their video work (made the tapes in the serious, thoughtful and meaningful way) were then more dedicated to listening to, paying attention and contributing to their treatment plans. That is, they would talk and listen to their doctors more, and they would learn to work with their doctors, not to let the doctors just work on them. As a result, we think that the working in the symbolic world, namely the film making, might have had some repercussions in working in the real world, specifically on patient's body, to make some improvements with the disease.

Piotr Janowski / Maciej Frąckowiak

Rozmowa z Piotrem Janowskim
O autofotografii

Piotr Janowski: Nigdy – a szczególnie na samym początku – o tym, co robiłem w Jasionce i Krzywej, nie myślałem jako osobistym projekcie fotograficznym czy artystycznym. Nawet dzisiaj, gdy ktoś mówi o nim w sposób pozytywny, to się nieco czerwienię. Nie jest to przecież mój projekt jako artysty. To oczywiście nie znaczy, że się go wstydzę, wręcz przeciwnie – jestem z niego bardzo dumny. Nie czuję się jednak jego twórcą, zdjęcia zrobiły dzieci, ja je po prostu zebrałem w jeden zbiór. Gdy zobaczyłem te fotografie, byłem tak zszokowany, że naprawdę zacząłem się zastanawiać, co z tym fantem mam zrobić.

Maciej Frąckowiak: Projekt, o którym wspominasz, nazwałeś „Świat" i zacząłeś realizować w 2002 roku. Pracowałeś w Jasionce i Krzywej, dwóch beskidzkich wsiach zubożałych po upadku PGR, gdzie razem z Pawłem Kulą zorganizowaliście warsztaty fotograficzne dla dzieci. Jak rozumiem, chciałeś pomóc w trudnej sytuacji. Mogłeś jednak sam zrobić świetne zdjęcia i sprzedać je na aukcji. Zamiast tego oddałeś aparaty w ręce dzieci. W czasach, w których w Polsce nikt nie myślał o fotografii uczestniczącej. Skąd taki gest?

PJ: Nie było w tym żadnej ideologii. Ja tam często jeździłem. Początkowo to były proste działania społeczne. Zaczęło się od pomysłu, aby zrobić jakieś warsztaty dla dzieci w czasie wakacji. Chciałem zagospodarować im czas, aby się nie nudziły. Sam także chciałem im poświęcić trochę czasu. I w zasadzie to był punkt wyjścia. Razem z Pawłem Kulą pracowaliśmy cały czas dwutorowo. On miał swój program, który nastawiony był na to, aby dzieciom pokazywać warsztatową stronę fotografii: wywoływali filmy i budowali otworkowe aparaty. To w zasadzie były zajęcia plastyczno-artystyczne. Ja natomiast miałem pomysł na coś zupełnie innego. Najważniejsze dla mnie było to, aby każde dziecko miało swój aparat. To musiałyby być niezwykle proste aparaty, łatwe w obsłudze i tanie, wówczas jeszcze na kliszę. Udało mi się namówić producenta sprzętu fotograficznego, aby nam je dostarczył. Każde dziecko dostało cztery czy pięć rolek filmów, które musiały im wystarczyć na tydzień. Plan nie przewidywał ciągu dalszego. Nie sądziłem jeszcze wtedy, że gdy zobaczę cały materiał, to okaże się, iż mam w rękach niezwykle cenny dokument czasu i miejsca, w którym się to wszystko odbywało. Gdy zacząłem układać zdjęcia obok siebie, nagle ukazał się jakiś inny świat, który nie był dotychczas dobrze znany. Im więcej czasu upływa od tej akcji, tym coraz bardziej uświadamiam sobie wartość tego dokumentu, zapisu pewnej społeczności, która tak naprawdę była wówczas zamknięta dla świata mediów, dziennikarzy czy fotografów. To nawet nie była społeczność wsi, ale raczej osad przy zakładach PGR, która czuła się i faktycznie była na marginesie przemian społecznych. Marginesie, który został zapomniany. Jako fotograf sam wielokrotnie podejmowałem próby, aby podjąć ten temat i w jakiś sposób go opisać. I nigdy mi się to nie udawało. Podobnie jak większość fotografów w tym kraju, nie mogłem przełamać bariery oczywistości – że to jest bierny świat, w którym nic nie ma, także nadziei i tak dalej. A w tych dzieciach nagle było wszystko. Był smutek tej wsi, ale były też radość i kolor, i świat, do którego mało kto miał dostęp. Zaczynając od takich już banalnych rzeczy, jak wnętrza, do których nikogo nie zapraszano, być może z poczucia wstydu, że są takie skromne. Aż tu nagle ludzie się otworzyli, ponieważ fotografowały ich własne dzieci. Materiał był, z jednej strony, niesamowicie ciekawy, ale z drugiej, bardzo wrażliwy. Musiałem uważać, aby nikogo nie urazić. Niektóre zdjęcia były tak intymne, że nie nadawały się do publikacji. Nie chodzi mi o to, że były tam jakieś nieprzyzwoite rzeczy, ale o sceny rodzinne, za które pewnie niejeden fotograf dałby sobie rękę uciąć. Kiedy później montowaliśmy wystawę czy składaliśmy książkę, pamiętaliśmy o tym, że ci ludzie pozwo-

lili to pokazać, ale tylko swoim najbliższym. Na początku jednak chodziło przede wszystkim o to, aby uaktywnić dzieci, pokazać im, że można się zajmować czymś innym niż tylko siedzeniem przed komputerem czy telewizorem. Taki był cel, zanim zobaczyłem pierwsze stykówki i to, co tak naprawdę na tych zdjęciach jest.

MF: I chociaż nie był to projekt stworzony po to, aby być dalej pokazywany, to jednak takim się stał. Co zmienił w życiu tych, którzy zazwyczaj są tylko fotografowani?

PJ: Tak jednak się stało – i to oczywiście bardzo dobrze. Cały czas gdzieś z tyłu głowy mieliśmy takie założenie, że te dzieciaki też powinny to poczuć. Udało nam się je zaprosić, jako autorów, na wystawy projektu. Pojechały na wernisaż najpierw do Warszawy, później były też w Berlinie. Miałem dużą satysfakcję, że nie była to kolejna wycieczka dzieci z małej wsi do Warszawy. One przyjechały z zupełnie innym nastawieniem. Przyjechały, dlatego że coś zrobiły i teraz to pokazują. Wydaje mi się, że mogło to im dodać pewności siebie. Zrobiliśmy też książkę, ze sprzedaży której dochód przekazywaliśmy na stowarzyszenie działające na terenie tego sołectwa. Z nich udało się sfinansować remont szkoły, zakup komputerów i inne rzeczy. Później miałem tylko incydentalny kontakt z niektórymi z uczestników projektu. Bardzo dobrze go wspominali.

Można by iść śladem tych dzieci, chociaż nie można się łudzić, że jeden czy dwa tygodnie z życia w sposób istotny wpłynęły na ich losy. To zbyt megalomańskie. Oczywiście nigdy nie myślałem również, że dzieci, z którymi fotografowałem, nagle zaczną się zajmować fotografią. Problemem tych popegeerowskich miejscowości jest marazm, który tam panuje. Jeśli przenosi się on na dzieci, to problem staje się jeszcze większy. Chodziło więc o to, aby pokazać tym dzieciom, że można coś zrobić i że można też realizować inne pomysły. Stowarzyszenie, z którym współpracowałem, cały czas angażuje się w takie działania: warsztaty artystyczne i filmowe. Nasz projekt uruchomił kolejne działania, dał impuls do dalszego rozwoju. Jeżeli nie poprzez fotografię, to przez malarstwo albo coś jeszcze innego. Dał ponadto pozytywne doświadczenie, interesującą przeszłość, moment z dzieciństwa, który być może kiedyś się przypomni i być może wywoła reakcję. Jakie konkretnie znaczenie miało w tym wszystkim to, że tym razem fotografowani patrzyli na świat z drugiej strony aparatu? Nie wiem, trzeba by zapytać o to te dzieci.

MF: Masz rację, dlatego zapytam Cię o coś podobnego: Co po „Świecie" zmieniło się w Twoim fotografowaniu? Do czego posłużyła ta lekcja?

PJ: Przede wszystkim dowiadujesz się więcej o własnej fotografii. Dla mnie było to doświadczenie niezwykłe, ponieważ pokazało, jak trudno osiągnąć to, do czego dążyłem. A dążyłem do naturalności w fotografii, chciałem uchwycić to prawdziwe życie takim, jakim ono jest. Gdy zobaczyłem te zdjęcia, to stwierdziłem, że jestem od tego celu oddalony o lata świetlne. Prawdopodobnie nigdy nie uda mi się uzyskać takiego stopnia zaufania i podobnej intymności. Być może wielu reportażystów powinno sobie uświadomić, że treścią fotografii nie jest ani doskonała kompozycja, ani drogi aparat, ani świetny obiektyw, ale przede wszystkim człowiek. Że czasami nie ma znaczenia, czy zdjęcie jest trochę nieostre, wymyka się zasadom kadrowania, ale że udało nam się uchwycić prawdę. Gdy ogląda się stykówkę takiego młodego fotografa, to nie znajdziemy tam dziesięciu czy dwunastu zdjęć tego samego tematu, ujętego trochę inaczej. Profesjonalny fotograf szuka optymalnego kąta i momentu, te dziesięciolatki robiły zaś to, co im się podobało, i szły dalej. Zrewidowało to całe moje myślenie o fotografii. O tym, jaką fotografię uprawiałem.

Piotr Jankowski / Maciej Frąckowiak

The Interview with Piotr Janowski
On Auto-Photography

Piotr Janowski: I never – especially at the very beginning – considered the things I did in Jasionka and Krzywa as a personal photographic or artistic project. Even today when somebody refers to it positively I tend to blush a little. After all, it is not my project as an individual artist. Of course, this does not mean that I am ashamed of it; quite the contrary, I am very proud of it. However, I do not feel that I made it. The pictures were taken by children and I simply compiled them into a collection. When I saw the photographs, I was so shocked that I really began to think what to do about it.

Maciej Frąckowiak: The project you are referring to is called "The World," and you initiated it in 2002. You were working in Jasionka and Krzywa, two villages in the Beskidy mountains, impoverished after the fall of the local state-owned farms. Together with Paweł Kula, you organized photography workshops for children. As far as I understand, you wanted to help out in a difficult situation. But you could have taken the pictures yourself and sold them at an auction. Instead, you gave cameras to the children. In times when nobody in Poland thought about photovoice. Why this gesture?

PJ: There was no ideology behind it. I used to visit that area quite often. At first, these were simple social activities. It began with an idea to organize some kind of workshops for the children during vacation. I wanted to offer them something so that they wouldn't be bored. Personally, I also wanted to devote some of my time to them. And generally that was the starting point. We worked in parallel with Paweł Kula. He had his own program which focused on showing children the technical aspects of photography: they developed film and constructed camera obscura. In principle, it was an art workshop. Meanwhile, I came up with a completely different idea. The most important thing for me was for each child to have its own camera. It had to be extremely simple, easy to operate and cheap, and, in those days, film-based. I managed to persuade a manufacturer of photographic equipment to deliver the cameras to us. Each child received four or five rolls of film for the one-week period. The plan did not anticipate any follow-up. At that time I wasn't aware that once I saw the ready material I would realize that I was holding in my hands an extremely valuable document of the time and place where all this happened. When I started to lay out the pictures, one by one, a different world suddenly emerged, a world that had not been previously well known. Over the course of time, I came to increasingly appreciate their value as a document, a record of a certain community, which was then closed to the world of media, journalists or photographers. It was not really a village community, but rather a community of settlements located near the state-owned farm. A community that not only felt it was, but in fact was, at the margins of the social transformations taking place. A forgotten margin. As a photographer, I tried several times to address this issue and describe it in some way. But I never succeeded. Like the majority of photographers in this country, I wasn't able to overcome the barrier of the obvious – that it was a passive world without anything, not even hope, et cetera. And these children suddenly brought out everything: there was the sadness of the village, but also joy and color, a world hardly anyone had access to. Starting with such banal things as interiors, to which no one was ever invited, perhaps because people were ashamed of their plainness. Suddenly people opened up because they were being photographed by their own children. On the one hand, the material was extremely interesting, while on the other, it was very sensitive. I had to be careful not to offend anyone. Some of the pictures were so intimate they could not be published. And I don't mean any improprieties, but family scenes, which many a photographer would go through hell and high water to get in

their hands. Later on, when we were assembling the exhibition and editing the book, we remembered that these people had given permission to show these pictures, but only to their closest family. In the beginning, however, the plan was to activate the children, to show them that there was more to do than just sit at a computer or in front of a TV set. That was the goal before I saw the first contact sheets and what had really been captured in those photographs.

MF: And although the project was not created with the intention of being shown later on, that's what happened. What did it change in the lives of those who usually look at not through the lens?

PJ: Yes, that is what took place – of course that's a very good thing. Somewhere in the back of our minds we felt that the kids should also feel it. We managed to invite them, as authors, to the project's exhibitions. First they went to an opening in Warsaw, later they also went to Berlin. I was really satisfied that it wasn't just another trip of kids from a small village to Warsaw. They arrived with a completely different attitude. They came because they had done something, and now they were presenting it. I think it might have raised their self-confidence. We also produced a book. We transferred the proceeds from the sale of the book to an association functioning on the territory of that administrative district. These funds covered the cost of renovation work at a local school, and the purchase of computers and other things. Afterwards, I had incidental contact with some of the project participants. They had fine recollections of those times.

We could follow the paths of these children, but we can not really labor under the illusion that one or two weeks of their life had a significant impact on their future. It is too megalomaniac. Neither did I ever think that the children I took photographs with would become involved in photography. The problem with these former state-owned-farms is the prevailing stagnation. If this is transferred to children, the problem is even greater. So the idea was to show the children that something could be done, and that other ideas could also be implemented. The association I worked with is continuously engaged in these types of activities: art and film workshops. Our project sparked subsequent activities, stimulated further progress. If not through photography, then through painting, or something else. It also provided a positive experience, an interesting past, a childhood moment, that may well be recalled one day and cause a reaction. And what was the specific meaning of this time, when the ones usually being photographed were looking at the world from the other side of the camera? I don't know, you'd have to ask the children.

MF: You are right, so I will ask you about something similar: what did "The World" change in your photography? What was the purpose of this lesson?

PJ: First of all, you find out more about your own photography. For me, this was an extraordinary experience because it showed me how difficult it was to achieve what I was striving for. And I was pursuing artlessness in photography, I wanted to capture real life, just the way it is. When I saw those pictures, I realized that I was light years away from my goal. I will probably never be able to achieve this level of trust, or a similar intimacy. Perhaps many reporters should realize that the essence of photography is not a perfect composition, or an expensive camera, or a great lens, but the human-being, first of all. That sometimes it doesn't matter that the picture is a bit out of focus or escapes the rules of framing. What matters is that we managed to capture the truth. When you look at a contact print of such a young photographer, you will not find ten or twelve pictures of the same subject, captured a bit differently each time. While a professional photographer looks for the optimum angle and moment, these ten-year olds took pictures of what they liked and moved on. It made me revise my entire way of thinking about photography. About the photography I practiced.

Claudia Mitchell

Ujmowanie ludzi w obrazie i zachowywanie obrazu Obszary uczestnictwa w fotogłosie

Wstęp

Niniejszy tekst poświęcony jest omówieniu wykorzystania metod wizualnych opartych na partycypacji, ze szczególnym uwzględnieniem zastosowania fotografii do zgłębienia samej idei uczestnictwa. Mimo że wielu badaczy opisuje powyższe metody w kontekście badań wizualnych[1], sam termin „uczestnictwo" – w przeciwieństwie do technik analizy obrazów zebranych przy użyciu praktyk takich, jak stanowiący temat przewodni niniejszej pracy „fotogłos" (photo-voice) czy filmy uczestniczące (patricipatory video) – pozostaje nieco niedookreślony. Pojęcie „fotogłos", wprowadzone przez Caroline Wang i jej współpracowników[2], stosowane jest obecnie powszechnie w wielu projektach i badaniach, których celem jest poznawanie świata oczami jego uczestników, najczęściej tych najbardziej marginalizowanych. Praktyka ta polega na przekazywaniu im aparatów fotograficznych lub kamer, żeby przy ich pomocy rejestrowali kluczowe aspekty swojego życia. W wypadku Wang, aparaty wręczono mieszkankom jednej z chińskich prowincji z prośbą o udokumentowanie ich pracy na polach ryżowych. James Hubbard w projekcie z udziałem amerykańskiej młodzieży posługuje się natomiast metodą, którą określa jako „shoot back", czyli strzelanie (fotografowanie) w samoobronie[3]. Jeszcze inaczej postępuje Wendy Ewald, pionierka pracy fotograficznej z dziećmi, która mówi po prostu o wspólnym robieniu zdjęć, kładąc nacisk na autoekspresję i przywiązując mniejszą wagę do zagadnienia uczestnictwa czy badawczego charakteru swoich działań[4].

Pisząc wcześniej o korzystaniu z foto-głosu jako wizualnej metody uczestniczącej[5], szczególnie w kontekście takich problemów jak HIV/AIDS czy nierówności i przemoc związane z płcią, większość swojej uwagi poświęcałam wizualnym aspektom prowadzonych działań: samym obrazom (w tym zagadnieniu obrazów prowokujących), sposobom opracowywania danych oraz – oczywiście – etycznym kwestiom związanym z rejestracją wizualną. W tym tekście chciałabym powrócić do niektórych z tych zagadnień oraz rozważyć rolę obszarów uczestnictwa (participatory sites) w badaniu różnych praktyk i etapów fotogłosu.

Wyrażenia „ujmowanie ludzi w obrazie" i „zachowywanie tego obrazu" wymagają nieco wyjaśnienia[6]. Zwrot „ujmowanie ludzi w obrazie", którym wraz z moimi współpracownikami posłużyłam się kilka lat temu w tytule książki poświęconej badaniom wizualnym[7], wywodzi się z prac Jo Spence. Mówi ona o „ujmowaniu siebie na obrazie" jako sposobie na zaznaczenie własnej roli sprawczej w politycznym projekcie opartym na pracy z rodzinnym albumem zdjęć (i jego rekonfiguracji)[8]. Trawestacja tego tytułu do postaci „ujmowania ludzi (zamiast siebie) w obrazie" powoduje oczywistą zmianę podmiotu sprawczego, czyli tego, kto „ujmuje", sugerując interwencję z zewnątrz, lub – jak to

1 Np. S. Pink, Visual Interventions: Applied Anthropology, New York 2007; M. Banks, Visual Research Methods, London 2001.

2 C. Wang, "Photovoice A Participatory Action Research Strategy Applied to Women's Heath," Journal of Women's Health, 1999, 8, s. 185-192.

3 J. Hubbard, Shooting Back from the Reservation, New York 1994.

4 W. Ewald, Secret Games: Collaborative Work With Children, 1969-1999, Zurich 2000.

5 Np. C. Mitchell, Doing Visual Research, London 2011.

6 W oryginale: "putting people in the picture" oraz "keeping people in the picture". Ponieważ angielskie znaczenie tych wyrażeń odnosi nie tylko do literalnie rozumianych zdjęć, ale także do włączania ludzi w obręb refleksji – horyzont rozważań (putting in picture), czy pozostawienia w pamięci, myślenia o nich i ich uwzględniania w dalszych działaniach (keeping in picture), zdecydowaliśmy się je przełożyć jako „ujmowanie w obrazie" i „zachowywanie obrazu", a nie jako „umieszczanie" i „zatrzymywanie", co w wypadku tego drugiego słowa mogłoby się wręcz wiązać ze znaczeniem odwrotnym od zamierzonego przez Autorkę (zatrzymanie w obrazie, a więc zamrożenie i tym samym spacyfikowanie) (przyp. red. nauk.).

7 Putting People In the Picture: Visual Methodologies for Social Change, N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart (red.), Amsterdam 2007.

8 J. Spence, Putting Myself In the Picture, London 1987.

określa Katerina Cizek – „media interwencyjne"[9]. Generalnie rzecz biorąc, zdecydowana większość bliskich mi prac (dotyczących sposobów wykorzystywania foto-głosu w projektach prowadzonych wraz z moimi współpracownikami w RPA, Ruandzie, Suazi i Etiopii) nie należy do gatunku pracy samodzielnej (tak zwane zrób to sam), lecz ma jednoznacznie interwencyjny charakter. Tutaj chciałabym się jednak skupić na rozważeniu sposobu, w jaki możemy eksplorować i dokumentować uczestniczący charakter badań interwencyjnych tak, aby „uczestnictwo" nie pozostawało jedynie wyobrażeniem zespołu badaczy. Używając słowa „zachowywanie" w wyrażeniu „zachowywanie obrazu (ludzi)", mam świadomość jego konotacji z władzą i kontrolą. Jednakże termin „zachowywanie" sygnalizuje także pewien rodzaj odpowiedzialności po stronie badacza – konotacja, która pozostaje tu głównym przedmiotem mojego zainteresowania.

W jaki sposób rozwijać tego rodzaju badania, aby były one czymś więcej niż tylko jednorazowym działaniem? Jak badać ich wpływ i konsekwencje w kategoriach społecznej zmiany? Czytając opisy projektów związanych z fotogłosem często można natrafić na takie wyrażenia, jak „upodmiotowienie społeczności" czy „sprawienie, żeby czyjś głos został usłyszany". Hasła te potrafią być zwodnicze, niełatwo bowiem udokumentować ich przedmiot; jako badacze niejednokrotnie mamy problem, aby w przekonujący sposób przedstawić innym badaczom efekty, o których mowa. Część problemów związana jest jednocześnie z „koniecznością bycia na miejscu", czasami brakuje nam też narzędzi i języka do udokumentowania i przeanalizowania owego „bycia na miejscu". Dlatego właśnie serial dokumentalny „Filmowiec-Rezydent" („Film-Maker in Residence"), jest tak cennym przykładem badań nad materiałami wideo dotyczącymi opieki medycznej[10]. Praca ta ma charakter wideodokumentu rejestrującego wizualne aspekty zarówno samego procesu, jak i jego produktu. W drugiej części niniejszego tekstu zaproponuję wstępny model badania wpływu lub konsekwencji podjętego działania, które uznaje za kluczowy element pogłębiania refleksji nad uczestnictwem.

Ujmowanie ludzi w obrazie: badania obszarów uczestnictwa

Mówiąc o obszarach uczestnictwa w odniesieniu do fotogłosu, mam na myśli różne etapy i elementy tego działania, a także to, że każdy z nich potraktować można jako „furtkę" dla badań nad procesami uczestnictwa. Obszary te mogą obejmować wszystkie lub wybrane aspekty spośród następujących: (1) uczenie się patrzenia przez obiektyw aparatu poprzez zapoznawanie się ze sprzętem, (2) zgłębianie kwestii etycznych dotyczących tego, kto lub co może znaleźć się na zdjęciach, (3) właściwy proces robienia zdjęć, (4) negocjowanie ujęć, oraz (5) praca z fotografiami (oglądanie, rozmawianie na ich temat, udział w analizowaniu, dodawanie podpisów). Jeżeli w grę wchodzi możliwość zorganizowania wystawy o charakterze lokalnym lub publicznym, kolejnym aspektem partycypacji byłby proces selekcji zdjęć, pisania tekstów kuratorskich, uczestnicząca analiza i refleksja po wystawie, a także próba analizy odbiorców. Jak pisałam już wcześniej[11], choć projekt fotogłosu nie zawsze musi zakładać wykonywanie zdjęć w grupach (można je robić pojedynczo), to jednak główną formą aktywności związanych z badaniem powstałych obrazów, angażowaniem się w lokalną analizę problemów, redagowaniem podpisów i pełnieniem funkcji kuratorskich, jest już praca grupowa.

Wszystkie te różnorodne obszary uczestnictwa osadzone są w szerszym kontekście społecznym lub badawczym. Kontekstem tym może być sama marginalizacja jako krytyczny moment aktywności obywatelskiej (na przykład tam, gdzie chodzi o głos kobiet, głos młodzieży lub projekt może być ukierunkowany na określone problemy, na przykład w sferze edukacji, walki z ubóstwem, ochrony zdrowia czy środowiska). Dwa projekty, które realizowałam

9 Filmmaker-in-Residence, G. Flahive (produkcja), H. Frise, K. Cizek, Katerina. (reżyseria), The National Film Board, Toronto 2009.

10 Ibidem.

11 Mitchell, op. cit.

wspólnie z młodzieżą – jeden w RPA dotyczący stygmatyzacji związanej z HIV/AIDS, a drugi w Etiopii koncentrujący się na zagadnieniach ochrony środowiska – rzucą światło na zagadnienie różnych obszarów uczestnictwa. Wspomniane projekty omawiam poniżej, po części aby zapewnić możliwość porównania, ale bardziej aby wskazać na zależność pomiędzy kontekstem społecznym a wzmiankowanymi wyżej obszarami uczestnictwa, a docelowo także na ich miejsce w „oddolnym" tworzeniu polityki, co postuluję w drugiej części niniejszego rozdziału („Zachowywanie obrazu").

Etiopia: „Obudź się i poczuj zapach kawy"

W RPA kontekst społeczny problemu stygmatyzacji osób chorych na HIV/AIDS związany jest z utrzymującym się wysokim wskaźnikiem nowych zakażeń. W skali globalnej 41% wszystkich nowych przypadków infekcji dotyka młodych ludzi z grupy wiekowej 15-24 lata. Statystyki te nie są jednak w pełni reprezentatywne dla wskaźników zachorowań w krajach położonych na południe od Sahary. Spośród 16 państw, w których występuje najwyższa zachorowalność na świecie, udało się w 2010 roku osiągnąć zakładane wskaźniki redukcji nowych zakażeń o 25%[12], statystyki krajowe poszczególnych państw nie odzwierciedlają pełnej skali problemu. Dla przykładu, w jednej z wiejskich prowincji RPA utrzymuje się wysoki wskaźnik nowych zakażeń, mimo że w skali całego kraju wzrost zachorowalności został opanowany. Według Salima Abdool Karima[13], w prowincji, w której wraz z współpracownikami prowadzimy badania[14], jedna na dziesięć dziewcząt zostaje nosicielką wirusa HIV przed ukończeniem 15 roku życia. W wieku 24 lat zarażona jest już co najmniej połowa tej populacji i chociaż przeprowadzono wiele działań i inicjatyw podkreślających znaczenie „przełamywania bariery milczenia" wyeliminując zjawiska stygmatyzacji, problem piętna związanego z chorobą nadal pozostaje istotną przeszkodą w przeprowadzaniu testów i ujawnianiu statusu pacjenta[15]. Z tego właśnie powodu projekt wykorzystujący metodę fotogłosu, który prowadziliśmy z udziałem młodzieży w wieku 14-16 lat, musiał przede wszystkim wziąć pod uwagę istnienie polityki stygmatyzacji oraz jej wpływ na proces partycypacji[16]. Projekt ów odbywał się w szkole, a przedmiotem fotografii uczestników byli oni sami oraz obiekty z ich otoczenia szkolnego.

Republika Południowej Afryki: „Młodzież, stygmatyzacja, HIV/AIDS"

Kontekstem dla udziału młodzieży w wieku 14-15 lat (8-9 klasa) w tym projekcie, realizowanym w mieście Jimma w Etiopii, była świadomość kluczowej roli degradacji środowiska naturalnego i zmian klimatycznych w kraju, którego gospodarka, stan zdrowia obywateli i bezpieczeństwo żywnościowe uzależnione są od produkcji rolnej[17]. Ponad 80% populacji zamieszkuje obszary wiejskie i jest w jakiś sposób związana z produkcja rolną. Młodzi uczestnicy projektu mieszkali w regionie znanym z uprawy kawy – miasto Jimma uchodzi za miejsce, w którym zaczęto z ziaren parzyć napój. Na bazie inspiracji z programów wsparcia dla społeczności lokalnej prowadzonych przez Uniwersytet Jimma sformułowano główne pytanie projektu: co oznacza dorastać w regionie uprawy kawy? Chcieliśmy się dowiedzieć, jak młodzi ludzie postrzegają swoją rolę w rozwiązywaniu problemów z zakresu ochrony środowiska. W przeciwieństwie do projektu poświęconego stygmatyzacji, prace badawcze nie odbywały się

12 Young People are Leading the HIV Prevention Revolution, New York 2010.

13 S.A. Karim, Safety of 1% Tenofovir Vaginal Microbicide Gel in South African Women: Results of the CAPRISA 004 Trial, Paper presented at the International AIDS Conference, July 19-22, Austria 2010.

14 Nasze badania wizualne o charakterze uczestniczącym prowadzone w RPA rozpoczęły się od projektu „Learning Together" Narodowej Fundacji Nauki pod kierownictwem N. De Lange.

15 Frohlich, korespondencja prywatna, 3 sierpnia 2011 roku.

16 R. Moletsane, N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart, T. Buthelezi, M. Taylor, Photo-Voice as a Tool for Analysis and Activism in Response to HIV and AIDS Stigmatization in a Rural KwaZulu-Natal School, „Journal of Child and Adolescent Mental Health", 2007, 19, s. 19-28.

17 Projekt „Obudź się i poczuj zapach kawy" stanowi część większego projektu o nazwie „Post Harvest Management to Improve Rural Livelihoods" prowadzonego przy udziale Nova Scotia Agricultural College, Jimma University, McGill University i finansowanego w ramach Filaru 1 programu Kanadyjskiej Agencji Rozwoju Międzynarodowego. Projektem kieruje T. Atiastke.

w środowisku szkolnym, ale na uniwersyteckiej plantacji zatrudniającej lokalnych robotników rolnych.

Obszary uczestnictwa

Chociaż dogłębne omówienie wszystkich obszarów uczestnictwa w obu projektach wykracza poza możliwości tego tekstu, bliższe spojrzenie na kilka z nich pozwoli zwrócić uwagę na wybrane sposoby badania kwestii partycypacji. Projekt „Obudź się i poczuj zapach kawy" zrealizowano kilka lat po tym poświęconym stygmatyzacji, dzięki czemu nasz zespół badawczy posiadał już większe doświadczenie w prowadzeniu badań z wykorzystaniem fotogłosu, ze szczególnym uwzględnieniem procesu dokumentacji, który umożliwia analizę kwestii uczestnictwa z perspektywy różnych komponentów projektu.

Etyka

Jednym z wyzwań w pracy z obrazami, szczególnie gdy w projekcie biorą udział niedoświadczeni fotografowie, jest rozważenie, w jaki sposób mogą się oni zaangażować w ustalenie tego, co oznacza „etyczne działanie". Z mojego doświadczenia wynika, że coraz częściej ten element procesu jest dla uczestników okazją do szerszego włączenia się w problematykę praw człowieka. W wypadku projektu prowadzonego w Etiopii udało nam się uwzględnić sesję na temat etyki zorganizowaną na bazie serii zdjęć, które określam jako „zdjęcia bez twarzy".

Oglądając zdjęcia wykonane podczas innych projektów, ukazujące sceny lub obiekty, ludzi z oddalenia, części ciała ludzkiego (na przykład dłonie lub stopy) lub sylwetkę ludzką od tyłu, można zainicjować krytyczną dyskusję na temat tego, co to oznacza „działać etycznie". Samą transkrypcję naszej 45-minutowej dyskusji, można uznać za dane uczestniczące. W projekcie etiopskim, zaangażowanie młodzieży polegało również na sformułowaniu zestawu zasad.

Fot. 1 i 2: Zdjęcia bez twarzy

Negocjowanie ujęć

W obu projektach kwestia negocjacji była istotna, co odwołuje się nie tylko do uczestnictwa fotografów, ale i do ich relacji z potencjalnymi fotografowanymi. W projekcie południowoafrykańskim jednym z najbardziej dramatycznych zdjęć jest obraz młodego chłopca, który odgrywa scenę samobójstwa.

O tym zdjęciu pisałam już w innym miejscu[18], koncentrując się szczególnie na jego potencjale prowokacyjnym. Tym razem chciałabym przedstawić, w jaki sposób przebiegała praca nad przygotowaniem ujęcia. Grupa, która robiła zdjęcie, składała się z czterech uczniów dziewiątej klasy. Na obrazie widzimy tylko jednego z nich, ale wyraźnie przeczuwamy także obecność drugiego – fotografa. Pozostali dwaj członkowie grupy mieli za zadanie znaleźć odpowiednie rekwizyty (ławkę i sznur) oraz doradzać fotografowi i fotografowanemu. Mniej

18 Mitchell, op. cit.

widoczna jest dyskusja grupy na temat tego, kto będzie fotografowany, a kto będzie fotografował, oraz w jaki sposób jej członkowie wpadli na pomysł tytułu zdjęcia. Nasz zespół nie miał wówczas możliwości bliższego zajęcia się tym tematem. Nie ulega jednak wątpliwości, że dla każdego, kto chce zgłębiać kwestię uczestnictwa, kluczowe znaczenie ma rejestrowanie większej liczby danych dotyczących samego procesu. Powinno ono uwzględniać negocjacje dotyczące tego, kto jaką rolę będzie odgrywać, a także pracę z urządzeniami rejestrującymi głos, aby stworzyć pejzaż dźwiękowy towarzyszący zebranym danym wizualnym.

Fot. 3: Zdjęcie sceny samobójstwa

W projekcie „Obudź się i poczuj zapach kawy" staraliśmy się zarejestrować więcej danych dotyczących procesu. Na przykład zdjęcie nr 4 przedstawia metodę fotogłosu w działaniu: negocjacje z grupą kobiet, które zajmują się pracami rolnymi, dotyczące ich roli w produkcji kawy. W pierwszej kolejności, fotografujący musieli zdecydować, czy ma to jakiś związek z kwestią ochrony środowiska (w tym wypadku uznali, że ważne było zrozumienie podziału na pracę wykonywaną przez mężczyzn i pracę kobiet). Następnie musieli wynegocjować zgodę kobiet na ich fotografowanie, a jeśli im się uda, to ustalić jak kobiety te chciałyby zostać przedstawione. Aby potraktować te negocjacje w kategoriach obszaru uczestnictwa, projekt fotogłosu może uwzględnić dyskusje z uczestnikami: co chcieliście osiągnąć w relacji z tymi kobietami? Co było najtrudniejsze? Czego dowiedzieliście się w trakcie negocjacji na temat samej metody fotogłosu oraz kwestii ochrony środowiska?

Fot. 4: Negocjowanie obrazów

Praca ze zdjęciami

Jednym z najważniejszych elementów projektów wykorzystujących fotogłos jest praca, jaką uczestnicy wykonują ze swoimi zdjęciami: począwszy od ich przeglądania, najlepiej w wersji wydrukowanej jako obiekty fizyczne[19], poprzez ich sortowanie i porównywanie, aż do selekcji, podczas której z trzydziestu czy więcej fotografii dziewięć lub dziesięć wybiera się do analizy (w formie plakatów lub prezentacji PowerPoint). Praca M. Brintona Lykesa na temat technik angażujących uczestników jest dobrym przykładem wykorzystania w tym celu techniki opowiadania historii (storytelling)[20]. Na zdjęciu

[19] Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images, E. Edwards, J. Hart (red.), New York 2004. Na język polski przełożono teoretyczny wstęp powyższej pracy: J. Hart, E. Edwards, „Fotografie jako przedmioty. Wprowadzenie", tłum. M. Frąckowiak, [w:] Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów, M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), Warszawa 2011, s. 253-284.

[20] M.B. Lykes, Activist Participatory Research and the Arts with Rural Mayan Women. Interculturality and Situated Meaning Making, [w:] From Subject to Subjectivities: A Handbook of Interpretive and Participatory Methods, D.L. Tolman, M.B. Miller (red.), New York 2001, s. 183-199; eadem, Creative Arts and Photography in Participatory Action Research in Guatemala, [w:] Handbook of Action Research: Participative Inquiry

nr 5 widzimy grupę młodych dziewcząt pracujących z obrazami w ramach projektu etiopskiego. Rozmowy, jakie toczą się przy tej okazji, są ważne z punktu widzenia zagadnienia uczestnictwa.

Fot. 5: Praca z obrazami

Organizowanie wystawy zdjęć

Nie każdy projekt posługujący się foto-głosem zakłada publiczną wystawę zdjęć, a nawet jeśli jest ona organizowana, to nie zawsze tworzą ją sami uczestnicy. W wypadku projektu poświęconego stygmatyzacji, uczestnicy wybierali spośród zrobionych przez siebie zdjęć te, nad którymi chcieli dalej pracować i do których chcieli wymyślić podpisy; wskazywali również zdjęcia, których nie chcieli udostępniać publicznie. Z różnych powodów nie było jednak możliwości, aby zaangażować ich w organizację publicznej wystawy. Udało się to natomiast w projekcie „Obudź się i poczuj zapach kawy", w którym młodzi uczestnicy wybrali dwadzieścia pięć zdjęć, wymyślili do nich podpisy oraz wspólnie zredagowali tekst kuratorski. Wystawa odbyła się w szkole, do której uczęszczali, wzięli w niej udział wszyscy rodzice oraz pracownicy uniwersytetu, którzy zaangażowali się w organizację projektu. Jak wcześniej wspomniałam, proces organizowania wystawy dostarcza istotnych informacji o partycypacji, uwzględniających ważne dane o uczestnikach, odbiorcach komunikatów i ogólnej estetyce.

Fot. 6: Słowo wstępne kuratora: „Nasza cenna planeta".

Komentarz

To, co wydaje się oczywiste, to fakt, iż wartość poszczególnych obszarów uczestnictwa opiera się na dokumentowaniu procesu, czy to za pomocą nagrań dźwiękowych, czy późniejszych wywiadów połączonych z dyskusją, oraz pracy zespołu badawczego, który dba o zarejestrowanie istotnych aspektów projektu w formie zdjęć lub nagrań wideo. Mniej oczywista w warunkowaniu uczestnictwa jest już rola problemu społecznego, wokół którego zawiązuje się dany projekt. W przypadku projektu poświęconego stygmatyzacji, realizowanego w środowisku geograficznym i społecznym ciężko doświadczonym przez epidemię HIV/AIDS, należy wziąć pod uwagę osobiste zaangażowanie (lub odmowę zaangażowania) poszczególnych osób. Co oznacza odgrywanie scenariuszy stygmatyzacji związanej z nosicielstwem wirusa HIV w środowisku, w którym „każdy jest zarażony lub narażony"? Z kolei w projekcie „Obudź się i poczuj zapach kawy", wyzwanie dla indywidualnych uczestników nie było aż tak trudne, co mogło zarówno hamować jak i wzmacniać partycypację. W kontekście edukacji uniwersyteckiej na wiejskich obszarach Etiopii rolnictwo jest bardzo ważnym tematem, a problemy ochrony środowiska – choćby zmiany klimatyczne – mają pierwszorzędne znaczenie, co wpływa na obywatelskie postawy czternastolatków. Być może

and Practice, P. Reason, H. Bradbury (red.), Thousand Oaks, CA, 2001, s. 363-371.

rozważając kwestie uczestnictwa w poszczególnych projektach, należy w jakiś sposób uwzględnić również stawkę, jaka wchodzi w grę, a także spróbować ustalić, w jakim stopniu uczestnicy są oswojeni z koncepcją aktywnej postawy wobec danego problemu. W RPA, gdzie dostęp do leczenia osób chorych na HIV/AIDS jest zagadnieniem silnie upolitycznionym, gdzie odbywa się niezliczona ilość marszy i kampanii protestacyjnych, i gdzie nosi się koszulki z hasłami dotyczącymi HIV/AIDS, aktywne zaangażowanie społeczne w ten problem nie jest niczym nowym. Z drugiej strony, mimo zakrojonych na szeroką skalę ogólnoświatowych kampanii walki ze zmianami klimatycznymi oraz działań na rzecz ochrony środowiska naturalnego, dla uczestników projektu „Obudź się i poczuj zapach kawy" nie były to zagadnienia dobrze znane. Można założyć, że upowszechnienie pewnych problemów może prowadzić do zobojętnienia uczestników i obniżonego zaangażowania, podczas gdy brak doświadczenia może być dodatkowym bodźcem do zwiększonej aktywności.

Zachowywanie obrazu: konsekwencje i wywoływanie zmian

„Nigdy nie należy wątpić, że mała grupa myślących, zaangażowanych obywateli może zmienić świat. Tak naprawdę tylko im się to dotąd udawało" pisała antropolog Margaret Mead. Czy to tylko romantyczne marzenie, czy może pogląd, który należy brać pod uwagę w projektach opartych na interwencjach wizualnych, takich jak dwa przytoczone przeze mnie przykłady? Jak wspomniałam powyżej, termin „zachowywanie obrazu" w znaczeniu, jakie mu przypisuję, odnosi się do możliwości stymulowania aktywności społecznej i prawdopodobieństwa, że proces angażowania poprzez fotogłos może spowodować zmiany w obowiązującej polityce. Użycie słowa „zachować" oznacza również określoną odpowiedzialność po stronie badaczy, aby udzielić badanym społecznościom wsparcia niezbędnego do wykazania aktywności. U podstaw tej pracy leży idea, żeby w kontynuację projektu poprzez działania indywidualne lub zbiorowe angażowali się sami uczestnicy lub aby odbiorcy projektu (w projektach z młodzieżą, dorośli, liderzy, decydenci) podjęli działania w ich imieniu. Z projektu Wang dowiadujemy się, w jaki sposób widok zdjęć kobiet pracujących w polu wpłynął na decydentów i legislatorów, powodując zmianę warunków związanych z opieką nad dziećmi i zdrowiem matek. W badaniu prowadzonym z udziałem uczniów szóstej klasy w wiejskim obszarze KwaZulu-Natal, w ramach projektu „Nieobecności w szkole w piątki", członkom lokalnych władz pokazywano wykonane przez uczniów zdjęcia, które ilustrowały kwestię bezpieczeństwa żywnościowego i wyjaśniały, dlaczego w piątki nie chodzą oni do szkoły (pracują na rynku, gdzie mogą zarobić pieniądze, aby kupić jedzenie na weekend). Po zapoznaniu się ze zdjęciami decydenci zdali sobie sprawę, że muszą stworzyć system zapewnienia żywności na weekend[21].

Jednym z wyzwań związanych z opisywaniem efektów działań podobnych do powyższych jest kwestia czasu oraz świadomość, że projekty niekoniecznie muszą się kończyć. W wypadku większości projektów społecznych, w których brałam udział, kiedy kończy się finansowanie dla jednego komponentu projektu, pojawia się możliwość uzyskania kolejnych funduszy na kontynuację pracy z tą samą społecznością, z udziałem wielu uczestników wcześniejszych działań[22]. W projekcie poświęconym stygmatyzacji nasz zespół badawczy w 2004 roku rozpoczął pracę w okręgu Vulindlela (RPA) w ramach projektu „Uczymy się razem", a w kolejnych latach udawało nam się pozyskać dalsze granty. W jednym z ostatnich projektów dwóch dyrektorów szkół, którzy wcześniej byli „beneficjentami" naszych działań, pełniło już rolę członków zespołu badawczego[23]. Co istotne,

[21] C. Mitchell, R. Moletsane, J. Stuart, C.B. Nkwanyana, Why we Don't go to School on Fridays: Youth Participation and HIV and AIDS, "McGill Journal of Education", 2006, 41, s. 267-282.

[22] N. De Lange, C. Mitchell, What Happens When We're Gone?, [w:] Handbook of Participatory Video, E.-J. Milne, C. Mitchell, N. De Lange (red.), (Alta Mira Press: w druku).

[23] Badania te są finansowane z dwóch głównych źródeł: przez Narodową Fundację Naukową („Uczymy się razem", „Każdy głos się liczy", „Młodzi ludzie kreatorami wiedzy", „Nic o nas bez nas") oraz przez Kanadyjską Radę ds. Badań

same obrazy żyją w pewnym sensie własnym życiem i były wykorzystywane na różne sposoby przez członków społeczności, chociaż zdecydowanie rzadziej przez młodzież, która była ich autorem. Obrazy silnie prowokujące, jak na przykład prezentowany na zdjęciu nr 3, posiadają dużą siłę oddziaływania[24]. Zebrane zdjęcia wchodzą obecnie w skład uczestniczącego archiwum (participatory archive) w społecznym projekcie „ożywiania danych, aby ratować życia w dobie AIDS"[25]. Archiwizacja uczestnicząca – czerpiąca z prac Isto Huvilo oraz Katie Shilton i Ramesha Srinivasana[26] – jest rodzajem analizy partycypacyjnej, w której uczestnicy pracują z danymi zebranymi przy użyciu foto-głosu. Przechowuje się je w cyfrowym archiwum zarządzanym przez Ośrodek Stosowanych Metodologii Wizualnych na Rzecz Przemian Społecznych przy Uniwersytecie KwaZulu-Natal[27]. W zespole badawczym stworzyliśmy najpierw archiwum cyfrowe o ograniczonym dostępnie na publicznej stronie internetowej (www.cvm.org), gdzie umieściliśmy wykonane przez młodych ludzi zdjęcia na temat stygmatyzacji chorych na HIV/AIDS[28]. Zdjęcia te zostały zakodowane przez badaczy za pomocą prostych protokołów metadanych. Następnie zaprosiliśmy różne grupy do pracy z zebranymi materiałami: dodawania znaczników, komentarzy i podpisów oraz wykorzystywania danych w sposób kreatywny i spersonalizowany (na przykład za pośrednictwem blogów). Jak opisujemy to w pracach wymienionych powyżej, staliśmy się świadkami powstawania czegoś, co nazwaliśmy demokratycznym archiwum partycypacyjnym: uczestnicy chętnie wchodzili w interakcję z danymi wizualnymi i z zainteresowaniem korzystali z technologii cyfrowych. Niektórzy nauczyciele należący do społeczności wykorzystali nawet zdjęcia na prowadzonych przez siebie zajęciach z tak zwanych umiejętności życiowych[29]. W ten sposób zdjęcia z projektu poświęconego stygmatyzacji wnoszą wkład w powstanie polityki w większym stopniu uwzględniającej rolę młodzieży jako wytwórców wiedzy[30]. Jako osoby zajmujące się partycypacją młodzieży powinniśmy także wykorzystywać posiadaną przez nas możliwość ływu w relacjach z osobami kształcącymi nauczycieli oraz instytucjami w rodzaju Rady Szkolnictwa Wyższego Republiki Południowej Afryki[31]. Warto zwrócić uwagę, że inne organizacje, takie jak UNAIDS, podjęły inicjatywy dążące do zaangażowania młodzieży w planowanie działań i propagowanie edukacji seksualnej. Ich najnowsze strategie zakładają, przykładowo, korzystanie z serwisów społecznościowych, poprzez które zachęca się młodzież do dzielenia sie swoimi pomysłami i doświadczeniami[32].

w Dziedzinie Nauk Społecznych i Humanistycznych („Partnerstwo na rzecz zmian", „Patrząc własnymi oczami", „Jaka to różnica?").

24 R. Moletsane, C. Mitchell, On Working With a Single Photograph, [w:] Putting People in the Picture: Visual Methodologies for Social Change, N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart (red.), Rotterdam 2007, s. 131-140; N. De Lange, C. Mitchell, E. Park, Working With Digital Archives: Giving Life (to Data) to Save Lives in the age of AIDS (prezentacja), American Education Research Association, 2008.

25 E. Park, C. Mitchell, N. De Lange, Social Uses of Digitization Within the Context of HIV and AIDS: Metadata as Engagement, online „Information Review" 2008, 32, s. 716-725.

26 I. Huvilo, Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management, "Archival Science" 2008, 8, s. 15-36; K. Shilton, R. Srinivasan, Participatory Appraisal and Arrangement for Multicultural Archival Collections, „Archivaria", 2008 63, s. 87-102.

27 N. De Lange, T. Mnisi, C. Mitchell, E. Park, Giving Life to Data: University-Community Partnerships in Addressing HIV and AIDS Through Building Digital Archives, „E-learning and Digital Media" 2010, 7, s. 160-171; N. De Lange, Mitchell, C. Mitchell, J. Pascarella, N. De Lange, J. Stuart, We Wanted Other People to Learn From us: Girls Blogging in Rural South Africa in the age of AIDS, [w:] Girl Wide Web 2.0: Revising Girls, the Internet and the Negotiation of Identity, S. Mazzarella (red.), New York 2010, s. 161-182.

28 E. Park, C. Mitchell, N. De Lange, Working With Digital Archives: Photovoice and Meta-Analysis in the Context of HIV & AIDS, [w:] Putting People in the Picture, s. 163-172. C. Mitchell, N. De Lange, Community Based Video and Social Action in rural South Africa, [w:] Handbook on Visual Methods, L. Pauwels, E. Margolis (red.), London 2011, s. 171-185.

29 T. Mnisi, N. De Lange, C. Mitchell, Learning to Use Visual *Data to 'Save Lives' in the Age of AIDS*, „Communitas" 2010, 15, s. 183-20.

30 C. Mitchell, J. Stuart, N. De Lange, R. Moletsane, T. Buthelezi, J. Larkin, S. Flicker, What Difference Does This Make? Studying Southern African Youth as Knowledge Producers in the Age of AIDS, [w:] Applied Linguistics in the Field: Local Knowledge and HIV/AIDS, C. Higgins, B. Norton (red.), Clevedon 2009.

31 Being a Teacher in the Context of the HIV and AIDS Pandemic – Teacher Education Pilot Project, Pretoria 2010.

32 Inicjatywa ta zaczęła się w październiku 2011 roku i będzie trwała do stycznia 2012 roku. Strategia, która ujawni się w wyniku tych konsultacji, będzie wpływała na UNAIDS i jej aktywność w okresie następnych pięciu lat; zob. www.crowdoutaids.org.

Fot. 7 i 8: Nauczyciele pracujący z cyfrowym archiwum

Zdjęcia z projektu „Obudź się i poczuj zapach kawy" wpisują się w szeroki wachlarz działań zmierzających do zaangażowania młodzieży w rozwiązywanie licznych problemów występujących w Etiopii. Prawny kontekst zaspokajania potrzeb młodzieży z obszarów wiejskich obejmuje takie dokumenty, jak „Narodowa polityka w sprawie młodzieży" z roku 2004 czy – oczekująca na uchwalenie w najbliższym czasie – „Narodowa ustawa o młodzieży". „Narodowa polityka w sprawie młodzieży" została pierwotnie przyjęta celem zapewnienia aktywnego i świadomego uczestnictwa młodych ludzi w demokratycznym rozwoju Etiopii – zagwarantowania, iż będą oni partycypować we wszystkich korzyściach osiągniętych z tytułu wzrostu ekonomicznego na szczeblu regionalnym i krajowym, oraz, docelowo, stymulowania ich zaangażowania w tworzenie przyszłych działań i programów adresowanych szczególnie do młodzieży. Aby zapewnić aktywne uczestnictwo i zaangażowanie młodzieży w ten proces, połowę autorów „Narodowej polityki w sprawie młodzieży" stanowili młodzi ludzie.

Ponieważ zdjęcia w ramach projektu „Obudź się i poczuj zapach kawy" zostały zrobione na początku 2011 roku, a ich wystawa miała miejsce kilka miesięcy później, zapewne jest jeszcze za wcześnie na ocenę efektów wykonanej pracy. Już teraz jednak zdjęcia owe stanowią część objazdowej wystawy po Etiopii i Kanadzie, gdzie będą pokazywane w szkołach i na uniwersytetach. Opracowywany jest również przewodnik dla nauczycieli i pedagogów pracujących z młodzieżą. Jeżeli chodzi o Etiopię, to oczekiwać można, że również inne uniwersytety, poza tym z Jimma, mogą przekonać się do korzyści wynikających z pracy z członkami społeczności w terenie, zwłaszcza angażowania młodych ludzi w newralgiczne zagadnienia związane z ochroną środowiska. Możemy również badać bezpośrednio, jaki wpływ miał projekt na przyszłe relacje pomiędzy Uniwersytetem w Jimma a szkołą biorącą udział w projekcie. Inne szkoły, które obejrzą wystawę mogą potraktować ją jako inspirację i stworzyć własne projekty uczestniczące. W realiach Kanady (będącej partnerem projektu) oczekujemy, że zdjęcia z wystawy mogą zachęcić młodych ludzi do przeprowadzania własnych dociekań na temat ochrony środowiska naturalnego, a pytanie: „Co oznacza dorastać w kraju kawy?" zmobilizuje ich do zgłębiania lokalnych problemów. Zadanie wszystkich tych, którzy zajmują się aktywizowaniem młodzieży, nie powinno jednak polegać jedynie na zachęcaniu jej do uczestnictwa, ale także na upowszechnianiu rozwiązań, które ten udział uwzględniają i umożliwiają wśród decydentów polityki edukacyjnej i rolnej.

Podsumowanie

Można oczywiście stawiać sobie jeszcze wiele innych pytań. Czy jako badacze specjalizujący się w naukach społecznych, idealizujemy pojęcia uczestnictwa i współpracy? Być może nie doceniamy relacji władzy w prowadzonych przez nas pracach i nie wiemy, czyim celom one tak naprawdę służą? Dlaczego uważamy się za

ludzi, którzy mają prawo ujmować innych ludzi w obrazie i zachowywać ten obraz. I czy metody, które uznajemy za dekolonizujące, nie niosą ze sobą przypadkiem własnych form kolonizacji? Jako naukowcy zajmujący się interwencjami wizualnymi, często pracujemy ze społecznościami, w których sami – ze względu na wiek, płeć, pochodzenie geograficzne, klasowe i rasowe – jesteśmy outsiderami. W jaki sposób możemy realizować projekt według własnych wyobrażeń i zasad, unikając jednocześnie dominacji perspektywy „mojej" i „naszej"? Z drugiej strony, można również zastanowić się nad tym, czy jest jakiś sens w prowadzeniu badań społecznych, które nie przyczyniają się do zmiany społecznej. Takie pytanie pociąga z kolei za sobą inne. Czy projekty tego typu, prowadzone w dużej mierze z udziałem zmarginalizowanych grup społecznych, nie wyręczają w pewnym stopniu państwowych struktur i systemów edukacji oraz opieki zdrowotnej, zachęcając biednych czy młodych ludzi, aby sami rozwiązywali swoje problemy?

Możemy jednak obrać inną drogę, polegającą na opracowywaniu bardziej jednoznacznych strategii analizowania dowodów na efekty uczestnictwa w interwencjach wizualnych, których celem jest ujmowanie ludzi w obrazie lub zachowywanie tego obrazu. Jakie struktury można stworzyć, aby legitymizować współpracę badawczą? W jaki sposób zwiększyć interwencyjny potencjał naszych działań? Strategie te niekoniecznie rozwiązują kluczowe problemy wspomniane powyżej, ale mogą przyczynić się do większej przejrzystości procesu „ujmowania" i „zachowywania" i wnieść wkład w pogłębianie wiedzy członków społeczności, co jest w końcu jednym z podstawowych zadań pracy z młodzieżą[33].

Tabela. Badanie i ocena rezultatów wykorzystania metod wizualnych[34]

	Proces	**Produkt**	**Odbiorcy**
Uczestnictwo	Kto wziął udział? Odpowiedzialność? Które elementy procesu wspierały zaangażowanie?	Jakie przesłania zostały sformułowane/ wyartykułowane? Kto co powiedział?	Czyj głos został usłyszany? Kto słuchał? Jaka jest relacja pomiędzy uczestnikami a odbiorcami?
Wiedza	Jakie narzędzia mogą przyczynić się do podnoszenia poziomu wiedzy danej społeczności?	Co uznajemy za wiedzę?	Jak wiedza ta jest wykorzystywana? Jaką role odgrywają uczestnicy w wykorzystywaniu wiedzy?
Konsekwencje/ wpływ	Dlaczego metody wizualne? Jaki aspekt interwencji wizualnej/ procesu przyczynił się do zmian?	Refleksyjność uczestników: Dlaczego stworzyliście ten wizualny tekst? W jaki sposób tekst ten powinien zostać wykorzystany?	Kto powinien zapoznać się z wizualnymi efektami projektu? Jakie zmiany nastąpiły w jego rezultacie?

33 Lankshear i Knoebel wprowadzili termin „młodzi ludzie jako kreatorzy wiedzy", który wydaje się wyjątkowo trafny w odniesieniu do dwóch prezentowanych tu projektów fotogłosu.

34 Matryca ta została po raz pierwszy zaprezentowana na spotkaniu w fundacji Girls Action Foundation Retreat, w Montrealu, 28 października 2011 roku (MacEntee, Rivard, Mitchell).

Tabela stanowi matrycę czy też schemat badania uczestnictwa i jego konsekwencji w podejściach wykorzystujących narzędzia wizualne (również sztukę) do badań społecznych.

Powyższy schemat uwzględnia różne opcje zaangażowania – obszary uczestnictwa – oraz proponuje kompleksowe podejście do badania procesu partycypacji. Na przykładzie dwóch projektów, „Obudź się i poczuj zapach kawy" oraz „Młodzież, stygmatyzacja, HIV/AIDS", starałam się wykazać istniejące podobieństwa, szczególnie w odniesieniu do potencjału wytwarzania wiedzy. Jednocześnie ze względu na harmonogram i dalszy rozwój badań więcej wiemy o efektach i rezultatach uczestnictwa młodzieży w projekcie „Obudź się i poczuj zapach kawy".

Omawiając kwestię partycypacji, w przypadku żadnego z projektów nie wspomniałam o aspekcie płci uczestników, ani o potencjalnych różnicach w podejściu do problemów, jakie mogły występować pomiędzy młodymi chłopcami a dziewczętami. We wcześniejszych badaniach z udziałem dziewcząt i młodych kobiet[35] zaangażowanie w zagadnienia przemocy na tle seksualnym miało charakter wysoce kolaboratywny, widoczny w sposobie pracy uczestników w małych grupach. Jest to zatem kolejne ważne pytanie, na które trzeba szukać odpowiedzi: jaka zależność występuje pomiędzy płcią a uczestnictwem?

Punktem wyjścia niniejszego tekstu było jednak pytanie bardziej podstawowe: jaką rolę odgrywa w tym wszystkim uczestnictwo? Szukając odpowiedzi, odwoływałam się zarówno do obrazów, jak i słów. W centrum analizy znalazła się koncepcja obszarów uczestnictwa oraz znaczenie zdecentralizowanego podejścia do zagadnienia fotogłosu w ujęciu ogólnym. Sądzę bowiem, że niezależnie od tego, iż zaprezentowane przykłady dotyczyły fotografii, refleksję która wyrasta z ich analizy wykorzystać można także do rozważań nad uczestniczącym wideo, badając, na przykład sposób, w jaki rozmaite cechy kontekstualne (dotyczące problemów ochrony środowiska, edukacji seksualnej, ubóstwa itp.) splatają się w różnych obszarach uczestnictwa, między innymi na etapie burzy mózgów, wymyślania scenariusza, obsługi kamery, kręcenia ujęć, montażu, przeglądania materiału, projekcji filmu, refleksji po zakończeniu jego produkcji[36]. Jak już wspominałam w kontekście dokumentalnego serialu „Filmmaker in Residence" („Filmowiec–Rezydent"), dokumentaliści (a moim zdaniem również badacze wizualni) są odpowiedzialni za posługiwanie się narzędziami medialnymi, którymi dysponują tak, by pomóc społecznościom lokalnym rozwiązać problemy uznawane przez nie za istotne. Przemiawa to za praktyką „ujmowania ludzi na obrazie" i „zachowywania tego obrazu".

Podziękowania

Chciałabym szczególne podziękować uczestnikom seminarium „Kolaboratorium #2: fotografia, architektua, zmiana", które odbyło się w Poznaniu, 27 października 2011 roku, za ich opinie i głosy dotyczące prezentowanych przeze mnie idei. Dziękuję również Lukasowi Labacherowi za pomoc w przygotowaniu tego artykułu.

35 Zob. R. Moletsane, C. Mitchell, N. De Lange, J. Stuart, T. Buthelezi, M. Taylor, What Can a Woman do With a Camera? Turning the Female Gaze on Poverty and HIV/AIDS in Rural South Africa, "International Journal of Qualitative Studies in Education", 2009, 22, s. 315-331; R. Moletsane, C. Mitchell, J. Smith, L. Chisholm, Methodologies for Mapping a Southern African girlhood, Rotterdam 2008; C. Mitchell, What's Participation got to do With it? Visual Methodologies in 'Girl-Method' to Address Gender Based Violence in the Time of AIDS, "Global Studies of Childhood", 2011, 1, s. 51-59; C. Mitchell, Girls' Texts, Visual Culture and Shifting the Boundaries of Knowledge in Social Justice Research, [w:] Girls, Cultures, Texts, C. Bradford, M. Reimer (red.), Waterloo 2011 (w druku).

36 C. Mitchell, N. De Lange, s. 171-185.

Claudia Mitchell

Putting People in the Picture and Keeping People in the Picture

Introduction

This chapter focuses on the use of participatory visual methodologies, and especially work with photography to interrogate the idea of participation itself. While a number of researchers write about participatory work within visual studies,[1] to date participation itself remains a somewhat understudied term in comparison to the study of the visual within such practices as photo-voice, the focus of this chapter, and participatory video.[2] The term photo-voice, as coined by Caroline Wang and her colleagues[3] and as now used in a wide range of projects and studies which seek to study the world 'through the eyes' of participants, typically those most marginalized, refers to a set of practices related to giving cameras to participants to document the critical issues in their lives. In Wang's case, women in rural China were given cameras to document the issues related to working in the rice fields. Others such as James Hubbard in his work with native youth in the US refers to a 'shoot back' method,[4] and Wendy Ewald who has pioneered work with cameras and children around the world simply refers to this work as doing photography with children and focuses less on this work as participatory or as research and more on the significance of children's self-expression.[5] While I have written about the uses of photo-voice as a participatory visual methodology in social research elsewhere,[6] and particularly in the context of addressing HIV&AIDS, gender equality and gender-based violence, much of my focus has been on the visual aspects of the work: the images themselves (including the idea of provocative images), ways of working with the photos as data, and of course the ethical issues attached to the visual. In this chapter I want to go back over some of this work and consider the place of participatory sites in studying the various practices and stages attached to photo-voice.

The phrases 'putting people in the picture' and 'keeping people in the picture' warrant some explanation. The phrase "putting people in the picture" which my colleagues and I used in a title of a book on visual methodologies a few years ago,[7] drew on Jo Spence's work where she refers to "putting myself in the picture." For Spence it was a way to signal her own agency in the political project of working with (and reconfiguring) her own family album[8]. In adapting this title to putting people (versus putting myself) in the picture, there is of course a shift in agency in terms of who is doing the 'putting' and suggesting a type of intervention from the outside or what Cizek refers to as the idea of Interventionist Media.[9] In essence the bulk of the work that I refer to here and elsewhere based on how my colleagues and I have used photo-voice in South Africa, Rwanda, Swaziland and Ethiopia is specifically not in the DIY (do-it-yourself) genre, but is explicitly interventionist. Here I want to consider how we might study and document the participatory nature of work that is interventionist so that participation is not simply in the imagination of the research team. In using the word 'keeping' in "keeping people in the picture" I am sensitive to its con-

1 See for example: S. Pink, Visual Interventions: Applied Anthropology, New York 2007; M. Banks, Visual Research Methods, London 2001.

2 By this I am not referring to a consideration of process. Clearly there is some very rich work in the area of process and the making of visual images. What is less obvious is the relationship of process to a consideration of participation.

3 C. Wang, "Photovoice: A Participatory Action Research Strategy Applied to Women's Heath, Journal of Women's Health 8 (1999), 185-192.

4 J. Hubbard, Shooting Back From the Reservation, New York 1994.

5 W. Ewald, Secret Games: Collaborative Work With Children, 1969-99, Zurich 2000.

6 See for example: C. Mitchell, Doing Visual Research, London 2011.

7 Putting People in the Picture: Visual Methodologies for Social Change, ds. N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart, Amsterdam 2007.

8 J. Spence, Putting Myself in the Picture, London 1987.

9 Filmmaker-in-Residence. Toronto, G. Flahive (Production), H. Frise, K. Cizek (Directors), The National Film Board 2009.

notations of power and control. However, 'keeping' also connotes a type of responsibility on the part of the researcher and it is that connotation that interests me. How do we extend this work beyond a once-off set of activities, and how do we study the influence or consequences of this work in terms of social change? It is customary to read, for example, in accounts of photo-voice projects of community empowerment, or of participants 'making their voices heard.' These are tricky to document and often as researchers we struggle to convey this work to other researchers in a persuasive form. At the same time, some of the concern might deal with the point that 'you had to be there'. Sometimes as researchers we are short on tools and language for documenting and analyzing 'being there' which is why the documentary series "Filmmaker in residence", for example, is so powerful in its study of video documentary in looking at health care.[10] That work through documentary video visually documents both process and product. Thus in the second part of the chapter I offer the beginnings of a blue-print for studying influence or 'having consequences' as a critical aspect of deepening an understanding of participation.

Putting people in the picture: Studying sites of participation

In using the term participation sites in relation to photo-voice, I refer to the various stages and elements of the process, and the ways in which each one of these might be regarded as entry point for studying participatory processes. These sites can include any and all of the following in relation to the participatory process: (1) learning to see through the camera by becoming acquainted with cameras, (2) exploring the ethical issues of who or what can be in the picture, (3) taking the actual photographs, (4) negotiating photo shots, and (5) working with the photographs (looking at, talking about, engaging in analysis of the photos, writing captions). If it is possible to have community based or public exhibitions then a sixth feature includes selecting and choosing photos for the exhibition, and writing curatorial statements. And then of course there are places for participatory analysis and reflection post-exhibition, as well as for studying audiences. As I document elsewhere,[11] this work can include participants working on their own to take pictures, or it can include doing group picture-taking activities, but the main part of the work in relation to studying the images, engaging in local analysis of the issues, writing captions, and curating exhibitions are meant to be group or community work.

These various sites of participation are located within the broader social issue or concern under study. The context can be marginalization itself as a critical feature of civic engagement (for example, where are the voices of women or where the voices of youth?), or it can be focused on specific issues of health, education, poverty alleviation, or environmental issues, to name just some of the possibilities. Two projects with youth, one in South Africa addressing stigma in addressing HIV&AIDS, and one in Ethiopia and addressing environmental issues, help to shed light on these various sites of participation. I offer them in tandem, in part to provide a point of comparison, but more to highlight the interplay of context, some of the various sites of participation noted above, and ultimately their place in 'from the ground up' policy making as I take up in the "keeping people in the picture" section of the chapter.

South Africa: Stigma Project

The social context for addressing stigma and HIV&AIDS in South Africa draws on a recognition of the continuing high rates of new HIV infections. Although globally 41 percent of all new infections are amongst young people between the ages of 15-24, this statistic does not fully represent the rates of new infections in sub-Saharan Africa. Moreover, even though 16 of the countries with the highest rates in the world were reaching the 2010 targets of reduction by 25%,[12] the national statistics for any par-

10 Ibidem.

11 Mitchell, op. cit.

12 Young People are Leading the HIV Prevention Revolution,

ticular country do not fully represent the issues. For example, in one rural district in South Africa the numbers of new infections amongst youth remain high even though the rates overall in South Africa may appear to be stabilizing. As Salim Abdool Karim note of one of the districts[13] where my colleagues and I work,[14] one in ten girls in the district are HIV positive by the time they are 15. By the time they are 24, at least half of them are HIV positive. And although many initiatives both nationally and locally have highlighted the significance of 'breaking the silence' by combating stigma, the issue of stigma is still a critical one in relation to HIV testing and disclosure of status,[15] Thus, a photovoice project that we conducted with 14-16 year olds in grade 9 and designed to address stigma had to first of all acknowledge the politics of stigma and its role in the participation process.[16] The project took place entirely at the school and involved as photo subjects the participants themselves and images in the school environment.

Ethiopia: Wake Up and Smell the Coffee

The context for 14-15 year olds in grade 8 and 9 participating in the "Wake up and smell the coffee" project in Jimma, Ethiopia, is one which acknowledges the critical role of environmental degradation and climate change in a country whose economy and overall health in terms of food security depends on agricultural production.[17] Over 80 percent of the population lives in rural areas and is attached in some way to agricultural production. The youth participants live in the land of coffee, with Jimma the birthplace of coffee. Inspired by Jimma University's focus on community outreach, the project asked the question 'what does it mean to grow up in the land of coffee?' and in so doing sought to study how young people see themselves as protagonists in addressing environmental issues. Unlike the project on stigma, the fieldwork for this project took place outside of the school setting and on the university plantation that involved local agricultural workers.

Sites of Participation

While it is beyond the scope of this chapter to look in depth and equally at all sites of participation in the two projects, a look at several of the different sites of the work serves to highlight some of the ways of studying participation. The Wake Up and Smell the Coffee Project took place several years after the Stigma Project and as such benefited from our research team's experiences of conducting photo-voice research and especially documenting the process so that is possible to look at participation across many components of the project.

Ethics

One of the challenges of working with visual images and particularly new photographers is to consider how participants might themselves become engaged in contributing to what 'working ethically' might mean. Indeed, increasingly I have come to see this part of the work as a way for participants to become engaged in addressing human rights issues more broadly. In the case of the Ethiopia project, we were able to build in a session on ethics organized around a series of images that I call 'no faces'.

New York 2010.

13 S.A. Karim, "Safety of 1% Tenofovir Vaginal Microbicide Gel in South African Women: Results of the CAPRISA 004 Trial". Paper presented at the International AIDS Conference, July 19-22, Austria 2010.

14 Our participatory visual work in rural South Africa started with the Learning Together study, a National Research Foundation study led by Naydene De Lange.

15 Frohlich, personal communication, August 3, 2011.

16 R. Moletsane, N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart, T. Buthelezi, M. Taylor, "Photo-Voice as a Tool for Analysis and Activism in Response to HIV and AIDS Stigmatization in a Rural KwaZulu-Natal School", Journal of Child and Adolescent Mental Health 19 (2007), 19-28.

17 The Wake Up and Smell the Coffee study is part of the larger Post Harvest Management to Improve Rural Livelihoods project involving the Nova Scotia Agricultural College, Jimma University, McGill University and funded through the Tier 1 program of the Canadian International Development Agency. The project is led by Tess Atiastke.

Fig. 1 and 2. No Faces

By looking at a series of images from other projects, some that include scenes or objects rather than people, some that include photos of people at a distance, and still others that include a part of the body (e.g., hands or feet) or a picture only showing the person from the back, it is possible to have critical discussion about what counts as acting ethically. A transcript of the 45 minute discussion we had could itself be regarded as participatory data, and in the case of the Ethiopia project, youth themselves contributed to a set of guidelines.

Negotiating the taking of pictures

In both projects the issue of negotiation was an important one, which not only speaks to the participation of the photographers, but also their relationship to potential photo-subjects. In the South African project, one of the most dramatic photos is of a young boy who role-plays suicide.

Fig. 3. Suicide Image

While I have written about this image elsewhere,[18] especially about its power to provoke, what I want to mention here is the recollection of the composition of this image. The group that took the picture included 4 ninth grade boys. We only see one, but clearly we note the presence of a second, the photographer. The other two members of the group were responsible for finding props (the desk and rope) and for advising the photographer and the photo-subject. But what is less visible is the discussion that went on in relation to who would be photographed and who would be the photographer, and how they came up with the caption. While our team was not able to fully follow this up at the time, what has become apparent of one really wants to study participation is the importance of trying to capture more of the process data around negotiating who plays what role, and the importance of working with voice recording devices for creating soundscapes along with the visual data.

In the Wake Up and Smell the Coffee project, we tried to capture more of the process data. Figure 4 for example shows the photovoice group in action, negotiating with a group of female agricultural workers based on their

18 See for example: Mitchell, op. cit.

role in coffee production. The photographers first of all had to decide whether what was going on fit with the issues of the environment (in this case they decided that it was important to understand the division of labour in terms of men's work and women's work). They then had to negotiate with the women whether they would be willing to be photographed and if so, how would they be represented. In order to look at this negotiating as a participatory site, the photo-voice project can make room for discussion with the participants: Why did you want to photograph these women? What were the challenges? What did you learn about environmental issues and about photo-voice through your negotiations?

Fig. 4. Negotiating Images

Working with the photographs

One of the most important components of photo-voice projects is the work that participants themselves do with their images. This can include everything from looking at the photos, ideally printed out and as existing as material objects,[19] through to sorting and comparing, to selecting from the 30 or more photographs 9 or 10 for analysis (either a poster-analysis or PowerPoint presentation). Lykes' work on engaging participants is a good example of including storytelling as part of this work.[20] In Figure 5 we see groups of youth from the Ethiopia project working with the images. The conversations that take place are important ones for highlighting participation.

Fig. 5. Working with Images

Setting up a photo exhibition

Not all photo-voice projects include a public exhibition and even when they do, not all photo-voice exhibitions are created by the participants themselves. In the case of the Stigma project, the participants indicated which of the images they had produced were ones that they wanted to work with further and for which they created captions. They also indicated which images they did not want to have shared publicly. However, for a variety of reasons it was not feasible for them to be involved in a public exhibition. The youth who participated in the Wake Up and Smell the Coffee project were able to participate, selecting 25 images, producing captions, and composing the curatorial statement for an exhibition that took place at their school and which involved all the parents and various members of the university who had been involved in setting up the project in the first place. Again, the process of creating an exhibition offers important participatory data in relation to audience, messages, and overall aesthetics.

19 Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images, ds. E. Edwards, J. Hart, New York 2004.

20 M.B. Lykes, "Activist Participatory Research and the Arts With Rural Mayan Women. Interculturality and Situated Meaning Making", in From Subject to Subjectivities: A Handbook of Interpretive and Participatory Methods, ed. D.L. Tolman, M.B. Miller, New York 2001, 183-199; eadem, "Creative Arts and Photography in Participatory Action Research in Guatemala", in Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice, ed. P. Reason, H. Bradbury, Thousand Oaks 2001, 363-371.

Fig. 6. Curatorial Statement: "Our precious planet"

Discussion

What should be obvious is that the value of the various participatory sites rests on documenting the process, whether though voice recordings, follow-up interviews and discussion, and the research team ensuring that aspects of the project are captured through video or photographs. What is less clear is the role of the social issue itself in determining participation. In the case of the Stigma Project in a geographic and social setting hard hit by HIV&AIDS, the personal engagement (or disengagement of individuals) needs to be factored in. What does it mean to role-play scenarios of HIV-related stigma in a context where 'everyone is infected or affected'? In the case of the Wake Up and Smell the Coffee project, there was perhaps less at stake for participants at an individual level, and this could either inhibit or amplify participation. At the same time in a university setting in rural Ethiopia where agriculture is important areas, and where environmental issues such as climate change have social capital, perhaps there is more at stake for fourteen year olds in terms of activism. Perhaps a component that needs to be added into a consideration of participation is some idea of what is at stake, and even how familiar participants are with activism in relation to the particular issue. In the South African context where access to treatment and care in relation to HIV&AIDS has been highly politicized and where there have been a plethora of marches, protest campaigns, HIV&AIDS focused t-shirts, social activism is not uncommon. At the same time, although there have been world-wide many campaigns about climate change and environmental issues, this is something that would have been less familiar to the students in the Wake Up and Smell the Coffee project. The point is simply that familiarity may make participants more blasé about the issues, and unfamiliarity could contribute to an added burst of activism.

Keeping people in the picture: Consequences and influencing change

"Never doubt that a small group of thoughtful committed citizens can change the world. Indeed, it is the only thing that ever has" writes anthropologist Margaret Mead. Is this a romantic dream or is this something that we need to hang on to in relation to work that is based on visual interventions such as the two that I have described here? As noted earlier, the term "keeping people in the picture" as I use it here refers to the possibility for community activism and the likelihood that the participatory process of photo-voice might give way to some type of participatory process for bringing about policy change. The use of the word 'keeping' also implies a level of responsibility on the part of researchers to provide support, as needed, for communities to take action. At the heart of this work is the idea that participants are themselves engaged in taking things further through individual or collective action, or that audiences (adults, in the case of youth projects, leaders, policy makers) take action on their behalf. From Wang's work, we learned of the ways in which the images of the rural women when seen by policy makers brought about change in relation to conditions related to childcare and maternal health. In a study carried out with sixth grade students in rural KwaZulu-Natal, the Friday Absenteeism Project, the photo images taken by the students from an informal settlement on food security issues and why they don't go to

school on Friday (but rather work in the market when they can earn money to buy food for the weekend), are presented to local stakeholders. Upon seeing the images, they realize that must set up a feeding scheme on the weekends.[21]

One of the challenges of reporting on the consequences of this type of work relates to time and how to think about the fact that projects do not necessarily end. In much of the community based research in which I am engaged with a multi-disciplinary research team, funding for one component of the project might cease but new funding is available to continue to work in the community and with many of the same players.[22] In the case of the Stigma Project, our research team began work in Vulindlela district of South Africa in 2004 with the Learning Together study, but since that time, we have been successful in receiving further grants and indeed, in one of the most recent, the two school principals who were in previous studies as 'beneficiaries' are now co-researchers.[23] But the images themselves have, in a sense, a life of their own and have been used in a variety of ways by the members of the community, although perhaps less so by the youth themselves. As Moletsane et al. and Mitchell et al. highlight,[24] the very provocative images such as the one we see in Figure 2 are very powerful. The images have now become part of the establishment of participatory archive "giving life to data to save lives in the age of AIDS" project in the community.[25] Participatory archiving draws on the work of Huvilo[26] and Shilton and Srinivasan[27] as one type of participatory analysis where participants can work with photovoice data stored in a digital archive and managed through the Centre for Visual Methodologies for Social Change at the University of KwaZulu-Natal.[28] As a research team, we first created a restricted access digital archive on a more public site (www.cvm.org) where the photo images produced by young people on issues of stigma in the context of HIV&AIDS were stored and coded by the team through fairly straightforward metadata protocols. We then invited various groups to work with the data by contributing to social tagging, adding annotations and captions, and exploring the meanings of the data in imaginative and personal ways (through, for example, blogs). As we document in the various studies noted above, we began to see the emergence of what we describe elsewhere as the democratic and participatory archive[29]: participants were eager to engage with the visual data, and were interested in the use of digital technology in and of itself. Some teachers in the community have even incorporated these images into their Life Skills classes.[30] In this way

21 C. Mitchell, R. Moletsane, J. Stuart, C.B. Nkwanyana, "Why We Don't go to School on Fridays: Youth Participation and HIV and AIDS, McGill Journal of Education 41 (2006), 267-282.

22 R. Moletsane, C. Mitchell, On Working With a Single Photograph, in Putting People in the Picture, ed. N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart, Rotterdam 2007, 131-140; N. De Lange, C. Mitchell, What Happens When We're Gone?, in Handbook of Participatory Video, ds. E.-J. Milne, C. Mitchell, N. De Lange, (Alta Mira Press: forthcoming).

23 The research studies have been funded by two main sources, the National Research Foundation (Learning Together; Every Voice Counts; Youth as Knowledge Producers; Nothing About Us Without Us) and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Partnerships for Change; Seeing for Ourselves; What Difference Does this Make?).

24 R. Moletsane, C. Mitchell, On Working With a Single Photograph, in Putting People in the Picture: Visual Methodologies for Social Change, ed. N. De Lange, C. Mitchell, J. Stuart, Rotterdam 2007, 131-140; N. De Lange, C. Mitchell, E. Park, "Working With Digital Archives: Giving Life (to Data) to Save Lives (in the age of AIDS" (oral presentation), American Education Research Association, 2008.

25 E. Park, C. Mitchell, N. De Lange, "Social Uses of Digitization Within the Context of HIV and AIDS: Metadata as Engagement, online Information Review 32 (2008), 716-725; N. De Lange, T. Mnisi, C. Mitchell, E. Park," Giving Life to Data: University- Community Partnerships in Addressing HIV and AIDS Through Building Digital Archives, E-learning and Digital Media 7 (2010), 160-171.

26 I. Huvilo, "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management", Archival Science 8 (2008), 15-36.

27 K. Shilton, R. Srinivasan, "Participatory Appraisal and Arrangement for Multicultural Archival Collections", Archivaria 63 (2008), 87-102.

28 De Lange, Mnisi, Mitchell, Park, op. cit. 160-171; A. De Lange, Mitchell, C. Mitchell, J. Pascarella, N. De Lange, J. Stuart, "We Wanted Other People to Learn From us: Girls Blogging in Rural South Africa in the age of AIDS", in Girl Wide Web 2.0: Revising Girls, the Internet and the Negotiation of Identity, ed. S. Mazzarella, New York 2010, 161-182.

29 E. Park, C. Mitchell, N. De Lange, "Working With Digital Archives: Photovoice and Meta-Analysis in the Context of HIV & AIDS", in Putting People in the Picture, 163-172; C. Mitchell, N. De Lange, Community Based Video and Social Action in Rural South Africa, [in:] Handbook on Visual Methods, ds. L. Pauwels, E. Margolis, London 2011, 171-185.

30 T. Mnisi, N. De Lange, C. Mitchell, Learning to Use Visual

the Stigma Project images are contributing to emerging policy work in relation to the recognizing the idea of youth as knowledge producers more broadly[31]. But it is also incumbent on those of us who work in the area of youth participation to use our influence in relation to teacher educators and such bodies as Higher Education of South Africa.[32] It is worth noting that other bodies such as UNAIDS have embarked upon an initiative to draw on the participation of youth in relation to policymaking and sexual health. Their latest strategy for example is to use a social networking approach wherein youth are invited to contribute their ideas.[33]

The images in Wake Up and Smell the Coffee land into a rich policy environment for youth participation across a variety of issues and concerns in Ethiopia. The policy environment for addressing the needs of rural youth includes documents such as the National Youth Policy (2004) and the soon to be adopted National Youth Act. The National Youth Policy was initially created to ensure first of all that youth become active and acknowledged participants in the democratic growth of Ethiopia, to ensure that they receive all benefits made through economic progress on a regional and national level, and finally, to ensure that they are integral to the creation of future policies and outcomes that will specifically benefit youth. To support having youth becoming active participants and contributing to this process, 50 percent of the contributors to the National Youth Policy were youth.

Fig. 7 and 8. Teachers Working with Digital Archives

Because the Wake Up and Smell the Coffee images were only produced near the beginning of 2011 and the photo exhibition took place several months later, it may be too soon to see what the consequences of this work might be. However already the images are part of a travelling exhibition that will tour in Ethiopia and Canada and will reach both schools and universities, and a teachers'/youth workers' guide is being developed. In the case of Ethiopia, there is an expectation that other universities, besides Jimma, may see the benefits of doing community outreach, and especially to engage youth in critical issues related to the environment. We can also study directly what difference this project might mean to future relationships between Jimma University and the school involved. Other schools that see the exhibition may become inspired to carry out their own participatory projects. In the Canadian context as a partner in this project, the expectation is

Data to 'Save Lives' in the Age of AIDS, Communitas 15 (2010), 183-201.

31 C. Mitchell, J. Stuart, N. De Lange, R. Moletsane, T. Buthelezi, J. Larkin, S. Flicker, What Difference Does This Make? Studying Southern African Youth as Knowledge Producers in the Age of AIDS, in applied linguistics in the field: local knowledge and HIV/AIDS, ed. C. Higgins, B. Norton, Clevedon 2009.

32 Being a Teacher in the Context of the HIV and AIDS Pandemic – Teacher Education Pilot Project, Pretoria 2010.

33 This initiative was carried out from October, 2011 to January, 2012. The policy strategy that comes out of this consultation will inform UNAIDS and its work over the next 5 years. See www.crowdoutaids.org.

that youth who see the images may become inspired to do their own environmental study, so the question 'what does it mean to grow up in the land of coffee' may give way to studying local environmental issues. As for informing youth policy, it again is incumbent on those of us who work in the area of youth participation, I would argue, to use our influence in relation to policy makers in education and agriculture.

Discussion

There are of course a number of other questions and issues that we might take up. As social researchers do we romanticize the notions of participation and collaboration? Do we underplay the power relations inherent in this work in terms of whose agenda is really being served? Why do we think we are the ones to put people in the picture or keep people in the picture? And are the very methodologies that we regard as decolonizing, ones that bring with them their own forms of colonization? Often as researchers engaged in visual interventions, we are working with communities where we ourselves are outsiders, by virtue of age, sex and gender, geography, class, and race. How do we ensure that we build in our own reflexivity without having 'us' and 'me' take over the work? At the same time, one might also ask if there is any point to doing social research that does not seek to contribute to social change? This question too brings with it further questions. For example, does this kind of work – much of it with marginalized populations – let state and national structures in health and education 'off the hook' by leaving it to the poor or youth or other marginalized populations to solve their own problems?

We can take another tactic, however, which is to develop more explicit strategies for considering evidence of participation in visual interventions that seek to put people in the picture or keep people in the picture. What structures can be put in place to legitimize collaborative research? How can we deepen work in the area of 'evidence' and keeping people in the picture? These strategies do not necessarily circumvent the critical issues noted above, but they could contribute to making the process of 'putting' and 'keeping' more transparent, and could contribute to building up the knowledge produced within communities, which is, after all, one of the most key components of work with youth.[34]

Figure 7 maps out what might be regarded as a foundation or blueprint for studying participation and its consequences in visual and other arts-based approaches to social research.

What is apparent in this blueprint is a consideration of the various entry points – participatory sites – and the significance of taking a comprehensive approach to studying participation. As I have highlighted with the two examples, the Stigma Project and the Wake Up and Smell the Coffee project, there are important points of convergence, particularly in relation to potential for knowledge production. At the same time, because of timing and evolution, there is more known about the participation of the youth in the Wake Up and Smell the Coffee project in relation to audience.

In the discussion of participation in neither of the projects have I addressed gender and the ways in which girls and young women and boys and young men might have take up issues of participation differently. In previous work with girls and young women,[35] engagement with the issues of gender violence have been highly collaborative in terms of how participants have worked in small groups. This is an important question for further investigation: how do issues of gender and participation intersect?

[34] Lankshear and Knoebel have coined the term "youth as knowledge producers," a term that seems particularly appropriate to the two photo-voice projects described here.

[35] See R. Moletsane, C. Mitchell, N. De Lange, J. Stuart, T. Buthelezi, M. Taylor, "What can a Woman do with a Camera? Turning the Female Gaze on Poverty and HIV/AIDS in Rural South Africa", International Journal of Qualitative Studies in Education 22 (2009), 315-331; R. Moletsane, C. Mitchell, J. Smith, L. Chisholm, Methodologies for Mapping a Southern African girlhood, rotterdam 2008; C. Mitchell, What's Participation got to do With it? Visual Methodologies in 'Girl-Method' to Address Gender Based Violence in the Time of AIDS, Global Studies of Childhood 1 (2011), 51-59; C. Mitchell, "Girls' Texts, Visual Culture and Shifting the Boundaries of Knowledge in Social Justice Research", in Girls, Cultures, Texts, ed. C. Bradford, M. Reimer, Waterloo 2011 (forthcoming).

Conclusions

The question 'what's participation got to do with it?' has provided a foundation for this chapter and I have drawn on both words and images to try to explore this question. At the centre of the analysis has been a consideration of the idea of participatory sites and the importance of taking a disaggregated approach to the process of photo-voice as a whole. And while my examples have focused on the uses of photography, one could also look at the ways in which these ideas could be applied to participatory video, looking for example at the contextual features (of environmental issues, sexuality, poverty and so on) mixed in with the various entry points: brainstorming, storyboarding, camera use, shooting the film, editing, viewing, screening and post-production reflection[36]. As is highlighted the "Film-maker in Residence" digital media series, documentary film-makers (along with, I would argue, visual researchers), there is a responsibility to use the media tools we have at our disposal to help communities to advance the issues that they see as critical. This then speaks to the processes of 'putting people in the picture' and 'keeping people in the picture.'

Acknowledgements

I am particularly grateful to the participants at the Kolaboratorium session, Poznan, October 27, 2011, for their feedback on the ideas presented there on collaboration and the participatory process. I would also like to acknowledge Lukas Labacher's assistance in the preparation of this manuscript.

Table. Studying and evaluating visual and other arts-based methodologies.[37]

	Process	**Product**	**Audience**
Participation	Who participated? Ownership? Which parts of the process promoted participation?	What messages were created/raised? Who said what?	Whose voices were heard? Who was listening? What is the relationship between participants and audience?
Knowledge	What tools might contribute a "build up" of knowledge in community?	What counts as knowledge?	How is the knowledge being used? What role do the participants play in knowledge use?
Consequences /influences	Why the visual? What aspects of the visual/process contributed to change?	Reflexivity of participants: Why did you produce this visual text? How should this visual text be used?	Who should see this visual work? What changes took place as a result of this?

36 Mitchell, De Lange, op. cit.171-185.

37 This blueprint was first presented to the Girls Action Foundation Retreat, Montreal, Quebec, October 28, 2011 (MacEntee, Rivard and Mitchell).

Bryan Bell

W stronę zmiany systemowej: projektowanie w interesie publicznym

Wstęp

Projektowanie w interesie publicznym (*public interest design*) to praktyka zakładająca tworzenie warunków, w których każdy człowiek miałby możliwość życia we wspólnocie zdrowej pod względem społecznym, ekonomicznym i ekologicznym. W tym ujęciu projektowanie

– podobnie jak ochrona zdrowia publicznego

– ma charakter holistyczny, bierze pod uwagę szeroki wachlarz czynników społecznych. Aktywność projektantów, analogicznie do usług prawniczych świadczonych w interesie publicznym, powinna też służyć ogółowi społeczeństwa, a nie tylko osobom, które na to stać. Termin „projektowanie w interesie publicznym" na dobre wszedł do użytku w 2011 roku, gdy Kolegium Członków Amerykańskiego Instytutu Architektów ufundowało wynoszącą 100 tysięcy dolarów Nagrodę Latrobe'a. Ma ona na celu wspieranie badań w zakresie „Praktyk Projektowania w Interesie Publicznym w dziedzinie Architektury".

Projektowanie w interesie publicznym wyrasta z ruchu projektowania wspólnotowego (*community design*), które zostało zainicjowane wyzwaniem rzuconym w 1968 roku przez Whitney 'a Younga Amerykańskiemu Instytutowi Architektów. Zaowocowało ono powstaniem pierwszych społecznościowych oraz uniwersyteckich centrów projektowych. Centra te świadczyły różnorodne usługi w swojej najbliższej okolicy, głównie w zakresie taniego budownictwa mieszkaniowego. Powiązana z nimi organizacja zawodowa, Stowarzyszenie Projektowania Społecznościowego, powstała w 1977 roku. Corocznie organizuje ona konferencje, na których wymienia się doświadczenia dotyczące projektowania opartego na współpracy ze wspólnotami lokalnymi.

Programy projektowo-budowlane wprowadzone na wydziałach architektury stały się istotnym sposobem zaspokajania lokalnych potrzeb projektowych. Pierwszy taki program zainicjowali studenci wydziału architektury Uniwersytetu Yale w 1967 roku. Jednym z najbardziej znanych jest jednak Rural Studio, utworzone w 1993 roku przy Uniwersytecie Auburn. Tam właśnie powstał studencki projekt „Bryan House" (1994), którego koszty realizacji wyniosły jedynie 16,5 tysiąca dolarów. Pierwszy program edukacyjny, w którym użyto terminu „projektowanie publiczne", Gulf Coast Community Design Studio, zainaugurowano jesienią 2010 roku na Uniwersytecie Stanowym Mississippi. W czerwcu 2011 roku na UT Austin zainicjowano program o nazwie „Projektowanie w interesie publicznym". Pierwsze szkolenie zawodowe w tym zakresie przeprowadzono w lipcu 2011 roku przeprowadzi Public Interest Design Institute (utworzony w tym samym roku w Harvard Graduate School of Design).

W tym czasie powstawały również organizacje świadczące usługi projektowe, które wykraczały poza ramy dotychczasowych centrów zorientowanych na najbliższą okolicę. Do takich inicjatyw należą na przykład: BaSiC Initiative (założona w 1986 roku), Design Corps (1991) oraz Architecture for Humanity (1999). Dostarczają one rozwiązania projektowe i powiązane z nimi usługi, wykorzystując pracę wolontariuszy i innowacyjne środki. W 2000 roku powstały programy stypendialne Design Corps i Rose, których celem jest wyposażenie niedawnych absolwentów studiów architektonicznych w umiejętności konieczne do efektywnego wspierania lokalnych społeczności.

W pierwszej dekadzie nowego tysiąclecia coraz większym zainteresowaniem zaczęło się cieszyć projektowanie uwzględniające korzyści społeczne. Projekty wykonywane poza Społecznościowymi Centrami Projektowymi, których liczba zdecydowanie spadła od szczytowego momentu w latach siedemdziesiątych, zaczęto omawiać na konferencjach, pokazywać na wystawach i opisywać w książkach. W 2000 roku

zapoczątkowano cykl corocznych konferencji „Struktury dla inkluzji" („Structures for Inclusion"), których celem jest popularyzacja projektów z całego świata, wykonanych z zastosowaniem założeń projektowania w interesie publicznym. Pierwsza taka konferencja pod tytułem „Design for the 98% without Architects" („Projektowanie dla 98%, których nie stać na architektów") odbyła się na Uniwersytecie Princeton. Jej celem był apel do środowiska architektów, aby „zaczęli wykonywać usługi dla większej części społeczeństwa niż aktualne 2%".

Pierwszą wystawę poświęconą projektowaniu w interesie publicznym – „Design for the Other 90%" („Projektowanie dla pozostałych 90%") zorganizowano w 2007 roku na dziedzińcu nowojorskiego Cooper Hewitt National Design Museum. Towarzysząca wystawie publikacja stała się najpopularniejszym katalogiem wśród wszystkich wydawnictw muzeum. Podobnie było w przypadku wystawy zorganizowanej w Denver. Zainteresowanie tematem projektowania w interesie publicznym osiągnęło jednak szczyt popularności w 2010 roku, po wystawie „Duża zmiana w małej skali" („Small Scale, Big Change") w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Kurator Andres Lepik zakończył esej opublikowany w katalogu w taki sposób: „Jeśli architekci chcą utrzymać społeczne znaczenie swojego zawodu w XXI wieku, muszą przestać myśleć o sobie jak o zwykłych projektantach budynków i przyjąć rolę moderatorów zmian". Wspomniana wystawa świadczy więc nie tylko o przemianie w kierunku działań muzeum, ale także o nadchodzących zmianach roli architektury. Nicolai Ouroussoff, krytyk z „New York Timesa", zauważył, że wystawa sygnalizuje istotną zmianę w filozofii funkcjonowania działu architektury i projektowania nowojorskiego muzeum. Jak twierdzi, „odkąd założył go 80 lat temu Phillip Johnson, oddział słynął z przedkładania zasług artystycznych architektury nad jej wartość społeczną".

W celu popularyzacji projektowania w służbie lokalnym społecznościom opublikowano serię książek[1], co dowodzi rosnącego znaczenia takich alternatywnych działań. W przeciwieństwie do monografii prezentujących dokonania pojedynczych projektantów, książki te prezentują wysiłki różnych osób realizujących tego typu projekty, będące tym samym przejawem istnienia ruchu kulturalnego, który wykracza poza jednostkowe i niepowiązane ze sobą działania.

W pierwszej dekadzie XXI wieku ruch projektowania ekologicznego zwrócił uwagę opinii publicznej na wpływ, jaki budownictwo wywiera na środowisko naturalne. Program wydawania certyfikatów LEED prowadzony przez US Green Building Council był konsekwencją stworzenia listy norm, które powinno spełnić budownictwo ekologiczne. W służbie zdrowia, projektowanie oparte na dowodach (*evidence-based design*) pozwoliło na efektywne wykorzystanie zebranych danych do określania wpływu danego projektu na środowisko. Do czasu wprowadzenia powszechnych standardów, opinia publiczna była często wprowadzana w błąd, gdyż nie posiadała możliwości oceny faktycznych skutków projektów, które były określane jako ekologiczne.

Ani certyfikaty LEED, ani projektowanie oparte na dowodach, nie uwzględniają jednak relacji pomiędzy designem a społecznymi i ekonomicznymi wyzwaniami, z którymi mierzą się wspólnoty lokalne. Ten aspekt wydobyła dopiero sieć SEED (Social Economic Environmental Design Network/Sieć Projektowania Społecznego, Ekonomicznego i Ekologicznego[2]), która powstała w 2005 roku, na zorganizowanej przez Harvard Loeb Fellowship konferencji pod tytułem „Expanding Architecture: Design

[1] Expanding Architecture, Design as Activism, B. Bell, K. Wakeford (red.), Metropolis Books 2008; Good Deeds, Good Design: Community Service through Architecture, B. Bell (red.), Princeton 2003; T. Jones, W. Pettus, M. Pyatok, Good Neighbors, Affordable Family Housing, New York 1997; S. Palleroni, Ch. Merkelbach, Studio at Large: Architecture in Service of Global Communities, Seattle 2004; E. Pilloton, Design Revolution: 100 Products That Empower People, Metropolis Books 2009; Power of Pro Bono, J. Cary (red.), Metropolis Books 2010; K. Stohr, C. Sinclair, Design Like You Give a Damn: Architectural Responses to Humanitarian Crises, Metropolis Books 2006.

[2] Warto odnotować, że w języku angielskim skróty LEED oraz SEED fonetycznie przypominają słowa lead oraz seed, które na jezyk polski przełożyć można, w kolejności jako „naprowadzanie" oraz „kiełkowanie"; różnice w podejściu wyznawanym przez owe sieci/certyfikaty w sposób metaforyczny widać zatem również na poziomie ich nazw (przyp. red. nauk.).

as Activism" („Rozszerzanie pola architektury: projektowanie jako forma aktywizmu"). W ramach SEED powołano społeczność profesjonalistów zwracającą szczególną uwagę na interes publiczny i podzielającą zbiór zasad etycznych dotyczących zaangażowania w życie społeczności lokalnych. Według sondażu przeprowadzonego w 2011 roku przez Amerykański Instytut Architektów, członkowie SEED zadeklarowali, że zamieszczona poniżej misja sieci i wynikające z niej zasady wydają się odpowiadać zasadom projektowania w interesie publicznym (misję poparło 77% członków, zestaw zasad – 75%).

Misja SEED
Każdy człowiek powinien mieć możliwość życia w społeczności zdrowej pod względem społecznym, ekonomicznym i ekologicznym.

Zasady projektowania według SEED:
(I) bronić ludzi, których głos w życiu publicznym jest marginalizowany; (II) budować struktury dla inkluzji, angażujące interesariuszy i oferujące społecznościom lokalnym możliwość samodzielnego podejmowania decyzji; (III) promować równość społeczną poprzez dyskurs ujmujący różnorodne wartości i tożsamości; (IV) tworzyć idee wynikające z charakterystyki danego miejsca i zwiększające lokalne możliwości; (V) projektować z myślą o ograniczeniu zużywanych surowców i wytwarzanych odpadów.

Arkusz oceny SEED (SEED Evaluator) powstał jako praktyczne narzędzie, które dzięki przyjęciu określonych zasad ma zapewnić realizowanie powyższej misji w przygotowywanych projektach. Określa on standardowe procedury projektowania w interesie publicznym i pomaga śledzić, w jaki sposób osiągane cele uwzględniają te wyznaczone przez społeczności lokalne. SEED Evaluator wspomaga współpracę i komunikację ze społecznościami poprzez możliwość zdefiniowania własnych celów oraz monitorowanie stopnia ich realizacji w ramach konkretnego projektu. Zapewnia więc duże zaangażowanie społeczności, co w konsekwencji oznacza większą transparentność i przejrzystość rozliczeń oraz możliwość śledzenia projektu od początku do końca. Ukończenie programu SEED Evaluator może zakończyć się nadaniem Certyfikatu SEED, który przyznawany jest przez niezależną komisję oceniającą, w jakim stopniu projekt realizuje postawione przez społeczność cele. Proces nadawania Certyfikatu SEED uznawany jest za standard i wykorzystywany przez animatorów społecznych, liderów, projektantów i fundatorów do oceny stopnia zgodności projektów architektonicznych z interesem publicznym.

Integracja formy i treści: nauczanie profesjonalnych architektów projektowania w interesie publicznym

Rozwiązywanie problemów trapiących społeczeństwo Ameryki i całego świata stawia młodych architektów w nowej roli. Ale w jaki sposób człowiek, który właśnie ukończył studia może być przygotowany do ich przyjęcia? Jakie umiejętności są najważniejsze na tej ścieżce zawodowej kariery? Na wyższych uczelniach – co prawda – można nauczyć się samego projektowania, które pozostaje kluczową umiejętnością, ale nie można zdobyć wiedzy dotyczącej innych obszarów życia. Dlaczego? Czy biorąc pod uwagę program wymagany przez National Architectural Accreditation Board (Państwowa Architektoniczna Komisja Akredytacyjna), szkoły mogą sobie pozwolić na nauczanie dodatkowych umiejętności?

Począwszy od pierwszych programów projektowo-budowlanych na Uniwersytecie Yale, przez przełomową pracę Sambo Mockbee'go, a na Rural Studio skończywszy, nauka poprzez praktykę przy realizacji projektów pozostaje modelem edukacji w zakresie usług publicznych. Ludzie posiadający doświadczenie w nauczaniu projektowania przenoszą swoją wiedzę właśnie w ten obszar. Niestety nawet praca przy realizowanych projektach w ramach warsztatów akademickich nie pozwala studentom na nabycie potrzebnych umiejętności. Dowodem na to może być fakt, że prawie żaden z absolwentów programu Rural Studio nie odniósł sukcesu w dziedzinie architektury w interesie publicznym. Jedynym rozwiąza-

niem tego problemu jest włączenie pełnoetatowej pracy w terenie do programu kształcenia w dziedzinie architektury. Dzisiaj jest to możliwe jedynie w formie letnich warsztatów lub staży podyplomowych.

Nowy model praktyki

Design Corps – jak wspomniałem – powstała w 1991 roku jako organizacja non-profit z misją wykorzystania architektury jako narzędzia wprowadzania pozytywnej zmiany w społecznościach lokalnych. Początkowo zajmowała się ona bezpośrednim świadczeniem usług dla ludzi, którzy nie mają dostępu do tradycyjnych usług architektonicznych. W przypadku 100 jednostek dostępnego budownictwa mieszkaniowego pełniliśmy rolę zarówno projektanta, jak i dewelopera. Doradzaliśmy również w kwestii innych projektów wspólnotowych o łącznej wartości 4,5 miliona dolarów. W naszej pracy skupialiśmy się na ludziach, którzy posiadali minimalny kontakt z architekturą. Oprócz projektowania i wykonywania budynków mieszkalnych, tworząc projekty dla migrantów utrzymujących się dzięki pracy na roli, zajmowaliśmy się także problemem bezpieczeństwa żywienia. Nasze projekty taniego budownictwa mieszkalnego zostały zaprezentowane w 2003 roku na Cooper Hewitt's National Design Triennial oraz w pawilonie amerykańskim podczas Biennale w Wenecji w 2008 roku. W 2010 roku zostaliśmy wybrani jako jeden z dwóch finalistów National Design Award in Architecture.

Drugim etapem rozwoju naszej działalności było promowanie – poprzez konferencje i publikacje – najlepszych projektów i procedur architektonicznych służących dobru publicznemu. W porozumieniu z uniwersytetami i lokalnymi organizacjami non-profit jak dotąd odbyło się 10 ogólnokrajowych konferencji ze wspominanego już cyklu „Struktury dla inkluzji" („Structures for Inclusion"). Ponad 90 prelegentów wygłosiło swoje referaty dla 1500 uczestników. W dwóch publikacjach, które udało się sprzedać w liczbie ponad 8 tysięcy egzemplarzy, zaprezentowano 60 studiów przypadku[3].

Kolejnym etapem zwiększania zasięgu naszego działania było rozpoczęcie kształcenia innych architektów w świadczeniu podobnych usług. Design Corps oferuje studentom dwie drogi realizowania celów edukacyjnych, które uważamy za konieczne w karierze zawodowej związanej z architekturą w interesie publicznym. Obie te możliwości zakładają pracę na pełny etat. Design Corps stawia sobie za cel zaspokojenie lokalnych potrzeb wykorzystując model kładącego nacisk na proces tak, aby uzyskana wiedza mogła być przeniesiona na inne tego typu działania w całym kraju.

Pierwszą z wspominanych ścieżek jest letni program warsztatowy „The Design Corps Summer Studio", który uruchomiliśmy w 2005 roku. Letnie studio funkcjonuje jako niezależne centrum kształcenia w obszarze usług na rzecz dobra publicznego, projektowania i budowania, które służy potrzebom społeczności lokalnych. Celem „Studio" pozostaje dostarczanie korzyści wynikających z dobrego projektowania dla różnych społeczności. Wspomniane zadanie realizowane jest poprzez odpowiedzialne projektowanie pożądanych przez wspólnotę form architektonicznych przy jednoczesnym szkoleniu przyszłych architektów w zakresie analizy potrzeb, organizacji i pilotowania działań opartych na współpracy. W ciągu siedmiu tygodni pracy z lokalnymi partnerami studenci pracują nad wszystkimi kwestiami związanymi z danym projektem – zaangażowaniem społeczności, planowaniem, wyborem lokalizacji, budżetem, projektowaniem i samą budową.

Drugą ścieżką edukacji jest staż, który organizujemy od 2000 roku. Jego celem jest dostarczenie każdemu z uczestników szerokiego zakresu umiejętności umożliwiających awans zawodowy i osiągnięcie celów osobistych, a podstawą – stypendia finansowane przez AmeriCorps[4]. Zapewniają one wynagrodzenie ustalane przez krajowe biuro VISTA (część AmeriCorps), a także ubezpieczenie zdrowotne i nagrodę edukacyjną w wysokości 5 tysięcy dolarów, wypłacaną po ukończeniu pełnego

[3] Good Deeds, Good Design oraz Expanding Architecture: Design as Activism.

[4] Działający wewnątrz USA odpowiednik udzielającego pomocy za granicą Korpusu Pokoju.

roku pracy[5]. W ramach dotychczasowych działań, czterdziestu pięciu stypendystów spędziło co najmniej rok, pracując ze wspólnotami lokalnymi, które wcześniej nie mogły wykorzystywać pracy planistów czy projektantów. Zdobywają oni w ten sposób wiedzę na temat specyficznych narzędzi z zakresu usług wspólnotowych – uczą się budowania zespołu i pozyskiwania partnerów, koordynacji wolontariatu, organizacji wspólnoty, planowania budżetowego, pisania wniosków o granty i mierzenia rezultatów wykonanej pracy. Realizujc prace projektowe i uczestnicząc w procesie decyzyjnym, stypendyści wykorzystują swoje wykształcenie i nowo nabyte umiejętności do wzmocnienia społeczności, dla której pracują.

Oba wspominane pełnoetatowe programy (letnie warsztaty oraz całoroczne stypendia) zakładają pełne zaangażowanie uczestników oraz wyrastają z tej samej filozofii, która opiera się na opracowanej przez Design Corps metodologii łączenia formy i treści.

Forma = układ materiału i przestrzeni
Treść = relacja pomiędzy projektem a ludźmi, czasem a miejscem

Wierzymy, że architektura może dać społeczeństwu coś wartościowego, jeśli bierze pod uwagę zarówno formę, jak i treść. Procedura stosowana w Design Corps zakłada odkrywanie związku między tymi dwoma kluczowymi elementami poprzez serię przeplatających się eksploracji, których efektem jest projekt wykonany z myślą o ludziach niekorzystających z usług architektonicznych. W naszych działaniach forma i treść wzajemnie się dopełniają. Proces ten jest zbliżony do przejścia od rysunku do modelowania 3D. Obie metody dostarczają innych informacji na ten sam temat, a dialog między nimi wzbogaca proces projektowania i generuje nowe pomysły.

Architekci dostarczają formę. Właśnie na tym polega nasza umiejętność – potrafimy zrealizować w trzech wymiarach potrzeby oraz marzenia jednostek i społeczności. Jednak każda forma zawiera w sobie wartości kulturowe i społeczne implikacje, czyli treść. Musimy rozumieć społeczne konsekwencje tego, co tworzymy. Nie zależy nam na budowaniu przypadkowych form. Piękno: Tak. Funkcjonalność: Tak. Sens: TAK.

Aby wytworzyć znaczącą, istotną społecznie formę, Design Corps przyjmuje podejście projektowania opartego na zasobach (*asset-based design*). Pomoc oferowana społeczności lokalnej zazwyczaj koncentruje się niedostatkach i problemach – metoda ta nadal pozostaje podstawowym modelem pracy na rzecz potrzebujących. Podejście oparte na zasobach z kolei zakłada, że nieodłącznym elementem dobrego budownictwa wspólnotowego jest identyfikowanie zasobów i możliwości danej wspólnoty. Dzięki analizie przypadków, w których architekci pracowali z osobami niekorzystającymi z usług projektowych, potrafimy oddzielić model oparty na potrzebach od modelu opartego na zasobach. Zgłębiamy podejście oparte na zasobach, gdyż wierzymy, że społeczności muszą być intencjonalnie i głęboko zaangażowane w projektowanie i przeprojektowywanie swojej własnej przestrzeni. W procesie identyfikowania zasobów danej wspólnoty studenci i stypendyści określają także te zasoby, które każdy z nich wnosi w wykonywaną pracę.

Dążymy do piękna form, stworzonych lub odkrywanych. Zgłębiamy właściwości materiałów i twórcze sposoby ich wykorzystania. Badamy architektoniczne rozwiązania problemów społecznych. Uczymy się, jak przejść od rozwiązania znalezionego dla jakiegoś problemu do projektu architektonicznego, tak aby wykorzystać nasze umiejętności i pokazać innym, z jakimi korzyściami może się wiązać architektura. Poszukujemy inspiracji w tym co lokalne i regionalne. Dążymy do rozumienia i wyrażenia poezji, która zawarta jest w ludziach oraz w otaczającym ich środowisku.

Wspólna nauka w terenie

W obu adresowanych do studentów programach prowadzonych przez Design Corps

[5] Szczegółowe informacje: http://www.americorps.gov/about/programs/vista.asp.

zaangażowanie w sprawy wspólnoty wymaga aktywnego podejścia. Projekty wspólnotowe różnią się od schludnych obowiązków i ustaleń, typowych dla tych, z którymi spotykamy się w trakcie studiów architektonicznych; są nieuporządkowane i wymagają twórczego rozwiązywania problemów w wielu obszarach. Projekty tego rodzaju nie są pewne swojego sukcesu. To nie „przyklepane umowy", które da się urzeczywistnić przy niewielkim nakładzie sił. Projekty wspólnotowe wymagają od studentów i stypendystów wielkiego wysiłku, przede wszystkim zaś ciężkiej pracy i inicjatywy. To, czy projekt zakończy się sukcesem, zależy wyłącznie od nich samych.

Architekci łatwo mówią: „Oto mój świetny pomysł. Teraz to twój problem". W naszych projektach przyjmujemy zupełnie inne podejście i deklarujemy raczej: „Oto mój świetny pomysł. Teraz to mój problem". Kolejna z zasad, którymi się kierujemy, to: „Obiecuj mniej, dostarcz więcej". Bardzo łatwo jest bowiem składać obietnice wspólnotom i partnerom, dużo trudniej jest ich dotrzymywać. Od studentów oczekujemy, że wezmą pełną odpowiedzialność za niezależne i twórcze rozwiązywanie problemów we wszystkich obszarach istotnych dla ukończenia projektu – w końcu nikt jeszcze nie nauczył się jazdy samochodem, siedząc w fotelu pasażera. Oczekujemy więc od nich, że określą zamysł swojego projektu, wyszukają materiały niezbędne dla jego wdrożenia i opracują sposób jego wykonania.

Nasza mantra to „najpierw buduj, potem mów" – po rozpoczęciu realizacji projektu powstają bowiem nowe pomysły i nasuwają się kolejne pytania. Kreatywność jest konieczna nie tylko na etapie samego projektowania, ale również w wyborze podejścia i metody pracy. Uczestnicy naszych kursów zyskują wiedzę poprzez naukę w praktyce. Po zakończeniu zadania otrzymują również możliwość zdefiniowania następnego projektu i napisania wniosku o grant, który umożliwi jego realizację. Umiejętności takie mogą okazać się bezcenne w ich dalszej karierze.

W trakcie organizowanych kursów podkreślamy, że nauczyciele nigdy nie posiadają idealnego rozwiązania dla projektu – najlepsze pomysły powstają w wyniku intensywnej współpracy. Celem warsztatów i stypendiów jest zapoznanie młodych architektów z umiejętnością określania metod niezbędnych do osiągnięcia korzystnego rezultatu w określonym projekcie i wspólnocie. Chociaż organizujemy także klasyczne zajęcia w grupach, to jednak większość swoich zadań studenci wykonują poza salą zajęciową, co zachęca ich do pracy nad projektem na własną rękę, aby samodzielnie, a nie wedle wskazówek nauczycieli, poszukiwać odpowiedzi na pytanie, jak należy postąpić w konkretnej sytuacji. Po ich ukończeniu studenci często dochodzą do podobnych wniosków: (a) decyzje podejmują ci, którzy wykonują pracę; (b) pomysły, jeżeli są dobrze zaprezentowane w rysunkach, modelach i detalach, zostaną zrealizowane; (c) jeśli sam czegoś nie zrobisz, to nikt tego nie zrobi; (d) nie oczekuj od nikogo, że dokończy twoją pracę; (e) projektuj tylko to, co sam możesz zrealizować.

Nasze dwa programy dla studentów pozwalają nabyć umiejętności w sześciu obszarach. Każdy z nich posiada osobny zestaw celów edukacyjnych. Osiągnięcie tych celów oznacza, że studentom przekazano praktyczną wiedzę na temat procesu projektowania, który wspiera ich i przygotowuje do pracy w zawodzie projektanta. Nauczane przez nas umiejętności i związane z nimi cele edukacyjne są następujące:

Kontekst zasobów, którymi dysponuje wspólnota: umiejętność odróżnienia budownictwa wspólnotowego wynikającego z potrzeb (podejście odgórne) oraz tego, które opiera się na zasobach (podejście oddolne); umiejętność omówienia praktycznego studium przypadku, w których z sukcesem wykorzystano strategie bazujące na zasobach; eksplorowanie zalet i wyzwań podejścia opartego na współpracy ze społecznością i jej zasobach.

Kontekst zasobów, którymi dysponują studenci: umiejętność określania zasobów wnoszonych do pracy w ramach letnich warsztatów przez poszczególnych studentów; współpraca i stosowanie indywidualnych zasobów do osią-

gania wspólnych celów.

Komunikacja: umiejętność wysłuchania i zrozumienia potrzeb rzeczywistego klienta; prezentowanie projektowych rozwiązań problemów klienta; doskonalenie umiejętności ustnej prezentacji pomysłów badawczych i architektonicznych.

Rozumienie wspólnoty: rozpoznanie obecności w naszej kulturze różnorodnych potrzeb, wartości i kontekstów społecznych; śledzenie potrzeb społecznych na świecie; rozumienie roli, jaką architekci mogą odegrać w zaspokajaniu potrzeb zgłaszanych przez wspólnotę.

Współpraca: definiowanie założeń ogólnych i wspólnych celów; rozumienie korzyści wynikających z połączonej energii i zdolności.

Tworzenie form: definiowanie i tworzenie propozycji projektu dla wspólnoty; badanie związku pomiędzy materiałami a założeniami projektu; identyfikowanie i wykorzystywanie zalet materiałów zgodnie z zamysłem projektu; realizacja projektu, rozumienie zasad doboru materiałów i ich łączenia.

Studium przypadku: Freret Street

Freret Street, niegdyś główna ulica żywej i różnorodnej społeczności Nowego Orleanu, w dalszym ciągu nie otrząsnęła się ze spustoszenia, które rozpoczął kryzys ekonomiczny i pogłębił huragan Katrina. W ramach planu odbudowy miasta Zarząd Odbudowy i Rozwoju(Recovery and Development Administration) przeznaczył środki na rozwiązania mające podnieść jakość przestrzeni Freret Street. Należały do nich wiaty, których bardzo brakowało na ośmiu przystankach autobusowych przy wspomnianej ulicy. Aby zagwarantować udział lokalnej wspólnoty w zachodzących w jej okolicy zmianach, Neighborhood Housing Services[6] podpisała umowę z Design Corps Summer Studio. Na jej podstawie staliśmy się koordynatorem procesu projektowania opartego na współpracy z lokalnymi mieszkańcami i organizacjami. W ramach „programu" architektonicznego mieliśmy za zadanie opracować projekt publiczny, który byłby widocznym sygnałem poprawy sytuacji Freret Street i impulsem do dalszego ekonomicznego rozwoju okolicy.

Studenci letnich warsztatów Design Corps zorganizowali spotkania z grupą wspólnotową o nazwie „Neighbors United" („Zjednoczeni sąsiedzi") oraz z członkami Stowarzyszenia Biznesowego ulicy Freret. Do życia powołano zespół doradczy składający się z dwunastu interesariuszy. Wynikiem jego pracy był projekt wiaty o wielu zastosowaniach – poza miejscami siedzącymi ochronionymi przed słońcem i deszczem, dostosowano ją także do potrzeb małych dzieci, osób poruszających się na wózkach inwalidzkich oraz innych podróżnych. Niczym scyzoryk szwajcarski, wiatę wyposażono w wiele dodatkowych elementów, między innymi tablicę ogłoszeń, stojak dla rowerów, donice na kwiaty oraz zabawkę dla dzieci.

Podstawowym materiałem, który wykorzystaliśmy do budowy wiaty, było solidne drewno sosnowe odzyskane z domów zniszczonych przez huragan Katrina. Elementy drewniane wpuszczono w stalową ramę wyprodukowaną już gdzieś indziej, ale zaprojektowaną tak, aby budowa wiat wszędzie mogła wykorzystywać ten sam wzór, ale wypełniony innym, łatwo dostępnym na miejscu surowcem. Mamy nadzieję, że wykonana przez nas wiata stanie się widocznym symbolem odbudowanego zapału i lepszej kondycji okolicy Freret Street i że w przyszłości posłuży ona za model dla kolejnych realizacji, dostosowanych do innych wspólnot sąsiedzkich. Zrealizowany projekt nie był bowiem pomyślany jako standardowy i kompletny. Miał być raczej symbolem dalszych zadań, jakie w Nowym Orleanie ma do wykonania Recovery and Development Administration, oraz ulepszeń, które można będzie dostosować do każdej niepowtarzalnej części miasta.

Wielką zaletą projektowania opartego na zasobach jest to, że wszystko może się okazać wartościowym wkładem – od pracy do pomysłów, a dyktat środków finansowych nie jest czynnikiem determinującym. Wręcz przeciwnie, pokonywanie problemów finansowych przyczynia się do wytwarzania więzi społecznych trwal-

6 Organizacja non-profit zajmująca się lokalną rewitalizacją budynków mieszkalnych (przyp. red. nauk.).

szych i bardziej wartościowych niż sam wybudowany obiekt. Zupełnie tak, jak w znanej bajce o zupie z kamienia, w której na samym początku wszyscy członkowie wspólnoty są przekonani, że nie mają żadnych środków, aby pomóc głodnemu przybyszowi, po czym jednak każdy dokłada coś od siebie i przekazuje odrobinę jedzenia. W rezultacie wspólnie udaje im się ugotować wspaniałą zupę, w dodatku świetnie się przy tym bawiąc, poznając się ze sobą i wytwarzając sieć społecznych powiązań, które przetrwają znacznie dłużej niż czas posiłku.

Z podobnymi sytuacjami często mieliśmy do czynienia również na Freret Street. Odnajdywane zasoby nie ograniczały się jednak do tych związanych z projektem, obejmowały także kapitał społeczny, oraz fakt, że to sami członkowie wspólnoty dysponują kluczowym potencjałem potrzebnym do rozwiązywania trudności. Za przykład może posłużyć moja własna historia.

Na cztery dni przed ostatecznym terminem zakończenia naszego trwającego siedem tygodni projektu, zadzwonili do mnie studenci. Późnym piątkowym popołudniem zakomunikowali, że farba na stalowej ramie łuszczy się, ale nie muszę się martwić, ponieważ znaleźli rozwiązanie tego problemu. Po drugiej stronie rzeki Mississippi znajdował się przemysłowy warsztat lakierniczy. Poinformowali mnie, że zarezerwowali już dla mnie ciężarówkę z wypożyczalni, abym mógł zawieźć stalową ramę na weekend do lakierni i odebrać ją w poniedziałek. Jadąc do wypożyczalni, byłem dumny z tak szybkiego i twórczego rozwiązywania problemu przez moich studentów. Kiedy, jednak zobaczyłem ciężarówkę, okazało się, że jest zdecydowanie za mała na naszą konstrukcję. Wracając do samochodu, byłem zły i zastanawiałem się, jak wytłumaczę studentom, że nie uda nam się skończyć pracy na czas. Zauważyłem wtedy zaparkowaną na poboczu inną ciężarówkę, w pełni odpowiadającą naszym potrzebom – był to transporter samochodów z podnośnikiem i przechylaną platformą. Na boku ciężarówki widniała nazwa firmy „Rock Bottom Towing" i numer telefonu. Zadzwoniłem i zapytałem Roberta Johnsona, właściciela ciężarówki, czy może przewieźć konstrukcję o wymiarach 3x4 metry na drugą stronę rzeki. Odpowiedział, że może to załatwić od ręki. Kosztowało to nawet mniej niż wynajęcie ciężarówki w wypożyczalni, a w cenę wchodziło także doświadczenie i sprzęt konieczny do umieszczenia ciężkiej konstrukcji na platformie samochodu. Rama została przetransportowana, przemalowana i w poniedziałek wróciła na swoje miejsce. Zadbaliśmy o to, aby kierowca ciężarówki dowiedział się, jak ważny był jego wkład w nasz sąsiedzki projekt. Osiągnęliśmy sukces dzięki zasobom dostępnym w społeczności, które same w sobie bezpośrednio nie wiązały się z „projektowaniem".

Ocena rezultatów

Zaletą uczestnictwa w projektach opartych na wspólnocie jest to, że uczą umiejętności, których w podobnym zakresie nie można nabyć w ramach tradycyjnych zajęć. Wadą jest jednak to, że trudno oszacować ich rezultaty. Bez konkretnej oceny osiągniętych efektów, wynik projektu może budzić wątpliwości i w rezultacie spowodować, że powielane będą projekty nieudane, podczas gdy te znacznie lepsze popadną w niepamięć.

Narzędzie internetowe SEED pomaga zawodowym architektom w zdobywaniu akceptacji lokalnej wspólnoty oraz jej współpracy przy projektach, zwiększając przy tym poczucie wpływu i upodmiotowiając taką społeczność. Standardy SEED dotyczą trzech zasadniczych kwestii: społecznych, ekonomicznych i ekologicznych. SEED jest narzędziem służącym do rozwijania projektów architektonicznych, szacowania ich postępu oraz ich oceny po zakończeniu. Może ono posiadać istotną wartość dla tych wspólnot, projektantów i architektów, którym zależy na rozwijaniu projektów odpowiedzialnych i przejrzystych, a więc rozliczalnych przez opinię publiczną. Poza przeprowadzaniem procesu projektowania, SEED może również wydać atest – niezależny certyfikat, świadczący o spełnieniu oczekiwań danej wspólnoty. Projekty, które go uzyskają, kładą nacisk na maksymalizację wykorzystania nawet ograniczonych zasobów wspólnoty.

Organizacjom, które – jak Design Corps – pracują ze wspólnotami i kształcą młodych architektów, wspomniane narzędzie pozwala na efektywniejne związanie własnej pracy z jej rezultatami. SEED określa także standardy mierzenia wyników i dzielenia się dobrymi praktykami. Demonstrując efektywne, ważne, znaczące, adekwatne do potrzeb i zwykle nowe podejścia do projektowania, pozwala uczyć się od siebie nawzajem. To istotny krok w nauczaniu umiejętności potrzebnych do skutecznego projektowania we współpracy z określoną wspólnotą. Projekty zaplanowane i zrealizowane za pomocą SEED są przykładem przejrzystości i odpowiedzialności potrzebnych zarówno podczas nauczania projektowania, jak i w całej praktyce architektonicznej[7]. Innymi słowy, tego wszystkiego, czego społeczności powinny oczekiwać. Zwłaszcza od projektów, które chcą przynosić im korzyść.

[7] Narzędzie SEED Evaluator w wersji do praktycznego użytku dostępne jest pod adresem www.SEEDnetwork.org.

Bryan Bell

Towards Systemic Change: Design in the Public's Interest

Introduction

Public Interest Design is the practice of design with the goal that every person should be able to live in a socially, economically and environmentally healthy community. As in the field of public health, those practicing public interest design take a holistic approach, considering a broad range of social impacts. As with public interest law, practitioners seek to provide services to the general public, not just those able to pay a fee for services. The first widespread public usage of the term was in 2011, with the award of the $100,000 Latrobe Prize by the College of Fellows of the American Institute of Architects to fund research in "Public Interest Design Practices in Architecture."

Public interest design grew out of the community design movement, which began with the challenge of Whitney Young to the American Institute of Architects in 1968. This challenge resulted in the first Community Design Centers and University Design Centers. These centers provided a variety of design services within their own neighborhoods – primarily affordable housing. The associated professional organization is the Association for Community Design, founded in 1977. This organization's annual conference provides a venue for sharing the practice of community-based design.

In architecture schools, "design/build programs" provided outreach to meet local design needs. The first program was initiated by students at Yale University School of Architecture in 1967. Among the most publicized is the Auburn University Rural Studio, founded in 1993. The first project, Bryan House, was completed in 1994, and was built by Auburn University students for $16,500. The first educational program to use the term "public design" was initiated at the Gulf Coast Community Design Studio of the Mississippi State University in the fall of 2010, followed by a program "Public interest design" at the University of Texas in June of 2011. The first professional training was conducted in July of 2011 by the Public Interest Design Institute (founded 2011) and held at the Harvard Graduate School of Design.

Meanwhile, new organizations were founded that provided design services beyond the older neighborhood-based centers, using both volunteers and creative means to provide design and other related services (BaSiC Initiative founded in 1986; Design Corps founded in 1991; Architecture for Humanity founded in 1999). The Design Corps Fellows and Rose Fellows programs were initiated in 2000 to train recent architecture graduates with skills needed to serve communities effectively.

The first decade of the new millennium saw an increasing interest in design with public benefits. Conferences, books and exhibits began to illustrate the design work being done beyond the community design centers – which had greatly decreased in numbers since their peak in the seventies. In 2000, the annual Structures for Inclusion conference was launched to illustrate projects from around the world that demonstrate design in the public's interest. The first of these was held at Princeton University and called "Design for the 98% Without Architects" and challenged attendees "to serve a greater segment of the population than the 2% currently being served."

The first exhibit of public interest design was Design for the Other 90%, held in 2007 in the exterior courtyard of the Cooper Hewitt National Design Museum. The catalog for this exhibit remains the best-selling catalog for any show of the Cooper Hewitt Museum. This was followed by an exhibit of public interest design in Denver. Interest reached a critical level with the exhibit Small Scale, Big Change at the Museum of Modern Art in New York in 2010. The curator, Andres Lepik, concludes his catalog essay: "To increase the social relevance of architecture at the beginning of the twenty-first century

architects must no longer think of themselves simply as designers of buildings, but rather as moderators of change." This show benchmarks not just a change in the direction of the museum, but a change in the future role of architecture. The New York Times Architectural Critic, Nicolai Ouroussoff notes that the show signals a philosophical shift in the museum's architecture and design department, "which for most of the eight decades since its founding by Phillip Johnson, famously championed architecture's artistic merit over its social value".

To showcase design in the service of communities, a series of books were published which illustrated the growing range of independent work taking place.[1] Unlike monographs which show the work of a single designer, the books showed a critical mass of work demonstrating a cultural movement that was not based on individuals or isolated projects.

In the first decade of the 21st century, the "Green Design" movement focused public attention on the impact of building on the environment. The LEED Certification program of the US Green Building Council provided a standard guide to achieving. In health care, evidence-based design effectively used data to show the impact of design. Before a common standard, claims of green projects had no measurement tool for the public to determine a project's performance leading to widespread "green washing" or misleading claims.

Neither LEED nor evidence based design considered the relationship between design and social and economic challenges that communities faced. In 2005, the Social Economic Environmental Design Network was founded at a conference organized by the Harvard Loeb Fellowship, entitled "Expanding Architecture, Design as Activism". The SEED Network established a professional community specifically with a public interest mission and a common set of principles to guide ethical community engagement. A 2011 poll of American Institute of Architects agreed that this mission (77% agreed) and principles (75% agreed) were appropriate for Public Interest Design.

SEED Mission

Every person should be able to live in a socially, economically and environmentally healthy community.

SEED Principles

(I) Advocate with those who have a limited voice in public life; (II) Build structures for inclusion that engage stakeholders and allow communities to make decisions; (III) Promote social equality through discourse that reflects a range of values and social identities; (IV) Generate ideas that grow from place and build local capacity; (V) Design to help conserve resources and minimize waste.

The SEED Evaluator was developed as an actionable tool for projects to achieve this mission and principles. It established a standard process for public interest design projects to follow and tracks the progress towards the community's goals. It functions as a collaboration guide and communication tool to allow communities to define goals and monitor the results of the project in achieving these. The Evaluator provides for a significant involvement of the community, resulting in greater transparency and accountability, and allows tracking a project through its entirety. Completion of the SEED Evaluator can lead to SEED Certification, which evaluates, through a third-party review, the success of a design project in achieving the goals set by the community. SEED Certification has established the standard used by community organizers, leaders, designers, and founders to measure the public interest aspects of design projects.

[1] Publications have included: T. Jones, W. Pettus, M. Pyatok, Good Neighbors, Affordable Family Housing, New York 1997; Good Deeds, Good Design: Community Service through Architecture, ed. B. Bell, Princeton 2003; S. Palleroni, Ch. Merkelbach, Studio at Large: Architecture in Service of Global Communities, Seattle 2004; K. Stohr, C. Sinclair, Design Like You Give a Damn: Architectural Responses to Humanitarian Crises, Metropolis Books 2006; Expanding Architecture: Design as Activism, ed. B. Bell, K. Wakeford, Metropolis Books 2008; E. Pilloton, Design Revolution: 100 Products That Empower People, Metropolis Books 2009; Power of Pro Bono, ed. J. Cary, Metropolis Books 2010.

Integrating Form and Content: Training Professionals in Public Interest Design

New roles are emerging for architecture graduates to address the critical issues that challenge societies, both in America and around the world. How can recent graduates be prepared to take on these new roles? What skills do these graduates need to pursue this new professional path? While design remains the most critical skill, schools are not providing the training and knowledge needed in many other areas. Why? Faced with a full curriculum required by the National Architectural Accreditation Board, can schools teach architecture and add the additional skills?

From the first design-build students at Yale to the seminal work of Sambo Mockbee and the Rural Studio, learning through real projects has been the model for public-service education. Those who have worked in design education bring their knowledge to the field. However, even completing real projects through the academic studio model does not allow the extra time for students to develop needed skills. As proof, note that almost no Rural Studio graduates have pursued a career in public-interest architecture. The only solution is to provide full-time fieldwork as part of architectural training. This can currently only happen through summer studios or postgraduation internships.

A New Model of Practice

As mentioned before, Design Corps was founded in 1991 as a non-profit with a mission of creating positive change in communities through design. Design Corps' initial activity was to directly serve those without access to traditional design services. We have acted as both designer and developer on over 100 units of affordable housing and consulted on $4.5 million in community projects. Our work has continued to focus on the least served such as designing and building housing as well as addressing food insecurity through design for migrant farmworkers. Our affordable housing was featured in the Cooper Hewitt's National Design Triennial in 2003, and in the U.S. Pavilion of the 2008 Venice Biennale. We were selected as one of two finalists for the 2010 National Design Award in Architecture.

A second expansion in scale has been through conferences and publications to highlight the best projects and processes in architecture that serves the public. Ten national conferences, within mentioned series of meetings, Structures for Inclusion, have been held across the country in partnership with universities and local non-profits. Over ninety speakers have presented to over 1,500 attendees. Additionally two publications have presented 60 case studies and sold over 8,000 copies.[2]

The third growth in our scale was to train other designers to provide these services. Design Corps has two types of opportunities for students to pursue the learning objectives we believe are necessary for a career in public-interest architecture. Both are full time. Design Corps' goal is to address local needs with a model that emphasizing process so that transferable knowledge can inform similar efforts across the nation.

One program, The Design Corps Summer Studio, functions as an independent training center for community service, designing and building to meet local needs. The purpose of the studio is to provide the benefits of quality design to communities through inspired built form while training future architecture professionals in community visioning, organizing, and leadership. It was started in 2005, and is offered during the summer. In seven weeks working with a local partner, the students work through all of the issues involved in a single project, from community participation, programming, site selection, budgeting, designing, and construction.

The second path is offered (since 2000) as an internship that we call a fellowship. The goal is to provide each fellow (or intern) with a broad range of skills to enable career advancement and personal goals. These positions are funded through AmeriCorps (the domestic Peace Corps program). Fellowships provide a living stipend

[2] This included: Good Deeds, Good Design and Expanding Architecture: Design as Activism, Metropolis Press 2008.

that is set by the national office of VISTA (a unit of AmeriCorps), as well as health insurance and a $5,000 education award for completing the full year of service[3]. Until now, forty-five fellows have spent at least one year working with one community that has no access to planners or designers. Working as coordinators of community-based projects, they learn specific community-service tools such as coalition building, volunteer coordination, community organizing, budget planning, grant writing, and measuring results. Fellows use their education and newly acquired skills to empower the communities they serve through design and participatory decision making.

Both paths, the summer studios and the year-long fellowships, are an intensive full-time immersion program that shares a common philosophy and are built upon the Design Corps methodology of integrating form and content.

Form = the arrangement of material and space. Content = the relation of design to people, time and place

We believe design can make social contributions when it responds to both form and content. The Design Corps process involves discovering the relationship between these two critical components through a series of interwoven explorations that generate a built project for those who are not traditionally served by architects. We cross-pollinate content and form. This is similar to moving from drawing to 3D modeling. Each method gives different information about the same thing. The dialogue between the two enriches a design process and ignites fresh ideas.

Designers are givers of form. This is our skill. We can give three-dimensional reality to the needs and dreams of individuals and communities. But every form is packed with cultural values and social implications, i.e., the content. We must understand the social implications of what we create. We will not create random forms. Beautiful: Yes. Functional: Yes. Meaningful: YES.

To create meaningful form, Design Corps takes an approach called asset-based design. Traditional community assistance focuses on a community's deficiencies and problems; this method remains the primary approach in providing services to communities in need. The asset-based approach, on the other hand, insists upon identifying a community's assets and capacities as integral to community building. We untangle needs-based models of community building from asset-based models by exploring case studies in which architects have worked with those who are not traditionally served by design. We explore an asset-based approach because we believe communities must be deliberately and intricately involved in the design and redesign of their own spaces. In the process of identifying the assets of the community, students and fellows also define the assets they each bring to the work.

We seek beautiful form, both invented and found. We study properties of materials and how to apply them creatively. We research architectural solutions to social needs. We learn how to make a solution into a project so we can contribute our skills and show others what design can do for them. We seek inspiration from the local and the regional. We seek to identify and express the poetry of both people and the environment.

Learning Together in the Field

In both Design Corps programs for students, the community-engagement experience requires a proactive approach. Community projects are not like the neat assignments that are typical in architecture school; they are messy and require creative problem solving in many areas. Community projects are not assured of success. They are not "done deals" that will be accomplished with a token effort. They ask a lot of the students and fellows, but most critically they require hard work and initiative. Completion and success are entirely up to the students.

Architects are good at saying, "Here's my great idea. Now it's your headache." On our pro-

[3] For details, see : http://www.americorps.gov/about/programs/vista.asp.

jects we make sure to say instead, "Here's my great idea. Now it's my headache." Another of our guiding principles is: "Underpromise and overdeliver." It is very easy to make promises to communities and partners, but much harder to keep them. Students are asked to be fully responsible for becoming independent, creative problem solvers in any area required to get the project done. One does not learn to drive a car by being a passenger. Students are expected to define their design intent, explore materials required to implement the design, and figure out how to build the project.

The mantra is "build first, talk later," because ideas have a way of reconfiguring, and answers of emerging, when material hits material. Creativity is necessary not just in design but in approach and method as well. Participants gain knowledge through learning by doing. The students also get the opportunity to define a future project and write a grant to get it started. These skills will be invaluable to their later careers.

We emphasize that teachers do not know the perfect solution for a project, but the best answers emerge through an intense collaborative process. The aim of the studios and fellowships is to teach young designers how to create the method that the projects and communities require for successful resolution. While there are some organized class sessions, most of the students' work is done outside the traditional classroom, working on the projects and figuring out what needs to be done on their own, not at the direction of the teachers. Our students tend to discover a number of common themes: (a) the people doing the work make the decisions; (b) resolved ideas that are well-represented through drawings, models, and details will move ahead; (c) if you do not, nobody will; (d) do not expect anyone else to finish your work (e) only design what you can complete.

Our two programs for students teach six areas of skills, each with its own set of educational goals. The successful achievement of these goals gives each student and intern knowledge of a transferable process, empowering them to pursue this work and preparing them to work as designers. The skills we teach and their associated educational goals are as follows:

Asset-Based Community Context – distinguish between needs-based (top-down) and asset-based (grassroots) community building; discuss practical case studies of successful asset-based strategies; explore the challenges and advantages of an asset-based approach to community work.

Student Assets – identify individual assets students bring to the work of the summer studio; collaborate and apply individual assets toward common goals.

Communication – listen to real clients and understand their needs; present design solutions to clients' problems; refine presentation skills in oral presentation of research and design ideas.

Community Understanding – understand the diverse needs, values, and backgrounds in our culture; observe the social needs existing in the world; understand the role designers can play in addressing identified community needs.

Collaboration – define big-picture objectives and shared goals with others; understand the benefits of pooled abilities and energy.

Form Making – define and create a design proposal for a community; research the relationship between materials and design objectives; identify and apply the qualities of materials to a full-scale detail considering the design intentions; construct the project, understanding the choices of materials and their connections.

A Design Corps Case Study

Freret Street, once the main street of a vibrant, diverse neighborhood in New Orleans, has not recovered from years of abandonment beginning before Hurricane Katrina and continuing afterward. As part of the city's recovery plan, the New Orleans Recovery and Development Administration have contracted for streetscape improvements for Freret Street. Included in these improvements are bus shelters, which are severely needed at the street's eight bus-stop locations.

In an effort to have the local community participate in the changes in their neighborhood, Neighborhood Housing Services contracted with Design Corps Summer Studio to coordinate a participatory-design process with local residents and organizations. The "program" for the built work was to create a public project that would visibly jump-start improvements along the street and inspire further economic development.

Summer architecture students organized meetings with a community group called Neighbors United and members of the Freret Street Business Association. An advisory group of twelve stakeholders was formed. The resulting design for a multiuse shelter responds not just to sun, rain, and seating, but also to the diverse needs of bus riders such as young children and wheelchair users. Like a Swiss army knife, the shelter has many other features, including bulletin boards, a bike rack, a planter, and a child's toy.

The primary material is durable heart pine salvaged from homes destroyed by Katrina. The wood slips into a steel frame that was fabricated off site. Other built shelters using this design could use the same steel frame and insert other local material as the infill. It is our hope that this bus shelter will be a visible symbol of renewed vigor and health in the neighborhood and that future neighborhood-specific models will be built. It is not envisioned as a generic off-the-shelf design but rather a symbol of improvements to be made by the New Orleans Recovery and Development Administration, which can be localized for each unique New Orleans neighborhood.

A great advantage of asset-based design is that everything can become contributing, from labor to ideas, and the supremacy of money is not a determining factor. In fact, overcoming the lack of funding can create social bonds that are of more value and more lasting that the actual built product. It is like the children's story of stone soup, when a community that thinks they have nothing and will not help a hungry stranger, all come together and each contribute a little something. They end up creating a wonderful soup, and have a party on top of that, meeting each other and creating a social network that lasts beyond the meal.

In Freret Street, there were many examples such as the use of the salvaged material. But the resources went beyond the obvious design related ones, and into the realm of social capital, or the fact that people in communities have key resources that can resolve a difficult challenge. The following is one example from the Freret Street project.

With four days before the deadline of our seven week project, I received a call from the students. They informed me, late on a Friday afternoon that the paint on the steel frame was scraping off, but not to worry, they had found a solution. There was an industrial paint shop across the Mississippi River. If I went right away to a truck rental place, I could rent a truck they had reserved, pick up the steel frame, and take it over for a weekend paint job. Then on Monday we could pick it up again and be back on schedule. Driving to the truck rental store I was proud of my students for such quick and creative problem solving. However, when I saw the truck that was available, it was much too small for our structure. Very unhappy, I walked away thinking of how I would tell the students that were would never finish on time. Parked of the side for the road I saw a truck that looked exactly like what we needed: a large flatbed that tipped down and had a hoist. There was a name on the side "Rock Bottom Towing" and a phone number. I called the number and asked Mr. Robert Johnson if he would be available to take a 9' x 12' structure across the river. He said he was available right away. His price was actually cheaper that the other rental truck and he had the expertise and equipment to haul the heavy structure from the ground to the truck. The structure went over the river, was painted, and returned on Monday. We made sure to let Mr. Johnson know that he had made a critical contribution to the success of this neighborhood project. Our design project succeeded because of the assets available in the community, assets

that were not specifically "design".

Evaluating Success

The advantage of being a part of a community-based project is that it teaches skills that cannot be learned as effectively in the classroom. One disadvantage is that success is not easily measured. Without concrete evaluations of success, project results can be ambiguous, with the possible unfortunate result that weaker projects are replicated while better projects are not.

The online tool guides design professionals in working with locals to achieve buy-in and cooperation for projects, increasing their sense of inclusion and empowerment. The SEED standard addresses the triple bottom line of critical issues:social, economic, and environmental. SEED is a tool for developing design projects, evaluating them as they progress, and assessing them when completed. It can be of critical value to communities, designers, and architects who want to ensure that they are developing responsible projects that are transparent and accountable to the public. In addition to being a guide through the design process, SEED also can provide a stamp of approval, a third-party certification that the community's goals are being met. Resulting projects will maximize the positive impact of a community's limited resources.

For organizations like Design Corps that work with communities and train young architectural professionals, this type of tool will help us more effectively leverage our work. It will establish a standard for measuring results and sharing best practices. We will learn from each other as we demonstrate effective, meaningful, relevant, and often new approaches to design. This is a significant step in teaching the skills needed for the best community-based design. Projects designed and constructed using SEED as a tool will demonstrate the accountability and transparency needed in design education and the entire practice.[4] The public deserves this, especially for projects that claim to benefit them.

[4] An actionable version is available as a new online tool, the SEED Evaluator, at www.SEEDnewtork.org.

konsultując codzienność

consulting the everyday

Krzysztof Abriszewski
Joanna Erbel
Ireneusz Krzemiński
Marta Aleksandra Olejnik
Tomasz Szlendak
Bogna Świątkowska
Marta Żakowska

Ireneusz Krzemiński / Maciej Frąckowiak

Kiedy badani stają się badaczami
Rozmowa z Ireneuszem Krzemińskim

Maciej Frąckowiak: Mija trzydzieści lat odkąd Alain Touraine badał polską „Solidarność". Badania te stały się częścią historii nauk społecznych jako klasyczny przykład zastosowania metody interwencji socjologicznej. Do dzisiaj pojawiają się one także w debacie publicznej jako dowód na praktyczną rolę socjologii zaangażowanej. W czym tkwi specyfika podejścia francuskiego socjologa z perspektywy członka zespołu, w którym realizował wspomniane badanie?

Ireneusz Krzemiński: Po pierwsze, proponowana przez Touraine'a metoda służyła analizie ruchów społecznych, które, jego zdaniem – stały się najistotniejszym podmiotem zmiany społecznej. Należy jednak pamiętać, że teoria i metoda Touraine'a kształtowały się w latach 70. XX wieku, a więc po doświadczeniu kontrkultury, jako jej naukowy efekt. Po drugie, dzięki zastosowaniu tej metody badacz stawał się partnerem badanych i w ten sposób właśnie stawała się ona wcieleniem idei socjologii zaangażowanej. Badacze w tej metodzie wspólnie toczą długie dyskusje na temat celów, metod i kontekstu działania ruchu społecznego oraz tożsamości jego reprezentantów i uczestników. W trakcie tych spotkań powstaje zbiór rozmaitych – tak to Touraine określa – teorii społecznych, wytwarzanych przez samych uczestników ruchu, czyli „zwykłych" członków społeczeństwa. Pamiętam, gdy analizując „Solidarność" Touraine mówił, na przykład o teorii Krysi z Gdyni. Po trzecie, i to jest sprawa kluczowa, interesujący jest w tej metodzie moment właściwej interwencji, gdy te oddolne teorie badacze porównują i łączą ze sobą po to, aby wypracować najogólniejszą interpretację – teorię badanego ruchu społecznego. Treść tej interpretacji wyrażana jest w postaci „tezy", która wypowiada „prawdę" na temat badanego ruchu. Teza ta – jeżeli zostanie ona przez nich przyjęta – może posłużyć później uczestnikom badań do analizy i zmiany własnej sytuacji życiowej związanej z działalnością społeczną. Po czwarte, metoda interwencji socjologicznej Touraine'a daje wgląd w zbiorowy proces myślowy, którego interpretacja pozwala na tworzenie przewidywań socjologicznych. Doskonałym przykładem z badania „Solidarności" była słynna odezwa do narodów Europy Środkowo-Wschodniej, przyjęta przez delegatów I Zjazdu NSZZ „Solidarność" w 1981 roku, zaproponowana przez niektórych działaczy Komitetu Obrony Robotników. Powstanie tego listu - przesłania było niezwykłym wydarzeniem, które zaskoczyło mnie z zupełnie innego powodu niż pozostałych obserwatorów i komentatorów, na ogół krytycznych wobec jego treści. Treść tej odezwy do narodów ówczesnych tak zwanych demokracji ludowych była bowiem mi dobrze znana z obrad naszych grup działaczy, zwłaszcza z grupy warszawskiej! A chociaż uchwałę listu zaproponowali działacze wcześniejszej opozycji, którzy włączyli się w ruch „Solidarności", wyrażała ona wspólne postulaty obecne w myśleniu działaczy związkowych. Dlatego też mówię o możliwości przewidywania wyrażanych przekonań i planowanych działań na podstawie pewnych treści wspólnego myślenia działających i dyskutujących ze sobą ludzi.

MF: Spróbujmy rozpisać działania według tej metody na etapy. Czy można je wyróżnić, czemu służą i jakiego rodzaju relacje zakładają pomiędzy badaczami a badanymi?

IK: Na początku jest oczywiście długa praca przygotowawcza. W 1981 roku mieliśmy kilkudniowe spotkanie z Touraine'em, coś w rodzaju szkolenia, które zresztą było dosyć namiętne, dlatego że francuski socjolog przypisywał nam tożsamości, z którymi nie do końca się identyfikowaliśmy. Sytuacji nie ułatwiało również to, że badacze z Francji przyjechali do Polski, w której – poza Janem Strzeleckim i Anną Kruczkowską – napotkali w większości młodych socjologów nieznających dobrze francuskiego i posiadających ograniczone kontakty ze

światem Zachodu. Był to moment trudnej, ale i owocnej współpracy, podczas której Touraine bardzo dobrze wykorzystał posiadaną przez nas wiedzę w zakresie tworzenia się „Solidarności". Sami byliśmy także działaczami Związku, świadomymi zróżnicowania ludzi działających teraz wspólnie.

Ponadto gdy zaczynało się badanie Touraine'a, zakończyliśmy już fazę zbierania materiałów do kierowanego przeze mnie badania „Polacy – Jesień 80" na temat powstawania organizacji związkowych w Warszawie i okolicach i zaczynaliśmy właśnie fazę ich opracowywania. Zasugerowałem więc, że warto zaprosić działaczy z bardziej – powiedzmy – liberalno-demokratycznie i bardziej autorytarnie nastawionych organizacji związkowych, do czego się Touraine przychylił. Nasze oczekiwania wobec różnych modeli działania sprawdziły się. Rzecz jasna, informacje innych kolegów też posłużyły do sformowania grup badawczych, które okazały się przez to naprawdę bardzo interesujące. Gdy więc uformował się zespół badaczy i przeanalizowaliśmy wstępne dane dotyczące analizowanego ruchu społecznego, dobraliśmy uczestników badania zgodnie z tym, co wcześniej powiedziałem.

Kolejnym, wstępnym etapem były pierwsze spotkania uczestników, ich zapoznanie się wzajemne i z badaczami oraz wybór osób, które do dyskusji chcieli zaprosić sami badani. Następną fazą badania były spotkania i dyskusje z zaproszonymi gośćmi. W wypadku „Solidarności" główny cel tych rozmów był prosty – przede wszystkim poznanie stanowiska przeciwnika, czyli władz państwowych, a głównie partyjnych. Na spotkania przychodziły więc różne osoby z Centralnego i Wojewódzki Komitetu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Zapraszani byli jednak na nie także przedstawiciele innych, nieuznawanych przez oficjalne władze organizacji politycznych, jak Leszek Moczulski z Konfederacji Polski Niepodległej. Właśnie wtedy wyszedł z więzienia i zanim do niego wrócił, to zdążył wziąć udział w jednym naszym spotkaniu. Dobrze to pamiętam, ponieważ jego organizację przypłaciłem pobiciem – dostałem od władzy po zębach bardzo fachowo i wylądowałem w szpitalu. Tak więc zaproszeni goście reprezentowali także tych aktorów społecznych, którzy mogli być sojusznikami ruchu. Do nich należeli też przedstawiciele Kościoła, chociaż – zdaje mi się – głównie świeccy. Po wspomnianych spotkaniach, a więc fazie dyskusji z zaproszonymi gośćmi, następował jeden z kluczowych etapów badania: dyskusje „wewnętrzne", prowadzone w gronie uczestników, członków „Solidarności". Pełniły one niezwykle ważną rolę, ponieważ w ich trakcie wytwarzał się wspólny język i uzgadniano tożsamość ruchu, a także formułowano nastawienia i stanowiska (owe spontaniczne teorie), które czasem dawały się ze sobą pogodzić, a czasem zupełnie nie. Debaty miały przecież na celu konfrontację różnych punktów widzenia i ustalenie wspólnych przekonań i planów działania. Ale na przykład w grupie gdańskiej zaznaczył się podział: jedni członkowie ruchu uważali, że „Solidarność" powinna walczyć przede wszystkim o prawa robotników i być nieufna wobec inteligentów, a zwłaszcza intelektualistów, podczas gdy inni chcieli walczyć o prawa obywatelskie dla wszystkich, sądząc, że tylko w przestrzegającym ich państwie można uzyskać rzeczywiste zapewnienie praw jakiejkolwiek grupy pracowniczej, w tym także robotników (inteligencja i intelektualiści byli tu traktowani jako sojusznicy).

MF: W ten sposób doszliśmy do miejsca właściwej interwencji, tak zwanej fazy konwersji, w której badani stają się badaczami. Jak przebiega ten proces i co daje uczestnikom?

IK: Zebrawszy i porównawszy ze sobą rozmaite teorie na temat ruchu społecznego (formułowane w trakcie dyskusji grupowych przez jego członków), socjolodzy stawiają na jego temat określoną tezę. Ma ona hasłowo mówić, czym i jaki on jest. Tezę tę potem jeden z badaczy stara się narzucić niejako badanym, aby ich w ten sposób nakłonić do nowego, szerszego spojrzenia na własny ruch. Ulubione słówko Touraine'a: „push, push up", dobrze streszcza cele tego etapu, a mianowicie podniesienie samoświadomości uczestników badań tak, aby mogli obserwować własne działanie w dwóch

optykach: z jednej strony jako uczestnicy ruchu, a z drugiej – jako jego obserwatorzy. Faza konwersji wymaga oczywiście od badaczy pewnego doświadczenia, koncentracji i uwagi. Próbie narzucenia własnej interpretacji uczestnikom ruchu nie może bowiem towarzyszyć dewaluowanie głosów krytycznych i deprecjonowanie badanych. Ich głos musi być traktowany poważnie, bowiem tylko wtedy w poważny sposób można bronić i argumentować na rzecz zaproponowanej tezy, i w rezultacie – mieć szansę na postulowane poszerzenie spojrzenia.

W badaniach nad „Solidarnością" Touraine wyróżnił trzy wymiary ruchu: demokratyczny (walczący o prawa obywatelskie), społeczno-związkowy (walczący o interesy robotników) i narodowy (walczący z władzą narzuconą z zewnątrz, obcą i dążący do uzyskania rzeczywistej niepodległości). Pojawiło się pytanie, czy badani zaaceptują tę hipotezę czy też nie, gdyż – zgodnie z przewidywaniami – były różne głosy krytyczne, a członkowie grup chcieli ciągle coś do tezy badaczy dodawać. Ale były to „dodatki", które ogólną, integrującą różne punkty widzenia tezę, jakby „obniżały", demontowały całościowość spojrzenia. Najciekawsze było zatem spotkanie badaczy z członkami wszystkich grup uczestniczących w pierwszej fazie badania po dłuższej przerwie.

To też jedna z osobliwości metody Touraine: po fazie konwersji (czyli właściwej interwencji) następuje przerwa, po której spotykają się badacze i uczestnicy, aby – niejako – „zatwierdzić" wynik badania, czyli tezę. Spotkanie ma pokazać, czy teza została uznana i jest używana przez uczestników, czy nie. Jeśli nie, to wówczas badanie nie może być uznane za zakończone i zespół powinien kontynuować dyskusje, aby wypracować nową tezę. Dopiero uznanie tezy przez badanych stanowi potwierdzenie wyniku badania. To jeszcze jeden, silny element socjologii zaangażowanej, uwzględniającej punkt widzenia badanych.

I w naszym przypadku nastąpił miesięczny okres przerwy i spotkanie po pierwszej rundzie badania (reszty, ze względu na wprowadzony miesiąc później stan wojenny, nie dało się zrealizować). Okazało się, że w myśleniu i w analizie własnych działań uczestnicy naszego badania sami zaczynają posługiwać się zaproponowanym przez nas trójelementowym modelem „Solidarności". Wydaje mi się, że było to dla nich doświadczenie niezwykle rozwijające, również intelektualnie. Po zakończeniu badań istotnie zyskali nowy horyzont, wykraczający poza perspektywę członka ruchu, który rozumie swoich kolegów, ale jego spojrzenie w dalszym ciągu ogranicza się tylko do tego, co się dzieje w środku. Poprzez interwencję badani przyjęli jakby punkt widzenia badaczy: mogli być w środku, a więc dostrzec, jakie są ich interesy, oraz orientować się w interesach kolegów, ale jednocześnie mogli też na to wszystko spojrzeć z boku, okiem aktorów wobec „Solidarności" zewnętrznych, ale których punkt widzenia powinien być uwzględniony w realnych działaniach i opisie własnego działania społecznego. W rezultacie potrafili bez porównania precyzyjniej niż wcześniej zdefiniować sytuację i interesy ruchu społecznego, którego byli częścią, a także lepiej identyfikowali interesy kryjące się za działaniami władzy. Po wprowadzeniu stanu wojennego, (13 grudnia 1981 roku), i zdelegalizowaniu NSZZ „Solidarność", znajdowaliśmy ich często w podziemnej elicie związku. Nabyta w trakcie badań umiejętność analityczna pozwalała na podejmowanie działalności niekiedy bardzo odważnej, ale w każdym wypadku przemyślanej i biorącej pod uwagę rzeczywiste cechy i cele aktorów społecznych. Stąd na przykład skuteczność ukrywania się wielu działaczy,
a nade wszystko umiejętność analizowania własnych celów i interesów w kontekście celów i interesów innych aktorów, w tym głównego przeciwnika. Nadawało to i myśleniu, i działaniu zupełnie nowy wymiar intelektualny. Działacze uczyli się prawdziwie politycznego analizowania sytuacji, co później – po 1989 roku – zaowocowało uformowaniem się szerokiej, nowej elity społeczno-politycznej kraju. Między innymi z tego właśnie powodu do dzisiaj pozostaję piewcą metody tourainеowskiej. Ale trzeba też zaznaczyć, że uczniowie Touraine'a starają się metodę dostosować do nowych sytuacji spo-

łecznych, i same ruchy społeczne uległy bowiem istotnym przemianom, tracąc ten walor podstawowego nośnika zmiany społecznej, jaki miały w końcu XX wieku. Przynajmniej w społeczeństwach Zachodu, gdyż rewolucja w krajach arabskich to dzieło przecież spontanicznych ruchów społecznych! Przywraca to znowu aktualność tradycyjnej metody tourainowskiej.

Ireneusz Krzemiński / Maciej Frąckowiak

When the Researched Become the Researchers
The Interview with Ireneusz Krzemiński

Maciej Frąckowiak: It has been thirty years now since Alain Touraine researched the "Solidarity" movement in Poland. The research became a part of the history of social sciences constituting a classic example of using the sociological intervention method. It is even still present in today's public debate as it provides evidence of the practical importance of engaged sociology. As a member of Touraine's research team, how would you describe the characteristic features of his approach?

Ireneusz Krzemiński: To begin with, the method Touraine proposed was employed to analyze social movements that, in Touraine's opinion, became the most important subject of social change. However, it should be remembered that Touraine's theory and method were being formed in the 1970s that is after the counterculture era. They were in fact the result of the counterculture in a scientific form. Secondly, the employment of this method enabled the researcher to turn into a partner of the researched and thus the method became the very embodiment of engaged sociology. Researchers who apply this method participate in extensive joint discussions on the objectives, methods and context of a given social movement and the identity of its representatives and participants. During these meetings a set of various, as Touraine puts it, social theories is designed and the theories are actually produced by the members of a movement themselves, that is "ordinary" members of society. I remember that Touraine mentioned in his analysis of the "Solidarity" movement, for example, the theory of Krysia from Gdynia. Thirdly, and most importantly, the moment of actual intervention is very interesting in this method. It is the moment when the researchers compare and combine these rank-and-file theories in order to come up with the most general interpretation – the theory of the social movement that is being researched. This interpretation is expressed in the form of a "thesis" that speaks "the truth" about the researched social movement. This thesis, if it is accepted by the researched, can later be used by them to analyze and change their own life situation as regards social activities. Fourthly, Touraine's sociological intervention method provides insight into the collective thought process which allows you to make sociological predictions. The famous proclamation to the nations of Central and Eastern Europe issued by the first congress of "Solidarity" Trade Union in 1981, which was proposed by some members of Komitet Obrony Robotników (The Workers' Defense Committee), is an excellent example from the "Solidarity" research. The publishing of this letter – message was an extraordinary event. It really surprised me. For different reasons than all the other observers and commentators though, all of whom were very critical of the letter's content. I actually knew what the message of this proclamation to the then so-called people's republics was from the debates of our groups of activists, the Warsaw group in particular! And even though the resolution of the letter was proposed by the first opposition activists who later joined the "Solidarity" movement, the letter expressed common demands, one that were also present in the thinking of trade unionists. And this is why I claim it is possible to predict the beliefs expressed and the actions planned on the basis of collective thinking of people who work and discuss things together.

MF: Let's try and distinguish various stages of this method's actions. Would it be possible? What is the use of them? And what kind of relationships between the researched and the researches do they imply?

IK: At the beginning there is of course long preparatory work. In 1981, we had a meeting with Touraine which lasted several days, it was a kind of a training in fact, and it was actually quite passionate because the French sociologist attributed to us identities we did not fully

identify with. The situation was not made easier by the fact that the French researchers came to Poland, where, apart from Jan Strzelecki and Anna Kruczkowska, they met mostly young sociologists who did not know French well and had limited contact with the West. Our cooperation was difficult but at the same time very fruitful and Touraine made good use of the knowledge we had about the creation of "Solidarity". We were active members of the "Solidarity" trade union ourselves and thus we were aware of the diversity of people who were now working together. Moreover, when Touraine's study began we had already collected all the materials needed for the research project I led entitled "Polacy / Jesień '80" ("Poles / Autumn 1980"). The research was devoted to the formation of trade unions in Warsaw and its neighboring areas and we were about to work on the materials we had gathered. So I suggested we should invite some activists from the more, let's say, liberal-democratic and more authoritarian-minded trade unions, which Touraine approved of. Our expectations of the different models of action proved to be right. Of course, the information gained by other colleagues was also used to form research groups, which proved to be all the more interesting because of that. So, when a team of researchers was formed and when we analyzed the preliminary data concerning the analysis of the social movement we chose the participants of the study according to the criteria I have mentioned earlier.

The next preliminary stage was first meetings of the participants with the researchers so that they could get to know each other and, subsequently, choosing the people the researched themselves would like to invite to take part in the discussions. The following stage was meetings and discussions with the invited guests. When it comes to the "Solidarity" movement, the main aim of these talks was simple - the most crucial was to get to know what the opinion of the opponent, that is the opinion of the state authorities, and the communist party in particular, was. So the meetings were attended by all kinds of people from the Central and the Voivodeship Committee of PZPR (The Polish United Workers' Party). However, the representatives of other political organizations, the ones that were not recognized by the state, were also invited to attend those meetings. Leszek Moczulski from Konfederacja Polski Niepodległej (Confederation of Independent Poland) was one of them. It was then when he was just released from prison and before he was locked in there again he had just enough time to attend one of our meetings. I remember it all too well because I was struck a blow because of Moczulski's political party – I was beaten to a pulp by the state authorities in a very professional manner, I actually landed in hospital. Anyway, the invited guests represented also these social actors who supported the movement. Some representatives of the Church were among them as well, although I guess they were not priests but secular people for the most part.

After the meetings, that is after the discussion phase of our research, there came one of the most crucial phases of the study: "internal" discussions conducted among the "Solidarity" members. They were of great importance because during these talks a common language was formed, the identity of the movement was agreed upon and the attitudes and opinions (these spontaneous theories) were formulated, which sometimes could and sometimes could not be reconciled. After all, the aim of the debates was to confront different points of view and to establish common beliefs and action plans. But for example in the Gdańsk group there was a division: some members of the movement believed that "Solidarity" should fight primarily for the workers' rights and be mistrustful of intellectuals, while others wanted to fight for citizens' rights for all people, believing that the insurance of rights of any working group, including workers, could only be possible in a country that abides by the civil laws (intellectuals were treated as allies in this case).

MF: Thus we have reached the moment of actual intervention, the so-called conversion phase, when the researched become the researchers. How does this process work and what

do the participants of a given social movement gain from it?

IK: After sociologists have collected and compared various theories about a social movement (which were formulated during the group discussions by the members of the movement), they present a thesis concerning that movement. It is supposed to succinctly state what and how a given movement is. One of the researchers later tries to, in a way, impose this thesis on the researched in order to make them look at their own movement in a different light and from a broader perspective. Touraine's favorite phrase "push, push up" sums up the objective of this stage really well, the aim being namely to increase the level of self-awareness of the participants so that they are able to observe their own actions from two points of view, as the participants of the movement, and as external observers. Of course, the conversion phase requires form the researchers a certain amount of experience, concentration and attention – the attempt to impose the researchers' interpretation on the participants cannot be accompanied by the depreciation of the researched and their critical opinions. Their voice must be taken seriously because only then is it possible to seriously defend and argue for the proposed thesis and, as a result, to have a chance for the postulated broadening of outlook.

In his research on "Solidarity" Touraine distinguished three dimensions of the movement: democratic (fighting for citizens' rights), socio-union (fighting for workers' rights) and national (fighting against the imposed foreign authorities and striving to achieve real independence). A question arose whether the researched would accept such a hypothesis or not, because, as expected, there were various critical opinions and the members of different groups wanted to add something to the thesis all the time. But these "additions" in a way "lowered" this general and all-encompassing thesis; they dismantled the totality of the thesis. So, the meeting between the researchers and the members of all groups taking part in the first stage of the study after a long break was extremely important. It is also one of the peculiarities of Touraine's method: the conversion phase (i.e., the actual intervention) is followed by a break after which researchers and the researched meet again in order to, in a way, "approve" the result of a study, that is agree on a thesis. The meeting is supposed to show whether the thesis has been recognized by the participants and whether they use it or not. If they do not, then the research cannot be considered to be completed and the team should conduct further discussions in order to formulate a new thesis. The result of the study is confirmed only when the thesis is recognized by the researched. It is yet another fundamental element of engaged sociology, taking into account opinions of the researched.

And in our case the break lasted a month and there was a meeting after the first stage of the research (the further stages could not be implemented because martial law was introduced in Poland a month later). It turned out that the researched began to use the three-element model of the "Solidarity" movement in their own way of thinking and in the analysis of their own actions. It seems to me that this experience taught the researched a lot, it was very intellectually stimulating for them. After the research was completed their horizons were indeed broadened, they could look at the movement from the perspective of an insider, a person who understands their colleagues, but also from the perspective of an outsider. The intervention allowed the researched to look at "Solidarity" from the researchers' perspective: as insiders, they could identify their own interests and the interests of their colleagues, as outsiders, they could look at "Solidarity" objectively, adopt external actors' perspective that should also be included in real actions and the description of one's social activity. As a result, they were able to define their own situation and the interest of the movement they were a part of far better. But not only that, they were able to identify the interests behind the authorities' actions better as well.

After the introduction of martial law in Poland on 13 December 1981 and after NSZZ

"Solidarity" (the Independent Self-Governing Trade Union "Solidarity") was delegalized, many of the researched became the elite of the underground "Solidarity." The analytical ability acquired during the research study allowed them to take very courageous actions that were, in all cases, well thought through and aware of real characteristics and goals of social actors. Hence, for example, the ability to hide effectively acquired by many a "Solidarity" activist, but above all the ability to analyze one's goals and interests in the context of the interests of other social actors, including the main opponent. It gave both thinking and acting an entirely new intellectual dimension. Activists were taught to politically analyze a given situation, which later, after 1989, resulted in the formation of a new broad socio-political elite of the country. Among other things, this is why to this day I am a eulogist of the Touraine method. But it should also be pointed out that Touraine's followers are trying to adapt the method to new social situations because social movements themselves changed considerably and, unlike in the 1970s, 1980s and 1990s, they are no longer the basic media of social change. At least not in Western societies, because revolutions in the Arab world were fomented by spontaneous social movements! It has restored the topicality of the traditional Touraine method.

Marta Aleksandra Olejnik

Konsultacje – tylko proszę kulturalnie!

„Ja panu nie przerywałem!", „Proszę zachowywać się kulturalnie!", te słowa, wypowiadane podniesionym głosem, często słychać na różnego rodzaju spotkaniach mieszkańców z urzędnikami. Takie spotkania zwykle przebiegają w kłótliwej, nieprzyjemnej atmosferze. Co gorsza, na koniec pozostawiają uczestników z nieprzyjemnym uczuciem, że nie doszło do żadnych konstruktywnych ustaleń: „pogadali, pokrzyczeli i jak zwykle nic". Czy zatem nie warto spotykać się i rozmawiać?

Burzliwy przebieg spotkań urzędników z mieszkańcami nie wynika z braku kultury osobistej jednych czy drugich. Wynika przede wszystkim z tego, że takich spotkań jest za mało! Kiedy w końcu dochodzi do sytuacji, w której mieszkańcy mogą zadać urzędnikom nurtujące ich pytania oraz wyrazić swoje potrzeby, obawy i pretensje, następuje istna erupcja. Pytań i pretensji zawsze jest wtedy za dużo, i do tego dotyczą kwestii najróżniejszych, a nie tej jednej, dla której zwołano dane spotkanie. Burzliwy przebieg spotkań wynika też z prostego faktu, że nie są one dobrze zaplanowane i zorganizowane: brakuje w nich struktury, fachowej moderacji oraz metod pozwalających na aktywne uczestnictwo wszystkich zgromadzonych.

W ostatnim czasie pojawiły się jednak zwiastuny dające nadzieję, że nadchodzi nowe i lepsze. Zaczęło być głośniej o partycypacji i o konsultacjach społecznych. Z jednej strony, powstaje coraz więcej zapisów prawnych zobowiązujących administrację publiczną do przeprowadzenia konsultacji, z drugiej – pojawiły się zagraniczne środki finansowe (unijne, norweskie, szwajcarskie itd.) na wspieranie partycypacji, a w szczególności konsultacji: na wypracowanie nowych metod i uczenie się od dojrzalszych demokracji, w których konsultacje i partycypacja to chleb powszedni.

Moment, w którym jesteśmy – kiedy o konsultacjach zaczyna być głośniej, kiedy w urzędach powoli zaczyna być „w dobrym tonie" skonsultować „to i tamto" – to moment, kiedy warto dużo i głośno mówić o tym, czym są dobre konsultacje społeczne. Z dużym przekonaniem mogę powiedzieć, ubiegając wywód niniejszego tekstu, że dobre konsultacje to przede wszystkim takie, które w głównej mierze opierają się na bezpośrednim kontakcie, w którym dochodzi do realnego dialogu. A więc dialogu polegającego na obustronnej wymianie stanowisk, opinii i wiedzy. Ponadto dialogu opartego na wzajemnym szacunku, traktowaniu dyskutantów jako partnerów w rozmowie oraz na obopólnym zainteresowaniu prezentowanymi stanowiskami i wygłaszanymi opiniami.

Nie godzę się zatem na nazywanie konsultacjami społecznymi „wyłożenia" dokumentu w urzędzie czy „wywieszenia" go w Internecie. Nie godzę się również na określanie w ten sposób sondażowych badań opinii. Ani pojedynczych przygodnych spotkań, pełniących de facto funkcję informacyjną, podczas których większość czasu poświęcana jest na prezentację decyzji urzędników, która – jak się okazuje na sam koniec – nie może już ulec zmianie.

Z przyjemnością opowiem natomiast, o dobrych konsultacjach społecznych. Na początek wprowadzę pojęciowy porządek, pokazując konsultacje społeczne na tle innych form komunikowania, aby później opowiedzieć o tym, kiedy można (czy jak kto woli – powinno się) je stosować. Szerzej omówię kilka przykładów z obszaru kultury, sygnalizując szereg ważnych kwestii, które – poza nadrzędną zasadą dialogu – przyczyniają się do sukcesu konsultacji. Mam nadzieję, że poza pojęciowym porządkiem czytelnik wyniesie z lektury szereg inspiracji i wskazówek: jeśli jest urzędnikiem, radnym, dyrektorem instytucji czy organizacji działającej w obszarze kultury, to kilka inspiracji, po co, kiedy i jak organizować konsultacje; jeśli sam nie może inicjować procesu konsultacji, to kiedy i jakich konsultacji oczekiwać od swoich decydentów.

Czym są konsultacje społeczne?

Stosuję tu jednocześnie dwa terminy: „konsultacje społeczne" i „partycypacja". Należy je doprecyzować, ponieważ nie funkcjonują w języku jako dokładne i szeroko rozpoznawane terminy. „Partycypacja" to, mówiąc najprościej, uczestnictwo, branie aktywnego udziału w tym, co nas dotyczy. „Partycypacja obywatelska" oznacza angażowanie się obywateli w kształtowanie decyzji podejmowanych przez władze samorządowe czy urzędników instytucji publicznych. Obywatele mają wtedy możliwość współtworzenia bądź ocenienia i opiniowania polityki prowadzonej przez administrację. Partycypacja obywatelska oznacza zatem coś więcej niż udział w wyborach raz na kilka lat. Obywatele mają prawo do wyrażania swoich poglądów i do komunikacji z władzami na wiele różnych sposobów – konsultacje społeczne są właśnie jednym z nich.

Łatwiej zdefiniować „konsultacje społeczne" na tle innych form komunikacji pomiędzy władzą a obywatelami. W tym miejscu przywołam typologię publikowaną w podręczniku Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji społecznych metodą warsztatową. Wypracowaliśmy ją razem w ramach współpracy dwóch projektów realizowanych w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego[1].

„W literaturze mówi się o stopniowalności partycypacji obywatelskiej. Najpowszechniejszą klasyfikacją jej form ze względu na stopień zaangażowania obywateli jest podział na informowanie, konsultowanie i współdecydowanie[2]. W zmodyfikowanej przez nas typologii można wyróżnić pięć poziomów.

Poziomem wyjściowym proponowanej „drabiny partycypacji" jest brak komunikacji między decydentami a interesariuszami. Obywatele mogą wpisywać swoje postulaty na przykład do księgi skarg i zażaleń, jednak decydenci jej nie czytają. Decydenci mogą umieszczać komunikaty na tablicach informacyjnych w swoich instytucjach, jednak obywatele nie śledzą ich treści.

Drugi szczebel drabiny wyznacza informowanie polegające na jednokierunkowej komunikacji. Władze przekazują obywatelom rzetelne i pełne informacje o swoich działaniach, decyzjach, inwestycjach i zamierzeniach. Komunikują się z nimi z wykorzystaniem różnych kanałów: lokalnej prasy, radia, TV, stron internetowych, specjalnych materiałów informacyjnych, ogłoszeń w instytucjach podlegających samorządowi. Jednocześnie jednak decydenci nie zbierają żadnych informacji zwrotnych, nie interesują się opiniami mieszkańców na temat swoich działań.

Trzeci poziom partycypacji to zbieranie informacji od mieszkańców. Przepływ wiadomości i tym razem jest jednostronny. Informacje płyną od mieszkańców do decydentów, to ci ostatni jednak określają tematy, których dotyczą, i zasady, na jakich są przekazywane. Kontrolują też ich przepływ i wykorzystanie. Przykładem działań z tego poziomu mogą być mniej (sondy internetowe) lub bardziej (sondaże) profesjonalne badania opinii.

Czwartym poziomem partycypacji jest konsultowanie, które wiąże się z zasadniczą zmianą jakościową we wzajemnym komunikowaniu. Mówimy wtedy o czymś więcej niż tylko naprzemiennym informowaniu i zbieraniu informacji. Chodzi tu o tworzenie sytuacji, w których przedstawiciele obu stron spotykają się w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni. Dochodzi do wspólnego określenia tematyki spotkania, wzajemnego reagowania na wypowiedzi. Konsultowanie planów i działań przez decydentów pozwala obywatelom na uzyskanie wpływu, ale go nie gwarantuje. W wyniku konsultacji ich organizatorzy poznają stosunek obywateli do dyskutowanych spraw i mogą podjąć decyzję, w jakim stopniu postąpią zgodnie z ich wskazówkami, a w jakim będą się kierować własnym zdaniem.

[1] Projekt „Wiem Jak Jest" (realizowany w ramach projektu „Partycypacja obywatelska: diagnoza barier i stworzenie narzędzi wspomagających dobre rządzenie") oraz „Projekt Społeczny – Euro 2012"; oba projekty realizowane przez Instytut Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierownictwem naukowym prof. Anny Gizy-Poleszczuk.

[2] D. Długosz, J.J. Wygnański, Obywatele współdecydują. Przewodnik po partycypacji społecznej, Warszawa 2005, s. 23; A. Ferens, R. Kondas, I. Matysiak, G. Rzeźnik, M. Szymski, Jak prowadzić konsultacje społeczne w samorządach? Zasady i najlepsze praktyki współpracy samorządów z przedstawicielami społeczności lokalnych. Przewodnik dla samorządów, Warszawa 2010, s. 15.

Ostatni, najwyższy poziom partycypacji to sytuacja współdecydowania, w której obywatele sami dokonują rozstrzygnięć akceptowanych i realizowanych przez władze. Mamy z nią do czynienia na przykład wtedy, gdy decydenci oddają mieszkańcom prawo do decyzji o przeznaczeniu jakiejś części budżetu gminy na działania będące działaniami własnymi samorządu. Organizatorzy procesu, czyli władze lokalne, przekazują wszelkie niezbędne informacje pomocne przy podjęciu decyzji, konstruują ramy procesu decyzyjnego (wykluczające na przykład przekazanie środków na działanie niezgodne z prawem, nieleżące w kompetencjach samorządu itd.) po czym wykonują decyzje mieszkańców"[3].

Co można konsultować?

Zgodnie z ustawą o samorządzie gminnym z 8 marca 1990 roku konsultacje powinny być organizowane w sprawach ważnych dla wspólnot samorządowych. Kwestią rozstrzygnięcia konkretnego samorządu pozostaje, które się za takowe uzna. Przykładowa lista tematów, jakim są poświęcone konsultacje w różnych miejscach Polski, obejmuje: planowanie budżetu, dokumenty strategiczne, plan rewitalizacji, istotne inwestycje (remonty ulic, skwerów, parków, budowa obiektów użyteczności publicznej itp.), inwestycje „trudne" (spalarnie, wysypiska, oczyszczalnie, elektrownie itp.), organizację komunikacji miejskiej w mieście, wytyczenie nowych dróg (w tym obwodnic miejskich), projektowanie ścieżek rowerowych, planowanie gospodarki wodnej, rozmieszczenie oświetlenia, zagospodarowanie budynków i obiektów publicznych.

Poza (jakże subiektywnym) kryterium ważności, podpowiedzią dla samorządów kiedy organizować konsultacje, powinno być też to, kim będą odbiorcy czy użytkownicy inwestycji. Ponieważ często to nie urzędnik czy ekspert, tylko „użytkownik wie najlepiej": „Kiedy zapraszamy na obiad naszych nowych znajomych, często pytamy ich, co lubią. Czy jedzą mięso albo czy są na coś uczuleni? To dość oczywista procedura. [...] Administracja przygotowuje wiele projektów, których adresatami są mieszkańcy. Place zabaw, parki, skwery, nowe hale sportowe, program domu kultury, nowe inwestycje. Głównymi ich użytkownikami nie są ani urzędnicy, ani radni, ani nawet sam burmistrz. Oni też oczywiście mogą z nich korzystać, ale użytkować je będą głownie mieszkańcy. [...]

Tab. 1 Drabina partycypacji

Działanie	Poziom partycypacji	Kierunek komunikacji	Przykład
Brak informacji	brak	brak	„księga skarg i zażaleń" w PRL
Informowanie	niski	władza – obywatel	PR, polityka informacyjna
Zbieranie opinii	niski	obywatel – władza	badania opinii, sondy internetowe
Konsultowanie	średni	władza – obywatel	spotkania z udziałem mieszkańców
Współdecydowanie	wysoki	władza – obywatel	budżet partycypacyjny, fundusz sołecki

[3] M. Probosz, P. Sadura, Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji metodą warsztatową, Warszawa 2011, s. 7-9.

To właśnie mieszkańcy, jako główni użytkownicy, mogą powiedzieć najwięcej i najwięcej wnieść w ostateczną koncepcję"[4].

Co można konsultować w obszarze kultury?

Poniżej przedstawię pięć możliwych tematów konsultacji w obszarze kultury: lokalizacja instytucji kultury, nowe działania instytucji kultury, budżet instytucji kultury, strategia rozwoju kultury (np. na terenie gminy, miasta) oraz strategia rozwoju instytucji kultury. Możliwe tematy konsultacji zaprezentuję razem z przykładami działań realizowanych w różnych miejscach w Polsce. Omawiając je, zwrócę uwagę na kwestie ważne przy planowaniu i realizowaniu konsultacji, takie jak: rozpoznanie lokalnego środowiska, odpowiednie dopasowanie metody, precyzyjne określenie odbiorców, dobre przygotowanie materiałów informacyjnych i kilka innych. Nie będzie to kompletna lista wskazówek, zależy mi raczejby uczulić na wielość czynników, które decydują o sukcesie przedsięwzięć partycypacyjnych[5].

Lokalizacja instytucji kultury na terenie gminy, powiatu

Urzędnicy decydują o otwarciu nowego domu kultury, biblioteki lub innej instytucji kultury. Bądź też dom kultury planuje utworzyć nową filię. Planowane jest wybudowanie nowego budynku lub zaadaptowanie budynku znajdującego się w gestii urzędu – kwestią decyzji pozostaje, która z dostępnych lokalizacji zostanie wybrana do tego celu. Urzędnicy czy też dyrektor mogą oprzeć się na własnym przekonaniu, bądź skonsultować się z mieszkańcami, którzy w przyszłości będą korzystać z nowej instytucji.

Urzędnicy warszawskiego Rembertowa zlokalizowanie nowego domu kultury zdecydowali się skonsultować z mieszkańcami. Trudności, jakie napotkali, niosą ważne wskazówki na przyszłość, dlatego warto je omówić. W Rembertowie, składającym się z trzech dużych osiedli, znajdowały się do tej pory dwa niewielkie domy kultury, usytuowane na dwóch różnych osiedlach. Urzędnicy rozważali dwa warianty: wybudowanie nowego domu kultury na trzecim osiedlu przy jednoczesnym inwestowaniu w remonty niezbędne w starych domach kultury na pozostałych osiedlach lub wybudowanie dużego nowoczesnego domu kultury w samym centrum Rembertowa, co jednak oznaczałoby brak środków na doinwestowanie już istniejących niewielkich domów kultury lub nawet ich zamknięcie.

Konsultacje zorganizowano w formie jednoego spotkania. Spotkanie okazało się bardzo trudne. Przyszli na nie głównie mieszkańcy jednego z osiedli zaniepokojeni, że urzędnicy chcą im „odebrać" ich dom kultury. Byli nastawieni na obronę własnej instytucji, co zdominowało dużą część spotkania. Nawet kiedy udało się rozwiać przedwczesne niepokoje, brakowało reprezentantów pozostałych osiedli, by przedyskutować możliwe rozwiązania.

Sytuacja ta pokazuje, jak ważne podczas organizowania konsultacji społecznych jest dobre rozpoznanie lokalnej sytuacji i panujących wśród mieszkańców nastrojów. Posiadając zawczasu takie rozpoznanie, organizatorzy są w stanie odpowiednio zaplanować przebieg konsultacji. W wypadku omawianego Rembertowa, ze względu na różne interesy mieszkańców poszczególnych osiedli, lepiej sprawdziłoby się zorganizowanie konsultacji dwustopniowo: najpierw trzy oddzielne spotkania na każdym z osiedli (rozwiane zostałyby nieporozumienia i wypracowane argumenty za poszczególnymi rozwiązaniami), a dopiero potem wspólne spotkanie podsumowujące. Organizacja inicjujących spotkań na poszczególnych osiedlach zwiększyłaby też szanse na zgromadzenie na spotkaniu podsumowującym przedstawicieli wszystkich trzech dzielnic. Jest bowiem regu-

[4] A. Petroff-Skiba, Po co i jak organizować konsultacje społeczne – merytoryczne, psychologiczne i prawne uzasadnienie dla organizowania konsultacji społecznych wraz ze wskazówkami, jak to robić, [w:] Tak konsultowaliśmy. Warszawa dzieli się dobrymi praktykami, A. Petroff-Skiba (red.), Warszawa 2010, s. 15.

[5] Gorąco polecam dwa szczegółowe przewodniki po konsultacjach społecznych: ABC Konsultacji. Krótki Przewodnik po metodach i technikach prowadzenia konsultacji społecznych, Warszawa 2010; M. Probosz, P. Sadura, Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji metodą warsztatową, Warszawa 2011.

łą, że na spotkania konsultacyjne przychodzą w pierwszej kolejności ci, którzy czują, że ich interesy są zagrożone, mówiąc najkrócej: ci, którzy są „przeciw". Stanowi to problem, ponieważ bez reprezentacji wszystkich stanowisk, nie sposób dojść do faktycznego konsensusu opartego na spotkaniu różnych interesów. Dlatego zadaniem organizatorów jest zadbanie o to, by wszystkie stanowiska były reprezentowane w trakcie konsultacji[6].

Nowe działania instytucji kultury

Zarówno kiedy uruchamiana jest nowa instytucja, jak i później, kiedy działa od wielu lat, dyrektorzy muszą odpowiadać sobie na pytania: co robić? jakie działania zrealizować w kolejnym roku? Większość dyrektorów, co pokazują badania[7], polega w tym względzie na swoim rozeznaniu, doświadczeniu i intuicji. Są jednak i tacy, którzy decydują się na to, by jak najwięcej wskazówek zebrać od samych zainteresowanych, czyli od okolicznych mieszkańców. Cztery kolejno omawiane konsultacje zostały zrealizowane w warszawskich dzielnicach w ramach projektu Centrum Komunikacji Społecznej „Wzmacnianie mechanizmu partycypacji społecznej w mieście stołecznym Warszawie".

W dzielnicy Włochy urzędnicy postanowili się dowiedzieć, w jaki sposób mieszkańcy chcieliby spędzać czas wolny w niedawno otwartym Artystycznym Domu Animacji oraz jakiego typu wspólne działania mogą zintegrować społeczność lokalną. Stąd tytuł konsultacji: „Kreatywne Włochy! Wspólne działanie przez zamieszkanie". Podobnie na Mokotowie planowano działalność nowo uruchomionego Centrum Integracji Mieszkańców „Bartłomieja". Na Mokotowie dołożono starań, aby w konsultacjach wzięły udział osoby ze wszystkich środowisk zdiagnozowanych w okolicy, po to by Centrum „Bartłomieja" w przyszłości rzeczywiście integrowało i zbliżało różnych mieszkańców dzielnicy.

Na Białołęce z kolei, dzielnicy dużej, młodej i położonej na obrzeżach miasta, organizatorom zależało, aby rozpoznać oczekiwania osób w wieku 20-40 lat. Dotychczasowa oferta skierowana do tej grupy osób ograniczała się do biernego uczestnictwa (w koncertach i przedstawieniach). Urzędnicy zdawali sobie sprawę, że większość takich osób jeździ „po kulturę" do innych dzielnic, dlatego szczególnie do tych osób, młodych, aktywnych zawodowo, zostały zaadresowane konsultacje zatytułowane „Białołęka na fali kultury". Różnica w konsultacjach na Mokotowie i Białołęce pokazuje, jak ważne jest świadome wybranie adresatów konsultacji.

W dzielnicy Ursus, poza rozpoznaniem oczekiwań mieszkańców wobec programu lokalnych domów kultury, organizatorzy zadawali też inne pytania: Czy kultura w Ursusie ma potencjał ożywienia dzielnicy? Czy kultura w Ursusie powinna być realizowana poza murami instytucji? Tu hasłem konsultacji było: „Włącz się w kulturę w Ursusie!". Warto zwrócić uwagę na te chwytliwe tytuły! Jak widać, przełamują one negatywny stereotyp tego, jak urzędnicy komunikują się z obywatelami. Tu przekaz jest bezpośredni, czytelny i zachęcający. Dotyczy to również materiałów informujących o konsultacjach: ulotek, plakatów i komunikatów na stronach internetowych. Wszystkie materiały informacyjne konsultacji współorganizowanych przez Centrum Komunikacji Społecznej były dobrze zaprojektowane: czytelne i kolorowe.

Warto przy okazji zwrócić uwagę także na informacje zamieszczone na dole ulotki: organizatorzy zapewniają „opiekę nad dziećmi w trakcie spotkań" oraz informują, że „budynek dostępny jest dla osób niepełnosprawnych". Zadbanie o te kwestie sprawia, że osoby niepełnosprawne czy osoby z dziećmi nie są wykluczone z udziału w spotkaniach. Powinno to być praktyką wszystkich konsultacji społecznych.

[6] Więcej o konsultacjach w Rembertowie i w pozostałych dzielnicach Warszawy można przeczytać w publikacji: Tak konsultowaliśmy.

[7] Zoom na domy kultury. Diagnoza domów kultury w województwie mazowieckim, M. Białek-Graczyk, M. Theiss (red.), Warszawa 2009; Aktywne domy kultury, M. Theiss (red.), Warszawa 2009: W. Kowalik, P. Knaś, Ł. Krzyżowski, Z. Noworól, Sceny Kultury a polityki kultury w Małopolsce, Kraków 2010.

Fot. 1. Ulotka informująca o konsultacjach na Mokotowie.

Trzeba wspomnieć też o tym, że w trakcie wszystkich czterech wymienionych powyżej konsultacji, stosowano były warsztatowe formy pracy. Pozwoliły one na wyzwolenie kreatywności, a w rezultacie na zgromadzenie wielu ciekawych i różnorodnych pomysłów. Tego typu efektów w żaden sposób nie udałoby się uzyskać, realizując tak chętnie stosowane w wielu instytucjach ankiety. Oto drobne przykłady z zastosowanych metod:

„Pytanie na sznurku" to alternatywna forma dla ankiety: animacyjna, wesoła, interaktywna, rozbudzająca wyobraźnię, piszący bowiem widzą wpisy innych. Tutaj uczestnicy Balu Seniora w Centrum Integracji „Bartłomieja" zostali poproszeni, by na „chmurkach" napisać, czego chcieliby dla siebie w Centrum. Propozycji było mnóstwo, niektóre z deklaracją włączenia się w ich realizację („Mam teksty starych piosenek, chętnie przyniosę do wspólnego śpiewania [imię, nazwisko, telefon]"). Chmurki na sznurkach jeszcze przez kilka dni wisiały w Centrum „Bartłomieja" jak artystyczna instalacja[8].

[8] „Pytanie na sznurku" jest metodą wypracowaną i opisaną przez Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę" [w:] Zrób to sam. Jak zostać badaczem społeczności lokalnej?, A. Nowotny (red.), Warszawa 2010. W publikacji opisano jest animacyjnych wiele metod, które mogą przydać się w realizowaniu konsultacji społecznych.

Fot. 2. „Pytanie na sznurku" w trakcie Balu Seniora.

W warsztatach dla młodzieży w trakcie konsultacji na Mokotowie wzięli udział uczniowie wszystkich okolicznych szkół: podstawowych, gimnazjum, liceum, szkoły zawodowej i socjoterapeutycznej. Forma warsztatów zachęcała do aktywnego uczestnictwa: uczniowie mieli do wykonania wiele różnych zadań, wszystko po to, by było ciekawie i by uruchomić wyobraźnię. Jedno z zadań wykonanych przez młodzież polegało na dopisaniu końca zdania oraz sfotografowaniu się z nim. Niby to samo można zrobić w formie ankiety, ale tak jest znacznie ciekawiej, młodzież musi ze sobą współpracować (fotografując się nawzajem i wybierając zdjęcia). Uzyskany w ten sposób materiał jest też zdecydowanie lżejszy atrakcyjniejszy, kiedy prezentowane są wyniki konsultacji[9].

[9] Innym przykładem konsultacji społecznych, mających na celu wypracowanie pomysłów na nowe działania instytucji kultury, może być projekt „Zoom na domy kultury. Laboratorium zmiany". Całość przedsięwzięcia stanowiła proces złożony i na swój sposób eksperymentalny. Stąd też w publikacji podsumowującej opisany jest przebieg całego procesu (za który odpowiadali animatorzy), a równolegle zamieszczony jest komentarz socjologów (którzy jako obserwatorzy i badacze procesu towarzyszyli animatorom). M. Białek-Graczyk, A. Nowotny, Ł. Ostrowski, Zoom na domy kultury. Laboratorium zmiany. Warszawa 2010.

Fot. 3. Akcja portretowa w trakcie warsztatów dla młodzieży.

Budżet instytucji kultury

Zgodnie z obowiązującym prawem to dyrektor instytucji kultury decyduje o jej budżecie w ramach środków przyznanych przez samorząd oraz odpowiada za ich wykorzystanie. Pytanie jednak, czy powinien sam decydować, biorąc pod uwagę, że rozdział środków przekłada się na kształt poszczególnych działań, a tym samym na charakter działania całej instytucji. Uspołeczniony podział środków, w formie tak zwanego budżetu partycypacyjnego, jest jednym ze sposobów zwiększenia wpływu mieszkańców na funkcjonowanie lokalnej instytucji kultury.

W Goleniowskim Domu Kultury, ,w województwie zachodniopomorskim, od kilku już lat dyrektor określa budżet imprez na kolejny rok z przedstawicielami lokalnej społeczności. „W spotkaniu, którego celem jest ustalenie kalendarza imprez na następny rok oraz propozycji budżetu poszczególnych wydarzeń, co roku bierze udział grupa około 20-30 osób. Są wśród niej przedstawiciele.: organizacji pozarządowych, wolontariusze, urzędnicy, radni, pracownicy domu kultury, bibliotek, grup nieformalnych, dziennikarze czy przedsiębiorcy”[10]. Jest to grupa zróżnicowana pod względem wiekowym, zawodowym i co za tym – idzie pod względem zainteresowań.

Na spotkaniu omawia się imprezy zrealizowane w minionym roku: ich zakres, oddziaływanie i koszt. W dyskusji uczestnicy wymieniają opinie i propozycje zmian. Po ustaleniu zakresu zmian następuje procedura służąca wyłonieniu preferencji budżetowych: każdy dostaje pakiet symbolicznych pieniędzy, około 10 „banknotów” o wartości około 10% planowanej kwoty do podziału. Po dyskusji nad priorytetami każdy podejmuje własną decyzję i rozdziela swoje „banknoty” pomiędzy propozycje imprez i wydarzeń. Kwoty zgromadzone przez poszczególne propozycje pozwalają określić procentowy rozkład środków i na tej podstawie obliczyć proponowaną wartość dotacji dla każdej z imprez z realnie dostępnego budżetu.

„Ustalenia podjęte podczas spotkania stają się przedmiotem analizy i są podstawą do podjęcia przez dyrektora domu kultury decyzji co do zakresu budżetu poszczególnych imprez. Z doświadczeń wynika [relacjonuje dyrektor z Goleniowa – dop. M.A.O.], że ustalenia przekładają się w około 80% na ostateczną decyzję o finansowaniu, która jest zamieszczana na stronie internetowej domu kultury. […] Przedstawiony sposób podziału środków nie zwalnia dyrektora z odpowiedzialności. Wzmacnia u uczestników spotkania jedynie poczucie wspólnoty i wpływu na rzeczy, które dzieją się wokół. Spotkanie jest również formą promocji podejmowanych działań Goleniowskiego Domu Kultury”[11].

Strategia Rozwoju Kultury na terenie gminy, miasta lub dzielnicy

Nie ma ustawowego obowiązku tworzenia gminnych, miejskich czy powiatowych strategii rozwoju kultury. Należy się więc spodziewać, że tam gdzie taka strategia powstaje, jest to dokument realnie określający lokalną politykę kulturową, a zatem bez wątpienia dotyczy spraw ważnych dla mieszkańców. Pytanie, czy powinien powstawać w zaciszu urzędniczych i dyrektorskich gabinetów, czy może jednak inaczej.

[10] Z. Łukaszewski, „Tak krawiec kraje...”, [w:] Aktywne społeczności. Zmiana społeczna. Katalog dobrych praktyk, Warszawa [b.d.], s. 29-30.

[11] Ibidem.

W wypadku projektowania różnego rodzaju strategii obserwujemy złą praktykę, niesłusznie nazywaną konsultacjami społecznymi: dokument strategii jest udostępniony w internecie oraz siedzibie urzędu i wszyscy zainteresowani mają możliwość, (w ciągu 14 dni), składania doń uwag. Po pierwsze, dokumenty strategiczne są zwykle dokumentami obszernymi, złożonymi i nierzadko posługującymi się trudnym językiem. Stanowi to dużą barierę i zazwyczaj brakuje osób zdeterminowanych, aby samodzielnie i krytycznie przestudiować całość. Po drugie, udostępniany jest gotowy dokument, zatem zgłaszane uwagi mogą dotyczyć raczej kwestii szczegółowych, a nie istoty przyjętych założeń i rozwiązań, co oznaczałoby „wywrócenie dokumentu do góry nogami". Po trzecie, pisemne zbieranie uwag nie jest formą dialogicznego uzgadniania, nadaje się więc tylko jako uzupełnienie konsultacji społecznych.
Dobrą praktyką jest natomiast partycypacyjne tworzenie strategii, czyli szersze włączanie mieszkańców, przedstawicieli środowisk, organizacji i instytucji w prace nad dokumentem strategicznym. Należy mieć nadzieję, że w ten sposób powstanie „Strategia Rozwoju Kultury dzielnicy Targówek" w Warszawie. W momencie pisania niniejszego tekstu została uruchomiona ankieta internetowa dotycząca praktyk i potrzeb kulturalnych mieszkańców Targówka, ogłoszono także pięć warsztatów – cztery dla dorosłych mieszkańców i jeden dla młodzieży. Warto podkreślić, że warsztaty te odbędą się w różnych terminach, o różnych porach dnia oraz w różnych miejscach. Daje to możliwość uczestniczenia osobom o zróżnicowanym trybie życia, stanowiąc tym samym odpowiedź na zarzuty często zgłaszane przez mieszkańców pod adresem organizatorów konsultacji, że spotkania odbywają się za wcześnie, za późno, czy nie tego dnia[12].

Innym przykładem partycypacyjnego tworzenia strategii rozwoju kultury jest „Program Rozwoju Kultury w Warszawie do 2020 roku". Program ten powstawał przez prawie cztery lata, w pracach wzięło udział ponad 200 osób pracujących w kilkunastu zespołach tematycznych. Na cały proces składały się następujące etapy: (1) obszerna diagnoza kultury na terenie Warszawy (lata 2008-2009); (2) stworzenie pierwszej wersji dokumentu „Miasto kultury i obywateli. Program rozwoju kultury w Warszawie do roku 2020" przez zespół konsultacyjny powołany na początku 2010. W skład zespołu weszli liderzy organizacji pozarządowych, nauczyciele akademiccy, twórcy, przedstawiciele instytucji kultury, przedsiębiorcy oraz pracownicy Urzędu Miasta; (3) konsultacje społeczne pierwszej wersji dokumentu (maj-czerwiec 2011 roku) odbyły się w formie warsztatów z mieszkańcami, spotkań konsultacyjnych z Dzielnicami i Biurami Urzędu miasta stołecznego Warszawy oraz zbierania uwag drogą internetową; (4) stworzenie drugiej wersji dokumentu przez pełnomocnika do spraw Programu Rozwoju Kultury wspieranego przez zespół koordynujący (stanowiący zaplecze analityczno-eksperckie dla pełnomocnika) oraz opracowanie konkretnych programów operacyjnych do Programu przez zespoły tematyczne (do końca 2011 roku).

Jak wspominałam, w ramach konsultacji pierwszej wersji dokumentu zrealizowano dwa warsztaty otwarte dla wszystkich zainteresowanych. Warsztaty prowadzone były przez zewnętrznych moderatorów. Całość konsultowanego dokumentu została podzielona na sześć części (odpowiadających sześciu głównym rozdziałom Programu) i nad każdą częścią pracowała inna podgrupa uczestników. Taka forma pracy pozwoliła, w trakcie stosunkowo krótkiego warsztatu (w tym wypadku 3 godziny), objąć analizą i dyskusją obszerny dokument. Rozwiązanie takie wymaga jednak dobrego zaplanowania przebiegu warsztatu oraz sprawnej moderacji.

Poza otwartymi warsztatami i spotkaniami z przedstawicielami Dzielnic i Biur Urzędu, uwagi do dokumentu zbierane były drogą internetową oraz w miejscach wyłożenia dokumentu. Praktyka pokazała, że nie jest to metoda skuteczna: drogą mailową wpłynęły trzy uwagi,

[12] Informacje na temat konsultacji Strategii Rozwoju Kultury na Targówku oraz innych konsultacji realizowanych na terenie Warszawy dostępne są na platformie internetowej: www.konsultacje.um.warszawa.pl.

kolejne trzy zgłoszono za pośrednictwem platformy konsultacyjnej. Ogółem natomiast zebrano czterysta czterdzieści uwag. Pokazuje to, że konsultacja założeń do dużego i złożonego dokumentu wymaga spotkań i wspólnej pracy – Internet nie jest w tym przypadku przydatnym narzędziem konsultacyjnym.

Strategia Rozwoju Instytucji Kultury

Tu pytanie można postawić to samo, co w przypadku strategii rozwoju kultury na terenie miasta czy gminy: czy strategię rozwoju publicznej instytucji kultury (domu kultury, biblioteki, centrum kultury i sportu) powinien tworzyć tylko jej dyrektor?

Projekt Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę" – „Zoom na domy kultury. Strategie rozwoju" – został zaplanowany w taki sposób, aby przy aktywnym udziale mieszkańców gminy, stworzyć strategiczny plan rozwoju domu kultury. Strategie powstają w trzech podwarszawskich miejscowościach: Górze Kalwarii, Milanówku i Nadarzynie. W momencie powstawania niniejszego tekstu jesteśmy jeszcze w toku projektu.

Fot. 4. Warsztaty kreatywne w Górze Kalwarii.

W każdej z lokalizacji projekt składa się z czterech części: (1) cyklu warsztatów poświęconych kreatywnej pracy nad diagnozą lokalną i strategią rozwoju domu kultury, (2) diagnoz lokalnych poświęconych potrzebom mieszkańców w obszarze kultury, (3) otwartych konsultacji strategii, w których projekt strategii przedstawiony zostanie pod dyskusję ze wszystkimi mieszkańcami, (4) przedstawienia strategii na Radzie Miasta oraz uchwalenia Strategii Domu Kultury jako elementu Strategii Rozwoju Miasta.

Realnym wyzwaniem przy realizacji cyklu warsztatów jest zgromadzenie odpowiednio dużej liczby uczestników. Nie muszą być to za każdym razem te same osoby, jednak – jak pokazuje praktyka – stworzenie kilkunastoosobowej grupy to duży sukces. Przy każdego rodzaju konsultacjach zapewnienie odpowiedniej frekwencji jest jednym z pierwszych warunków powodzenia całego przedsięwzięcia. Zapraszanie i rekrutowanie na warsztaty czy spotkania konsultacyjne wymaga znacznie większego wysiłku, niż zwykle spodziewają się organizatorzy, warto o tym, pamiętać planując pracę nad organizacją konsultacji.

Jak się okazuje, wyzwaniem bywa również zainteresowanie konsultacjami lokalnych mediów. Płatne ogłoszenia w komercyjnych gazetach są często zbyt drogie dla instytucji publicznych, a dziennikarze nie uważają konsultacji za chwytliwy temat. Natomiast rola lokalnych mediów jest nie do przecenienia, gdyż bez nich trudno sprawić, żeby konsultacje rzeczywiście były otwarte i dostępne dla wszystkich – a więc by wszyscy mieszkańcy co najmniej wiedzieli, że się odbędą i że oni mogą wziąć w nich udział. Z kolei by ktoś faktycznie wiedział, to – jak podpowiadają specjaliści od reklamy – powinien usłyszeć (przeczytać) o tym co najmniej kilka razy. Zabieganie o nagłośnienie konsultacji i przekonanie o ich ważności lokalnych dziennikarzy jest więc zadaniem kluczowym.

W końcu, warto też zaznaczyć, że konsultacje społeczne mogą być dobrą zabawą. W Górze Kalwarii w ramach diagnozy potrzeb mieszkańców zrealizowano różne działania, między innymi zabawy na skwerku oraz akcję „Czarodziejska (Góra) Kalwaria". Na skwerku w niedzielne letnie przedpołudnie bawiliśmy się z dziećmi i zagadywaliśmy przechodniów.

Fot. 5. Niedzielne działanie animacyjne w Górze Kalwarii.

W trakcie zabaw usłyszeliśmy od dzieci, co najbardziej lubią robić latem w Górze i co lubią robić po szkole. Usłyszeliśmy też, że właśnie takich działań im brakuje, pytały nas: „W przyszłą niedzielę też przyjdziecie się z nami bawić? Przyjdźcie!".

Fot. 6. Akcja na targu: Czarodziejska (Góra) Kalwaria.

Natomiast szaloną akcję „Czarodziejska (Góra) Kalwaria" wymyślili i zrealizowali już sami uczestnicy warsztatów. Na miejskim targu rozbity został gwieździsty namiot, a wróżka i jej pomocnicy pytali przechodniów o to, co lubią w Górze Kalwarii, a co chcieliby zaczarować i odmienić. Pytali również, czego warszawiak może pozazdrościć mieszkańcowi Góry. I podchwytliwie prosili, aby wyobrazić sobie nagłą wyprowadzkę z Góry Kalwarii i do czego wtedy najbardziej byłoby tęskno, czego zostawić byłoby żal. Na koniec pozostało jeszcze dużo pracy, by uporządkować zebrany materiał: spisać krótkie wywiady, przeanalizować i wyciągnąć wnioski. Praca ta została wykonana na specjalnie w tym celu zorganizowanym warsztacie. Akcja „Czarodziejska (Góra) Kalwaria" była działaniem badawczym w ramach diagnozy lokalnej. Nie było to jednak tradycyjne badanie socjologiczne, ale działanie lokalnej grupy wspieranej przez doświadczoną badaczkę – działanie pełne kreatywności i zaangażowania.

Demokratyczny zwrot w kulturze: od odbiorcy do uczestnika

We wszystkich powyższych przykładach konsultacji społecznych w obszarze kultury zachodzi swoiste przejście od filozofii „odbiorcy kultury" (konsumenta kultury, klienta) do filozofii „uczestnika kultury" (współtwórcy i obywatela). Pytanie mieszkańców, ustalanie z nimi, co będzie się działo, włączanie ich we wspólne przedsięwzięcia czy wręcz wspieranie ich własnych działań, to nowa jakość. Jest to zupełnie co innego niż odgórne planowanie i projektowanie, a następnie dawanie mieszkańcom „do wyboru". Jest to zarówno odejście od filozofii „eksperckiej" – dyrektor jako osoba obeznana i wykształcona wie, co jest sztuką czy dobrą kulturą, i stara się to promować, a w najgorszym razie „przemycać" nieobeznanym i nieobytym; jak i od filozofii „rynkowej" – kierowania się popytem, czyli rozpoznaniem, że jeśli na dane wydarzenie, zajęcia przychodzi dużo osób, to znaczy, że pomysł jest „trafiony", a jeśli nie, to znaczy że trzeba szukać dalej.

„Demokracja – jak twierdzi Katarzyna Niziołek – w znaczeniu kulturowym opiera się na szerokim uczestnictwie obywateli w tworzeniu kultury i sztuki (w odróżnieniu od samego odbioru)". Nie chodzi tylko o to, aby zwiększyć czy upowszechnić dostęp do instytucji kultury i sztuki. Ale również o to, by, definiowanie czym jest sztuka, tworzenie jej i aktywne w niej uczestniczenie było dostępne szeroko, a nie tylko dla wąskiego grona wybranych. Demo-

kracja w znaczeniu kulturowym oznacza, że „[t]wórczość artystyczna jest traktowana jako uniwersalne prawo i zdolność każdego człowieka, a także forma działania społeczno-obywatelskiego, społecznej partycypacji”[13].

Z pełnym przekonaniem mogę powiedzieć, że inwestycja w dobre konsultacje społeczne i partycypację w obszarze kultury oraz w każdym innym obszarze życia społecznego, to inwestycja w demokrację. Nieodżałowana filozof Barbara Skarga pisała: „Demokracja jako taka, i może w tym tkwi jej wielka wartość, podkreślając wolność i autonomię jednostki, umożliwia snucie różnych koncepcji organizacji wspólnoty ludzkiej, a w konsekwencji prowadzi do dyferencjacji w poglądach, a wraz z nimi we wzorach etycznych, czyli pojmowaniu politycznego etosu. Ale właśnie dlatego kładzie tak wielki nacisk na rozmowę, na dialog, debatę, gdyż tylko na tej drodze powstaje porozumienie”[14].

Tab. 2

Działanie	Poziom partycypacji	Kierunek komunikacji	Przykład
Brak informacji	brak	brak	„księga skarg i zażaleń” w PRL
Informowanie	niski	władza – obywatel	PR, polityka informacyjna
Zbieranie opinii	niski	obywatel – władza	badania opinii, sondy internetowe
Konsultowanie	średni	władza – obywatel	spotkania z udziałem mieszkańców
Współdecydowanie	wysoki	władza – obywatel	budżet partycypacyjny, fundusz sołecki

13 K. Niziołek, Białostockie doświadczenia w obszarze polityki kulturalnej, na przykładzie starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, „Animacja Życia Publicznego. Zeszyty Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych” 2010, 3, 54.

14 B. Skarga, Człowiek to nie jest piękne zwierzę, Kraków 2007, s. 151.

Marta Aleksandra Olejnik

Consultations – Mind Your Manners, Please!

"I did not interrupt you!", "Mind your p's and q's!". Such statements, uttered in a raised voice, can often be heard at all kinds of meetings with officials. Meetings of this sort are usually full of arguments and unwholesome excitement. Worse yet, at the end of the day the participants have a nagging feeling that no constructive solutions have been reached; they "talked, shouted and nothing came of it, as usual." Does it pay to meet and talk, then?

The tempestuous course of meetings between public officials and residents is not a result of a lack of manners on either side but stems first of all from an insufficient number of such meetings! When finally we have reached a situation when residents might ask important questions to officials and express their needs, concerns and grievances, a true eruption takes place. Usually there are a lot of questions posed and grievances aired, some of them unrelated to the matter at hand. Moreover, the tempestuous course of meetings stems from the fact that these meetings are not well-planned and organised. They lack a structure, professional moderation and methodologies that would allow active participation of all the people present.

However, recently there have been signs of hope for a better tomorrow. Participation and social consultations have become hot topics. On the one hand, there are more and more legal provisions that oblige public administration to carry out consultations. On the other hand, there are financial resources available (EU, Norwegian, Swiss, etc.) meant to support participation and consultations in particular. We adopt new methodologies and pattern ourselves on more established democracies, where consultations and participation are a matter of course.

The present moment, when consultations are "in" and it is the done thing to consult "this and that," is a time when it is worthwhile to discuss openly and at length what good social consultations consist in. I am supremely confident, foreshadowing the line of my argument, that good consultations are first of all consultations that take place in the context of direct contact; they hinge on real dialogue, which is based on an exchange of positions, opinions and knowledge. This is moreover a dialogue based on mutual respect, on a treatment of interlocutors as partners in conversation and on mutual interest in the standpoints and opinions expressed.

Therefore, I disapprove of the fact that the "placement" of a document in an office or its being uploaded on the internet is labelled as social consultations. Moreover, I disprove of using this term in reference to public opinion surveys or single meetings that in fact are supposed to provide information, where most of the time is spent on the introduction of an official decision that, as it turns out at the very end, cannot be changed in any way.

I will demonstrate with pleasure, however, what good social consultations are. For a start, I wish to introduce some key notions, introducing social consultations on the backdrop of other forms of communication, only to demonstrate afterwards when they can (or rather, as some would have it, should) be used. I will then discuss at length some examples from the area of culture, flagging a number of significant issues that, apart from the overarching idea of dialogue, contribute to the success of consultations. I do hope that apart from a clarification of terminology, the readers will find in the text a number of inspirations and tips. If they are public officials, councillors, directors of an institution or an organisation of culture, they will encounter here a few useful tips about why, when and how to hold consultations. If they cannot launch the consultation process by themselves, they will learn when and what kind of consultations to expect of their decision makers.

What are social consultations?

I will be using here two terms: social con-

sultations and participation. They merit a better definition since they are not used as precise and widely recognised terms. Participation, to simplify things, means taking an active role in matters of importance for ourselves. Civic participation is the involvement of citizens in the decisions taken by local government authorities or public institutions officials. Citizens have the chance to contribute to, or evaluate and express their opinions on, the policy of their administration. Civic participation is, then, more than taking part in elections held every few years. Citizens have every right to express their views and communicate with the authorities in a number of different ways; social consultations are one of them.

It is easier to "see" social consultations against the background of other forms of communication between authorities and citizens. At this point I would like to invoke a typology published in a textbook Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji społecznych metodą warsztatową (Consultations in a Local Community: Planning, Preparation, Social Consultations through Workshops). We developed this typology during two projects implemented at the Warsaw University School of Sociology.[1]

"Relevant literature discusses gradation of civic participation. The most common classification of its forms because of the level of citizens' involvement is its division into providing information, consultation and joint decision making.[2] Our modified typology distinguishes five levels.

The starting point of the suggested "participation ladder" is an absence of communication between decision-makers and stakeholders. Citizens may record their demands in a book of grievances, which is not read by decision-makers. Decision-makers may post communications on bulletin boards in their institutions, yet citizens do not follow their contents.

The second rung of the ladder consists in information by means of unidirectional communication. Authorities provide citizens with full and reliable information about their actions, decisions, investments, and intentions. They communicate these via a variety of channels, such as local press, radio, TV, websites, special awareness raising materials, announcements in institutions subordinate to local government. At the same time, however, decision makers do not collect any feedback and are not interested in the opinions of inhabitants concerning their own actions.

The third participation level is collecting information from inhabitants. The flow of information is again unidirectional. Information is forwarded by citizens to decision-makers, but it is the latter who define the subjects of this information and the principles of their transmission. Moreover, decision-makers monitor information flow and information application. At this level we have such activities as less professional (online questionnaires) or more professional (surveys) opinions research.

The fourth participation level is consultation, which entails a principal qualitative change in mutual communication. We deal with much more than a successive provision and collection of information. Consultations involve the creation of situations where representatives of both parties meet at the same time and in the same venue. Both parties determine the subject matter of the meeting and the mode of reaction to statements. Consultations of plans and activities by decision-makers allow citizens to have impact but do not guarantee it. As a result of consultations, their organisers familiarise themselves with the citizens' attitude to the matters at hand and may make decisions on the degree to which they will follow citizens' directions and the extent to which they will use their own discretion.

The last and highest participation level is

[1] "Wiem Jak Jest" (implemented within the framework of the project "Civil participation: diagnosis of barriers and creation of tools supporting good governance") and "Euro 2012 Social Project"; both projects implemented at the Warsaw University School of Sociology under the scholarly supervision of Prof. Anna Giza-Poleszczuk.

[2] D. Długosz, J.J. Wygnański, Obywatele współdecydują. Przewodnik po partycypacji społecznej, Warszawa 2005, 23; A. Ferens, R. Kondas, I. Matysiak, G. Rzeźnik, M. Szymski, Jak prowadzić konsultacje społeczne w samorządach? Zasady i najlepsze praktyki współpracy samorządów z przedstawicielami społeczności lokalnych. Przewodnik dla samorządów, Warszawa 2010, 15.

a situation of a joint decision making, where citizens themselves make decisions that are approved by and implemented by authorities. We deal with such a situation when decision-makers vest in residents the right to decide on what part of the municipality budget will be earmarked for autonomous activities of local government. The organisers of the process, i.e. local authorities, provided all necessary information helpful for taking a decision, construct the framework of the decision-making process (excluding, e.g., the donation of resources for illicit actions, ones that are not the competence of local government, etc.) and then implement inhabitants' decisions."[3]

Fig. 1. Participation ladder.

What can be subject to consultation?

Pursuant to the law on municipality government of March 8, 1990, consultations should be held in matters of significance for local communities. The question of which matters will be considered significant rests with a particular local government. A list of examples of subjects that have been subject to consultations across Poland includes, for instance: budget planning, strategic documents, regeneration plan, important investments (renovation of roads, greenery, parks, construction of public buildings, etc.), "difficult" investments (incineration plants, landfills, waste treatment plants, power plants, etc.), organisation of municipal transportation, the building of new roads (including city rings), designing cycling routes, water economy planning, lighting arrangement, designation of public buildings and facilities.

Apart from the (greatly subjective) criterion of importance, local government should consider running consultations depending on who the end users or target group of the investment will be. As often as not, it is not a public official or an expert but the user who "knows best":

"When we ask our new friends to come over for lunch, we often ask them what they would like to eat, whether they eat meat or are allergic to something. This is a rather obvious procedure. (...) Administration prepares many projects addressed to inhabitants. These are playgrounds, parks, lawns, new sports facilities, community housing programs, and new investments. They are not principally used by officials, councillors or mayors. While these groups, too, can take advantage of them, it will be residents who will use them the most. (...) It is precisely residents, the principal users, who can say the most and who can contribute the most to the final concept."[4]

What can be subject to consultation in the field of culture?

Below I enumerate five possible subjects of consultations in the area of culture: location of an institution of culture, new activities of an institution of culture, budget of an institution of culture, culture development strategy (e.g., within a municipality or city), and the strategy of development of an institution of culture. Possible subjects of consultations will be presented together with examples of activities performed in different parts of Poland. When discussing them, I will indicate questions of importance during the planning and implementation of

[3] M. Probosz, P. Sadura, Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji metodą warsztatową, Warszawa 2011, 7-9.

[4] A. Petroff-Skiba, "Po co i jak organizować konsultacje społeczne – merytoryczne, psychologiczne i prawne uzasadnienie dla organizowania konsultacji społecznych wraz ze wskazówkami, jak to robić", in: Tak konsultowaliśmy. Warszawa dzieli się dobrymi praktykami, ed. A. Petroff-Skiba, Warszawa 2010, 15.

consultations, such as: knowledge of the local community, adequate adjustment of a method, precise definition of the target group, proper preparation of information portfolios, etc. This will not be an inclusive list of recommendations. I wish to sensitise readers to the multiple factors that determine the success of participatory activities.[5]

Location of an institution of culture in a municipality or county

Public officials make decisions on the opening of a new community centre, library or another institution of culture. Or else a community centre is considering a launch of a new branch. Plans are made either to erect a new building or to convert a building at the disposal of the office; a decision has to be made on the choice of location for this purpose. Public officials or a director may exercise their own judgement or consult with the residents, who will use the new institution in the future.

Officials of the district of Rembertów in Warsaw decided to consult with the local residents the location of a new community centre. The difficulties they encountered offer important lessons for the future and warrant a discussion. In Rembertów, composed of three big residential areas, there were two small community centres located in two different neighbourhoods. Public officials were considering two modes of action: the erection of a new community centre in the third neighbourhood with simultaneous investments in necessary renovations in the old centres in the other residential areas or the erection of a large and modern community centre in the very heart of Rembertów. This would mean, however, that either no money would be available for investments in the already operational small community centres or that these centres might actually have to be closed down. Consultations took the form of a single meeting, which proved very difficult. The meeting was attended primarily by inhabitants of one residential area, concerned that officials wished to "take back" their community centre. They were intent on defending their own institution, which dominated a substantial part of the meeting. Even when the premature concerns were dispelled, there were not enough representatives of the other neighbourhoods to discuss possible solutions. This situation demonstrates the importance of an adequate recognition of the local situation and of insights in the local population when organising social consultations. Such early insights allow organisers to adequately plan the course of the consultations. In the above case of Rembertów, because of divergent interests of inhabitants of different residential areas, another methodology of social consultations would have offered better results. Namely, there should have been two-tier consultations, consisting in three separate meetings in each residential area (doubts would be dispelled and arguments rose for individual solutions), followed by a joint meeting summing up the situation. Organisation of initiating meetings in the three residential areas would have moreover increased the chances of representatives of all the three neighbourhoods being present at the final meeting. As a rule, consultation meetings are primarily attended by those who feel that their interests are at risk; in short, those who are "opposed." This poses a problem since without a representation of all approaches it is impossible to reach a real consensus based on an encounter of diverse interests. It is therefore the obligation of the organisers to make sure that all positions should be represented during consultations.[6]

New activities of institutions of culture

Both when a new institution is launched and then, when it has been in operation for a number of years, its management must answer the question: "What should we do?", "What activities can be done this year?" Research shows[7] that

[5] I wholeheartedly recommend two guidebooks of social consultations: ABC Konsultacji. Krótki Przewodnik po metodach i technikach prowadzenia konsultacji społecznych, Warszawa 2010; M. Probosz, P. Sadura, Konsultacje w społeczności lokalnej: planowanie, przygotowanie, prowadzenie konsultacji metodą warsztatową, Warszawa 2011.

[6] More on consultations in Rembertów and other districts of Warsaw can be found in the publication: Tak konsultowaliśmy.

[7] Zoom na domy kultury. Diagnoza domów kultury w województwie mazowieckim, ed. M. Białek-Graczyk, M. Theiss, War-

most directors rely on their expertise, experience and intuition. However, there are also those who decide to get as much feedback as possible from the interested parties, i.e. local residents. The four consultations discussed below took place in Warsaw's districts within the framework of the project run by the Centre for Social Communication "Strengthening of the mechanism of social participation in the capital city of Warsaw."

In the district of Włochy, public officials wanted to know how the inhabitants would like to spend free time in the newly opened Art House of Animation and what kind of joint activities might integrate the local community. Hence the motto of the consultations: "Creative Włochy! Acting together by living together". Similarly, in the district of Mokotów plans were made concerning the operation of a newly opened Centre for the Integration of Residents "Bartłomieja." Efforts were taken in Mokotów to engage in consultations people representing all the diagnosed communities in the neighbourhood so that the Centre "Bartłomieja" would really integrate and bring together different residents of the district.

In Białołęka, a large and young district located on the outskirts of the city, the organisers wished to familiarise themselves with expectation of people aged 20-40. The offer previously dedicated to this age cohort was limited to passive participation (in concerts and performances). Public officials realised that most of such people go to other districts to participate in culture. That was precisely why this group, young and professionally active people, were the target of the consultations dubbed "Białołęka on a Wave of Culture." Differences between the consultations in Mokotów and Białołęka highlight the importance of a deliberate selection of consultation addressees.

In the district of Ursus, apart from gaining insights into residents' expectations of the program of local community centres, the organisers asked other questions, too: "Does culture in Ursus have a potential for rejuvenating the district?", "Should culture in Ursus be implemented outside the walls of institutions?". Here the consultations' motto was: "Plug in to Culture in Ursus!". It is worthwhile to note the catchy slogans! As is evident, they undermine the negative stereotype of how public officials communicate with citizens. Here the message is direct, clear and encouraging. This applies likewise to the materials announcing the consultations: fliers, posters and information available on websites. All the information materials for consultations co-organised by the Centre for Social Communication were well designed: clear and colourful.

Fig. 2. A flier announcing consultations in Mokotów.

It is also worthwhile to make a note of information at the bottom of the flier: the organisers provide care for children during the consultations and wish to inform that the building is accessible to people with disabilities. Concern with such issues does not exclude people with disabilities or people with children from participation in the meetings. This should be the practice of all social consultations.

Moreover, mention should be made of the fact that all the four above consultations used the workshop method of work. This unleashed the creative potential and as a result allowed the collection of many and varied ideas. Such results would have been impossible if questionnaires had been used, even if many institutions are so much attached to them. Below are some

szawa 2009; Aktywne domy kultury, ed. M. Theiss, Warszawa 2009: W. Kowalik, P. Knaś, Ł. Krzyżowski, Z. Noworól, Sceny Kultury a polityki kultury w Małopolsce, Kraków 2010.

of the examples of the methodologies used:

Fig. 3. "A question on a string" during a Seniors' Ball.

"A question on a string" is an alternative for a questionnaire. It is animated, funny, interactive, and stirs imagination since those who make an entry can see previous entries. Here the participants of a Seniors' Ball in the Integration Centre "Bartłomieja" were asked to write in "clouds" what they would like to find in the Centre. There were lots of suggestions, some included declarations of co-participation in their implementation ("I have lyrics of old hits; I can bring them so that we could sing together [given name, surname, and telephone number]"). Clouds on strings hung in the Centre "Bartłomieja" for a few more days as an art installation[8]. Workshops for young people during the consultations in Mokotów were attended by students from all the local schools: primary, secondary, and high schools, a vocational school and a social therapy school. The form of workshops encouraged active participation: students had a number of tasks to perform, meant to stir the interest and the imagination of the participants. One of the tasks the young people were given was to finish a sentence and taking a photograph with it. While in fact you can do the same in the form of a questionnaire, in this way it is more fun as young people need to cooperate (taking pictures of one another and choosing photographs). The feedback obtained in this way is far more attractive when the results of the consultations are introduced.[9]

Budget of an institution of culture

Under Polish law, the director of an institution of culture makes decisions about its budget within the funds earmarked by the local government and is accountable for the use of the resources. A question arises whether he or she should decide on these questions single-handedly, given that the distribution of resources is reflected in the form of individual activities, and thus in the nature of operation of the entire institution. A more collective division of resources, so-called participatory budget, is one of the ways of increasing residents' impact on the operation of a local institution of culture.

Fig. 4. Portrait action during workshops for young people.

8 "A question on a string" is a method developed and described by the Towarzystwo Inicjatyw Twórczych "ę" (Association of the Creative Initiatives "ę"), in: Zrób to sam. Jak zostać badaczem społeczności lokalnej?, ed. A. Nowotny, Warszawa 2010. The publication enumerates many animation medhods that can be used during the implementation of social consultations.

9 Another example of social consultations aimed at developing ideas for new activities of an institution of culture is a project "Zoom na domy kultury. Laboratorium zmiany" ("Zoom on community centres. Laboratory of change"). The entire project was a complex and in a way experimental process. Hence the publication which sums up the project describes the entire process (run by animators), with a parallel commentary of sociologists (who as observers and researchers of the process accompanied the animators). M. Białek-Graczyk, A. Nowotny, Ł. Ostrowski, Zoom na domy kultury. Laboratorium zmiany, Warszawa 2010.

The director of the Community Centre in Goleniów, Zachodniopomorskie Region, has for a few years defined the budget of events for the following year with representatives of the local community. "The meeting aimed at fixing a schedule of events for the following year and budget proposals for individual events is each year attended by around 20-30 people. The group includes representatives of e.g.: non-governmental organisations, volunteers, public officials, councillors, community centre staff, library staff, informal groups, media people, or entrepreneurs."[10] The group is diversified as to age and professional status and, consequently, as to their interests.

During the meeting the group discuss the events of last year: their range, impact and cost. During the discussion the participants exchange opinions and suggest modifications. After agreement is made on the scope of changes, a procedure for identifying budget preferences starts: each person receives a wad of symbolic money, some 10 "banknotes," whose value is about 10 percent of the planned amount to be allocated. Following the discussion of priorities, each person makes their own decision and distributes their "banknotes" among the suggested events. The amounts collected by individual proposals facilitate the percentage distribution of money and allows a calculation of the suggested amount of subsidies for each of the events from the actually available budget.

"The arrangements made during the meeting are analysed by the director of the community centre, who makes decisions on the budget allocations for individual events. Practice shows – as the director from Goleniów observes – that in approx. 80 percent the arrangements are approved by the final decision of their financing, which is uploaded on the website of the community centre. […] This mode of resource distribution does not diminish the accountability of the director. It only enhances a sense of community among the participants of the meeting and their sense of impact on things around them. The meeting is likewise a form of promoting the activities taken by the Goleniów Community Centre."[11]

Strategy for the Development of Culture in a municipality, city or district

There is no statutory requirement for the preparation of culture development strategies on the level of municipality, county or city. It should therefore be expected that whenever such a strategy is set up, this is a document that defines local culture policy in real terms and thus undoubtedly relates to matters that are of prime significance for the residents. A question arises whether as such, it should be drawn up in the peace and quiet of offices and directors' rooms or perhaps in a different manner altogether.

When it comes to designing different strategies, we can observe a faulty practice that is wrongly labelled as social consultations: a strategy paper is available on the internet and in the office and all the interested parties can submit their comments within 14 days. Firstly, strategy papers are usually lengthy and complex documents, often written in a difficult language. This is a substantial obstacle and there are usually few really determined people who would be willing to critically study the entire document on their own. Secondly, what is made available is a finished document and thus any comments submitted to it may relate to details rather than the essence of the assumptions and solutions adopted, which would in effect "turn the document upside down." Thirdly, a collection of written comments is not a form of agreement through dialogue and can only supplement social consultations.

The best practice is participatory creation of strategies, or a greater inclusion of residents, representatives of communities, organisations and institutions in the work on a strategic document. Hopefully, this will lead to the adoption of the "Strategy for the Development of Culture of Targówek District" in Warsaw. As of these words, an online questionnaire is launched concerning

[10] Z. Łukaszewski, "Tak krawiec kraje...", in: Aktywne społeczności. Zmiana społeczna. Katalog dobrych praktyk, Warszawa [no date], 29-30.

[11] Ibidem.

practices and needs in the area of culture of residents of Targówek; five workshops, four for the residents and one for young people, have been announced. Interestingly, the workshops will take place on different days, at different time of day and in different venues in the district. This allows participation of people of diverse lifestyles, and is at the same time a reaction to allegations often raised by residents that the consultations take place too early, too late and not on a right day[12].

"Program for the Development of Culture in Warsaw until 2020" is another example of participatory creation of a culture development strategy. The program took nearly four years to be born; the work included over 200 people in over a dozen thematic groups. The entire process was composed of the following stages: (1) a comprehensive diagnosis of culture in Warsaw (2008–2009); (2) the creation of the draft document "A City of Culture and Citizens. Program for the Development of Culture in Warsaw until 2020" by a team of consultants set up in early 2010. The team included leaders of NGOs, academics, artists, representatives of institutions of culture, entrepreneurs, and officials of the Municipality; (3) social consultations of the draft document (May–June 2011) took the form of workshops with residents, consultation meetings with the Districts and Departments of the Municipality of Warsaw and collection of online comments; (4) the creation of the second draft of the document by the plenipotentiary for the Program for the Development of Culture supported by the coordinating team (experts and analysts working as aides to the plenipotentiary) and the preparation of particular operational programs for the Program by thematic groups (until the end of 2011).

As indicated above, the consultations of the first draft of the document involved two workshops open to all interested individuals. The workshops were run by external moderators. The entire document under consultation was divided into six parts (corresponding with the six principal sections of the Program), and different sub-groups of participants worked on each part. Such a mode of operation allowed, within a relatively short workshop (here: 3 hours), to analyse and discuss an extensive document. However, this solution calls for a proper planning of the course of the workshop and efficient moderation.

Apart from open workshops and meetings with representatives of the Districts and Departments of the Municipality of Warsaw, comments to the document were collected online and in places where the document was made available. Practice showed that this is not an efficient method: three comments were submitted by e-mail, another three were submitted via a consultation platform. All in all, four hundred and forty comments were collected. This shows that the consultation of guidelines for a lengthy and complex document requires meetings and cooperation, and in this case the internet is not a particularly useful consultation tool.

Strategy for the development of an Institution of Culture

Here we may pose the same question as in the case of the strategy for the development of culture in a city or municipality: should the strategy for the development of a public institution of culture (community centre, library, culture and sports centre) be established by its director only?

The project of the Association of the Creative Initiatives "ę": "Zoom in on community centres. Development strategies" was planned in a way to engage municipality residents in the establishment of a strategic plan for the development of a community centre. Strategies are being set up in three towns on the outskirts of Warsaw: Góra Kalwaria, Milanówek and Nadarzyn. When this text is being written we are still in the course of the project.

In each location the project is composed of four parts: (1) a series of workshops dedicated to creative work on local diagnosis and the strategy for the development of a community

[12] Information on the consultations of the Strategy for the Development of Culture in Targówek and other consultations carried out in Warsaw is available on an Internet platform www.konsultacje.um.warszawa.pl.

centre; (2) local diagnoses dedicated to the cultural needs of the residents; (3) open consultations of the strategy, where the draft strategy is subject to debate with all the residents; (4) presentation of the strategy at the session of the City Council and the enactment of the Development Strategy of the Community Centre as an element of the City Development Strategy.

Assuring an adequate turnout is a real challenge of a series of workshops. Workshops need not be attended by the same individuals. Nevertheless, as practice shows a group of over ten individuals is a big success. Assuring an adequate turnout is one of the preconditions for the success of consultations. Invitations and recruitment for workshops or consultation meetings calls for a far greater effort than the organisers usually expect; this has to be borne in mind when planning work on the organisation of consultations.

Fig. 5. Creative workshop in Góra Kalwaria.

As it turns out, it is likewise a challenge to generate interest in consultations in the local media. Paid advertisements in commercial newspapers are often too costly for public institutions and journalists do not regard consultations as "catchy" subjects. In turn, the role of local media cannot be overestimated since without them it is hard to ensure the open nature of consultations and their accessibility to all. All residents need at least to know that

Fig. 6. Sunday animation action in Góra Kalwaria.

the consultations will take place and that they can participate in them. Again, for someone to really know, as advertising experts stress, he or she should hear (read) the information at least a few times. Efforts taken with a view to a greater visibility of the consultations and the demonstration of their importance to local journalists are, then, a key issue.

Finally, social consultations can be fun. In Góra Kalwaria a survey of residents' needs included many activities, for instance games on a square and the project "Czarodziejska Góra (Kalwaria)". We played with children and talked to passers-by on a Sunday forenoon. During the games we heard from children what they love to do in Góra in the summer and what their favourite pastimes after school are. We also heard that these are the kinds of actions they miss; they asked us: "Are you coming next Sunday to play with us? Please do!".

Fig. 7. Action on a marketplace: „Czarodziejska (Góra) Kalwaria" ("The Magic Mountain of Kalwaria").

A crazy action with a motto "The Magic Mountain of Kalwaria" („Czarodziejska Góra (Kalwaria)") was conceived and implemented by the workshop participants themselves. A starry tent was put up in the city marketplace and a fortune teller and her assistants asked passers-by what they like to do in Góra Kalwaria and what they would like to cast a spell on and change. They also asked about the things that a resident of Warsaw can envy a resident of Góra. They also asked a tricky question – passers-by had to imagine they would need to move out of Góra Kalwaria and then answer what they would miss the most and what would be the hardest to say goodbye to. At the end of the day there was a lot of work to do: arrange the data gathered, transcribe short interviews, analyse and draw conclusions. The work was carried out during a special workshop. The "Czarodziejska Góra (Kalwaria)" action was a study action within the local diagnosis. This was not traditional sociological research, but action of a local group supported by an experienced researcher; this action was full of creativity and engagement.

Democratic turn in culture: from audience to participants

In all of the above cases of social consultations in the field of culture there is a transition from the philosophy of a "culture recipient" (culture consumer, client) to the philosophy of a "culture participant" (co-author and citizen). Questions posed to residents, joint arrangements of what will happen to them, their inclusion in joint projects and support of their bottom-up actions is a new reality. This is something totally different than top-down planning and designing, followed by a choice offered to residents. This is a departure from the philosophy of an "expert", i.e., a director as an educated person in the know realises what is good art or culture and tries to promote it, or at worst to "smuggle" it to the uninitiated and inexperienced. Moreover, this is a departure from the demand-pull philosophy of the "market", i.e., if a lot of people come to a given event, it means that the idea got on and if the turnout is small, it means we should continue looking.

As Katarzyna Niziołek observes, "Democracy in its cultural sense is based on a broad participation (as opposed to reception) of citizens in the creation of culture and arts." The question is to increase the accessibility of institutions of culture and arts as well as to make the definition of what is art, its creation and active participation accessible to the general public rather than to an inner circle of the chosen ones. Democracy in its cultural sense means that "artistic creation is treated as a universal right and ability of each human person, as well as a form of social and civil activity, of social participation."[13]

I can safely say that investment in good social consultations and participation in the field of culture and any other area of social life is investment in democracy. The late philosopher Barbara Skarga wrote:

"Democracy as such, and perhaps this is its power, while stressing the freedom and autonomy of an individual, allows the adoption of various ideas for the organisation of the human community and as a consequence leads to an adoption of different views, ethical patterns or diverse understanding of political ethos. This is precisely why it attaches so much importance to conversation, dialogue and debate, since

13 K. Niziołek, "Białostockie doświadczenia w obszarze polityki kulturalnej, na przykładzie starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016", Animacja Życia Publicznego. Zeszyty Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych 3 (2010), 54.

only in this way can agreement be born."[14]

Tab. 1

Action	Level of participation	Course of communicaton	Example
not informing	none	none	"the book of complaints" in People's Republic of Poland
informing	minor	authority – citizen	PR, politics of information
collecting opinions	minor	citizen – authority	public opinion polls, Internet-based surveys
consulting	average	authority – citizen	participatory meetings with citizens

[14] B. Skarga, Człowiek to nie jest piękne zwierzę, Kraków 2007, 151.

Bogna Świątkowska / Maciej Frąckowiak

Krótkie spięcia
Bogna Świątkowska w rozmowie o współdziałaniu

Bogna Świątkowska: Kiedy – jako obywatele – wchodzimy w przestrzeń negocjacji, to miasto przestaje funkcjonować. Dobrze to widać dzisiaj na Wall Street w przypadku Ruchu Oburzonych. Zgromadzenie obywatelskie siedzi, rozmawia ze sobą, wymienia myśli, ale ktoś inny wywozi w tym czasie śmieci, organizuje przestrzeń. Miasto nie polega tylko na negocjowaniu, wtedy bowiem nie byłoby w nim życia. Mówimy o zjawiskach, które obserwujemy w dużych, zachodnich miastach. Być może gdybyśmy mówili o miastach złożonych w większości z bezrobotnych, niepracujących, nieposiadających żadnego zajęcia, to byłoby inaczej. Na razie jednak formuła negocjacji nie wydaje mi się usprawiedliwiać ogółu sposobów funkcjonowania w przestrzeni publicznej.

Maciej Frąckowiak: Co w takim razie rozumiesz przez pojęcie „współdziałanie" z perspektywy działania Fundacji Bęc Zmiana?

BŚ: Bęc od samego początku działa na zasadach asocjacyjnych. Mogę oczywiście wytłumaczyć pojęcie, o które mnie pytasz słownikowo, natomiast jeżeli chodzi o naszą codzienną praktykę, to wydaje mi się, że brak w niej ciągłego procesu, który zaklęty jest w słowie współdziałanie. Ono oznacza coś trwalszego, coś, co posiadając jakieś podstawy, dzieje się przez dłuższy czas. W Bęcu jesteśmy dosyć słabi w tak pojętej współpracy czy współdziałaniu. Myślę, że dzieje się tak, ponieważ posiadając dość niestabilne podstawy, bardzo trudno nam o długoterminowe określenie tego, co i jak będziemy robili. Współdziałanie w naszym wydaniu sprawdza się wtedy, kiedy działamy na zasadzie kojarzenia, współpracujemy z osobami, które mają podobne cele i zainteresowania, ale tylko wówczas, gdy nie musimy ze sobą pracować ściśle i długoterminowo. Nasza osobowość, dynamika są zbyt różne i nieprzewidywalne. Co ważne, wcale nie chcemy ich okiełznać. Poddawanie się temu ruchowi jest bardzo męczące, ale jednocześnie stanowi część eksperymentu, w którym uczestniczymy naszymi ciałami.

Ulegamy pewnym falom, które przyjmujemy jako interesujące kierunki działania. Krytycy mówią, że to znakomita strategia na wyniszczenie organizmu, który – nie posiadając wyznaczonego celu – wytraca energię, rzucając się na boki. My jednak przyjęliśmy ją jeden z fundamentów własnego działania. Kiedy określisz sobie cel, za bardzo często umyka ci to, co jest poza nim, a jest ciekawe, inspirujące, istotne. Może nawet ważniejsze od celu, który sobie wyznaczyłeś na początku drogi. Tak było na przykład w wypadku projektu, który w tej chwili realizujemy – „Architektura XXI wieku". W trakcie którejś z rozmów przyniosła go nam pewna nieznana nam wtedy dziewczyna, która teraz mieszka w Londynie. To początkowe zainteresowanie przerodziło się w proces pisania i składania wniosku grantowego. Ponieważ wiedzieliśmy, że jest to duże przedsięwzięcie, które wymaga dofinansowania, złożyliśmy na nie wniosek w ramach naszego wieloletniego projektu „Synchronizacje". Kiedy go rozpoczynaliśmy w 2007 roku założyliśmy sobie jakieś pola zainteresowań, którymi mieliśmy się zająć, ale nie chcieliśmy precyzować ich zbyt dokładnie, ponieważ wiedzieliśmy, że w miarę rozwoju sytuacji pomysły będą ewoluować i przybierać kształty zupełnie różne od początkowego.

Jeżeli chodzi o „Architekturę XXI wieku", to na początku miało to być jej podsumowanie z perspektywy tego, co się dzieje w Warszawie. Zmiana w programie nastąpiła w maju tego roku, kiedy w Madrycie pojawili się Oburzeni i natychmiast zrozumieliśmy, że architektura, o której chcemy mówić, to coś więcej niż substancja budowlana. To także architektura społeczeństw i przebudowywanie systemu organizacji społecznej, którą obecnie możemy oglądać. W efekcie, kompletnie przekształciliśmy nie tylko ideę projektu, ale i zespół, który go ostatecznie realizuje.

Taki system działania – oczywiście – powoduje strasznie dużo zamieszania, szarga nerwy, wymusza konieczność podpisywania aneksów do umów, przebudowę budżetów, oferując

w zamian niewielką ilość czasu na organizację. Ale dzięki niemu jesteśmy jednak w stanie uchwycić pewne aktualne wydarzenia, które definiują uczestniczących w nich ludzi.

MF: Współdziałanie, jeżeli rozumieć je zbyt dosłownie, jako coś ciągłego, zaplanowanego i realizowanego według tego planu, oraz zbyt holistycznie, jako zasadę, którą zrazu powinno się wprowadzić we wszystkich obszarach życia, staje się zatem fetyszem, który – zupełnie na opak swojej idei – zamiast życie ułatwiać, może je czynić nie do życia. Co jeszcze utrudnia robienie projektów opartych na partycypacji?

BŚ: Biologia. Nie jestem w stanie partycypować bardzo długo, gdyż mam różne sprawy na głowie i nie będę siedziała rozmawiając osiem godzin na temat, który
–moim zdaniem – można załatwić w trzy albo w jedną. Jak długo dasz radę utrzymywać się w takim stanie napięcia, żeby mieć wpływ na bardzo wiele czynników w twoim najbliższym otoczeniu? Niedługo, i jest to zupełnie normalne.

Istota zarządzania ludźmi polega na ich wygodnej zgodzie na podporządkowanie się decyzjom innych, która przynosi ulgę braku odpowiedzialności, wolność krytyki i radość życia. Czasem zwyczajnie potrzebujemy delegata, któremu chwilowo nadamy moc kompetencji, a później, jak dorośli, weźmiemy pod uwagę, że wobec braku czasu pewne rzeczy się dzieją bez naszego udziału i musimy zmierzyć się z konsekwencjami. Mam swoje życie, chcę biegać, skakać i bawić się ze swoimi dziećmi. Nie chcę cały czas partycypować. Chcę mieć wpływ, ale od czasu do czasu, wtedy, gdy ważą się kluczowe sprawy. Mit partycypacji zakłada, że jesteśmy maszynami do współdziałania. Nie jesteśmy. Mamy także prawo być tym wszystkim zmęczeni.

Partycypacja rozsypuje się więc w momencie, w którym jest nieludzka. Problemem jest, że obecnie przybiera ona taką właśnie formułę: zamienia się w maszynę do przyjmowania wiedzy, analizowania i wypluwania z siebie perforowanej taśmy, którą ktoś mógłby odczytać jako twój głos w sprawie. Tak nie jest. To tak nie działa. Tego rodzaju stawianie sprawy równomiernie rozdziela poczucie partycypacji na wszystkie momenty twojego życia i wszystkie sytuacje, w których się znajdujesz. Gdy stoję na przystanku i autobus spóźnia się dziesięć minut, a tak się składa, że wieje wiatr i jest bardzo zimno, wtedy bardzo chciałabym partycypować w rozmowie na temat komunikacji miejskiej. Kiedy jednak jadę już tym autobusem przez pięć minut i jest mi ciepło, przechodzi mi to i nie chcę już w tej dyskusji uczestniczyć.

To jest również sekret Bęca. Nie jestem przygotowana do tego, żeby się fiksować na drobnych elementach, które należy przepracować i pchać do przodu. Nie widzę u nas więc takiego problemu, że coś jest zbyt mało albo zbyt bardzo negocjowane. Trzeba to sprawdzić, zobaczyć, dla ilu osób w mieście dany problem jest dotkliwy na tyle, żeby chcieć się nim dłuższy czas zajmować. Biorę udział w jednej takiej grupie, Warszawscy Obywatele Kultury, gdyż to mnie akurat interesuje, ale – o zgrozo! – nie chodzę na zebrania szkolne moich dzieci, bo nie jestem w stanie zaangażować się w życie szkoły. Na poziomie osobistym i społecznym, są więc takie momenty, w których mówię: odpadam, niech zadecyduje ktoś inny. I na tym też polega życie, bo przecież nie na tym, żeby sobie wszystko zaplanować, a następnie wykonać wspólnie.

MF: To teraz fragment życia: wyobraź sobie, że siedzisz w fotelu i sięgasz po książkę, którą właśnie wspólnie przygotowujemy. Czego się spodziewasz? Jakie mamy wobec Ciebie zobowiązania?

BŚ: Nie, nie, nie, nie, nie. Na tym polega przyjemność życia, że się nie spodziewasz. Spodziewanie się jest najkrótszą drogą do piekła. To właśnie otwarty umysł i brak oczekiwań daje przyjemność uczestniczenia i doświadczania. I to także jest jedna z naszych Bęcowych podstaw. Jeśli się nie spodziewasz, to możesz coś odkryć. Jeśli się spodziewasz, to zobaczysz tylko to, co chcesz zobaczyć.

Bogna Świątkowska / Maciej Frąckowiak

Short-lived Clashes
Bogna Świątkowska Talks about Collaboration

Bogna Świątkowska: When, as citizens, we enter the sphere of negotiations, the city ceases to function. This is well illustrated by the Outraged Movement on Wall Street. While an assembly of citizens sit, talk and exchange thoughts, somebody else collects the garbage, organizes the space. If the city was only about negotiating, there would be no life in it. We are addressing phenomena that we can observe in big cities in the West. Perhaps if we were referring to cities made up mainly of unemployed people, people without an occupation, the situation would look different. For the time being, though, I do not think that the formula for negotiating justifies all of the ways public space functions.

Maciej Frąckowiak: So how do you understand the term "collaboration" from the point of view of the activity of the Bęc Zmiana Foundation?

BŚ: "Bęc" has always functioned on the basis of associations. Of course, I can explain the term you're asking me about in dictionary terms, but when it comes to our daily practice, I think it lacks the continuity of a process conjured up by the term 'collaboration'. It means something more permanent, something that, because it has certain foundations, continues on. When it comes to "Bęc", we are not very good at collaboration or cooperation understood in this way. I believe that this is because it is very difficult for us to determine in the long run what we would be doing and how we would be doing certain thing, considering our rather unstable foundations. The collaboration we represent works when we act on the basis of associations, we cooperate with people who share our goals and interests, but only when we do not have to collaborate on a strict and long-term basis. Our identity, our dynamics differ greatly and are unpredictable. What matters is that we do not want to tame them in any way. Giving in to this movement is very tiresome, but at the same time is part of an experiment we participate in with our bodies.

We are subject to certain waves, which we accept as interesting directions of activity. Critics say that this is a perfect strategy for ruining an organism which by not having a goal, loses energy by tossing about. However, we have accepted it as one of the fundamentals of our activity. When you set yourself a goal, very often you miss out on other interesting, inspiring and significant things. Perhaps things that are even more important than the goal you set at the beginning of your road. That is what happened, for example, in the case of a project we are currently running called "the Architecture of the 21st Century." The idea came to us from a then-unknown girl, who currently lives in London. An initial curiosity transformed into the process of writing and submitting a grant application. Since we were aware that this was a huge undertaking requiring funding, we submitted the relevant application under our long-term project called "Synchronizations." When we started the project in 2007, we assumed we would pursue certain fields of interest, but we did not want to be overly precise in defining them because we knew that with time ideas would evolve and take on a completely different shape than at the outset. In terms of "The Architecture of the 21st Century," in the beginning it was meant to be a summary of the architecture from the point of view of what was going on in Warsaw. A change in the program was introduced this May upon the emergence of the Outraged in Madrid, when we understood instantly that the architecture we wanted to address was something more than the substance of buildings. It also encompassed the architecture of societies and the reconstruction of the system of social organization we can currently see. Consequently, we completely transformed not only the underlying idea of the project, but also the team of people implementing the project.

This mode of action obviously causes a great deal of confusion, jars nerves, forces the addition of new annexes to contracts, budget restructuring, and in return it offers only a small amount of time for organizing things. However, thanks to it, we are able to grasp certain current events that define the people participating in them.

MF: Collaboration, when understood too literally as something continuous, planned and realized according to this plan, or too holistically, as a principle that should be immediately incorporated into every sphere of life, turns into a fetish, which – in opposition to the idea behind it – instead of making life easier, can make it unlivable. Is there anything else that hinders projects based on participation?

BŚ: Biology. I can not participate for too long because I have other things on my mind, and I will not spend eight hours talking about something that I believe could be handled in three hours or even one. How long can you maintain the anxiousness required to have an impact on several factors in your immediate environment? Not for long, and this is absolutely normal.

The essence of personnel management is people's willingness to submit to the decisions of others, which brings relief in the form of a lack of accountability, freedom to criticize, and happiness in life. Sometimes we simply need to delegate responsibilities to others, and then, as adults we will take into account that due to a lack of time some things happen without our involvement and we have to face the consequences. I have a life of my own, I want to run, jump and play with my kids. I do not want to participate constantly. I do want to have influence, but only occasionally, when key matters are at stake.

The myth of participation assumes that we are machines made to negotiate. We are not. We are also entitled to grow tired of all this. Hence, participation falls to pieces the moment it becomes inhuman. The problem is that, currently, it is taking on this very formula: it is turning into a machine for acquiring and analyzing knowledge and spitting out a perforated tape one could interpret as your voice on the matter. And it is not like that. That's not how it works. By putting the issue this way, the feeling of participation is equally divided into all the moments in your life and all the situations you find yourself in. When I am at the bust stop and the bus is ten minutes late, and its also windy and very cold, that is when I would really like to participate in a discussion on the city transport system. However, when I get on the bus and ride for five minutes and I feel warm, I get over it, and I do not want to participate in the discussion any more. And this is also the secret of "Bęc." I am not prepared to become fixated over details that need to be worked out and pushed forward. So I do not think we have an issue with something being over- or under-negotiated. You need to verify an issue, see how many people in the city consider the problem severe enough to deal with it for a longer time. I am a member of one such group, called "Warsaw Citizens of Culture" ("Warszawscy Obywatele Kultury"), because this is what I am interested in, but – how awful – I don't attend parent-teacher meetings at my children's school because I am not capable of becoming involved in school life. So, at a personal and social level, there are moments when I say: "I am out, let somebody else decide". And that's what life is about; not about planning everything and then doing it jointly.

MF: So, now let's consider a life situation: imagine you are sitting in an armchair and reaching out for the book we are currently working on together. What do you expect? What are our obligations towards you?

BŚ: No, no, no, no, no. The pleasure of life is about having no expectations. Expectations are the shortest road to hell. An open mind and absence of expectations is what gives you pleasure in participating and experiencing. And it's also one of our basic principles at "Bęc." If you are free of expectations then you can discover something. When you have expectations, you will see only what you want to see.

Tomasz Szlendak / Maciej Frąckowiak

Aktorzy jutra rodzą się w grantach
Rozmowa z Tomaszem Szlendakiem

Maciej Frąckowiak: Policjant jutra, kurator jutra, animator kultury jutra. Czy można dziś pomyśleć o przyszłości w kategoriach „aktorów jutra"?

Tomasz Szlendak: Można, ale zależy kim się jest, bo do tego potrzeba pewnego narzędzia, jakim jest wyobraźnia. Zgodnie z moimi doświadczeniami, osoby myślące w takich kategoriach o przyszłości, stanowią jednak mniejszość. Policjant, kurator czy animator kultury jutra? Sam myślę o przyszłości trochę inaczej – zastanawiam się nad rolami, których jeszcze nie ma, albo dopiero się rozwijają, a które w przyszłości będą jakimiś poważnymi przedsięwzięciami, zawodami. Nie myślę zatem o animatorze kultury jutra, raczej o kobiecie czy mężczyźnie, którzy będą się zajmowali przepływami ludzi podczas imprez masowych, na stadionach, koncertach, manifestacjach. Bardziej więc o kimś w rodzaju inżyniera ludzkich poczynań niż animatora kultury.

Cały czas myślimy w starych kategoriach, o starych rolach. Przyszłość tymczasem może nam się jakoś objawić tylko wtedy, kiedy się od nich oderwiemy i przestaniemy je przenosić na to, co ma dopiero nadejść. Aktorów jutra trzeba wymyślać od samego początku, być może próbując „wydłubać" różne nowe kawałki ze starego ciała i pokazać, w jaki sposób się one rozwiną.

MF: Przyszłość kolonizowana jest dziś za pomocą badań foresightowych, które są bodaj najpowszechniejszym rodzajem inkubatorów, w których na świat przychodzą aktorzy jutra. Jak, krok po kroku, wyglądają te narodziny i kto pełni w nich rolę położnych?

TS: Inaczej niż w czasie ciąży, aktorów jutra na początku badań foresightowych nie wyobrażamy sobie wcale. Punktem wyjścia takich badań jest grant. Podobnie jak sztuka, która powstaje ze względu na to, że są granty na jej powstawanie, tak też scenariusze przyszłości powstają ze względu na granty.

Najpierw buduje się zespół, wybiera osoby o najbardziej rozbudowanej wyobraźni, które potem zostają szefami panelów transportu, edukacji, wartości, gospodarki i tak dalej. W dalszej kolejności osoby te dobierają sobie współpracowników, także kreatywnych i znających się na poszczególnych obszarach, aby opowiedziały o swoich pomysłach na teraźniejszość i ewentualnie przyszłość. Z tego tworzy się wstępne scenariusze przyszłości w poszczególnych panelach, które są następnie testowane. W tym celu buduje się bazę danych ponad stu interesujących ludzi, od filozofów po praktyków z różnych sfer, do których następnie rozsyła się robocze scenariusze w postaci określonych pytań dotyczących oceny, w którą stronę rozwinie się dane zagadnienie. Ich odpowiedzi i rozmaite komentarze analizuje się potem metodami jakościowymi i ilościowymi. Scenariusze, które powstają w taki sposób, nakłada się na scenariusze wstępne i w rezultacie powstaje coś, co jest już w pewien sposób „wydestylowane". Bardzo nudna procedura, która w końcu owocuje zestawem niekonkretnych metafor na temat tego, jak będzie wyglądała przyszłość.

Na przykład w czasie ostatniego foresightu pomorskiego wymyśliliśmy trzy scenariusze, z których jeden podobał się wszystkim. Nazywał się „Pomorska Hybris" i zakładał, że za 20 lat aktorzy byliby właściwie tacy sami, jak dzisiaj, tylko bardziej indywidualistyczni i liberalni. Jeżeli zaś chodzi o model rozwoju ekonomicznego Pomorza, to przypominałby on ten obecny. Były jeszcze dwa dodatkowe scenariusze, które zakładały recesję czy regres, bynajmniej nie mniej realne, ale nie spotkały się z podobną aprobatą członków panelu.

Jak widać, budowanie aktorów jutra w dalszym ciągu pozostaje silnie uzależnione od przekonań politycznych i religijnych ludzi, którzy biorą udział w tych badaniach, tymczasem myślenie o przyszłości wymagałoby zawieszenia ideologii na kołku.

MF: Akademicy, praktycy, biznesmeni, politycy, a więc osoby, które pełnią zaszczytne funkcje w środowiskach, z których się wywodzą. Chociaż

trudno sobie wyobrazić bardziej demokratyczny obszar niż planowanie przyszłości, to okazuje się, że w procesie jej kolonizowania wiele osób zostaje pominiętych. Czy można wyobrazić sobie foresight, w którym uczestniczyliby rozmaici eksperci codzienności: taksówkarze, barmani, budowlańcy, rowerzyści?

TS: Zacznijmy od tego, że do badań foresightowych dobiera się osoby, które pomimo pełnionych przez siebie zaszczytnych funkcji, mają na co dzień do czynienia z człowiekiem. Tego „prawdziwego" człowieka „ciągną za nogę", widzą, „wąchają", wiedzą, jakie ma problemy. Innymi słowy, do takich badań nie zaprasza się ludzi, którzy nie znają ludzi. Ale jeżeli zmierzamy do tezy, że w ramach tej sytuacji przyszłość wymyślają ludzie bogaci, z dobrą pracą, niemający problemów z przyszłością i jej kolonizacją oraz większych obaw, to owszem.

Z moich doświadczeń wynika jednak, że z tych przykładowych budowlańców nie można wygenerować pogłębionych opisów własnej sytuacji. Wiem, że słowa te brzmią brutalnie, zwłaszcza w ustach kogoś, kto sam poważnie przejmuje się nierównością społeczną jako istotnym buforem antyrozwojowym w Polsce.

Chodzi jednak o to, że badania, o których mówimy, wymagają zaangażowania kogoś, kto potrafi o swoich myślach opowiedzieć. Bez tego nie wydobędziemy narracji, na bazie której później przygotowuje się scenariusze. Kiedyś zresztą dodaliśmy w foresighcie pełen komponent badań reprezentatywnych, ogromną ankietę, w której pytaliśmy różnych ludzi, w tym uczniów szkół zawodowych i gospodynie domowe, o to, co sądzą na temat swojego życia, oraz co chcieliby zmienić. Analizując materiał, doszliśmy jednak do wniosku, że trudno byłoby z tym zdaniem demosu cokolwiek zrobić.

Chociaż, z drugiej strony, wyobrażam sobie uwzględnienie w badaniach foresightowych osób nieuprzywilejowanych, które z powodu jakichś problemów życiowych poznały od podszewki sposób działania na przykład jakichś elementów biurokracji, a dodatkowo potrafią swój gniew zwerbalizować.

Jakiś czas temu planowano na Pomorzu rozkład ścieżek rowerowych. W efekcie powstała promenada, z której korzystają głównie ludzie przyjeżdżający tu wielkimi amerykańskimi samochodami, które stawiają obok na parkingu, ściągają z dachu rowery i jeżdżą po niej w niedzielę dla relaksu. Czy ktoś zapytał zwykłych, codziennych rowerzystów, jak to ma wyglądać? Nie. W tym wypadku potrzebna byłaby jednak jakaś wyrafinowana metodologia, która pozwoliłaby skorzystać i włączyć do planowania przyszłości doświadczenia ludzi mogących mieć kłopot z ich artykułowaniem w tłumie uczonych opowiadających o przyszłości.

MF: Obaj wiemy, że nauki społeczne już takimi narzędziami dysponują...

TS: Oczywiście, ale na horyzoncie pojawia się kolejny problem. Kilka lat temu wspólnie z seksuologiem Zbigniewem Izdebskim zastanawialiśmy się nad badaniami, które miały się nazywać „Seks w mieście", niezwykle zresztą istotnymi z punktu widzenia polityki zdrowotnej prowadzonej w czasach, w których ludzie coraz częściej chorują na choroby weneryczne. Ponieważ zachowania seksualne to sfera niezwykle wrażliwa, a w konsekwencji trudna do uchwycenia w konwencjonalnych badaniach, zaproponowałem pewne niestandardowe podejście.

Na samym początku pomyślałem o taksówkarzach, którzy mają ogromną wiedzę na ten temat, kogo wożą i w jakie miejsca. Pojawił się jednak kłopot: trudno byłoby do takiej metodologii przekonać instytucje, które finansują podobne badania. Zamiast rozmów z taksówkarzami, prostytutkami czy ochroniarzami w klubach w dalszym ciągu zdecydowanie bardziej oczekują one standardowych badań o charakterze reprezentatywnym. Nikogo z zamawiających nie interesują eksperci codzienności, chyba że jako pozycje w tabeli. Podobnie wygląda sytuacja w przypadku firm i instytucji finansujących badania przyszłości. Niech ktoś spróbuje przekonać Unię Europejską do pomysłu, że robimy panele, ale zamiast ekspertów z uniwersytetu zaprosimy do nich budowlańca, pielęgniarkę, bezdomnego i kelnera. Brutalna prawda jest taka, że nikt by za takie badania nie zapłacił.

Tomasz Szlendak / Maciej Frąckowiak

Actors of Tomorrow are Born among Grants
The Interview with Tomasz Szlendak

Maciej Frąckowiak: A policeman of tomorrow, a curator of tomorrow, a culture animator of tomorrow. Is it possible to think about the future in terms of "actors of tomorrow"?

Tomasz Szlendak: Of course, it is possible. But it all depends on who you are, because in order to think about the future in these terms you need a certain tool which is imagination. However, as far as I know people who think about the future in such terms are in the minority. A policeman, a curator or a culture animator of tomorrow? I personally think about the future in different terms- I reflect on the roles that do not exist yet, or are just about to develop, and which will be some major undertakings or professions in time to come. Therefore I do not think about a culture animator of tomorrow, rather about a woman, or a man, who will be responsible for managing the flow of people during mass events, at stadiums, concerts or demonstrations. So, I reckon more of an engineer of human behavior than a culture animator. We still do reflect in traditional terms and about traditional roles all the time. And the future may be revealed only when we distance ourselves from this traditional way of thinking and cease to transfer it onto what is yet to come. Actors of tomorrow need to be invented from scratch, perhaps by trying to "pick" various new pieces from the old, "traditional" body and trying to show how these pieces might evolve.

MF: Nowadays, the future is being colonized by foresight studies which are probably the most popular "incubators" where actors of tomorrow are born. How does this process of birth look like, step by step, and who acts as a midwife?

TS: Unlike during pregnancy, at the beginning of foresight studies we do not imagine actors of tomorrow at all. The starting point of such studies is a grant. Just like art is created because there are grants that finance it, scenarios of the future are created because of grants as well.

First, you build a team, choose people with vivid imagination and make them heads of respective panels, that of transportation, education, value, economy and so on. Then these people choose their co-workers who are creative and competent in respective fields as well, and these co-workers are to share their ideas for the present and, possibly, for the future. These ideas later become preliminary scenarios of the future on respective panels. The scenarios are subsequently tested. In order to do this, a database of more than one hundred interesting people, from philosophers to practitioners in various fields, is built up. These people are sent working scenarios in the form of specific questions concerning the assessment of the direction in which a given issue is going to develop. The responses and various comments are then analyzed using qualitative and quantitative methods. Finally, the scenarios that are thus created are overlapped with preliminary scenarios and as result we become something that is in a way "rectified." It is a very tedious procedure which eventually results in a number of unspecific metaphors about how the future will look like.

For example, during the last Pomeranian foresight study we came up with three scenarios, one of which everyone liked. It was entitled "Pomorska Hybris" ("Pomeranian Hybris") and it assumed that in twenty years social actors will be virtually the same, only more individualistic and liberal. And as far as the model of economic development of Pomerania was concerned, it would be similar to the present one. There were also two additional scenarios which assumed recession or setback, that were equally probable. These scenarios, however, did not meet with the panelists' approval.

As can be seen, the process of building actors of tomorrow is still heavily dependent on political and religious beliefs of people who participate in such studies. Yet, thinking about the

future would require suspending ideology.

MF: Academics, practitioners, businessmen, politicians – they all perform important functions in their respective communities. Although it is difficult to imagine a more democratic area than planning the future, it turns out that in the process of the colonization of the future many people will be left out. Can you imagine a foresight study in which experts of everyday life, taxi drivers, bartenders, construction workers, cyclists, would take part?

TS: First of all, it should be said that the people who are chosen to participate in a foresight study do, despite their high standing, have contact with ordinary people on a daily basis. They get to know these ordinary people really well, they observe them, they "smell" them and they know what problems ordinary people are dealing with. In other words, people who do not know people are not invited to take part in such a study. But, in the context of this situation, if we are to advance the thesis that the future is invented by rich people with good jobs who have neither any problems with the future and its colonization nor considerable worries, then yes – it is true.

In my experience, however, these construction workers that you have mentioned for example are very often not able to provide comprehensive descriptions of their own situations. I know that this sounds cruel, all the more so because I am seriously concerned with social inequality and regard it as a major anti-developmental factor in Poland.

But the point is that the studies of which we are speaking require the participation of people who are able to talk about their thoughts. Without it we will not be able to extract the narrative upon which scenarios are later prepared. Anyway, we have added a whole component of representative studies to a foresight study once. It was a really long and detailed questionnaire in which we asked various people, including vocational school students and housewives, about what they think of their lives and what they would like to change. However, when we were analyzing the answers we came to the conclusion that it would be difficult to do anything with these opinions of the common people.

On the other hand, I can imagine including opinions of the disadvantaged in foresight studies. I mean the people who, because of some problems in life, got to know the ins and outs of how, for example, some elements of bureaucracy function and, in addition, they are able to verbalize their anger.

The infrastructure of bicycle paths has been planned in Pomerania some time ago. As a result, a promenade was built. The people who ride their bikes there do so only recreationally and mainly on Sundays, driving their big American cars to a parking lot next to the promenade and getting their bikes down the roofs of their vehicles. Has anyone asked the ordinary everyday cyclists how this was supposed to look like? No, no one has. In this case, however, we would need some kind of sophisticated methodology that would allow us to use and incorporate the experiences of people who may otherwise have troubles articulating their knowledge in a crowd of scholars discussing about the future.

MF: We both know that social sciences already have such tools...

TS: Of course, but there is another problem. A couple of years ago, I, together with Zbigniew Izdebski, a Polish sexologist, have considered carrying out a research that was supposed to be entitled "Sex and a city" ("Seks w mieście"). The research would concern a very important health policy issue, especially when we acknowledge the fact that in Poland a growing number of people is suffering from venereal diseases. As sexual behavior is a sensitive area to study, all the more so when one uses conventional methods, I suggested a non-standard approach.

In the very beginning I thought about taxi drivers because they have a vast knowledge on the subject – I wanted to know who their clients are and where these clients want to go. Unfortunately, there was a problem: it would be difficult to convince institutions which finance such studies to accept the methodology I proposed. Instead of conversations with taxi drivers,

prostitutes and bodyguards in the clubs, these institutions still expect standard representative studies. Those who commission studies are not interested in experts of everyday life, maybe only when these experts are presented as data in a table. We may try to convince the European Union to finance a study in which, instead of experts from universities, we would have a construction worker, a nurse, a homeless guy and a waiter as panelists. The sad truth is that no one would pay for such a study.

Joanna Erbel, Marta Żakowska

Obiekty relacyjne w przestrzeniach publicznych

Wiele się ostatnio mówi o partycypacji, zwłaszcza w kontekście przestrzeni miejskiej. Władze coraz częściej widzą potrzebę komunikowania się z mieszkankami i mieszkańcami miast, aby podejmowane działania lepiej trafiały w potrzeby lokalnych wspólnot oraz pozostałych użytkowniczek i użytkowników danej przestrzeni. Stopień zaawansowania procesów konsultacji i rodzaj stosowanych metod różni się w zależności od miasta i od tematu. Powoli odchodzi się od mało efektywnych konsultacji odbywających się w godzinach pracy urzędu na rzecz bardziej interaktywnych metod opartych na organizowaniu serii warsztatów, pracy z makietą, gier miejskich, stosowania metod psychodramy czy deliberacji[1]. Powoli również artystyczne interwencje (i praktyki miejskie, które stymulują) są traktowane jako jedno ze źródeł wiedzy o mieście. Nadal jednak znacznie chętniej konsultuje się tematy relatywnie bezpieczne, takie jak na przykład programy domów kultury, układ ławek, placów zabaw, typ oświetlenia ulic.

Mimo że konsultacji odbywa się coraz więcej, wciąż brakuje szeroko zakrojonych konsultacji połączonych z badaniami potrzeb użytkowniczek i użytkowników danej przestrzeni, które stanowiłyby podstawę do strategicznego działania. Jest to szczególnie istotne w pracy nad obszarami zdegradowanymi (zarówno w wymiarze społecznym, jak i materialnym), wymagającymi rewitalizacji. Duża część mieszkających tam osób nie posiada kapitału społecznego ani kulturowego koniecznego do udziału w wielu formach konsultacji. Zwykle również, zaniedbywani przez władze przez lata, niechętnie przychodzą do urzędów i obdarzają działania inicjowane przez urząd dużą nieufnością.

Brak zaufania często nie jest nieuzasadniony. Zbyt często w Polsce władze miast skupiają się na dużych inwestycjach infrastrukturalnych, bagatelizując działania mające na celu polepszenie jakości życia na poziomie codziennych praktyk. Dużo więcej środków miejskich przeznaczanych jest na duże inwestycje infrastrukturalne, takie jak stadiony czy Termy Maltańskie w Poznaniu, a znacznie mniej na zachowanie tkanki mieszkaniowej, czy – jakże potrzebne – budownictwo socjalne. Miasta się rozwijają, ale nierównomiernie. Nierówny jest zysk poszczególnych grup społecznych. Proces rewitalizacji służy głównie bogatszym i często odbywa się kosztem tych biedniejszych. Jednym z rewitalizowanych obszarów, na których brakuje troski o interesy lokalnej wspólnoty, jest poznańska Śródka, niewielka dzielnica oddzielona od reszty miasta rzeczką Cybiną (a od centrum miasta również Wartą), dwupasmową ulicą Prymasa Stefana Wyszyńskiego oraz torami kolejowymi. Proces tak zwanej rewitalizacji okolicy prowadzony przez Urząd Miasta Poznania sprowadza się w zasadzie do postawienia mostu biskupa Jordana, który zwiększył atrakcyjność dzielnicy i wpłynął na drastyczne podniesienie czynszów, oraz sporadycznych konkursów dla mieszkańców, w których nagrodą są drobne renowacje wybranych podwórek.

Rewitalizacja Śródki oparta głównie na przeniesieniu mostu Jordana została krytycznie oceniona w ramach badań prowadzonych przez Marka Nowaka z Instytutu Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Sławomira Palickiego z Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu, zrealizowanych latem i jesienią 2010 roku. Celem projektu była ocena jakości procesu rewitalizacji wdrożonego przez władze Poznania na terenie poznańskiej Śródki około pięć lat wcześniej. Autorzy raportu wskazywali, że „Była to rewitalizacja bez poprawy efektywności prowadzenia działalności gospodarczej, bez poprawy produktywności ekonomicznej

[1] Szerokie spektrum konsultacji społecznych zostało opisane w publikacje podsumowującej projekt „Wzmacnianie mechanizmu partycypacji społecznej", realizowanym w latach 2009-2011 przez Centrum Komunikacji Społecznej w Warszawie: Tak konsultowaliśmy… Warszawa się dzieli dobrymi praktykami, A. Petroff-Skiba (red.), Warszawa 2011.

tego fragmentu miasta i co się z tym wiąże bez wyraźnej poprawy jakości życia"[2]. Podkreślali również, że rewitalizacja ograniczała się do udrożnienia ciągów komunikacyjnych – jej symbolem stał się most biskupa Jordana – oraz potraktowania boiska sportowego Poznańskiego Ośrodka Sportu i Rekreacji jako elementu wystarczającego do ożywienia sfery społeczno-socjalnej Śródki. Nowak i Palicki zwracali także uwagę na obecność nowo wybudowanego budynku mieszkalnego przy zbiegu ulic Św. Jacka i Cybińskiej, podkreślającego potencjalny kierunek zmian w zabudowie mieszkaniowej.

Badacze stwierdzili, że dużym mankamentem Śródki jest brak wspólnych przestrzeni publicznych. Poza boiskiem (skierowanym do młodzieży), jedynymi miejscami mogącymi aspirować do miana przestrzeni publicznej są uporządkowane tereny zieleni, zorganizowane i utrzymywane przez spółdzielnię zarządzającą budynkami przy ulicy Gdańskiej. Odczuwalny jest brak działań miasta na rzecz tworzenia przyjaznych miejsc pomiędzy budynkami: „zaobserwowano brak zorganizowanych przestrzeni publicznych, zjawisko rozpowszechnienia się dzikich parkingów sugeruje kłopoty zarówno z organizacją ruchu na terenie Śródki, jak i niedomagania organizacji przestrzeni"[3].

Nowe Sytuacje

Brak zorganizowanych przestrzeni publicznych oraz chęć rozszerzenia wiedzy na temat potrzeb mieszkanek i mieszkańców Śródki były punktem wyjścia projektu Remiks Śródki. Projekt ten był jednym z pięciu realizowanych w cyklu Nowe Sytuacje, w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Malta" 2011. Głównym tematem cyklu były różne formy wykluczenia w przestrzeni miejskiej: zarówno ze względu na płeć, status ekonomiczny, kapitał kulturowy, jak i niezgodność z dominującą polityką miejską czy alternatywny styl życia. Nowe Sytuacje miały na celu zarysowanie mapy zagadnień i wskazanie mechanizmów selekcji, które są obecne w dominującym dyskursie medialnym, tkance miejskiej czy programach służących walce z wykluczeniem.

Od połowy kwietnia do połowy lipca mieszkanki i mieszkańcy Poznania (oraz wszystkie inne obecne w danym momencie osoby) mieli okazję wraz z artystami i artystkami badać, oglądać otaczającą ich przestrzeń, zdobyć nową wiedzą i sprawdzić oraz renegocjować swoje odruchy i wzory działania. Pięć bloków projektowych było nie tylko próbą unaocznienia różnych aspektów problematyki wykluczenia, ale rozłożonym w czasie procesem badawczym, w którym odbiorczynie i odbiorcy (w różnym stopniu w zależności od projektu) byli zapraszani do współtworzenia wiedzy na temat mechanizmów tworzenia się relacji społecznych.

Pierwszy z projektów – „Odetchnij kulturą" Rafała Jakubowicza i Wojciecha Dudy (wraz towarzyszącą im konferencją-warsztatami na Chwaliszewie), podejmował kwestie promocji Poznania jako miasta know-how oraz obecności sztuki w przestrzeniach publicznych. Seria wydarzeń pod wspólnym tytułem „O czym szumią wierzby", koordynowana przez Lucynę Marzec, przywołała mało znaną, zapomnianą historię kobiet. Uczestniczki prowadziły chętnych przez miejsca działalności poznańskich literatek i aktywistek, mierzyły się z mechanizmami wykluczenia kobiet (lub osób odgrywających role kobiece) z przestrzeni miasta oraz proponowały zmiany, które by zachęciły kobiety do korzystania z przestrzeni miejskiej: poczynając od podjazdów dla wózków, przez przyjazne bezpieczne tereny zielone, po nowe miejsca spotkań. Z kolei instalacja, która pojawiła się w połowie maja na Placu Wolności, przygotowana przez Jana Pawlika i Marię Strulak, była architektoniczną reprezentacją różnych wymiarów wykluczenia i pułapek, w jakie wpadamy, zajmując się tylko jednym z nich. Od połowy maja trwał projekt „Remiks Śródki" prowadzony przez Martę Żakowską, nastawiony na wspólne (wraz z mieszkańcami) działanie na rzecz wspólnej przestrzeni. Jeden z pustych sklepów dzielnicy zmienił się w miejsce spotkań, warsztat meblarski: tu stare meble zamieniały się w przystosowane do

[2] B. Kazimierczak, M. Nowak, S. Palicki, D. Pazder, Oceny Rewitalizacji. Studium zmian na poznańskiej Śródce, s. 157.

[3] Ibidem.

otwartej przestrzeni ruchome meble miejskie, które może wytworzyć każdy i każda. Na początku lipca rozpoczął się natomiast projekt „Stado" Romana Dziadkiewicza – karawana złożona z dzieci mieszkających na Śródce, zaprzyjaźnionych z artystą osób i grupy ochotników. Stado przemierzało ulice Poznania, ciągnąc swój dobytek umieszczony na dwóch platformach i w przerobionym na domek na kółkach czerwonym kontenerze na śmieci. Przez tydzień koczowania grupa było prawie całkowicie ignorowaną przez poznaniaków.

Każdy z projektów oparty był na wcześniejszej diagnozie przestrzeni, albo – jak Stado – testował granice tego, co możliwe i niemożliwe w przestrzeni publicznej. Projektem najsilniej wchodzącym w interakcję z lokalną wspólnotą był „Remiks Śródki" Marty Żakowskiej. *„Gdy zapraszałam – wspomina Joanna Erbel – Martę do projektu miałam nadzieje, że zaproponowana przez nią formuła pozwoli znaleźć alternatywy dla opustoszałej przestrzeni publicznej Śródki. Początkowo miałyśmy skupić się głównie na meblach. Jednak w miarę trwania projektu – w wyniku współpracy z mieszkankami i mieszkańcami okolicy – rozszerzył on swoją formułę. Jako kuratorce cyklu zależało mi, żeby nie tylko oferować krytyczne diagnozy, ale również poszukać formuły, w której będzie możliwa współpraca ponad podziałami klasowymi realizowana za pomocą narzędzi pochodzących z pola sztuki. Chciałyśmy też dowiedzieć się od mieszkanek i mieszkańców okolicy o ich potrzebach odnośnie do przestrzeni publicznej, wokół której mieszkają, oraz zebrać informacje na temat życia dzielnicy, których nie udałoby się zdobyć za pomocą innych, bardziej klasycznych metod badawczych, takich jak wywiady czy ankiety, albo podczas innego typu konsultacji społecznych"*.

Projekty artystyczne, zwłaszcza te czasowe (czyli większość z nich), mogą zadawać pytania odnośnie do danej przestrzeni w inny sposób, niż robiliby to badacze i badaczki społeczni oraz oferować odpowiedzi, które odbiegają od logiki danego miejsca i są śmielsze na poziomie formy niż te proponowane przez architektów i architektki, urbanistów i urbanistki. Zdarza się, że sztuka w przestrzeni miejskiej rekonfiguruje zastały system znaczeń oraz konfrontując mieszkańców i mieszkanki i władze miasta z zupełnie nową sytuacją, zmienia ich odruchy i zachowania. Może na pewien czas zawiesić obowiązujące reguły życia społecznego i zaproponować alternatywny sposób bycia razem w mieście. Sprawia to, że projekty artystyczne mogą funkcjonować jako mikrolaboratoria zmiany społecznej, ujawniając to, co nieobecne na co dzień w danej przestrzeni miejskiej. Coraz częściej ten prospołeczny, mediacyjny charakter obiektów pochodzących z pola sztuki jest wykorzystywany w projektach artystycznych, których materią staje się pewien geograficznie określony obszar i zamieszkująca go wspólnota.

Estetyka relacyjna i sztuka dla społeczności

Za sprawą manifestów, eksperymentów i praktyk pierwszej i drugiej awangardy w historii sztuki nastąpił zwrot paradygmatyczny. W praktykach wielu artystów na drugi plan zeszła rola samych wytwarzanych obiektów, na pierwszym planie zaś pojawiła się między innymi refleksja nad podmiotem, relacjami między ludźmi, ich uwarunkowaniami, krytyka kultury i społeczeństwa. Współtworząc jednocześnie z odbiorcami – stającymi się współtwórcami – nowe wzory zachowań i pola do konkretnych typów relacji między współtwórcami/uczestnikami aktywności prowokowanych przez artystów, twórcy otworzyli nowy rozdział w historii sztuki. Kierunek ewolucji paradygmatów działań awangardy pozwolił wyłonić się między innymi formie aktywności artystycznej opartej na pracy ze społecznościami lokalnymi, związanej z procesem analizy lokalnych kontekstów i problemów społecznych. Ruch nazywany w literaturze brytyjskiej *community arts* (w polskiej natomiast „sztuką dla społeczności"), narodził się w Anglii w latach sześćdziesiątych XX wieku. Tam też najszybciej i najintensywniej się rozwinął. Dziś wciąż liczni artyści działają ze społecznościami – najczęściej wykluczonymi na różne sposoby – w miejscu ich zamieszkania: w konkretnych dzielnicach, na konkretnych osiedlach, często pod szyldami tzw. community center.

W teorii estetyki sztuka dla społeczności mieści się w zakresie estetyki relacyjnej opisanej w 1998 roku przez Nicolasa Bourriaud[4], analizującego działania części artystów lat dziewięćdziesiątych. Community arts idealnie ilustruje jednak przede wszystkim zasadność krytyki teorii Bourriauda pióra Claire Bishop[5]. Bourriaud, biorąc na warsztat działania konkretnych artystów (Gabriel Orozco, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Phillippe Pareno, Pierre Huyghe, Carsten Hooler i inni), opisał estetykę wykorzystującą pojęcie użycia i współtworzenia dzieła przez odbiorców i ich środowisko. Analizując kulturowe wzory zachowań między członkami współczesnych społeczeństw północno-zachodniej części Ziemi, opisując je jako zmechanizowane i minimalizujące rolę bezpośrednich, opartych na wymianie spotkań, wskazał na działalność artystyczną, która konstruuje alternatywne uniwersa o demokratycznej – jak twierdzi Bourriaud – strukturze. Podkreślił jednocześnie, że omawiani przez niego artyści nie zajmują się wyłącznie wizjami przyszłości: nie tworzą idealnych wizji odmiennych uwarunkowań kulturowo-społecznych i odmiennych form relacji między ludźmi. Tworzą konkretne wydarzenia i analizy teraźniejszych mempleksów, stając się twórcami modeli alternatywnych zachowań, tworząc alternatywne uniwersa.

Środowiska prac omawianych przez Bourriauda są aktywnymi aktorami w procesie prowokowania przez artystów konkretnych wydarzeń i zjawisk, podobnie do odbiorców stających się ich współtwórcami. Bourriaud struktury dzieł operujących estetyką relacyjną opisuje więc jako demokratyczne. Bishop, krytykując refleksje Bourriauda, podkreśla natomiast, że omawiane przez niego przykłady działań artystycznych nie mają jednak charakteru demokratycznego, nie ma ich też struktura ich powstawania, choć artyści posługujący się estetyką relacyjną często do współpracy zapraszają odbiorców. Bishop zaznacza, że artyści, których Bourriaud promuje, konstruują dzieła tworzące tymczasowe alternatywne uniwersa, alternatywne względem zastanych kulturowych wzorów działania. Są to jednak uniwersa ekskluzywne. Konstruowane zazwyczaj w środowisku galerii lub skierowane do ludzi odwiedzających i współtworzących galerie. W uniwersach tych dochodzi wprawdzie do powstawania tymczasowych społeczności, budowane są one jednak na zasadzie konsensualnego współbycia w grupie i niekonfliktowej konstrukcji podmiotowości społeczności, konstrukcji sfery publicznej, którą tworzą tylko wybrane, z zasady obecne w niej i wygodne w kontekście *status quo*, dyskursy i grupy społeczne. Artyści opisywani przez Bourriauda realizują więc ekskluzywne projekty dla wybranych, uprzywilejowanych pod wieloma względami grup społecznych, o wysokim kapitale kulturowym. Ludzie należący do tych grup regularnie odwiedzają galerie. Twórcy nie poszerzają w ten sposób dostępu do kultury, nie demokratyzują środowiska sztuki.

Tymczasem Bishop, przywołując między innymi refleksje Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, przypomina o roli antagonizmów i konfliktów w procesie konstrukcji demokratycznej, niehegemonistycznej sfery publicznej. Za rzeczywiście demokratyczne działania uznaje między innymi prace Santiago Sierry i Thomasa Hirschhorna. Artyści ci, wykorzystując relacje między ludźmi i ich kulturowo-społeczne uwarunkowania, tworzą przestrzenie włączające do sfery publicznej i zachęcające do współtworzenia uniwersum społeczności w różny sposób wykluczone. Nie tworzą oni homogenicznych, pozbawionych konfliktów przestrzeni, ale analizują konkretne zjawiska społeczne, budując alternatywy oparte na niehegemonistycznych dyskursach. Działania z zakresu sztuki dla społeczności oparte są właśnie na pracy z konkretnymi społecznościami obarczonymi różnymi problemami społecznymi. Czynnie włączają te grupy w proces powstawania dzieła i analizują konflikty w sferze publicznej, w tym w przestrzeni miejskiej, dzięki tego typu współpracy otwartej dla społeczności i na problemy, które na co dzień są w nich niewidoczne.

[4] N. Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris 1988.

[5] C. Bishop, Antagonism and Relational Aesthetics, "October", 2004, 110, s. 51-79.

Aktorzy nie-ludzcy

Mówiąc o pracy ze wspólnotą miejską nie można zapominać, że tkanka miasta jest przestrzenią konfrontacji z ucieleśnionymi ideologiami, a także miejscem walki o prawo do obecności różnych grup społecznych. Walka ta przyjmuje różne formy: zorganizowane akcje polityczne, przesiadywanie w miejscach do tego nieprzeznaczonych, domaganie się ścieżek rowerowych, demonstrowanie na ulicach i wiele innych, w tym walkę o uznanie obecności w przestrzeni miasta tych, którzy głosu nie mają (psów, kotów, dzikiego ptactwa oraz innych zwierząt czy roślin). Użytkownicy i użytkowniczki miasta zawierają sojusze z rzeszami nie-ludzkich aktorów, wzmacniając swoje siły w walce o uprawomocnienie lub przewartościowanie układu relacji w przestrzeni miejskiej.

Sojusze pomiędzy aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi, mimo że leżą u podstaw relacji społecznych, zwykle pozostają poza zakresem rozważań socjologów, koncentrujących się albo na relacjach między ludzkimi aktorami, albo zajmujących się układem urbanistycznym przestrzeni miejskiej. Wbrew temu, co zdaje się sugerować większość książek z zakresu socjologii miasta, rzadko kiedy relacje w przestrzeni zachodzą pomiędzy jednostkami. Użytkownicy i użytkowniczki miasta zazwyczaj występują w postaci hybrydalnej – jako rowerzystka, kierowca samochodu, rodzic z wózkiem, kobieta w ciąży, właściciel psa, użytkowniczka iPoda albo mp3 playera, tłum w autobusie czy sprzedawca kwiatów. Często to właśnie hybrydowość jest zaczynem relacji społecznych zgodnie z obiegową opinią, że na osiedlach najlepiej znają się właściciele psów i matki z dziećmi.

Przestrzeń miejska jest więc zamieszkiwana przez hybrydowych użytkowników i sama również przyjmuje hybrydową formę. Materialna tkanka miasta przenika się z przyrodą, a swoją tożsamość zawdzięcza bywalcom zrastającym się z nią, jak przesiadujący na parkowych ławkach staruszki, sprzedawcy kwiatów, uliczni grajkowie, prostytutki w dzielnicy czerwonych latarni, gołębie okupujące place i pomniki, mewy czy wielkoformatowe reklamy i ekrany diodowe. Doświadczana na co dzień hybrydowośc miasta umyka refleksji teoretycznej. Mieszkańcy miasta stają się podmiotami, wykazującymi się mniejszą lub większą aktywnością społeczną, odbywającą się w konkretnej przestrzeni. Tkanka miasta z kolei staje się układem urbanistycznym, analizowanym pod kątem jakości estetycznej albo ideologii towarzyszącej zamysłom architektów.

Sojusze z różnymi aktorami nie-ludzkimi mogą wywodzić się zarówno z poziomu praktyki, jak i być zakorzenione w wymiarze symbolicznym. Nieraz tym, co może przekonać do danego projektu, silnie związanego z ideą wielokulturowego miasta, nie jest chęć walki o prawa mniejszości etnicznych, ale potrzeba dostępu do smacznego jedzenia, wspieranie sztuki w przestrzeni publicznej w ogóle czy fakt, że dany projekt kojarzy się z wakacjami i odpoczynkiem. Jak podkreśla Bruno Latour, „każdy element może okazać się sojusznikiem, ponieważ nic jako takie nie jest ani zredukowane, ani niemożliwe do zredukowania, [...], a podobieństwo nie istnieje bez praktyki upodabniania. Słowo może utożsamić się ze znaczeniem, sekwencją słów, stwierdzeniem, neuronem, gestem, murem, maszyną, twarzą... czymkolwiek”[6]. Sojusze pomiędzy aktorami ludzkimi i nie-ludzkimi nie są ustalone raz na zawsze. Ponieważ nie wynikają z immanentnych właściwości danej struktury, ale zachodzą pomiędzy poszczególnymi jej elementami, mogą ulec rekonfiguracji. Struktura może rozpaść się, a wchodzące w jej skład elementy mogą stworzyć całkowicie nową konfigurację niosącą odmienne znaczenia.

Latour wskazuje na aktorów nie-ludzkich jako istotny element relacji społecznych, a także na wzajemność relacji pomiędzy nimi. Przedmioty i elementy natury, z którymi aktorzy ludzcy wchodzą w interakcje nie są jedynie pasywnym otoczeniem, kontekstem dla relacji między ludźmi, ale aktywnymi uczestnikami. Mogą wchodzić w proponowane im relacje albo stawiać opór. W wypadku projektów w przestrzeni miejskiej dużo zależy od wygody obiek-

6 B. Latour, Pasteurization of France, tłum. A. Sheridan, J. Law, Cambridge/London 1988, s. 183.

tów, ich wytrzymałości na różne formy użytkowania oraz kodów estetycznych, do których nawiązują. Z jednej strony, obiekty i inni aktorzy nie-ludzcy pośredniczą między ludźmi: na ławce można usiąść razem, wychodząc z psem na spacer poznaje się innych właścicieli i właścicielki psów oraz rodziców z dziećmi; jadąc na rowerze pozdrawia się uśmiechem innych rowerzystów. Z drugiej zaś materialne właściwości obiektów mogą stanowić barierę – designerska ławka bez oparcia jest meblem, który wyklucza osoby starsze, a recyklingowane meble mogą dla jednych być ciekawą formą ponownego wykorzystania obiektów i wzbudzać sympatię – innym kojarzyć się ze śmieciami.

Niewątpliwie jednak wstawienie obiektów w współdzieloną z innymi przestrzeń miejską, pełniącą funkcję przestrzeni publicznej albo zaproponowanie pracy nad przedmiotami, później wspólne ich użytkowanie jest jednym ze sposobów nawiązania komunikacji między osobami o różnych kapitałach kulturowych (na przykład osób z wyższym wykształceniem uczestniczących w dyskusjach o kulturze i tych, którzy ze względu na niższy poziom edukacji takich kompetencji nie posiadają). Jest to forma obejścia barier wynikających z ograniczeń werbalnej komunikacji, która wymaga pewnych kompetencji kulturowych. Z takiego właśnie założenia wychodzą projekty Marty Żakowskiej, warszawskie „Remiks Spotkań" i „Remiks Wymiany" oraz realizowany w Poznaniu „Remiks Śródki".

Remiks spotkań i remiks wymiany

„Przez kilka lat mieszkałam na Powiślu, w warszawskiej dzielnicy położonej bezpośrednio nad Wisłą, pełnej terenów zielonych. Długo brakowało mi w okolicy małej architektury, która pozwoliłaby mi wygodnie spędzać czas ze znajomymi w grupie, jeść wspólne posiłki na świeżym powietrzu (nikt z nas nie ma i pewnie niewielu będzie miało domu z ogrodem). Pomyślałam, że wygodne korzystanie z terenów na świeżym powietrzu nie może być zjawiskiem ekskluzywnym, dostępnym niewielkiemu procentowi społeczeństwa – wystarczająco bogatemu, by kupić sobie własny kawałek ziemi i założyć ogród, ustawić w nim stół do posiłków, krzesła, fotele. Latem 2010 roku w Parku na Książęcem w Warszawie ustawiłam więc zestaw mebli wypoczynkowych 'Remiks Spotkań' – kanapę, fotel, krzesła, stołek, stół. Niepotrzebne już w domach meble zebrałam wcześniej od mieszkańców stolicy. Obiekty zakonserwowałam i pomalowałam na żółto. Nie przytwierdziłam ich w parku do podłoża, by umożliwić przyszłym użytkownikom korzystanie z elementów zestawu wedle potrzeb – w grupach lub indywidualnie – i dostosowywanie ich położenia do konkretnych warunków pogodowych. Z mebli natychmiast korzystać zaczęli mieszkańcy Powiśla i innych dzielnic miasta (Powiśle znajduje się na trasie spacerów ludzi mieszkających w różnych częściach Warszawy, ze względu na swoje położenie – Wisła, Stare Miasto – i duży procent terenów zielonych). Używali ich w grupach – do posiłków, gier itp. – i pojedynczo.

Mimo nielegalnej obecności obiektów w przestrzeni publicznej, władze miasta nie usunęły 'Remiksu Spotkań'. Niebezpieczeństwem dla mebli okazali się jednak późną jesienią wandale, którzy meble pocięli, pomazali i połamali. Zmuszona byłam więc wyrzucić je na śmietnik. Wtedy też zaczęłam się zastanawiać, czy współtworzenie takich elementów małej architektury miejskiej z mieszkańcami konkretnych okolic nie ochroniłoby zestawu przed wandalami, zgodnie z zasadą czujnego oka sąsiada, który pilnuje obiektów, do których jest przywiązany i które uznaje za swoje, czy też za własność lokalną. Nie wystarczyło, jak się okazało tego lata, symboliczne nawiązanie do własności wspólnej, poprzez użycie w przestrzeni publicznej materiałów bezpośrednio nawiązujących do sfery prywatnej, własności prywatnej i związanego z opieką i dbałością o otoczenie ogniska domowego. Już latem 2010 roku zainteresowana byłam jednak nurtem community arts, kilka miesięcy wcześniej w ramach projektu 'The Knot' po raz pierwszy też pracowałam z konkretnym typem społeczności (gra terenowa 'I vice versa' stworzona dla ludzi niewidomych we współpracy z Instytutem Niewidomych w Warszawie).

Tego samego lata, też na Powiślu, między innymi ponownie ze względu na własne niezaspokojone potrzeby związane z małą architekturą, przekonania o rosnącej społecznej i ekologicz-

nej roli recycklingu i wymiany, na ulicy Drewnianej ustawiłam lodówkę. 'Remiks Wymiany'. Obiekt znalazłam wcześniej na śmietniku przy ulicy Topiel, zdezynfekowałam i pomalowałam na żółto. Opisany przeze mnie symbol wspólnych posiłków i wymiany w przestrzeni prywatnej szybko zaczął funkcjonować w przestrzeni publicznej. Już następnego dnia wnętrze lodówki dzięki opisowi, który przy niej umieściłam, pełne było zbędnych okolicznym mieszkańcom przedmiotów – ubrań, książek, płyt CD, gazet itp. W ciągu kolejnych kilku miesięcy ludzie przynosili do Wymiany kolejne obiekty, które inaczej trafiałyby na śmietnik, bo w okolicy nie ma innego punktu wymiany czy słynnych niegdyś koszy PCK. Regularnie też obiekty z lodówki znikały. Niestety jednak któregoś dnia późnej jesieni zniknęła także sama lodówka, nie pozostawiając po sobie mimo wszystko wątpliwości, że w przestrzeni publicznej Warszawy brakuje punktów, które prowokować mogą wymianę między mieszkańcami. Brakować będzie ich w najbliższej przyszłości coraz bardziej, w związku z kryzysem ekonomicznym i jego skutkami – rosnącymi potrzebami i rolą systemu opartego na barterze, wymianie. Dzieje 'Remiksu Spotkań' natomiast potwierdziły tezę, że konstruowana w dużej mierze za pomocą ekonomicznych paradygmatów przestrzeń publiczna stolicy potrzebuje także projektantów i aktywistów walczących o infrastrukturę skupioną na potrzebach społecznych, umożliwiającą wygodne życie między budynkami".

Remiks Śródki

„Zimą 2010 roku Joanna Erbel zaproponowała mi – mówi Marta Żakowska – współpracę w ramach Festiwalu Malta w Poznaniu. Wspomniane powyżej badania Marka Nowaka poświęcone Śródce przekonały nas, że Śródka jest dzielnicą, w której warto zrealizować projekt współtworzenia z mieszkańcami małej architektury dla okolicy, dostarczając jednocześnie okolicy innych wydarzeń kulturalnych. Wielu z mieszkańców Śródki nie korzysta bowiem z kulturalnej oferty w mieście – ze względu na wykluczenie, zarówno ekonomiczne, jak i związane z kapitałem kulturowym. Aby dobrze poznać problemy okolicy, potencjał planowanych prawie dwóch miesięcy działań na Śródce i przede wszystkim mieszkańców, na czas trwania 'Remiksu' wynajęliśmy w dzielnicy kawalerkę, po czym w niej zamieszkaliśmy (używając liczby mnogiej mam najczęściej na myśli Joannę Erbel, Michała Strutyńskiego, Paulinę Krakowiak, Jakuba Rutkowskiego i mnie, choć w czasie trwania projektu przez ekipę organizacyjną przewijali się też Roman Dziadkiewicz, Roland Roos i grupa zaprzyjaźnionych z nami osób)".

Miałyśmy do użytku dwa lokale: wynajęty na miesiąc sklep przy Rynku Śródeckim, gdzie zorganizowaliśmy warsztat i miejsce na pokazy filmów, oraz opuszczoną kamienicę na rogu ulic Ostrówek i Filipińskiej, którą dostaliśmy do użytkowania od firmy Nieruchomości Wielkopolski. Kamienica od kilku lat, po eksmisji lokatorów, stoi pusta. Wraz z lokatorami opustoszały również mieszczące się na parterze sklep i salon fryzjerski. Postanowiłyśmy więc ponownie uruchomić salon fryzjerski (opuszczony przez fryzjerkę ze względu na wzrost czynszu), by zaoferować mieszkańcom darmowe usługi fryzjerskie. Mieszkanki i mieszkańcy mogli obciąć włosy w każdą sobotę w czasie trwania „Remiksu Śródki".

W każdy piątek w ogrodzie na tyłach kamienicy organizowaliśmy natomiast grill z sąsiadami. Podobnie jak fryzjer, także wspólny grill okazał się wspaniałą formą integracji. Czas oczekiwania na cięcie i na smażoną kiełbasę czy warzywa były tymi chwilami, w których słuchałyśmy anegdot i historii. Wiele z nich nie pojawiłoby się zapewne w trakcie klasycznego wywiadu socjologicznego. Zapraszaliśmy dodatkowo regularnie na pokazy filmów i warsztaty dla dzieci. Pod koniec projektu na Śródce pojawił się Roman Dziadkiewicz, aby przygotowy-

wać wózki do swojego projektu „Stado". Szybko wszedł do naszej lokalno-projektowej wspólnoty. Dzięki temu, Gródeccy rodzice zgodzili się, aby ich dzieci na tydzień wyjechały na wakacje w mieście z Dziadkiewiczem, koczować w zoo, w poznańskich parkach i lasach.

Dzięki regularnym spotkaniom i dość szerokiemu spektrum działań zaprzyjaźnialiśmy się wszyscy – my, grupa prowokująca całe wydarzenie, i mieszkańcy Śródki. Poznawaliśmy też coraz dogłębniej historie mieszkańców i problemy stopniowo gentryfikowanej okolicy. Nie bez znaczenia było to, że w naszym mieszkaniu nie było pralki. Początkowo prałyśmy ubrania w Warszawie, do której od czasu do czasu jeździłyśmy, potem u przyjaciół z Poznania, ale w końcu okazało się, że wypranie pościeli wymaga zbyt skomplikowanej logistyki. Wtedy z pomocą przyszła jedna z sąsiadek, pani Basia, która od tamtej pory chętnie robiła nam pranie. Pranie stało jednym z obiektów, który pośredniczył w relacjach między nami. Brak pralki w mieszkaniu sprawił, że jeśli chciałyśmy mieć czyste ubrania, musiałyśmy zdać się na dobrą wolę sąsiadki. Przez cały czas trwania projektu mogliśmy liczyć na pomoc mieszkańców. Pożyczaliśmy prąd, lampy i żarówki. Nasz kontrolowany brak profesjonalizmu: o dwie pary sztućców za mało, brak obrusu czy jakiegokolwiek narzędzia lub kabla, sprawiał, że przy wymianie przedmiotów i gestów zawiązywały się oparte na opiece więzi. Nie tylko my przychodziłyśmy z ofertą kulturalną dla dzielnicy, ale również mieszkające tam osoby miały poczucie, że to dzięki ich pomocy, wiele z części projektu mogło się odbyć w takiej, a nie innej formie.

Pomoc potrzebna była również, gdy zbieraliśmy niepotrzebne już w okolicy meble, znosząc je z mieszkań do warsztatu. To z nich miała powstać nowa mała architektura dla Śródki. Stopniowo – wraz z mieszkańcami – je też malowaliśmy i konserwowaliśmy. Podczas dwóch miesięcy obecności na Śródce, dzięki bliskiemu poznaniu jej mieszkańców, poznaliśmy jednak przede wszystkim dokładnie losy i potrzeby Śródki. Projekt więc okazał się też dobrą, przyjemną dla mieszkańców alternatywną konsultacji społecznych. Niegdyś pełna życia okolica, przechodzi właśnie proces gentryfikacji. Nie bez przyczyny Andreas Billert – specjalista od rewitalizacji, jako ekspert współpracujący z urzędami miast w Niemczech – posługuje się losami poznańskiej dzielnicy jako najsłabszym przykładem procesu rewitalizacji miejskiej. Brak ustaw regulujących charakter rewitalizacji, brak rewitalizacji o charakterze społecznym i spekulacje dotyczące wartości gruntu na Śródce skutkują licznymi dramatami. Ludzie tracą mieszkania, inni płacą czynsze stanowiące większość ich zarobków lub zasiłków, lokale stoją puste – wymieniając tylko nieliczne problemy. Miasto

nie reaguje. Zjawiska te nie są przecież priorytetem w polityce Poznania. Bo Poznań ma być dobrze zarządzaną firmą, zgodnie z polityką swojego obecnego prezydenta.

Po dwóch miesiącach spędzonych z mieszkańcami na Śródce, kilkanaście zielonych (kolor wybraliśmy w procesie głosowania), stworzonych wspólnie mebli do przestrzeni publicznej ustawiliśmy we wspólnie wybranych miejscach. Główny zestaw, „obiadowy", umieściliśmy nad rzeką. W konkretnych miejscach okolicy, na podstawie wzorów używania przestrzeni publicznych przez mieszkańców, ustawiliśmy pojedyncze siedziska lub pary krzeseł/foteli. Ostatniego dnia projektu, po pożegnalnym grillu i potańcówce, w sklepie monopolowym zostawiliśmy też puszkę, do której każdy wrzucać mógł pieniądze na kolejne edycje przyjęć sąsiedzkich. Mieszkańcy polubili krótką tradycję cotygodniowych spędów, mieli więc ochotę ją kontynuować. Wybraliśmy też wspólnie trójkę chętnych do organizacji kolejnych grilli mieszkańców. Niestety szybko okazało się, że bez pomocy władz miasta (np. wydziału rewitalizacji) czy lokalnej organizacji pozarządowej mieszkańcy Śródki nie byli w stanie kultywować tradycji. Grill po zakończeniu projektu odbył się raz. Było bardzo miło.

Z pewnością więc, zarówno ze względów związanych ze złym modelem rewitalizacji stosowanym w Polsce, w tym na Śródce, jak i ze względów na społeczne potrzeby mieszkańców okolicy – w wielu przypadkach wykluczonych w różnych kontekstach – w okolicy potrzebna jest aktywność lokalnej organizacji lub grupa aktywistów, które zajęłyby się zarówno walką o prawa lokatorów, jak i permanentną animacją społeczno-kulturalną mieszkańców dzielnicy. My – kuratorka i artystka niemieszkające w Poznaniu – nie mogłyśmy takiej ciągłości zapewnić. Jedyne, co mogłyśmy zrobić, to zdiagnozować pewien potencjał, jaki ma Śródka, tworząc makietę rewitalizacji kierującej się nie tylko wartością PKB. Nasze środki finansowe i czasowe nie pozwoliły nam na dalsze prowadzenie projektu. Niestety okazało się, że jednorazowa animacja lokalnej społeczności nie wystarczy. Obiekty pośredniczące, robione w ramach czasowych wakacyjnych projektów, nie są też dość trwałe, żeby na stałe pełnić funkcję małej architektury. Oddolne działania recyklingowe nie mogą zastąpić miejskich inwestycji.

Joanna Erbel, Marta Żakowska

Relational Objects in Public Space

Much is talked recently about participation, especially in the context of urban space. More and more often the authorities see the need to communicate with city dwellers so that the actions initiated by authorities better meet the requirements of local communities and other users of particular space. How advanced consultations become depends on the city and on the subject. One can witness gradual departure from rather unimpressive consultations taking place during office hours and shift towards more interactive methods based on organisation of a series of workshops, work with a mock-up, urban games, psychodrama or deliberation methods.[1] Also artistic interventions (and stimulating urban practice) have gradually become one of the sources of knowledge about city. Nonetheless, relatively safe subjects, such as for example community centres programmes, layout of benches, playgrounds or type of street lightning, still remain those more eagerly consulted ones.

Despite the growing number of consultations, we still miss large-scale consultations paralleled by research on the needs of users of particular space, which would form the grounds for strategic actions. This is especially important in work on degraded areas (both, from social and material perspective) requiring revitalisation. A substantial group of inhabitants of such areas have neither social nor cultural capital necessary to participate in numerous forms of consultation. Moreover, usually neglected by the authorities for years, they reluctantly visit offices and remain highly mistrustful of activities initiated by offices.

This lack of trust has often no grounds, whatsoever. Too often, Polish city authorities focus on extensive infrastructural investments while ignoring actions aimed at improving quality of life at the level of everyday events. Much more city funds are allocated to large-scale infrastructural investments, such as stadiums or Malta Thermae (Termy Maltańskie) in Poznań while much less is spent on retaining the residential tissue or such indispensable communal housing.

Towns keep developing, yet unevenly. The unequal are profits gained by individual social groups. The revitalisation process serves mainly the rich and often takes place at the expense of the poor. The example of areas subject to revitalisation where no attention is paid to the needs of the local community is Śródka, a small district in Poznań, separated from the rest of the town with Cybina river (and with Warta river from the city centre), Prymasa Stefana Wyszyńskiego dual carriageway and railway. The process of the so-called "revitalisation" of the area carried out by the Poznań Town Office was basically limited to construction of Biskup Jordan Bridge which boosted the district's attractiveness thus rocketing the rents and to occasional competitions organised for the local dwellers, with awards in the form of minor renovation of selected yards. Revitalisation of Śródka, practically reduced to relocation of Jordan Bridge, was criticised in a research conducted by Marek Nowak from the Institute of Sociology of Adam Mickiewicz University in Poznań and Sławomir Palicki from Poznań University of Economics, during summer and autumn of 2010. The objective of the research was to assess the quality of the revitalisation carried out by Poznań authorities in Śródka district about five years earlier. Authors of the research indicated that it was "Revitalisation without improvement in effectiveness of business operations, without improvement in economic productiveness of this part of the city and in consequence, without any

[1] A wide spectrum of social consultations was described in a publication wrapping-up "Wzmacnianie mechanizmu partycypacji społecznej" ("The Reinforcement of Social Participation Mechanism") project carried out in the years 2009-2011 by Centrum Komunikacji Społecznej (Social Communication Centre) in Warsaw: Tak konsultowaliśmy… Warszawa się dzieli dobrymi praktykami, A. Petroff-Skiba (ed.), Warszawa 2011.

visible improvement in the quality of life."[2] They also underlined the fact that the revitalisation was in practice narrowed down to clearance of communication routes – the symbol of which became Biskup Jordan Bridge – and to consideration of the sports and football pitch of Poznań Sports and Recreation Centre as an element sufficient for reviving Śródka district's social and community aspects. Nowak and Palicki also paid attention to the presence of a recently constructed residential building at Św. Jacka/Cybińska Streets, evidencing the potential direction of changes witnessed in the residential housing sector.

The researchers stated that a serious drawback of Śródka district is the lack of common public space. Apart from the football pitch (addressed to the youth), the only place likely to aspire to being considered as the public space is the green belt, organised and maintained by the housing cooperative managing the buildings at Gdańska Street. Especially discernible is the lack of any activities of the city authorities aimed at developing community-friendly space between buildings: "we noticed lack of organised public space and the increasingly popular phenomenon of unguarded, non-organised car parks which suggested problems with both, traffic organisation in Śródka district and malfunction of the space organisation."[3]

New Situations

Non-organised public space and willingness to expand knowledge of the needs of Śródka district residents made a starting point of "Remiks Śródki" (Remix of Śródka) project. The project was one of the five projects carried out as part of New Situations series during during the Malta International Theatre Festival 2011. The leitmotiv of the series were different forms of exclusion in urban space: both, as a result of gender, economical status, cultural capital and non-compliance with the dominating urban policy or, alternative lifestyle. New Situations aimed at sketching a map of issues and at indicating mechanisms of selection present in the dominating media discourse, urban tissue or anti-exclusion programmes.

From mid-April till mid-July, inhabitants of Poznań (and all persons present at that moment) had the opportunity to join artists and examine and view the surrounding space, acquire new knowledge, as well as, check and renegotiate their reactions and behavioural patterns. Five project blocks not only attempted to visualise various aspects of the exclusion problem

but also acted as a spread-over-time research process, where the audience (to different extent, depending on a project) was invited to co-create knowledge about mechanisms of creation of social relations.

The first project – "Breathe Culture" by Rafał Jakubowicz and Wojciech Duda (accompanied by conference-workshop in Chwaliszewo district), touched upon promotion of Poznań as the city of know-how, as well as, presence of art in the public space. A cycle of events under the collective title "The Wind in the Willows" coordinated by Lucyna Marzec, brought back the rather unknown or forgotten history of women. The project organisers guided the audience through places where Poznań-based female writers and activists used to operate, they discussed mechanisms of female exclusion (or, exclusion of persons playing roles of women), from the urban space and suggested changes which would encourage women to benefit from the urban space: beginning from ramps for prams and wheelchairs, through visitor-friendly green belts, up to new places for meetings. On the

2 B. Kazimierczak, M. Nowak, S. Palicki, D. Pazder, Oceny Rewitalizacji. Studium zmian na poznańskiej Śródce, Poznań 2010, 157.

3 Ibidem.

other hand, installation that appeared in the mid-may at Wolności Square, prepared by Jan Pawlik and Maria Strulak, was an architectural representation of various dimensions of exclusion and traps we fall into when focusing on one dimension only.

Also in the mid-May, Śródka Remix project created by Marta Żakowska and aimed at taking joint (in liaison with city dwellers) actions for the benefit of the common space, was commenced. One of the district's empty shops was transfor-

med into a place of meetings, a furniture workshop where old pieces of furniture were transformed into movable urban furniture adjusted to be used in open space, the ones that can be created by everyone. The "Herd" ("Stado") project by Roman Dziadkiewicz was commenced in the beginning of July. It had the form of a convoy of children residing in Śródka district, a group of the artists' friends and a pack of volunteers. The Herd was traversing the streets of Poznań dragging their belongings put on two platforms and in a red waste container remodelled into a small house on wheels. During a week of its nomadic life, the group was almost totally ignored by Poznań inhabitants.

Each of the projects was based on an earlier diagnosis of space or – as was the case of Stado – it tested boundaries of what is possible and what is impossible in the public space. The project which interacted with the local community the most was "Remiks Śródki" by Marta Żakowska.

When I [Joanna Erbel] invited Marta to participate in the project I hoped that the formula suggested by her would allow to search for an alternative for the desolate public space of Śródka district. Initially, we were to focus mainly on furniture. However, as the project progressed – through cooperation with the local dwellers – its formula extended as well. As the curator of the cycle, I wanted not only to offer critical diagnoses but also to search for formula which would enable cooperation above the class divisions, such cooperation effected with the use of tools originating in the field of art. Moreover, we wanted the district inhabitants to tell us about their expectations as to the

public space they lived in, as well as, we wanted to gather information about the life of the district that we would not be able to obtain when using other, more classic research methods, such as interviews, questionnaires or other types of social consultations.

Artistic projects, especially the temporary ones (which actually means the majority of them) may ask questions about particular space in a different way than it would be done by social researchers and they may offer answers that deviate from the logic of a given place and which are more brave in their form than the ones suggested by architects and urban plan-

ners. It happens sometimes that art in the urban space reconfigures the outdated system of meanings and confronts both inhabitants and city authorities with a completely new situation, thus changing their reactions and behaviour. For some time, it may suspend the applicable rules of social life and suggest an alternative way of coexistence in a town. Owing to this, artistic projects can function as micro laboratories of social shift thus identifying things which are missing from the particular space on a daily basis. This pro-social, mediatory nature of objects originating in the field of art has been more and more often used in artistic projects the essence of which is a certain geographically identified area and the community living in it.

Relational aesthetics and art for the community

Manifests, experiments, as well as, practices of the first and the second avant-garde, led to paradigm shift in the history of art. Many artists moved aside the role of the created objects, focusing instead on, amongst others, reflection on the subject, human relations and its conditions, as well as, criticism of the culture and of the society. When creating with the viewers – who were becoming co-creators – new behavioural patterns and fields for specific types of relations between co-creators/participants of actions provoked by artists, the artists opened a new chapter in the history of art. The evolutional direction of paradigms of avant-garde activities allowed to create, amongst others, a form of artistic activity based on work with local communities, related to the process of analysis of local contexts and social problems. The movement, referred to in the British literature as the community arts (in the Polish one as the "art for the society"), emerged in England in the 1960s where its development was also the quickest and the most intensive one. Today, many artists continue working with local communities – usually excluded ones – in places where they live, i.e., in specific districts, housing estates, often under the aegis of the so-called community centres.

In theory of aesthetics, the art for the society falls within the scope of relational aesthetics described in 1998 by Nicolas Bourriaud[4] who analysed activity of some artists creating in the 1990-s. However, Community art perfectly illustrates the legitimacy of Claire Bishop's[5] critical approach to Bourriaud's theory. Bourriaud analysed the work of specific artists (Gabriel Orozco, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Phillippe Pareno, Pierre Huyghe, Carsten Hooler and others), described the aesthetics allowing for use and co-creation of a piece of art by viewers and their environment. By analysing cultural patterns of behaviour practised by members of contemporary societies of the North-West part of the Earth and by describing them as mechanised ones, disregarding the role of direct, mutually beneficial meetings, the author pointed to the artistic activity which constructs an alternative universe of democratic, as believed by Bourriaud, structure. He highlighted the fact that artists discussed by him do not focus exclusively on visions of the future – they do not create perfect visions embedded in different cultural and social conditions and different forms of human relations. They create specific events and analyse contemporary memeplexes, thus becoming creators of alternative behavioural models and creating alternative universes.

The environment surrounding pieces of art discussed by Bourriaud are active actors in the process of provoking certain phenomena and reactions by artists, similarly to the situation when viewers become co-creators of art. The structures of pieces of art developed in a spirit of relational aesthetics are described by Bourriaud as democratic ones. On the other hand, Bishop, when criticising Bourriaud's reflections, stresses upon the fact that the Bourriaud's examples of artistic activities were not democratic in their nature, neither was the structure of their creation, even though artists creating in a spirit of relational aesthetics often invited viewers to the process of co-creation. Bishop points out that

4 N. Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris 1988.

5 C. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," October 110 (2004), 51-79.

artists promoted by Bourriaud construct pieces of art creating temporary, alternative universes, which in fact become alternative to the outdated, cultural behavioural patterns. Nonetheless, they still remain exclusive universes. Usually constructed in galleries or, addressed to persons visiting and co-creating galleries. Although temporary communities emerge in those universes, they are established on the principle of consensual coexistence in a group and non-conflict construction of subjectivity of society, construction of public sphere consisting of only selected discourses and social groups, usually present in that sphere and comfortable in their status quo context. Therefore, artists described by Bourriaud implement exclusive projects for the chosen and privileged in many aspects social groups of high cultural capital. People belonging to those groups eagerly visit galleries on a regular basis. Hence, this way artists neither expand access to the culture, nor democratize the artistic environment.

On the other hand, by referring to reflections expressed by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Bishop recalls the role of antagonism and conflict in the process of construction of democratic, non-hegemonic public sphere. In his opinion, the examples of truly democratic activities grounded on democratic structures are, amongst others, works of Santiago Sierra and Thomas Hirschhorn. These artists, by employing relations between human beings and their cultural-social determinants, create space included in the public sphere and encouraging communities excluded for various reasons, to co-create the universes. They do not create homogenous, conflict-free environment but analyse specific social phenomena thus building alternatives grounded on non-hegemonic discourses. Artistic activities addressed to society are based on work with specific communities facing various social problems. Owing to this type of cooperation open to the society and open to usually invisible problems, they actively include these groups in the process of creating art and analyse conflicts in the public sphere, including the urban space.

Non-human Actors

When talking about work with urban community, one should not forget that the urban tissue is the sphere of confrontation with personified ideologies, as well as, the place of fight for the right to the presence of various social groups. That fight takes different forms: organised political actions, spending whole hours in places not intended for that purpose, demanding establishment of bicycle lanes, demonstrating on the streets and many others, including fight for recognition of the presence in the urban sphere of those who cannot speak for themselves: dogs, cats, wild fowl and other animals or plants. Users of the city enter into an alliance with the masses of non-human actors, thereby strengthening their power in the fight for authorisation or redefinition of the structure of relations in the urban sphere.

Even though alliances between human and non-human actors are fundamental for social relations, they usually stay outside the scope of sociologists' deliberations which rather focus on either relations between human actors or on the structure of urban space. Contrary to what is suggested by most books on urban sociology, hardly ever relations existing in the sphere are actually relations between units. Users of a city usually exist in the form of hybrids – as a biker, a car driver, a parent pushing a pram, a pregnant woman, a dog owner, an iPod or an mp3 player user, crowd in a bus or a flower seller. This hybrid-like nature often becomes the leaven of social relations, as proved by this popular saying that dog owners and mothers with kids are the ones to know each other the best in housing estates.

Urban sphere is therefore inhabited by hybrid dwellers and as such, it takes the hybrid form itself. Material urban tissue interweaves with nature and its identity is created by gradually integrating regulars, such as old men and women spending a lot of time sitting on park benches, flower sellers, buskers, prostitutes in red light districts, pigeons settling in squares and monuments, seagulls or large format billboards or diode screens. The hybrid nature of

towns experienced every day is missing some theoretical reflection. City dwellers become subjects demonstrating smaller or bigger social activity carried out in particular urban space. On the other hand, the urban tissue becomes an urban structure analysed in terms of aesthetic quality or ideology driving architectural concepts. Alliances with various non-human actors may derive from the practical level or be rooted in the symbolic dimension. Often an argument that may help convince others to implement a project, strictly connected with the idea of multi-cultural city, is not the willingness to fight for rights of ethnic minorities but the need of access to tasty food, the overall support of art's presence in the public sphere or, the fact that a given project is associated with holidays and leisure. As stressed upon by Bruno Latour, "each element may appear to be an ally because nothing per se is neither reduced nor impossible to be reduced […] and similarity does not exist without the practice of making things resemble. A word may become identified with a meaning, a sequence of words, a statement, a neuron, a gesture, a wall, a machine, a face … whatever."[6] Alliances between human and non-human actors are not firmly established for ever. As they do not stem from immanent features of a structure but are rather established between individual elements of that structure, they may be reconfigured. The structure may fall apart and its original elements may form a completely new configuration of a different meaning.

Latour indicates non-human actors as an important element of social relations and highlights mutuality of relations between them. Objects and elements of nature with which human actors interact do not form only passive environment or context for human relationships but they become active participants. They may enter the suggested relationships or, put up resistance. In the case of projects embedded in urban space, many depends on the comfort provided by objects, on their durability and resistance to various forms of use and on associated aesthetic codes. On the one hand, objects and other non-human actors go between humans: people can sit together on a park bench, a dog owner may meet other dog owners or parents with children when walking his/her own dog, a cyclist smiles and greets other cyclists when riding his/her bike. On the other hand, however, material features of objects may constitute a barrier – an art design park bench lacking a back rest is a piece of furniture that excludes old people and recycled furniture can be perceived as an interesting form of alternative use of objects thus arousing sympathy of one group of viewers or, be considered as junk by the other group.

Undoubtedly, locating objects in urban space shared with others, thus considered as the public sphere, or, recommending work on objects and then their common use, is one of the forms of establishing communication between persons of different cultural capital (e.g. university graduates participating in cultural discourses and those lacking such competence due to educational shortages). This is the form of breaking down the barriers triggered by limitations of verbal communication requiring certain cultural competence. And these were also the assumptions behind the following projects: Marta Żakowska projects – Warsaw-based "Remiks Spotkań" ("Remix of Meetings") and "Remiks Wymiany" ("Remix of Exchange"), as well as, Poznań-based "Remiks Śródki" ("Remix of Śródka District").

Remix of Meetings and Remix of Exchange

For several years I [Marta Żakowska] used to live in Powiśle, a Warsaw district located directly at Vistula riverbank, full of green belts. What I missed a lot in my neighbourhood was the small architecture that would allow me to comfortably spend time with my friends, in a group and eat out meals together, somewhere outdoor (none of us has and hardly anyone will have a house with a garden). I thought that comfortable use of outdoor space cannot remain an exclusive phenomenon available to a minor percentage of the society – rich enough to buy their own piece of land, lay

[6] B. Latour, Pasteurization of France, tran. by A. Sheridan, J. Law, Cambridge/London 1988, 183.

out a garden and then put a meal table, chairs and armchairs in there. Therefore, in the summer of 2010, in 'Park na Książęcem' in Warsaw I set out a longue suite referred to as the Remix of Meetings – a sofa, an armchair, some chairs, a stool and a table. The spare and no longer needed pieces of furniture were collected by myself in advance from the city dwellers. Then, I preserved the objects and painted them yellow. I did not attach them firmly to the ground in order to enable the future users to use them freely – in groups or individually – and to adjust their position to current weather conditions. The furniture became immediately popular amongst inhabitants of Powiśle and other Warsaw districts (given its location – Vistula river, the Old Town and the sizeable green belt, Powiśle is often visited for walks by inhabitants of other districts). They were used in groups – for meals, games, etc. and as separate pieces.

Despite illegal presence of the objects in the public space, the city authorities did not decide to remove the Remix of Meetings. However, the danger came in the form of vandals who slashed, scribbled and broke the furniture up during the late autumn. In consequence, I was forced to throw the furniture away to rubbish. And then I started thinking whether co-creation of such elements of small urban architecture with inhabitants of specific areas would not protect the longue suite against vandals – in accordance with the principle of watchful eye of the neighbour who guards the objects he/she feels attached to and which are perceived as his/ her own or as the local ones. As it turned out that summer, the symbolic reference to the joint property through the use of materials directly referring to the private space, private property in the public space and the reference to the care and attention usually paid to the hearth and home, were not enough. Already in the summer of 2010, I was interested in the community arts trend and several months before, within 'The Knot' project, I worked with a specific type of community for the first time (an outdoor game 'I vice versa' addressed to the blind and created in liaison with the Institute of the Blind in Warsaw).

The same summer, also in Powiśle district (due to, amongst others my own non-fulfilled needs related to the small architecture), being aware of the growing social and ecological role of recycling and exchange, I placed a refrigerator on Drewniana Street and called it the Remix of Exchange. I found this object before, at a waste heap at Topiel Street, then disinfected it and painted yellow. The described symbol of joint meals and exchange in the private sphere soon became operational in the public space. Already on the next day, owing to a description I put next to the object, the fridge was full of items no longer needed by the local dwellers, such as clothing, books, CD records, newspapers, etc. During the forthcoming months, people were putting other items in the Exchange fridge, the items which otherwise would be thrown away to rubbish because there were no other points of exchange or the once popular PCK (Polish Red Cross) baskets in the neighbourhood. The items were also regularly removed from the fridge. Unfortunately, one day of the late autumn, the fridge itself disappeared too, which nonetheless, was an event undoubtedly proving that the public space in Warsaw lacks points provoking exchange between inhabitants. In the nearest future, the city will lack such points even more due to the economic crisis and its implications – the growing needs and the role of a system based on barter and exchange. On the other hand, the story of the 'Remix of Meetings' proved the thesis that public sphere of Warsaw, constructed to a large extent with the use of economic paradigms, also needs designers and activists demanding infrastructure focused on social needs and enabling comfortable living between buildings.

Remix of Śródka District

In the winter of 2010, Joanna Erbel offered me [Marta Żakowska] cooperation within Poznań Malta Festival. The aforementioned research dedicated to Śródka district and carried out by Marek Nowak convinced us that Śródka is a district worth implementing a project consisting in co-creation (in liaison with the local dwellers) of small architecture for the neighbourhood paralleled by organisation of some other cultural events. The reason behind this idea was the fact that many inhabitants of Śródka district did not avail of cultural

offer of the city – due to exclusion, both in terms of economic capacity and cultural capital. In order to know the problems of the district, the potential of activities in Śródka scheduled for nearly a two--month period and most of all – the inhabitants of the district, we rented a one-room flat in the area and moved in for the entire period planned for 'Remix activities' (when using the plural form I usually refer to Joanna Erbel, Michał Strutyński, Paulina Krakowiak, Jakub Rutkowski and myself, although Roman Dziadkiewicz, Roland Roos and a group of our friends also joint the team every now and then during the project time).

We were provided with two places to use: a shop at Śródka Market Square rented for two months, were we organised workshops and a place for film shows and a desolate tenement house at the corner of Ostrówek and Filipińska Streets which was offered for our use by Nieruchomości Wielkopolski company. After the eviction of tenants several years ago, the tenement house remained empty. The eviction of tenants resulted in the ground floor shop and hairdressing salon becoming empty as well. Therefore, we decided to re-launch the hairdresser salon abandoned by the hairstylist due to rent rise in order to offer the local dwellers free of charge hairdressing services. The district's residents could have their hair cut and styled every Saturday, throughout the "Remix of Śródka" project's duration.

Moreover, every Friday, in the backyard of the tenement, we were organising barbecue with the neighbours. Similarly to the hairdressing offer, also the joint barbecue turned out to be an excellent form of integration. The time spent on waiting for the hair cut or for a barbecued sausage or vegetables was that unique time when we could hear local anecdotes and stories. Many of them would not be probably revealed during a classic sociological research. In addition, we were regularly organising film shows and workshops addressed to children. At the final stage of the project, Roman Dziadkiewicz came to Śródka district to prepare prams for his own project referred to as the Herd. He promptly joined our local-project community. Owing to that, Śródka-based parents allowed their children to leave for a one week holiday in the city with Roman Dziadkiewicz and live as nomads in the zoo, in Poznań parks and forests.

Thanks to regular meetings and substantially broad scope of activities, we all made friends – we, the group provoking the entire event and inhabitants of Śródka district. Moreover, we were becoming gradually more familiar with the history of these inhabitants and problems of the gradually gentrified neighbourhood. It is worth mentioning that there was no washing machine in our flat. Originally, we were washing our clothes in Warsaw, visited from time to time, then at our Poznań-based friends' apartments but eventually, it turned out that bedclothes washing logistics became way too complicated. And that was the moment when one of the neighbours, Basia, came to our rescue and was happy to do our laundry ever since. Laundry became one of the objects that acted as a go-between in our relationships. The lack of a washing machine in the flat triggered the situation that when we wanted clean clothes, we had to be left to our neighbour's good will. Throughout the project's duration, we could count on the local dwellers' assistance. We were borrowing electric power, lamps and bulbs. Our controlled lack of professionalism: the lack of two sets of cutlery, a tablecloth or any other tool or cable drove to establishment of care-based connections at the moment when the items or gestures were exchanged. Not only had we come with some cultural offering for the district but also the local inhabitants had the feeling that only owing to their help, many parts of the project could be implemented in this particular way.

The assistance was also needed when we were collecting the spare pieces of furniture in the neighbourhood and then carrying them from flats to the workshop. They were supposed to form the new small architecture of Śródka district. Gradually, in liaison with the dwellers, we were painting and preserving the furniture. During our two month stay in Śródka, owing to close connections with the local residents, we first and foremost learnt the history and the

particular needs of that district. Therefore, the project appeared to be a successful, inhabitant-friendly alternative of social consultations. The once full of life neighbourhood, has been subject to gradual gentrification. Not without a reason Andreas Billert – a revitalisation specialist and an expert cooperating with city authorities in Germany – gives the Poznań district as an example of the least successful urban revitalisation. The lack of resolutions regulating the profile of revitalisation, the lack of revitalisation focused on social aspects and profiteering in the value of land in Śródka district lead to numerous dramas. Some people loose their apartments, other pay rents eating up the majority of their salaries or social benefits and flats stay empty – to name just a few problems. The city authorities do not address the issue as the aforesaid problems are not prioritised in the city policy. Because according to the policy implemented by the current president, Poznań is supposed to be a well managed company.

After two months spent with Śródka inhabitants, several green (the colour was selected through voting), jointly created pieces of furniture earmarked for the public space, were put by us in some commonly picked places. The main "dinner" set was located at the river bank. In specific places of the neighbouring area, based on patterns of using public space by its inhabitants, we put separate seats or pairs of chairs/armchairs. On the last day of the project, after the farewell barbecue and dance party, in the local liquor store we left a can where anyone could put some money to be designated for further neighbour parties. The district's residents were very fond of this short tradition of every week parties, hence they wished to continue them. Moreover, we jointly picked three volunteers to organise further barbecues. Unfortunately, it soon turned out that without the assistance of the city authorities (e.g. the revitalisation unit) or of the local non-governmental organisation, Śródka dwellers were not able to continue the tradition. After the project's completion, the barbecue was organised only once. It was very nice.

Therefore, for such reasons as the bad revitalisation model applied in Poland, including Śródka district and the social needs of the district dwellers – often excluded in many aspects – the area definitely needs activity of the local organisation or a group of activists who would not only fight for the rights of tenants but would also provide permanent social and cultural animation of the local residents. We – the curator and the artist not living in Poznań – were not able to provide such continuity. The only thing we could do was to identify certain potential Śródka district has by creating a revitalisation model based on other values than just mere GDP. Our financial and time resources were insufficient to continue the project. Unfortunately, it turned out that one-time animation of the local community was not enough. The intermediating objects, created during temporary holiday projects are also not durable enough to play the role of small architecture. Grass-roots recycling actions cannot become substitute of urban investments.

Krzysztof Abriszewski / Maciej Frąckowiak

Jak rozciągnąć demokrację na rzeczy?
Rozmowa z Krzysztofem Abriszewskim

Maciej Frąckowiak: Dlaczego „zbiorowość"? Czy termin „społeczeństwo" już nam nie wystarcza, aby życie społeczne zrozumieć, opisywać i zmieniać?

Krzysztof Abriszewski: „Zbiorowość" można traktować jako *upgrade* pojęcia społeczeństwo. „Społeczeństwo" jest pojęciem, które funkcjonuje w pewnym typie nauk społecznych – świat ludzki redukowany jest tu do wzorów, przekonań, postaw czy innych zjawisk, które nie są traktowane jako zmaterializowane czy ucieleśnione. „Zbiorowość" zwraca uwagę, że ten okres mamy już za sobą i zaczynamy patrzeć na wspólny świat w szerszej optyce, biorąc pod uwagę nie tylko ludzi czy całości w rodzaju grup, kategorii czy klas społecznych, ale również to, co jest pozaludzkie, a w świecie zbiorowym działa, jak przedmioty czy technologie. Konsekwencje tej zmiany widać lepiej, kiedy przyjrzymy się chociażby wprowadzeniu na polskie uniwersytety systemu USOS-ie, systemu służącemu administrowaniu uczelnią (zarządzaniu zapisywaniem się na zajęcia, wystawianiem ocen oraz komunikacją między studentami, wykładowcami i administracją). Zwróć uwagę, że o USOS myślimy najczęściej jako o typie bazy danych czy oprogramowania, które jest narzędziem mającym usprawnić funkcjonowanie określonej struktury administracyjnej, biurokratycznej.

Mamy tu więc klasyczny podział: struktura biurokratyczna, która nas interesuje i narzędzie, które nas nie interesuje, dlatego że jest narzędziem. W ramach tradycyjnego sposobu myślenia powiemy, że biurokracja jest sztywna, albo elastyczna, że jest odpowiednio przygotowana do przyjęcia nowego oprogramowania lub nie.

Drugi sposób myślenia postrzegałby USOS nie jako całość, ale jako szereg elementów, które wplatamy w sieci, które już istniały. Zaczynamy wtedy zwracać uwagę, że ten zbiorowy świat jest inaczej przekształcany. Wprowadzanie do biurokracji USOS-a wymaga wcześniejszego stworzenia infrastruktury technicznej. Jest to trywialne, ale podciągnięcie kabli czy zamontowanie oprogramowania wymusza również choćby stworzenie kogoś, kogo nazywam agentami USOS-a, czyli lokalnych specjalistów, którzy na różnych poziomach uniwersytetu będą ten system obsługiwać. W efekcie, zmiana polega nie tylko na tym, że w obrębie starej biurokracji pojawia się nowe narzędzie, ale na przekształceniach struktury komunikacyjnej całej instytucji. Dla przykładu, sprawę, którą kiedyś trzeba było załatwić poprzez pionowy obieg dokumentów: z poziomu instytutu, poprzez władze wydziału, dalej do rektora i z powrotem, teraz można załatwić inaczej: bezpośrednim telefonem do agenta USOS-a, który poprzez połączenie z centrum USOS-a ową sprawę załatwia w zupełnie innym trybie, z pominięciem powyższych szczebli. Inny przykład: zanim wprowadzono USOS, jako wykładowca mogłem stawiać inne wymagania wobec osób, które wybierały odmienną formę zaliczenia: kto chciał wpisać przedmiot jako zaliczenie z oceną, ten musiał przeczytać kilka książek, komu zależało na zaliczeniu bez oceny, temu wystarczyła obecność na wykładach. W połowie semestru pojawił się jednak USOS, który wymógł ujednolicenie sposobu oceniania. Wszystkie ustalenia pomiędzy mną a studentami spaliły więc na panewce, w efekcie czego jedni na tę samą ocenę zapracowali więcej niż drudzy.

MF: Mamy zatem zmianę powodującą społeczne konsekwencje, której nikt nie dyskutował, ponieważ kable i oprogramowanie nie kojarzą się z tym, co społeczne. Co zmienia perspektywa, którą proponujesz w najpowszechniejszym sposobie myślenia o demokracji?

KA: Fakt, że myślenie o naszym działaniu i samo to działanie rozbija się na dwa różne tryby, powoduje, iż na dwa różne tryby rozbija się również demokracja. O co tutaj chodzi? O to, że mówimy o demokracji jako projekcie, który w założeniu chwyta cały świat społeczny. Jeżeli czegoś nie obejmuje, to mówimy, że trzeba tam jeszcze popracować, żeby tę demokrację rozszerzyć.

Kiedy się jednak analizuje zjawiska w rodzaju wprowadzenie systemu USOS, to okazuje się, że równolegle mamy do czynienia z dwoma typami procesów. Jednym z nich są działania zgodne z procedurami demokratycznymi – głosowaniu i dyskusji podlegają na przykład zmiany w programie studiów (dodawanie/usuwanie przedmiotów) czy limit miejsc na danym kierunku. Z drugiej strony, mamy typ procesu, który nie jest zdefiniowany jako procedury zmiany świata społecznego, tylko jako zmiana o charakterze technicznym. Co istotne, fakt, że ten typ zmiany nie jest dyskutowany, powoduje, iż cały szereg przekształceń zbiorowego świata, które się w jej rezultacie pojawiły również nie jest poddany demokratycznej kontroli (jak to widać w przykładach, o których mówiłem przed chwilą). Owe zmiany mogą być wtedy traktowane jako zły los. Tracimy więc panowanie nad zmianą, którą kiedyś byśmy nazwali zmianą społeczną, a w mojej perspektywie: zmianą w świecie zbiorowym, tylko dlatego, że część z procedur tej zmiany nie jest poddana demokratycznej kontroli.

MF: Co zrobić, żeby tego uniknąć? Zapewnić rzeczom, które urastają w tej perspektywie do roli najbardziej marginalizowanego aktora społecznego, rzecznictwo; rozciągnąć demokrację na rzeczy? Brzmi ponętnie, ale jak by to wyglądało w praktyce: wyobrażasz sobie konsultacje społeczne, czy raczej „zbiorowe", z udziałem technologii?

KA: Zacznijmy od wersji idealnej – demokratyzujemy zmianę techniczną, czyli przed jej wprowadzeniem organizujemy dyskusję. Oczywiście zawsze jest tak, że cały szereg różnych zmian jest trudny do przewidzenia, czyli nie do końca wiemy, co wprowadzenie USOS-a spowoduje. Teoretycznie jednak zawsze jest taka możliwość, żeby zatrudnić fachowców, którzy się zajmą badaniem USOS-a, i przejdą, na przykład, z teorii mediów, próbując aplikować swoją wiedzę do tego, co USOS może spowodować. Potem gromadzimy tych różnych ekspertów razem i dyskutujemy, na temat tego, co dany element w naszym zbiorowym świecie może zrobić, a następnie decydujemy czy go wprowadzić, czy nie. Wersja druga to wersja etnograficzna, realizowana w sytuacji, w której zmiana już się odbywa, a my jedynie możemy ją obserwować. Tradycyjnie badalibyśmy ludzi: zmiany i wytwarzanie się nowych grup, zmiany kanałów komunikacji, przyzwyczajeń i tym podobne. Natomiast kiedy zaczynamy USOSa badać w trybie etnograficznym, w bliskim mi duchu studiów nad nauką i technologią, to nie jest tak, że porzucamy te pytania, ale się do nich nie ograniczamy. Jeżeli konieczne okaże się wejście do USOS-a na poziom techniczny i zaobserwowanie, w jaki sposób konkretne rozwiązania materialne powodują zmiany w owych sposobach grupowania się ludzi, to trzeba to zrobić.

Różnica pomiędzy tymi perspektywami polega więc na tym, że myślenie tradycyjne traktuje technologię jako zmienną niezależną, którą się nie interesujemy, gdyż jest sztywna, gdy tymczasem w perspektywie etnograficznej to, co techniczne czy materialne, jest tak samo elastyczne jak to, co społeczne. Co istotne, dzięki zanurzeniu się w te zmiany techniczne i przekształcenia, które się przy ich udziale dokonują, możemy przewidzieć jakiego rodzaju problemy pojawią się przy wprowadzeniu kolejnych wersji USOS-a, albo innego, podobnego oprogramowania.

MF: Skutek procedur, o których mówisz byłby też taki, że ich wprowadzenie dramatycznie spowolniłoby jakąkolwiek zmianę w świecie zbiorowym.

KA: Nie sposób po prostu zapomnieć o potrzebie włączania rzeczy w konsultacje, ponieważ za chwilę będziemy musieli sobie radzić z anomaliami, które dziś są dla nas nieprzewidywalne. Jedynym sensownym sposobem byłoby zatem wprowadzenie procedur, o których mowa wyżej na skalę globalną. Krótko mówiąc, wyhamowujemy tempo zmian, ale wszyscy naraz, ponieważ w momencie, kiedy wyhamujemy my, a ktoś inny nie, to pojawia się rozziew w walce o zasoby.

Krzysztof Abriszewski / Maciej Frąckowiak

How to Extend Democracy to Things?
The Interview with Krzysztof Abriszewski

Maciej Frąckowiak: Why "the collective"? Is the term "society" no longer sufficient to understand, describe and change social life?

Krzysztof Abriszewski: The notion "collective" can be treated as an upgrade of "society", which is a term that functions in a certain area of the social sciences – the human world is reduced to patterns, beliefs, attitudes or other phenomena, which are not treated as being materialized or embodied. The "collective" points out that we are beyond this period, and we are beginning to look at the common world from a wider perspective, taking into consideration not only the people, or the whole of groups, categories or social classes, but also that which is non-human, which functions in the collective world as objects or technologies. We can see the consequences of this change better when we take a closer look at the introduction into Polish universities of the USOS system, that is, of an electronic system for orchestrating the school, managing class enrollment, the grading system, and communication between students, teachers and the administration. We tend to regard USOS as a type of database or software, which serves as a tool for improving the functioning of a specific administrative, bureaucratic structure. What we have here is a classic division: a bureaucratic structure we are interested in and a tool we are not interested in, because it is only a tool. In line with traditional thinking, we would say that a bureaucracy is either rigid or flexible, that it is properly prepared to introduce new software or not. Another way of thinking would be to perceive USOS not as a single entity, but a series of elements we interweave into existing networks. Then we start to notice that this collective world is reassembled differently. The introduction of USOS into a bureaucracy requires the creation of a technical infrastructure. This may seem trivial but even laying cables or installing software requires engaging somebody, whom I will call USOS agents, that is, local specialists who will operate the system at different levels of the university. Therefore, the change involves not only the emergence of a new tool within the old bureaucracy, but a reassembling of the communication structure of the entire institution. For example, a matter that earlier had to be handled through a vertical workflow: from the level of the institute, through the faculty authorities, and then to the rector and back, can now be handled differently: by a direct call to the USOS agent, who via a connection with the USOS centre, addresses the matter in a completely different way, omitting all the above-mentioned levels. Another example: before the introduction of USOS, as a teacher I could set different requirements for those who chose a different way of earning credits: students who wanted credits together with a grade had to read a few books, while those who wanted the credits without a grade were only obliged to attend my lectures. However, in the middle of the semester USOS went into operation and required a unified credit system. All my arrangements with my students fell flat, and in the end, some students worked harder for the same grade than others.

MF: Thus, we have a change that resulted in social consequences, a change that was not discussed, since cables and software are not associated with what we call "the social." How does the perspective you are proposing change the way democracy is commonly perceived?

KA: Thinking about our actions and the fact that the action itself breaks down into two different modes causes democracy to be broken into two modes, as well. What does this mean? It means that we speak about democracy as a project, which by its very principle encompasses the entire social world. If it fails to embrace something, we say that we need to do more work there in order to expand democracy.

However, when we analyze a certain phenomena, such as the introduction of the USOS

system, it turns out that we have two types of processes to deal with simultaneously. One of the processes encompasses activities in line with democratic procedures – for example, changes in the curriculum (adding/deleting subjects) or the limit of places at a given faculty are subject to voting and discussions. On the other hand, we have a process which is not defined as procedures for changing the social world, but as a technical change. What is important is the fact that because this type of change is not discussed, a whole array of reassemblies of the collective world that occurred as a result of this change are also not subject to democratic control (as is evident in the examples I gave earlier). These changes can then be treated as ill fate. We lose control over a change we would have once called a social change, and from my perspective: a change in the collective world, because part of the change's procedures are not subject to democratic control.

MF: What can we do to avoid this? Should we provide things which from this perspective, rise to the role of the most marginalized social actant, with advocacy rights; extend democracy to things? This sounds tempting, but what would it be like in practice: can you imagine social consultations, or "collective" consultation with the participation of technology?

KA: Let's start with the ideal version – we democratize a technical change, meaning that we organize a discussion prior to its introduction. Of course, it's always difficult to foresee a whole series of different changes, so we don't really know for sure what the introduction of USOS would trigger. Theoretically, however, there's always the possibility of hiring professionals to study the USOS system, who would be knowledgeable in, let's say, the theory of media, trying to apply their knowledge to the potential effects of USOS. Then we gather all the different experts and discuss what a certain element can do in our collective world, and then we decide whether or not to implement it. The second version is an ethnographic version, realized in a setting where the change is already underway, and the only thing we can do is observe it. Traditionally, we would study the people: the changes and the formation of new groups, changes in communication channels, habits and etc. However, when we begin to study USOS in an ethnographic manner, in the spirit of Science and Technology Studies, which are dear to me, it's not that we abandon these questions, but we do not limit ourselves to them. If it is necessary to enter the technical level of USOS and observe how specific, material solutions cause changes in the way people sort into groups, then this must be done.

Thus, the difference between these perspectives is that traditional thinking treats technology as an independent variable we are not interested in because it's rigid, while in the ethnographic view, the technical or material is as flexible as the social. What is important is that by immersing ourselves in these technical changes and the consequential transformations, we can foresee the types of problems that will emerge upon the introduction of subsequent versions of USOS or another, similar software.

MF: The introduction of the procedures you are referring to would also dramatically slow down any change in the collective world.

KA: There's no forgetting about the need to include things in consultations, because soon we will have to deal with anomalies that today are still unpredictable for us. The only reasonable way would be to introduce the procedures mentioned earlier on a global scale. To put it short, we should slow down the pace of changes, but in unison, because the moment we slow down and somebody else doesn't, a discord appears in the struggle for resources.

praktyka współprojektowania

praxis of co-designing

Thomas Binder
Tomasz Rakowski
Tomek Rygalik
Liz Sanders
Dawid Wiener

Tomek Rygalik / Maciej Frąckowiak

Kiedy sięgnąć po szpadel, a kiedy po grabie, czyli współprojektowanie z perspektywy projektanta.
Rozmowa z Tomkiem Rygalikiem

Maciej Frąckowiak: Nie wystarczy Ci już kartka, ołówek i dobry marketing, który wykreuje popyt? Dlaczego chcesz jeszcze włączać użytkowników w projektowanie?

Tomek Rygalik: Żeby wraz z nimi wnieść w projekt inspirację osadzoną w realiach. Wniknąć głębiej i zrobić coś lepiej. We współprojektowaniu chodzi o to, żeby użytkownicy produktów zainspirowali projektantów do poszukiwania rozwiązań, na które ci drudzy sami by nie wpadli. Chodzi o uwzględnianie wiedzy eksperckiej lub wiedzy pochodzącej od użytkowników ekstremalnych, czyli osób, które mają bardzo specyficzną relację z danym obszarem. Weźmy na przykład kafelki. Ekstremalnymi użytkownikami są tu na przykład ci, którzy zajmują się myciem terakoty łazienkowej, ale i tacy, którzy mają z nią specyficzne problemy: jakieś schorzenie i w rezultacie strach przed poślizgnięciem się. Osoby te patrzą na produkt, tę naszą płytkę ceramiczną, inaczej niż wszyscy. Ich spostrzeżenia są bardziej dogłębne, ponieważ są rezultatem mimowolnej analizy danego obszaru. I zamiast wtedy koncentrować się na jakimś uśrednionym, potencjalnym odbiorcy, tak zwanym targecie, szukamy gdzieś po obrzeżach tarczy, do której strzelamy. Słynna obieraczka firmy OXO została stworzona wraz z osobami, które miały artretyzm i problemy z chwytem. Dzięki temu powstało rozwiązanie, które poszerzyło pole odbioru. Osoby wykluczone także mogły obierać, a tym, którzy nie mieli tych problemów, obierało się po prostu łatwiej.

MF: Jak takie współprojektowanie wygląda w praktyce, na poszczególnych etapach rozwoju produktu?

TR: Odpowiem na przykładzie projektu, który realizowałem w Royal College of Art w Londynie. Moim zadaniem było stworzenie łazienki dla osób starszych. Sam nie jestem taką osobą więc musiałem się czegoś dowiedzieć o rzeczach, które na co dzień są mi obce. Można czytać różne opracowania, nasiąknąć nimi jak gąbka i stać się nagle półekspertem w dziedzinie łazienki (to tak zwany *desk research*, który zresztą i tak trzeba zrobić). Ale pozostać przy czytaniu raportów to zbyt mało. Żeby zrozumieć na czym polegają problemy starszych użytkowników łazienek, trzeba wejść w ten fizyczny świat i wspólnie go poznać. Poszukiwania potencjalnych przewodników najlepiej rozpocząć w gronie osób, które już się zna, pytając, czy mogą polecić kogoś, kto ma jakąś szczególną relację z interesującym nas obszarem, na przykład kogoś z problemami z kolanem. Nie można jednak poprzestać na wąsko zdefiniowanej grupie użytkowników. Dotarłem również do osoby, która zajmuje się projektowaniem publicznych toalet dla systemu kolejowego, i która niezależnie od podeszłego wieku miała również mnóstwo istotnych doświadczeń ze swojego życia zawodowego. W ten sposób dobiera się grupę osób, które wnoszą do projektu swoją unikalną perspektywę. Posiadając zespół, nie zaczynasz od przedstawienia konkretnych pomysłów, ale od wspólnego rozpoznania i drążenia tematu. Spotykaliśmy się, rozmawialiśmy jeden na jeden, w przestrzeni łazienki. Prosiłem wiodących użytkowników żeby mi pokazali, co tutaj robią, z czym mają największy problem. Bardzo ważne jest, żeby na tym etapie nie tyle o doświadczeniu słuchać, co w nim uczestniczyć. Gdybyśmy rozmawiali w biurze, nigdy nie zobaczyłbym, jak mój rozmówca wchodzi do wanny, co sprawia mu wtedy kłopot i jak można go rozwiązać. Nie wiedziałbym, że bardzo dużo starszych osób myje głowę w kuchni, ponieważ kran jest tam wyżej niż w łazience, a schylanie głowy może sprawiać kłopot. W rezultacie, osoby, które mają problem z wchodzeniem do wanny, a chcą tylko umyć głowę, wybierają zlew w kuchni, co zresztą jest niehigieniczne.

To jest jedno z takich kluczowych spostrzeżeń, których na tym etapie kolekcjonuje się jak najwięcej, i które później wpływają na rozwią-

zania projektowe. Rozwiązania te konsultuje się w dalszej fazie projektowania: pokazuje wizualizacje czy bardziej namacalne prototypy, które stanowią próbę odpowiedzi na podobne spostrzeżenia. Dla przykładu, w odpowiedzi na problem z myciem głowy powstał kran, który można dowolnie rekonfigurować – może być umieszczony zarówno wysoko, jak i nisko. Ponieważ problem sprawiało także obracanie i schylanie się po różne produkty kosmetyczne, zaproponowaliśmy umywalkę uformowaną w taki sposób, aby można było na niej odstawiać niezbędne rzeczy. Zauważyliśmy, że coś może zostać ochlapane? No, to szukamy sposobu, żeby zabezpieczyć to coś przed zachlapaniem. Potem poddajemy te propozycje wspólnej dyskusji, aby zobaczyć, jak przyjmą je osoby, dla których projektujemy. Co jest dobre, a co nie.

Oczywiście uzyskane odpowiedzi trzeba dzielić na czworo i jeszcze mieć do tego dystans. Niezależnie od tego, że bardzo dużo w zakresie tematu i wokół niego można się od współprojektujących dowiedzieć, to jednak nie można się im zupełnie podporządkować. Współprojektowanie to w końcu nie zamiana czy utożsamienie ról, ale również konkretny warsztat, edukacja i sposób postrzegania świata wnoszony przez projektanta. Rola projektanta ewoluuje – staje się on bardziej mediatorem, mniej rysownikiem. I to jest świetne. Nie umniejsza to natomiast projektantowi, który był, cały czas jest i będzie bardzo istotnym ogniwem w tym procesie.

MF: Obserwując osiągane rezultaty, chciałoby się krzyknąć: projektujmy w ten sposób wszystko! Czy rzeczywiście warto?

TR: W pierwszej kolejności musimy zdać sobie sprawę, że za każdym razem proces badawczy i sposób pracy trzeba uszyć na miarę konkretnego projektu. Często tej współpracy może być więcej, czasami musi być jej mniej. Z wielu względów. Przede wszystkim, gdybyśmy wszystko chcieli projektować tak, jak opisywaną łazienkę, to projekt robi nam się czasochłonny, a w konsekwencji bardzo drogi. Projekt łazienki, o którym mówiłem był projektem w jakimś sensie ekstremalnym. Zależało mi na tym, aby faktycznie zbadać czy uwiarygodnić metodologię współprojektowania; komercyjnie korzystałbym z niej pewnie bardziej wybiórczo. Dla przykładu, pracując nad czwartym fotelem, zamiast kompletować od nowa grupę, mógłbym wykorzystać doświadczenia, które zebrałem projektując poprzednie modele. Kolejne badania i współpraca z użytkownikami staną się potrzebne, kiedy przeskoczę do nowej sfery, będę projektował coś innego.

Inna rzecz, że są dziedziny projektowania, na przykład sprzęt medyczny, w których dotarcie do doświadczeń użytkowników jest absolutnie konieczne, bez tego bowiem nie da się zrobić czegoś, co ma rację bytu. Współprojektowanie jest też potrzebne, jeżeli ktoś chce rozwiązania przełomowego, które wnosi jakąś zupełną innowację, przy czym nie tyle technologiczną, ile raczej związaną ze sposobem użytkowania. Z drugiej strony, nadal pozostają dziedziny, w których bardziej opieramy się na intuicji projektanta. Nie sądzę, aby Steve Jobs tworzył swój kolejny telefon, rozpoczynając od dyskusji z docelowymi użytkownikami. Trudno w konsekwencji przełożyć perspektywę współprojektowania na wszystkie dziedziny produktów i wszystkie sposoby pracy projektantów. Współprojektowanie to nie zawsze jedyna słuszna droga – nie żadna wielka rzecz, raczej instrument dotarcia do pewnych zjawisk, do których inaczej dotrzeć się nie da. Rodzaj narzędzia, które się sprawdza, kiedy umiesz z niego korzystać we właściwy sposób we właściwym momencie. Można pewnie szpadlem zgrabić liście w parku, ale czasem lepiej to zrobić grabiami.

Tomek Rygalik / Maciej Frąckowiak

When to Grab a Spade and When a Rake: Co-Design from a Designer's Perspective
The Interview with Tomek Rygalik

Maciej Frąckowiak: Are a sheet of paper, a pencil and good marketing that will create demand not enough for you? Why do you want to make users participate in designing?

Tomek Rygalik: So that I can, together with them, bring inspiration rooted in reality into a project. So that I can go deeper and do something better. The idea behind co-design is that users of products inspire designers to come up with the solutions the latter would never have thought of. It is about taking into account expert knowledge or the knowledge of heavy users- that is people who have a special relationship with a given area of design. Let's take tiles for example. Heavy users of tiles are the ones who clean bathroom tiles but also the ones who have some specific tile-related problems, for example, they have some health problems and, consequently, are afraid of slipping on a tiled slippery floor. These people look at our product, our ceramic tile, in a different way than everyone else. Their observations are more in-depth, because they are the result of an involuntary analysis of a given area. And then instead of focusing on some averaged potential recipient, the so-called "target client," we are looking for something at the very edge of an area we are interested in. The famous OXO peeler was created in collaboration with people who had arthritis and problems with the grip. A solution that was thus created was available for a greater number of recipients. The excluded were able to peel and those who did not have problems with the grip could simply peel more easily.

MF: How does co-design look in practice, at various stages of product development?

TR: Let me answer by using the project I carried out at the Royal College of Art in London as an example. The task was to create a bathroom for the elderly. I am not an elderly person myself, so I had to learn something about things that are unfamiliar to me. Naturally, you can read various studies and books, soak this theoretical knowledge up like a sponge, and become a half-expert in bathrooms overnight. It is the so-called desk research which simply has to be done. But reading reports only is not enough. In order to understand what problems the elderly bathroom users have, you have to enter this physical world of the elderly and get to know it together with them. It is best to start searching for potential guides among people you already know, simply by asking them whether they could recommend someone who has a special relation with an area you are interested in, (e.g., someone with a knee problem). A narrowly defined group of users, however, is not enough. I also got to know a person who is responsible for public toilets at railway stations and on trains. This person, regardless of their advanced age, could also share many experiences from their professional life with me. In this way, you select a group of people who bring their own unique perspective into a project. When you already have a team, you do not start by presenting concrete ideas but by exploring and examining the subject matter together. I and members of my team would meet and talk one to one in a bathroom space. I asked the leading users to show me what they were doing there and what their biggest problems were. At this stage, it is of great importance not only to listen about these experiences but also to participate in them. If we had been talking in an office, I would never have seen my interlocutor getting into a bathtub, I would never have seen the problems he had with it and I would have not been able to solve his problems. I would not know that a lot of elderly people wash their heads in a kitchen, because a kitchen tap is higher than a bathroom tap and bending forward can be oft-times problematic. As a result, people who only want to wash their heads, without getting into a bathtub, choose a kitchen sink which is actually unhygienic. At

this stage, you collect as many insights like these as you can, as they would later affect design solutions. At further stages, these preliminary solutions are consulted – you present visualizations or more tangible mockups which are your attempted answers to the problems you were confronted with. For example, a problem with washing your head was solved by designing a tap that can be freely reconfigured – it can be fixed at high and low positions. Turning around and bending to reach for various cosmetics were also problematic, so we came up with a washbasin shaped in such a way that you have place for cosmetics. And when we noticed that something can be splashed with water we looked for a way to protect it. Then we discuss the proposed solutions together so that we can see how the people for whom we design react to them. We need to know what is good and what is not good. Of course, you must analyze the answers you obtained in detail and maintain a critical distance. It is true that you can learn a lot from co-designers, but even though you cannot defer to them on everything. Co-design, after all, is not switching or identifying roles but a concrete workshop, knowledge and a perception of the world that a designer brings to a design situation. The role of a designer is evolving – a designer is now more of a mediator than a drawer. And that is fantastic. At the same time, it has not downplayed the role of a designer who was, is and always will be a very important link in the process.

MF: Looking at the results one feels like shouting: "Let's design everything this way!" Is it really worth it?

TR: First of all, we have to realize that a research process and the way you work have to be tailor made to suit a given project each and every time. Sometimes you might need more cooperation, sometimes less, for numerous reasons. If we wanted to design everything like a bathroom I have described, a project would become time-consuming and consequently very expensive. The bathroom design I have talked about was in a way an extreme project. I wanted to actually explore and authenticate the methodology of co-design. I guess I would use it in commercial projects only in some cases. For example, when working on a fourth armchair, instead of forming a new group of co-designers, I could use the experiences I gathered with previous models. Further research and collaboration with users will be required when I will move on to something different, when I will be designing something else. There are also such areas of design, (e.g., medical equipment), where getting to know users' experiences is absolutely crucial, where you cannot design something relevant without taking users' experiences into account. Co-design is also of great importance if you want to come up with a groundbreaking solution, something completely innovative. It would not be a technological innovation though, but one concerned with usage.

On the other hand, there are still areas of design where we rely more on the intuition of a designer. I doubt whether Steve Jobs would talk to target users before designing a new model of a phone. Thus, as can be seen, it is hard to "apply" co-design to all products and all design practices. Co-design is not always the only way to go – it is not the greatest thing ever, but rather an instrument that allows you to reach certain phenomena which cannot be grasped otherwise. Co-design is a tool that works when you know exactly how and when to use it. You could probably rake leaves in a park with a spade but it is simply better to use a rake.

Dawid Wiener / Monika Rosińska

Ekspertyza codzienności albo lekcja pokory
Rozmowa z Dawidem Wienerem

Monika Rosińska: Jakie były początki Twojego zaangażowania w projektowanie współuczestniczące?

Dawid Wiener: Na samym początku pojawiło się zainteresowanie problematyką projektowania zorientowanego na użytkownika. To był czas, kiedy razem z kolegą definiowaliśmy obszary działań i techniki, które są wykorzystywane w projektowaniu stron internetowych, elementów interaktywnych. Już wtedy zaczęliśmy się interesować zjawiskiem *co-creation* (współtworzenia). Realne działania rozpoczęły się jednak później, kiedy w 2009 roku zaczęliśmy współpracować z meblarską firmą VOX.

Pierwszym wspólnym projektem były multisensoryczne meble, które chcieliśmy stworzyć dla dzieci, uwzględniając w procesie projektowym przede wszystkim ich perspektywę, a nie tylko – jak zazwyczaj się robi – punkt widzenia matki, jej wyobrażenia na temat tego jak dziecko widzi, odczuwa, i doświadcza świata. Drugim – zestaw mebli young users, który miał brać pod uwagę styl życia, sposób myślenia i emocje charakterystyczne dla bardzo specyficznego wieku. Pojawiło się więc pytanie, jak to zrobić? Postanowiliśmy przeprowadzić z nastolatkami z poznańskich gimnazjów i liceów cykl warsztatów kreatywnych. Każdy z nich przebiegał zgodnie z wcześniej przygotowanym scenariuszem, oprócz nas – naukowców, uczestniczyli w nich również projektanci. Warsztaty rejestrowaliśmy na wideo, robiliśmy również zdjęcia.

To było bardzo ciekawe, ponieważ gdy sami fotografowaliśmy to, co z naszej perspektywy było interesujące, czyli jak się ludzie zachowują (sam robiłem zdjęcia twarzy, pracy), projektanci robili zdjęcia tego, co ludzie robią z przedmiotami (jeżeli ktoś rzucał swoją torbę pod stołem, to projektant robił temu zdjęcie). Dla nich to było bardziej istotne. Dostrzegłem dzięki temu, jak odmienne są nasze perspektywy. Jako kognitywista, odwoływałem się „do głowy", projektant zawsze natomiast spoglądał w kontekście otoczenia, miejsca, możliwych zachowań w niej, czy nawyków, jakie ludzie mają. Materiał, który udało nam się zdobyć, przetwarzany był na mapy myśli. Tworzyliśmy wizualizacje związane z ich wyobrażeniami, preferencjami, pomysłami. Powstała również społeczność współprojektowania, która nazywała się young users online i która miała „za zadanie" dyskutować o tym, jak spędzają wolny czas, jaki mają stosunek do wnętrza swojego mieszkania, jak widzą – tak naprawdę – ten problem. Ostatnim etapem było wspólne ocenianie konceptów. Nie była to dyskusja w kategoriach podoba się/nie podoba, lecz realna możliwość modyfikacji brył, które były im przedstawione. I ponownie byliśmy zaskoczeni rezultatami, wiele z początkowych naszych przypuszczeń w kwestii słuszności rozwiązań projektowych okazywało się nietrafione.

MR: Wykorzystaliście w procesie projektowym specyficzne narzędzia badawcze, które angażują badanych i umożliwiają dostęp do innego rodzaju ich kompetencji czy wiedzy, uwydatniają na przykład rolę cielesności czy emocji. Do jakich rezultatów to prowadzi?

DW: Dostrzegam jedną bardzo istotną rzecz, kiedy mówimy o fazie projektowania. Myślenie w kategoriach pozyskiwania wiedzy czysto deklaratywnej, werbalnej, nie jest złe, ale jest ograniczone. Dla przykładu, klasyczna grupa fokusowa, w której ludzie dyskutują, modyfikowana jest w taki sposób, żeby ludzie wykonywali raczej jakiś rodzaj ćwiczenia. Bardziej więc wyrażają się poprzez robienie, niż mówienie. Choć z jednej strony uważam, że jest to niezwykle wartościowe w fazie pozyskiwania inspiracji, wiedzy – tego, co jest uchwytne na poziomie deklaracji, to z drugiej strony, że ważne jest, żeby przetworzyć zebrany materiał w procesie kreatywnym. Staram się podkreślać, że współpraca z użytkownikiem nadaje się do ideacji, może również do dalszych etapów pracy, ale nie wierzę do końca, że można całkowicie oddać władzę użytkownikom czy konsumentom. Być może kiedy mówimy o projektowaniu rozwiązań społecznych, gdy wkraczamy w obszar usług, był-

bym mocniej przekonany, że warto ludzi jeszcze bardziej nakłaniać do partycypacji.

MR: W jaki sposób współprojektowanie zmienia definicję i rolę projektanta?

DW: Projektantów to uczy pokory. Oni patrzą na to w sposób raczej pozytywny. Dzisiaj dużo się mówi w ogóle o samym współprojektowaniu, partycypacji, w bardzo różnych sferach życia, na przykład społecznej, politycznej i tak dalej. Coraz częściej pojawia się refleksja, że jeżeli nie będziemy oddolnie tworzyć pewnych rzeczy, nie będziemy współprojektowali, to legitymizacja tego, co na końcu zaprezentujemy, może być wątpliwa. I sądzę, że po stronie projektantów, przynajmniej części z nich, taka refleksja już występuje.

Ale są i tacy którzy zupełnie tę formę odrzucają, mówiąc, nie po to się kształciłem, nie po to zdobywałem profesjonalną wiedzę, żeby traktować użytkownika jako źródło inspiracji. Co jest ciekawe, wówczas to ja jako naukowiec jestem dla nich istotniejszy, ponieważ – tak jak oni – reprezentuję pewien typ ekspertyzy. Użytkownik natomiast w ich oczach jest jedynie odbiciem pewnego uśrednionego obrazu różnych możliwych rozwiązań.

Starałem się z tym poglądem polemizować, i pokazać, że wcale nie chodzi o to, żeby się użytkownika pytać, co mu się podoba, tylko że warto jest obserwować go w działaniu, gdyż wtedy okazuje się, że wiele zachowań, a także wiele z jego przekonań, które nie tyle są wypowiadane, ile odgrywane, może być bardzo istotnych z punktu widzenia problemu projektowego.

MR: Mówimy o różnorakich ekspertyzach, to znaczy o ekspertyzie naukowej, ekspertyzie projektantów, a czy możemy mówić o ekspertyzie zwykłych ludzi?

DW: Ostatnio wiele osób mówi, że każdy może być kreatywny. Cóż, ja uważam, że nie każdy. To jest moje głębokie przekonanie. Jeśli wszyscy będziemy kreatywni, to w rezultacie, nie będzie taki nikt. Trzeba uważać na pewne pojęcia, żeby nie straciły swego znaczenia, jeśli będziemy ich nadużywali.

Masz chyba rację, że lepiej jest mówić o pewnej ekspertyzie codzienności, tej, która znajduje się po stronie użytkowników czy ludzi. Ta ekspertyza jest ekspertyzą zupełnie nieuświadomioną. To co powiem, mniej dotyczy współprojektowania, ale szukanie wiedzy użytkownika, która nie jest trywialna, możliwe staje się dzięki pracy z pewnymi sytuacjami ekstremalnymi. Co to znaczy? Na przykład osoba, która z powodu swoich pewnych ograniczeń, jest w stanie osiągnąć niezwykle duży stopień sprawności w radzeniu sobie z jakimś problemem. I to jest niezwykle cenne i ważne. Zwykli ludzie są wówczas rzeczywiście ekspertami w tym, co robią. Natomiast kiedy mówimy o ekspertyzie, która dotyczy ogółu, wydaje mi się, że musi to być ekspertyza, która często wspierana jest procesem właśnie współprojektowania. Ona nam się wtedy lepiej objawi.

MR: W Stanach Zjednoczonych i Skandynawii metodologia projektowania współuczestniczącego wykorzystywana jest mniej więcej od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Czy w Polsce, krótko mówiąc, jest już czas na realizowanie tego typu projektów?

DW: Wydaje mi się, że to jest bardzo trudna sytuacja. Tradycje *participatory design* czy wszelkie działania współuczestniczące obecne w Skandynawii, Europie Zachodniej czy też w Stanach Zjednoczonych wiążą się z faktem, że istniały tam podmioty, które szukały inspiracji do tworzenia innowacyjnych produktów, a także lepszych rozwiązań społecznych.

W polskich realiach jest to dużo trudniejsze. Podmioty, które starają się przynajmniej literalnie nawiązywać do tego podejścia, stanowią nadal niewielką część tego, co się w projektowaniu dzieje. Co więcej, cała ta idea współprojektowania, współtworzenia, opiera się na niewypowiedzianym założeniu wiążącym się z zaufaniem społecznym, które wyraża się w chęci do współdzielenia i chęci uczestnictwa w czymś, co może dać rozwiązania korzystne dla „dobra ogółu". W Polsce takie myślenie dopiero raczkuje. Choć, moim zdaniem, to się będzie zmieniać.

Dawid Wiener / Monika Rosińska

An Expertise of Everyday Life or a Lesson in Humility
The Interview with Dawid Wiener

Monika Rosińska: Could you say how your interest in participatory design started?

Dawid Wiener: It all started with my interest in user-centered design. It was the time when I and my colleague were defining the areas of functioning and the techniques that are used in web design, and interactive tools design. Back then, we already became interested in the phenomenon of co-creation. The real action, however, started later. It was not until 2009 when we began to work with the Polish furniture company VOX. Our first joint project was multisensory furniture which we wanted to design for children taking, first and foremost, their perspective into consideration. The perspective of a child is completely different from the one usually adopted, that of a mother, and her personal beliefs about the way a child sees, feels and experiences the world. Our second joint project was young users furniture. The furniture's design was supposed to reflect the lifestyle, the way of thinking and the emotions characteristic of a very peculiar age. Thus, a question arose: "How should we do it?" We decided to conduct a series of creative workshops with teenagers from Poznań middle and high schools. Each and every one of these workshops was arranged and run on the basis of a preprepared script. Apart from us, the scientists, designers also took part in these workshops. What was intriguing is while we photographed things that from our perspective seemed interesting, for example, how people behaved (I took pictures of people's faces and their work), the designers were taking pictures of what people did with objects (that is if someone threw their bag under a table the designers photographed it). This aspect was more important for them. It made me realize just how different our perspectives are. As a cognitivist, I referred to "the head," while a designer would always take into consideration a given context, that of the surroundings, a place, possible behaviors in that space, or habits that people have. The material that we thus obtained was later processed into a mind map. We created visualizations connected to the young people's perceptions, preferences and ideas. A community of co-creation, called "Young users online", was enrolled. The members of this community were encouraged to discuss how they spend their free time, how they perceive the interior of their apartments, simply how they really see this problem. The final stage of the whole process was devoted to a shared evaluation of elaborated concepts. Yet, it was not a discussion in terms of likes and dislikes, but an actual possibility to modify the solids that were presented to the teenagers. And yet again we were surprised with the results. Many of our initial assumptions about the validity of the design solutions turned out to be wrong.

MR: You have used specific research tools in your design process. These tools engage the interviewee and enable to access another kind of their competence or knowledge, for example they emphasize the embodied knowledge or emotions. What are the results of using such tools?

DW: As far as I can see, there is one very important thing when it comes to the design phase. Thinking only in terms of gaining purely declarative, verbal knowledge is not a bad thing, but it is a very limited approach. To give you an example, a classic focus group, where people are discussing a certain thing, is modified in such a way as to make people do some kind of an exercise. Consequently, they express themselves more through doing something rather than speaking. Though, on the one hand, I do think this method is extremely valuable in the stage of gaining inspiration, knowledge, all that is perceptible at the level of declaration, on the other hand, I believe that it is important to process the gathered material in a creative process. I try to emphasize that the cooperation with a user can be subject to ideation and may also be valu-

able in the further stages of the working process, yet I do not completely believe that you can devolve all power to users and consumers. Perhaps, I would be more convinced that it is worth making people fully participate, if we were talking about designing social solutions and were to enter the domain of services.

MR: In what way is co-designing changing the definition and the role of a designer?

DW: Designers are thought humility. Yet, they look at it in a positive way. Nowadays, much is being said in general about co-designing and participation in all walks of life, including social and political spheres and so on. It is more and more often being realized that if we do not adopt a bottom-up approach to the creation of certain things, if we do not co-design, the legitimization of the final results might be questionable. And I think that at least some designers have such thoughts.

But then there are those who completely reject this form, saying that they were not educated, they did not obtain professional knowledge in order to regard the user as a source of inspiration. Interestingly enough, I am, as a scientist, of greater importance to them in such a case. Because, just as them, I represent a certain type of expertise, while the user is merely a reflection of averaged possible solutions.

I have tried to argue with this view, and show that it is not about asking users what they like, but about observing them in real life, in action. Because then it turns out that many of the behaviors and beliefs of users, that are not spoken out, but manifested in actions, can be of great importance when solving the design problem.

MR: We are talking about various types of expertise, that is scientific expertise, the expertise of designers, but can we talk about the expertise of ordinary people?

DW: A lot of people have been recently saying that everyone can be creative. Well, I think that not everyone can. It is my deeply held conviction. If we all are creative, as a result no one is. We have to be careful when using certain terms, so that they will not lose their true meanings if over-used.

You are probably right that it is better to speak of a certain expertise of everyday life, one that is attributed to users or ordinary people. It is an entirely unconscious expertise. What I am about to say does not concern co-designing that much, but still, looking for the user's non-trivial knowledge is only possible when we are dealing with some extreme situations. What am I referring to?

For example, to a person who due their limitations is able to acquire great skills in dealing with a certain problem. And this is extremely valuable and important. That is when ordinary people are real experts in what they do. However, when we speak of expertise which relates to the general public, it seems to me that it should be a kind of expertise which is often assissted by the process of co-designing. This expertise will thus manifest itself more clearly.

MR: In the USA and Scandinavia the methodology of participatory design has been used since the 1980s. Are we ready to carry out such projects in Poland?

DW: I think we are dealing with a very difficult situation. The traditions of participatory design and all participatory practices for that matter, that can be found in Scandinavia, Western Europe or the USA relate to the fact that there were individuals there looking for inspirations for creating new products and better social solutions.

It is much more difficult in Poland. Entireties that are trying to at least literally pursue this kind of approach still constitute just a small part of what is going on in Polish design. What is more, the whole idea of co-designing and co-creating is based on the unspoken assumption about a binding social trust which manifests itself through the desire to share and the willingness to participate in something that can produce a solution that would be beneficial for "the common good." Such a way of thinking is in its infancy in Poland. Although, in my opinion, this situation is going to change.

Tomasz Rakowski / Maciej Frąckowiak

Poza przywilej
Tomasz Rakowski w rozmowie o kreatywności wykluczonych

Tomasz Rakowski: W miejscach, gdzie ziemia jest wciąż jeszcze uprawiana, na polach, które są niewielkie, gdzie wszystko musi być spożytkowane, wśród ludzi, którzy mają problemy z różnego rodzaju niedostatkami, pojawia się rodzaj umiejętności gospodarowania, która zaczyna przetwarzać różnego rodzaju materiały według wzoru zupełnie odmiennego od obecnie promowanego. Ktoś, kto pracuje na kolei, gdzie zajmuje się kontrolowaniem jakichś elementów technicznych przy zwrotnicach, przywiózł do domu dwie piękne naftowe lampy kolejowe, które później przyspawał do swojego ogrodzenia. Potem się okazało, że jego syn z lamp semaforowych zbudował sobie światła, które wykorzystuje w dyskotekach. I nagle okazuje się, że potencjał podobnej kreatywności jest niezwykle duży. Ze starego motoru ktoś zrobił trójkołowiec z przyczepką, a z pralki, ramy pospawanej z kątowników i kółek od wózka dziecięcego – kosiarkę.

Wszystkie te sprzęty żyją: właściciel przyczepki chce do niej zamontować światła odblaskowe, które pochodzą ze starego szlabanu. Z kim się nie porozmawia, okazuje się, że rzeczy, których ludzie ci używają do produkcji nowych sprzętów, to coś, co w taki naturalny sposób, niemalże niepostrzeżenie, wpada w ręce. Skąd Pan ma tę drabinę? A, zrobiłem rok temu. Z czego Pan ją zrobił? No, wziąłem takie rurki i pospawałem. A skąd Pan je miał? A, to mnóstwo tego leży.

Maciej Frąckowiak: Skoro znamy już przykłady, powiedz, skąd się biorą podobne działania; Czym jest kreatywność wykluczonych, którą badasz?

TR: W pierwszej kolejności jest to inny rodzaj rozumienia i posługiwania się tym wszystkim, co materialne. Pewna umiejętność związana z wytwarzaniem różnych urządzeń i narzędzi, z odkrywaniem zasobów, które można spożytkować. Ale umiejętność ta przekłada się także na cały konstruowany wokół tych zasobów świat. Dla przykładu, zugorowane pola w okolicach Szydłowca, na południowym Mazowszu, stały się miejscami, gdzie przez znaczną część roku odbywają się zbiory ziół leczniczych. Co istotne, w rezultacie kreatywności, o której mówię, zmienia się również prywatny krajobraz tych ludzi. Okazuje się, że specyficzny stosunek do materialności pochłania wszystkie sfery ich życia, mieszcząc w sobie różnego rodzaju doświadczenie tego, co trwałe i tego, co przemija.

Wchodzimy w zupełnie inny świat. Wszystko, co wpadnie w ręce, natychmiast jest spasowane, zakombinowane i zestawione z czymś innym. Sąsiad podglądał, jak drugi zrobił kosiarkę z silnika od pralki, próbował skonstruować podobną, ale mu nie wyszło i przez przypadek zrobił spawarkę. Kreatywność tych ludzi to ciąg eksperymentów. I doraźność. Wszystkie te urządzenia sprawiają na mnie, badaczu jednak z innego świata, takie wrażenie, jakby po dotknięciu miały się rozpaść na kilka części. Te kółka od wózka wyglądają, jakby miały odpaść. Są wprawdzie jakoś zablokowane małym gwoździkiem, ale wydaje się, że całość nie wytrzyma dłużej niż dwa tygodnie; tymczasem kosiarka służy już kilka lat. Otwierasz drzwi, a w ręku zostaje klamka. Okna, których nie da się domknąć – mechanizmy już właściwie nie działają, a cały czas obok leży poręczny młotek, którym można odpowiednio uderzyć, aby je zamknąć. Wzięte razem, wszystko to składa się na kulturę niedoróbki, spasowania pewnych rzeczy, żeby działały tu i teraz. Nie ma w tym jakby żadnej ciągłości.

Podczas swojego ostatniego pobytu w badanych przeze mnie społecznościach codziennie jeździłem na innym rowerze, dlatego że ludzie z różnych domów pożyczali mi swoje własne. Początkowo miałem ładną „kolarzówkę" przywiezioną z Niemiec. Okazało się jednak, że jej hamulce nie działają, coś się urywa, koła mają za mało powietrza. Miałem jechać do drugiej wioski, poprosiłem więc właściciela, żeby mi te koła dopompował. Roześmiał się i powiedział, że jeśli jadę tylko do tej wioski obok, to nie ma co pompować, bo spokojnie dojadę. To było bar-

dzo charakterystyczne: jest sens pompować koło tylko w takim stopniu, żeby móc spełnić pewną czynność, a nie, żeby było napompowane.

Opowiadam o tym w szczegółach, żeby pokazać stopień skomplikowania i specyficznej racjonalności, która drzemie w tych praktykach. Ta kultura może być dla nas dziwna, może być inna, ale owa chwiejność, niedopasowanie i nastawienie na doraźność stanowi oś doświadczeń mieszczących się w jej ramach. Dobrze to ilustruje opowieść pewnego człowieka o traktorze własnej produkcji. Jego zdaniem sprzęt właśnie dlatego był świetny, bo miał silnik od malucha. Silnik ten był przedmiotem szczególnej dumy: jak się zepsuje, to właściciel za chwilę załatwi taki sam za 200 złotych. Jak widać, wartość przedmiotów lokuje się tu również w ich rozpadzie, zużywalności. Mamy więc do czynienia z doświadczeniem, w którym możliwość przeróbki pełni istotną rolę. Coś zupełnie innego od tego, czego się poszukuje w ramach współcześnie promowanej wizji rozwoju technologicznego.

MF: Paradoks działań, o których mówisz, jest taki, że kreatywność, która pozwala funkcjonować na wsi pod Szydłowcem, która staje się zaczynem konstruowania własnych światów, w których tamtejsi ludzie żyją, może być jednocześnie typem kreatywności, która ich wyklucza, ponieważ nijak się ma do tej promowanej na salonach: w mediach czy przez instytucje kultury. W jakim stopniu realne jest to zagrożenie i jakie mogą być jego konsekwencje?

TR: Podstawowe założenie koncepcji kreatywności, którą ostatnio się popularyzuje, jest takie, wzbudzając kreatywność, tworzymy pewne jej zasoby czy też potencjały, które staną się następnie paliwem sprawiającym, że różne społeczności lokalne zaczną się lepiej i szybciej rozwijać (przede wszystkim ekonomicznie). I tu pojawia się problem. Trzeba zdać sobie sprawę, że koncepcja kreatywności jako pewnego uniwersalnego zasobu, który musi zostać wzbudzony i eksploatowany, jest jednocześnie dyskursem, który, masz rację, wyklucza.

Po pierwsze, tak pojmowana kreatywność staje się powszechnie obowiązującym wzorem, do którego źródeł nikt nie sięga, gdy tymczasem koncepcja tego, co kreatywne, twórcze i co łączy się z rozwojem, została wytworzona w kontekście zupełnie różnym od tego, który przywołałem na początku. Są to przede wszystkim doświadczenia wysoko wykwalifikowanych twórców, ekspertów, profesjonalistów działających w dużych miastach; to także produkt zmiany organizacji pracy i zarządzania przedsiębiorstwem (post-fordowskiej gospodarki opartej na wiedzy). Po drugie, powyższe koncepcje rozwoju przez kreatywność pomijają i unieważniają inny typ pomysłowości i innowacyjności, który wiąże się z umiejętnością wytwarzania rozwiązań podobnych do tych, które przywoływałem wcześniej. Po trzecie, i najważniejsze, musimy pamiętać, że umiejętność posługiwania się materialnością w inny, zaskakujący sposób ma nie tylko sens praktyczny, ale wiąże się również z określonymi doświadczeniami społecznymi. W działania te wpisany jest bowiem, jak pokazałem przed chwilą, pewien rodzaj wrażliwości estetycznej, za którą idzie nie tylko określony sposób posługiwania się przedmiotami codziennego użytku, ale i konkretna, specyficzna koncepcja wytwarzania własnego otoczenia; cała kultura codzienności.

Z niedostrzeganiem tego wymiaru oddolnych potencjałów kreatywności wiąże się zatem niebezpieczeństwo zanegowania niezwykle ważkich doświadczeń całych społeczności. Takich, które pozwalają im budować poczucie własnej tożsamości, wartości i nierzadko oporu wobec dominujących struktur i wzorów. Z perspektywy centrum można powiedzieć, że nasze technologie są lepsze, a materialność bardziej trwała. Popularyzując jednak ten sposób myślenia jako jedyny wyznacznik kreatywności, powinniśmy pamiętać, że w rezultacie odbieramy niektórym ludziom coś więcej, niż tylko prawo do radzenia sobie na swój własny sposób. Odbieramy im przede wszystkim furtki, przez które mogą sięgać do własnych i niezwykle wartościowych sposobów komentowania siebie, swojej sytuacji i swoich umiejętności.

Tomasz Rakowski / Maciej Frąckowiak

Beyond a Privilege
The Interview with Tomasz Rakowski about the Creativity of the Excluded

Tomasz Rakowski: In places, where land is still being cultivated, on the fields, which are small, where everything has to be utilized, among people who have problems with scarcity of all sorts of things, people develop some unique management skills. These skills make people start processing various materials using a formula completely different from the one that is being promoted nowadays. Someone who works on the railway, where he controls some technical elements of switches, brings home two beautiful railway oil lamps, which he later welds to his fence. Then it turns out that his son builds disco lights out of semaphore lamps. And suddenly it turns out that a potential for similar kind of creativity is vast. Someone builds a three-wheeler with a trailer out of an old motorbike and someone else builds a mower out of a washing machine, a welded steel frame and wheels from a stroller.

All of these things are living; the owner of the trailer wants to attach to it reflecting lights from an old barrier. All of the people you ask tell you that the things they use for the production of new appliances and equipment are found "naturally," almost imperceptibly. Where have you got this ladder? Well, I made it myself a year ago. What is it made of? Well, I welded some metal tubes. And where did you get these metal tubes? They are just all over the place.

Maciej Frąckowiak: As you have already given some examples, could you tell me where similar practices come from? What is this creativity of the excluded that is the subject of your research?

TR: First of all, it is a different way of understanding and using all that is material. It is a certain skill associated with the production of various devices and tools as well as exploration of resources which can be later utilized. But this skill also translates into the whole world that is constructed around these resources. For example, fallow fields near Szydłowiec, in central Poland (Mazowsze), are now places where medicinal herbs are collected throughout almost a whole year. I would also like to point out that as a result of the above described creativity the private landscapes of these people are changing. It turns out that this peculiar approach towards materiality absorbs all spheres of these people's lives, including various ways of experiencing what is permanent and what is temporary.

We are entering a completely different world. Everything that can be found is immediately paired and combined with something else. One neighbor watched the other neighbor make a mower motor out of a washing machine, he tried to construct a similar mower, but it did not work out and by chance he made a welder. These people's creativity is a series of experiments. And it is also temporariness. When looking at all of these devices, I, as a researcher from another world, have an impression that they will fall apart into pieces if I touch them. The wheels from the stroller look like they are about to fall off. They are somehow attached with a small nail but still it seems that they are going to fall off in two weeks or so, and yet the mower has been used for a couple of years now. You open a door and a door handle comes off into your hand. Then you have windows which cannot be properly closed because the mechanisms are practically broken. But a small hammer is always at hand and you can use it to close (that is hit) the windows. The combination of all these things is a culture of defects, a culture of pairing some things in order to make them work right here and right now. It seems that there is no continuity in it.

The last time I was staying with the communities I am researching, I would ride a different bike every day because people from different houses would lend me their own bikes. At first, I had a really nice cycling bike that was imported from Germany. But it turned out that its brakes did not work, something was about to fall off, and the wheels had too little air in them. I had to go to another village so I asked the bike's owner to

pump the wheels for me. But he just laughed and said that if I was going only to the nearest village, there was no need to pump the wheels because I would make it there on this bike without any problems. That situation was very characteristic: it makes sense to pump the wheels only if it enables one to perform a certain task and not just for wheels' sake.

I am talking about this in so much detail to show the level of complexity and peculiar rationality that underlies such practices. We may find this culture strange and different, but its instability, maladjustment and focus on temporariness constitute an axis of the culture's experiences. A farmer's story about a tractor that he constructed himself is a good exemplification of that. According to the farmer, his tractor was so fantastic because it had an engine from a Polish car Fiat 126. The farmer took great pride in the engine: he said that when it breaks down, he is going to spend 200 zloty (around 50 Euro) and buy the exact same engine to replace the broken one. As can be seen, the value of things in this culture can also be found in their breaking down and wearing away. Thus, we are dealing with an experience in which the process of remaking plays an important role. It is something completely different from what is being pursued within the concept of technological development that is being promoted nowadays.

MF: Paradoxically, creativity that enables one to make ends meet in a village near Szydłowiec, creativity that is leaven for constructing the worlds in which these people live can at the same time be a kind of creativity that excludes these people, because it is very different from the type of creativity that is being promoted by the media and cultural institutions. Just how real is this threat of exclusion and what could be its consequences?

TR: The basic concept of the type of creativity that has been and is being promoted is that by stimulating creativity we acquire its resources, or develop its potential, which will later fuel faster and better development (especially economic development) of local communities. And here is a problem: we have to realize that the concept of creativity as a universal resource that must be stimulated and used is also a discourse that, you are right, is exclusive.

First of all, creativity understood in such terms becomes a standard, a norm, a traditional model whose roots are not known to the general public. And yet the concept of what is creative, productive and connected to development was formulated in a context quite different from the one I have mentioned at the beginning. This context is, first and foremost, the experiences of highly-qualified artists, experts and professionals working in bigger cities, but it is also a product of a new organization of work and business management (post-Ford knowledge-based economy). Secondly, the abovementioned concepts of development through creativity disregard and invalidate another type of resourcefulness and innovation which is associated with the ability to produce the solutions I have mentioned earlier. Thirdly, and most importantly, we must bear in mind that the ability to use materiality in a different, unexpected way, is not only a matter of practicality, but also a matter of social experiences. That is because such actions are, as I have shown earlier, also concerned with a kind of aesthetic sensitivity which does not only imply a certain way of using everyday objects, but also a concrete and specific concept of producing one's environment, the whole culture of everyday life.

Disregarding the concept of grassroots potential of creativity constitutes a threat of negating the most important experiences of whole communities- experiences that allow a community to build a sense of identity, self-worth and oft-times resistance against dominating structures and models. From the perspective of the centre, we might say that our technology is better and our materiality lasts longer. However, when popularizing this way of thinking as the sole determinant of creativity, we should remember that as a result we deprive some people of something more than just the ability to make do with what they have. We deprive them of the possibility to comment on themselves, their situation and their skills in a personalized and valuable way.

Thomas Binder

Laboratorium (współ)projektowania: eksperymentowanie z rozwiązaniami przyszłości
Szkoła designu w poszukiwaniu nowych form uczestnictwa

Wstęp

Instytucje uczące projektowania muszą szukać dla siebie nowych ról i włączać się w nowe formy uczestnictwa w życiu społecznym. Coraz trudniej oddzielić od siebie wytwarzanie wiedzy i zaangażowanie w zmianę, nie ma już też czytelnej linii, wzdłuż której można by śledzić to, co nowe. Przeciwnie, znane i nowe stapiają się ze sobą tak, że brak pomiędzy nimi wyraźnej granicy. W sferach, gdzie kiedyś sztuka, design czy badania uniwersyteckie miały wyłączne prawo do kształtowania nowych warunków społecznych, tam teraz pojawia się zmiana oparta na uczestnictwie i majsterkowaniu. W rezultacie doszło do załamania się tradycyjnych rządów artyzmu i znawstwa. Równocześnie jednak zdano sobie sprawę z tego, jak ważne jest poszukiwanie nowych form uczestnictwa, dzięki którym „to co możliwe" stanie się namacalne i nadające się do rozważenia w demokratycznym dialogu.

Wiedza specjalistyczna oraz znawstwo ustępują pola zdecentralizowanej kulturze uczestnictwa, która stwarza zupełnie nowe warunki, zarówno dla środowiska akademickiego, jak i dla tradycyjnej elity kulturalnej. Z demokratycznego punktu widzenia odejście od celebrowania doskonałości i wiedzy specjalistycznej na rzecz autentycznego uczestniczenia i współpracy może, na pozór, wydawać się trendem pozytywnym i rokującym duże nadzieje. Moim zdaniem, proces, którego jesteśmy obecnie świadkami jest jednak w swej istocie znacznie bardziej złożony i niejednoznaczny niż wskazywałyby na to pierwsze interpretacje.

Ogół społeczeństwa odczuwa potrzebę uczestnictwa w wydarzeniach kulturalnych i społecznych. Można zaobserwować uzasadnioną nieufność wobec władzy w jakiejkolwiek postaci, która może utorować drogę do powstania nowych form zachowań obywatelskich. Te z kolei mogą nie tylko wskrzesić ideę inicjatyw obywatelskich, ale też na nowo zdefiniować debatę publiczną, której punktem wyjścia powinny być sprawy niepokojące, a nie sprawy oczywiste. Brakuje nam jednak merytorycznej debaty na temat uczestnictwa. Ci, którym tradycyjnie przypisywano autorytet, nie spieszą się do podejmowania nowych ról. Co istotniejsze, można zaobserwować rozbieżność pomiędzy zdolnością społeczeństwa do rozpoznania władzy a jego umiejętnością zrozumienia i wykorzystania potencjału, jaki niosą ze sobą działania wspólnotowe. Krótkomówiąc, jesteśmy obecnie świadkami stopniowego upadku „starego reżimu" władzy i autorytetu. Równocześnie jednak pustka po nich nie została wypełniona. Nowy reżim działań zbiorowych nie został jeszcze w pełni ukształtowany.

Co to znaczy być profesorem w szkole projektowania oraz badaczem designu w tej, jak dotąd nierozpoznanej, dziedzinie, który całym sercem popiera ideę uczestnictwa i współpracy? Postaram się odpowiedzieć no to pytanie, analizując, na początek, nowe warunki społeczne, w których przyszło nam funkcjonować. Nie jestem ekspertem w tej dziedzinie, ale kierować się będę doświadczeniami szkoły, która została zmuszona do przemyślenia swojej roli skarbnicy duńskiego designu i która stara się obecnie na nowo odnaleźć w świecie akademickim. Omówiwszy powyższe kwestie, przybliżę ideę laboratorium (współ)projektowania – szczególnego środowiska projektowania, w którym, jako badacze, znajdujemy się w samym środku sieci osób zaangażowanych w zmianę. Podam przykłady naszej współpracy z władzami publicznymi, która miała na celu wypracowanie nowego podejścia do zaangażowania obywateli w zrównoważoną gospodarkę odpadami. Postawię też tezę, że to, co działo się podczas tych spotkań, było w istocie eksperymentowaniem z rozwiązaniami przyszłości, które laboratorium przybliża swoim uczestnikom.

Laboratorium (współ)projektowania czerpie swoje idee z zyskujących ostatnio na znaczeniu prac z obszaru studiów nad nauką i tech-

nologią, kładących nacisk na zastosowanie pracy naukowej w obszarze przedsiębiorczości. Chciałbym zaprezentować kilka przykładów na to, w jaki sposób projektanci oraz badacze designu mogą z powodzeniem wykorzystać wspomniane powyżej prace do przekształcenia designu w performatywne zaangażowanie się w „to, co możliwe". Na koniec podzielę się także naszymi doświadczeniami ze współprodukcji nowych usług i przestrzeni dla urzędu, w których istotna była idea nowych form dialogu władz miasta z jego mieszkańcami. Podsumuję również moje osobiste zobowiązanie wobec nowej szkoły projektowania, której celem jest krytyczne zaangażowanie w „to co możliwe".

Wiedza i działanie po metodzie

Kiedy jakiś czas temu przeprowadziłem z moimi studentami ocenę zajęć z ceramiki eksperymentalnej, jeden z nich zarzucił mi, że teksty, które wybrałem do omawiania na naszych zajęciach, były za mało zróżnicowanie. Wspomniany student wolałby, żeby teksty te nie przedstawiały tylko jednego spojrzenia, lecz oferowały możliwość poznania danej kwestii także z innej niż prezentowana na moich zajęciach, perspektywy.

Krytyka ta jest znamienna dla współczesnego nauczania w szkole projektowania. Studenci nie akceptują kanonicznego statusu przekazywanej przez nas wiedzy, ponieważ – nauczeni doświadczeniem – słusznie zakładają, że każdemu twierdzeniu przeciwstawić można inne. Dlatego też wolą oni najpierw „sprawdzić, co jest w ofercie", zanim zdecydują się na ten czy inny wybór. Może i świadczy to po trosze o konsumeryzmie wyższej edukacji, ale i stanowi zrozumiałą interpretację świata wielości i relatywizmu. Wszystkie z wybranych przez mnie materiałów odnosiły się do ponownego zainteresowania rzemiosłem, co widać, na przykład w książce Richarda Sennetta Etyka dobrej roboty[1]. Z rozmysłem dobrałem określony zestaw tekstów, podkreślających wagę eksperymentalnych poszukiwań, dla których drogowskazem miały być powiązania i interakcje międzyludzkie. Praca z tekstem stanowiła tylko jedną z form aktywności na zajęciach. Studenci mieli nie tylko czytać, ale i przeprowadzać własne artystyczne eksperymenty z gipsem i gliną oraz dokumentować i rozważać wynik tych eksperymentów. Student, który wcześniej skrytykował dobór tekstów, przybył na zajęcia ze ściśle określoną wizją tego, czego chciał dokonać. Będąc kształconym i jednocześnie zainteresowanym projektowaniem mebli, ów student chciał przedstawić swój własny komentarz dotyczący, jak to ujął, demokratycznych projektów sieci meblowej IKEA.

IKEA – jego zdaniem – produkuje uproszczone i konsumpcyjne meble, w których nie ma miejsca na niedoskonałości, co czyni je, jak twierdził ów student, wartymi posiadania. Jego komentarz miał przybrać formę krzesła wykonanego w całości z gliny. Wypolerowany i uproszczony projekt krzesła z IKEI miał, w zamyśle, zostać skonfrontowany z nieregularną fakturą gliny i jej przyziemnym charakterem. W miarę rozwoju projektu okazało się, że przestrzeń do eksperymentowania jest raczej niewielka. Student chciał po prostu zaprezentować z góry założony koncept, a jego praca sprowadzała się do zmaterializowania go w glinie. W czasie egzaminu końcowego student ów został skrytykowany za niepodążanie ścieżką wytyczaną przez swoje własne eksperymenty. Pęknięcie w strukturze gliny, które mogło zrujnować całą jego pracę, egzaminatorzy uznali za jej najbardziej interesujący aspekt. Sama zaś przyjęta przez niego koncepcja została odrzucona i uznana za zbyt manierystyczną i „oczywistą".

W świetle powyższej historii skrytykowanie przez tego studenta literatury omawianej na zajęciach wskazuje kolejny współcześnie drażliwy punkt. Nawet jeśli zdajemy sobie sprawę, że teorie można kwestionować, to musimy też uświadomić sobie, iż pewnym formom wiedzy odpowiadają określone formy działania. Mój student podszedł do swojego projektu w sposób konceptualny, semantyczny i krytyczny, podczas gdy teksty prezentowane na zajęciach zakładały podejście kontekstualne, oparte na

[1] R. Sennett, Etyka dobrej roboty, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010.

praktyce i akcentujące to, co może się wyłonić w działaniu. Zaproponowane przeze mnie ramy teoretyczne nie pozwoliły mojemu studentowi na kompetentne postępowanie w jego ramach teoretycznych.

Z powyższego przykładu wysnuć można ogólne wnioski. Sprowadzają się one do stwierdzenia, że wiedza, którą przyswajamy i którą przekazujemy, przypisana jest do tego, co nam ona umożliwia. Sam autorytet jako taki nie wynika z faktu bycia nauczycielem posiadającym wiedzę, ponieważ każdemu nauczycielowi można przeciwstawić innego, równie kompetentnego i głoszącego równie uzasadnione poglądy. Takie podejście do wiedzy niesie też jednak ze sobą pewne zagrożenie, które jest szczególnie silnie obecne w szkole projektowania, mianowicie, że działanie niepoparte podlegającą dyskusji epistemologią nie istnieje. Studenci uświadamiają sobie, że możliwe jest kwestionowanie zdania wykładowców, ale oznacza to tym samym, że i ich działania, jako twórców, muszą mieć poparcie w określonym sposobie rozumienia świata.

Aby szerzej omówić, jakie konsekwencje niesie ze sobą to doświadczenie, odwołam się do kolejnego przykładu z prowadzonych przeze mnie zajęć. Studenci drugiego roku mogą w naszej szkole uczestniczyć w ćwiczeniach z badań nad designem. Celem tych zajęć jest zaznajomienie ich z osobami o zupełnie innej, niż znana im dotychczas, sytuacji życiowej. Każdym zajęciom przyświeca temat przewodni, a ich uczestnikom oferuje się kontakt z ludźmi, których sytuację mają poznać. Zajęcia oraz zaaranżowana przez nas sytuacja mają być punktem wyjścia samodzielnego wytwarzania wiedzy, dzięki której można wyobrazić sobie inną, nową rzeczywistość. Zalecana przez nas metodologia jest prosta i nosi nazwę dialogu współprojektowania. Już od pierwszego dnia zachęcamy studentów do poznawania ludzi, których sytuację uznają za interesującą. Spotkania te mają na celu zrozumienie danej osoby, jej życia codziennego oraz potrzeb. Istotnym elementem tego procesu jest zestaw „narzędzi dialogu", które czynią rozmowę z drugim człowiekiem konkretną i możliwą do prześledzenia.

Tematem przewodnim ostatnich zajęć było życie z demencją. Demencja to przewlekły stan chorobowy, który ma wpływ na wszystkie aspekty codziennego życia chorej osoby. Chorzy stopniowo tracą pamięć krótkotrwałą, co, w miarę rozwoju choroby, prowadzić może do ogólnej dezorientacji, a nawet utraty umiejętności porozumiewania się za pomocą mowy. Zdecydowaliśmy się podjąć ten temat, ponieważ eksperci z dziedziny zwracali uwagę na fakt, że personel medyczny właściwie nie zdaje sobie sprawy, jak naprawdę wygląda życie ludzi cierpiących na tę chorobę. W odniesieniu do nauki projektowania zadanie to miało zarówno wymiar badawczy, jak i komunikacyjny. Nasi studenci byli zobligowani do poznania codziennego życia ludzi z demencją, a wiedza wyniesiona z tego doświadczenia musiała zostać przekazana w sposób zrozumiały dla innych.

Cóż więc zrobili uczestnicy zajęć? Czy czytali książki, przeprowadzali wywiady i zbierali dane medyczne? Nic bardziej mylnego! Zamiast tego przygotowali książki z obrazkami, krótkie rozmowy, a nawet proste gry dialogowe, które od samego początku odzwierciedlały ich zainteresowanie oraz troskę o chorych. Uczestnicy zajęć przez dziesięć tygodni udoskonalali wymyślone przez siebie narzędzia i historie obrazkowe, które w ostatecznej wersji stworzyły imponujący zasób źródeł przybliżający nam świat ludzi zmagający się ze straszliwą chorobą; świat, który – mimo wszystko – nie był pozbawiony namiętności i pragnień. Studenci nie rozwiązali problemu, a w pełni wykorzystali swoje uzdolnienia twórców do przedarcia się przez kliniczną terminologię medyczną i dotarli do obrazu prawdziwego życia swoich rozmówców, co umożliwiło spojrzenie na nie w inny sposób. Nie można powiedzieć, co właściwie powinno być rezultatem takiego projektu: jakie wnioski końcowe powinni wysnuć studenci ani też jaki właściwie sposób pracy, rozumiany w kategoriach metody, powinni byli obrać. Pewne jest tylko jedno: należało ich zachęcać do badania i odkrywania tego, co można powiedzieć i co można zrobić podczas spotkania z drugą osobą.

Co zatem łączy moich studentów badań nad designem z moimi studentami ceramiki eksperymentalnej? Studenci ceramiki przychodzą na zajęcia z góry obmyślanym konceptem, pomysłem na to, co chcą osiągnąć. Pomysły te mogą być mniej lub bardziej przemyślane. Mój „krytyczny" student miał ściśle określoną wizję tego, co ma być rezultatem końcowym jego zajęć, ale w wypadku innych uczestników wizja ta konkretyzowała się w trakcie pracy z materiałem. Nazywamy to planem projektu, ale można też powiedzieć, że jest to po prostu majsterkujący (*tentative*) sposób postrzegania świata, który podlega przemianie i wyostrzeniu w miarę pracy nad wytwarzaniem nowego przedmiotu. Droga, którą przebywają studenci badań nad designem, jest podobna. Oni także muszą przejść przez etap planowania i eksperymentowania, orientując się wykorzystując to, co już wiedzą, i poddając to próbom w miarę postępów w procesie tworzenia. Sposób postępowania jest w obu sytuacjach podobny, ale rezultaty różnią się od siebie. Studenci ceramiki zamykają wiedzę w zaprojektowanym przez siebie przedmiocie, natomiast studenci badań nad designem przeprowadzają badanie, aby wiedzieć więcej.

W stronę współczesnej szkoły designu

W naszej szkole projektowania, podobnie jak w wielu innych europejskich instytucjach naukowych, toczy się obecnie zaciekła debata nad nowymi podstawami edukacji. Nowe podejście do nauczania projektowania powinno brać pod uwagę zmianę warunków społecznych, w których przyszło szkole funkcjonować. Za szczególnie ważne uważam w tej dyskusji stanowisko Stuarta Baileya z The Parsons New School of Design, który zawarł swoje uwagi w krótkim artykule Towards a Critical Faculty[2]. Bailey twierdzi, że instytucje uczące projektowania muszą zdać sobie sprawę, że w projektowaniu nie można dłużej rozdzielać „co" od „jak". Jego zdaniem, starą tradycję akademicką charakteryzowało przykładanie wagi do talentu, techniki i imitacji, tradycja Bauhausu zaś kładła nacisk na kreatywność, środki wyrazu i innowację. Łączenie „co" i „jak" projektowania, które – jak myślę – przypomina ścisłe związki pomiędzy wytwarzaniem (lokalnej) wiedzy, a tworzeniem rzeczy, wymaga, zdaniem Baileya, zdefiniowania współczesnej szkoły designu na nowo. Postawa powinna w niej zastąpić kreatywność, praktyka – środki wyrazu, a dekonstrukcja – innowację. Najlepszym posunięciem byłoby odrzucenie idei autorytetu jednej kanonicznej tradycji projektowania. Równocześnie jednak, podobnie jak Bailey, uważam, że musimy zachować siłę procesu projektowania, którą jest postrzeganie „teraźniejszości jako zaangażowania na wskroś"[3]. Zmieniająca się rola instytucji uczących projektowania i samego projektowania we współczesnym świecie polega właśnie na tym. Bailey, rozważnie, postanowił odnieść się do różnorodnych trendów we współczesnym nauczaniu projektowania, a prawie żadnej uwagi nie poświęcił związkom pomiędzy instytucją nauczającą a społeczeństwem, w którym funkcjonuje. Sam chciałbym teraz podjąć właśnie ten wątek, aby ustalić, jak można wykorzystać swoisty współczesnemu projektowaniu konstruktywizm do procesu odgrywania „nowego" w laboratoriach produkcyjnych.

Laboratorium (współ)projektowania

Sztuka i projektowanie cieszyły się w okresie modernizmu wyjątkowym przywilejem. Mogły one mianowicie wnosić do naszego życia rzeczy nowe, podczas gdy nauki ścisłe i inżynieria pracowały niejako za kulisami nad udoskonalaniem technologii, które były motorem napędowym rozwoju społeczeństwa. Obecnie jednak sztuka i projektowanie nie mają monopolu na wprowadzanie innowacji, a dawny stabilny kurs rozwoju społeczeństwa został zastąpiony mnogością trendów i bodźców, które trudno jest objąć myślowo nawet dobrze poinformowanemu obywatelowi. Jednakże, jak zauważył już Andrea Branzi w czasach Superstudio, rzeczy poruszają społeczeństwo jak nigdy dotąd. Przywilej projektantów polegający na tworzeniu przyszłości daje

2 S. Bailey, Towards a Critical Faculty: A Reader Concerned with Art/Design Education, New York 2006.

3 N. Potter, What Is a Designer, London 1980.

im tym samym przewagę w kształtowaniu nowego społeczeństwa uczestnictwa[4]. W moim środowisku staramy się wykorzystać to dziedzictwo, angażując się w problemy społeczne, które zazwyczaj nie zaliczały się do zakresu pracy projektantów. Nazywamy to laboratorium (współ)projektowania[5].

Za punkt wyjścia przyjęliśmy sobie założenie, że nie tylko projektanci, ale i fachowcy z wielu innych dziedzin starają się usilnie, w ciągle zmieniającym się społeczeństwie, dostrzec i wcielić w życie „to co możliwe". Bez względu na to, czy mówimy o trudnościach, jakie napotykają wielkie korporacje w przemyśle telekomunikacji i telefonii komórkowej (chcące rozwinąć nowe możliwości biznesowe w swoich najbardziej odległych ośrodkach), czy rozważamy sytuację instytucji publicznych (pragnących na nowo zdefiniować swoje relacje z obywatelami, relacje z instytucjami pozarządowymi oraz relacje między sobą), możliwość utworzenia tymczasowej przestrzeni innowacji jest bardzo ograniczona logiką operacyjną poszczególnych współpracujących ze sobą partnerów. Problemem nie jest przecenianie roli ugruntowanej wiedzy specjalistycznej przez fachowców, ponieważ zazwyczaj zdają sobie oni sprawę z trudności w uchwyceniu i kruchości (lokalnych) reżimów wiedzy, które trzymają praktykę w ryzach. Jednakże to właśnie ta świadomość sprawia, że organizacje nie są chętne do odkrywania nowych konfiguracji.

Dla współczesnych projektantów i badaczy designu bliski związek między rozpoznaniem „tego, co możliwe" i uczynieniem tego namacalnym, uchwytnym jest rzeczą nadrzędną w każdej praktyce projektowej. W laboratorium (współ)projektowania chcemy zbadać, co się stanie, gdy projektanci zaangażują się w proces projektowania, w którym przewidywany rezultat to wynik nie tylko autorskiej wizji poszczególnych projektantów, ale i współpracy pomiędzy różnymi praktykami.

Szansą na taką współpracę było zlecenie, które otrzymaliśmy parę lat temu, od dużego przedsiębiorstwa publicznego. Firma ta zajmowała się unieszkodliwianiem odpadów z terenu Kopenhagi i jej okolic. Chciała, abyśmy pomogli jej lepiej zrozumieć, co ludzie robią z odpadami i w jaki sposób dochodzi do ich recyklizacji (w domu, na ulicy czy w czasie publicznych zbiórek?). Przedsiębiorstwo to stawiało sobie za cel zmniejszenie liczby odpadów, które poddawane były spalaniu. Badania przez nie przeprowadzone pokazały, że zaledwie niewielki procent tego, co nadawało się do recyklizacji, było w ogóle oddawane do miejskich punktów zbiórki odpadów. Firma ta przez kilka lat pracowała w oparciu o ogólną tendencję tak zwanego „nowego zarządzania publicznego", która zakładała, że obywatel powinien być traktowany jak klient, którego nie obchodzi nic poza sprawnym działaniem służb użyteczności publicznej. Jak stwierdził jeden z pracowników wyższego szczebla tej firmy: „Nasza wiedza o tym, co ludzie właściwie robią i co myślą, jest niewystarczająca. Ten projekt musi pomóc nam zmienić tę sytuację".

Dla nas problem przedstawiał się nieco inaczej. Po pierwsze, cały system gospodarki odpadami stanowił skomplikowaną sieć, w skład której wchodziło wielu różnych interesariuszy. Mimo iż nikt z nas nie podważał szczerych chęci wspomnianego pracownika, byliśmy przekonani, że związki pomiędzy poszczególnymi elementami całej tej skomplikowanej sieci należy zakwestionować. Tylko wtedy idea nowego „recyklizującego" obywatela może się spełnić. Po drugie, szybko udało nam się ustalić, że ową sieć opisać można jako pełną sprzeczności i zakłóceń, a to dlatego, że istniało w niej wiele różnych, sprzecznych ze sobą scenariuszy dotyczących tego, jak zachowywać się miały poszczególne elementy sieci. W związku z tym zaproponowaliśmy firmie serię warsztatów, w trakcie których interesariusze spotkaliby się, aby przećwiczyć nowe formy relacji pomiędzy nimi (jako elementami sieci – przyp. red.). Uzupełnieniem spotkań były obserwacje

[4] Zob. A. Branzi, Learning from Milan, design and the second modernity, Cambidge 2008.

[5] T. Binder, E. Brandt, J. Halse, M. Foverskov, S. Olander, S. Yndigegn et al., Living the (Codesign) Lab, Proceedings of the Nordic Design Research Conference (NORDES), Helsinki 2011.

etnograficzne oraz interwencje projektowe, które zostały przez nas zaaranżowane pomiędzy warsztatami[6].
Z punktu widzenia obserwatora, laboratorium projektowe przebyło ten sam proces problematyzacji, wprowadzenia (interessement), rekrutacji i mobilizacji, który został opisany przez Michela Callona jako konstytutywny dla działalności typowego laboratorium naukowego[7]. Ponowne zdefiniowanie konceptu „użytkownika/obywatela", który z postaci biernej stał się aktywnym współproducentem bardziej zrównoważonego systemu gospodarki odpadami sprawiło że cały proces zyskał dynamikę.

Z perspektywy samego laboratorium spotkanie interesariuszy można zaś zdefiniować jako praktykę performatywną zbudowaną wokół pytania „co, jeśli?" i kierującą się trzema zasadami. Pierwszą z nich jest badanie wykorzystujące metody uczestniczące. Biorący w nich udział przedstawiciele różnych środowisk mają, razem z badaczami designu, przestudiować w jaki sposób rzeczy powstają oraz to, w jaki sposób oswaja się je w sieci powiązań. Zaczęliśmy od badań etnograficznych umożliwiających rozpoznanie wzajemnych zależności pomiędzy separacją i odsunięciem a popularyzacją i bliskością. Zróżnicowanej grupie zwykłych obywateli, śmieciarzom, oraz urzędnikom miejskim zadaliśmy pytanie typu „co, jeśli?" („Co, jeśli śmieciarze są bohaterami recyklizacji?"). W badaniu, które przeprowadzaliśmy głównie podczas warsztatów, wykorzystaliśmy także takie techniki, jak granie w „karty projektowe", odgrywanie scenariuszy oraz mapowanie kluczowych powiązań.

Drugą z zasad jest zrównoważona partycypacja. Laboratorium projektowania nie zajmuje się kolekcjonowaniem pomysłów i zbieraniem informacji, lecz pozwala na spotkanie ludzi, którzy wnosząc swoje doświadczenia, wspólnie odgrywają możliwą przyszłość. Ma to miejsce nie tylko w trakcie trwania warsztatów, ale również między nimi, kiedy można wspólnie wypróbowywać nowe sposoby postrzegania, na przykład rozstrzyganie skarg klientów przez towarzyszących śmieciarzom w ich codziennej pracy na przedmieściach pracowników call center.

Trzecią z zasad, którymi się kierujemy jest reguła generatywnego prototypowania (*generative prototyping*). Dogłębne zrozumienie jest możliwe tylko wtedy, gdy uczestnicy wykorzystają do czegoś spostrzeżenia, które poczynili. Odgrywanie prób przyszłości to nie tylko proces eksperymentowania, ale też proces produkcyjny. Aby urzeczywistnić wymyślone w trakcie prób nowe praktyki, należy je zmaterializować w narzędziach i modelach – uczynić uchwytnymi. W laboratorium projektowym poświęconym problemowi odpadów powstało kilka modeli narzędzi dla miejskich urzędników, które w miarę rozwoju projektu udało się rozwinąć w cały pakiet środków.

Co za tym zostaje zrealizowane w laboratorium projektowym? Odpowiem na to pytanie, wracając do konceptu „tego, co możliwe". W pracy nad projektem poświęconym gospodarce odpadami skutkiem pracy laboratorium nie były wynalazki czy innowacje w tradycyjnym sensie, nie ukierunkowywało ono także kreatywności czy ideacji. Laboratorium wykorzystało za to i wytworzyło nowy model relacji, który umożliwił uczestnikom spojrzenie na istniejące praktyki i rozwiązania w nowym świetle. Rezultatem prób nie było ujawnienie potencjału, a urzeczywistnienie możliwości. „To co możliwe" jawi się w tym przypadku nie jako „to co wyobrażone", ale jako rzeczywistość w procesie stwarzania (*reality in making*).

Dlaczego jednak potrzeba projektantów do zmiany modelu myślenia, w którym zamiast innowacyjności „tego co nowe" doceni się pragmatyczne „to co możliwe"? Jakie są szersze implikacje laboratorium projektowego dla nowej kultury uczestnictwa? Na powyższe pytania postaram się odpowiedzieć w ostatniej części tekstu.

6 Rehearsing the Future, J. Halse, E. Brandt, B. Clark, T. Binder (red.), The Danish Design School Press 2010.

7 M. Callon, Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay, [w:] J. Law, Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge, London 1986, s. 196-233.

Myślenie projektowe

W innym laboratorium projektowym pracowaliśmy wspólnie z grupą seniorów i urzędem miasta nad wytworzeniem nowych powiązań i możliwości współpracy, które pomogłyby ludziom starszym formować nieformalne sieci wokół zajęć sportowych i ćwiczeń na świeżym powietrzu. Tym razem laboratorium gościło więc na warsztatach seniorów, którzy omawiali, tworzyli i odgrywali teraźniejszość. Chcieliśmy w ten aktywny i wesoły sposób zbadać, w jaki sposób media społecznościowe mogą pomóc w rozwoju i popularyzacji nowych form aktywności, które nie ograniczałyby się tylko do spotkań z przyjaciółmi czy zorganizowanych zajęć sportowych w domach kultury.

Seniorzy tworzyli kolaże przedstawiające, czym jest dla nich dobry dzień, mapowali swoje sieci powiązań oraz opowiadali anegdoty o tym, że poranną rozmowę telefoniczną z pielęgniarką środowiskową traktują jako możliwość ustalenia, gdzie znajdują się ich przyjaciele i sąsiedzi. Rozmowy z seniorami w laboratorium projektowym znacznie różnią się od tych przeprowadzanych w obecności urzędników miejskich. Wypowiedzi w laboratorium, dokumentowane w postaci książek i filmów, dają nam nowy oraz inny obraz tego, co oznacza być osobą starszą.

Następnie w laboratorium projektowym grupa uczestników brała udział w czymś, co nazywamy żywym laboratorium – seniorzy spotykają się co tydzień w miejscowym parku i grają razem w gry, spacerują, piją kawę. Obecność ludzi starszych w parku podkreślana jest za pomocą subtelnych środków. Niewielkie, czasowe instalacje są znakiem, że dzieje się coś szczególnego, i równocześnie sprawiają, że park użycza żywemu laboratorium lokalizacji. Wszystkie instalacje wykonywane są przy współudziale seniorów, stając się tym samym namacalnym przejawem nowej sieci powiązań.

O istocie laboratorium projektowego nie stanowi udział w tej inicjatywie projektantów, badaczy designu czy szkoła projektowania. Tak się składa, że obecnie przeprowadzamy projekt, w którym ideę laboratorium projektowego przejęły miejskie domy kultury i biblioteki. Chcemy, aby dzięki temu instytucje te stały się integralnym elementem nowego systemu wychodzenia naprzeciw obywatelom i prowadzenia z nimi dialogu.

Kluczowym aspektem laboratorium projektowego jest za to specyficzny, właściwy designowi, sposób prowadzenia dociekań, który wynieśliśmy ze szkoły projektowania. Myślenie projektowe otwiera nowe możliwości, na przykład rozumienia i odgrywania relacji pomiędzy miastem a seniorami. Na początku tego tekstu cytowałem słowa Stuarta Baileya, zwracając uwagę, że musimy kreatywność zastąpić postawą, środki wyrazu – praktyką, a inwencję – dekonstrukcją. Inny spośród współczesnych komentatorów designu, John Thackara, stwierdził, że w dzisiejszym świecie to co nowe, gdzieś już istnieje[8]. Zadaniem projektanta jest wytropienie i zebranie nowego, które gdzieś już jest, tak aby społeczeństwo mogło je dostrzec i aktywnie wykorzystać.

Praca w laboratorium (współ)projektowania to dla nas zaproszenie do wzięcia udziału w eksperymentowaniu z rozwiązaniem przyszłości. Wnosimy ze sobą do tego projektu gotowość do kształcenia i zgłębiania myślenia projektowego – podstawowego wyznacznika czujnej społeczności projektantów w dzisiejszym świecie. Naszym zdaniem, myślenie projektowe oznacza krytyczne zaangażowanie się w „to, co możliwe". Szkoła designu to w istocie jedno wielkie laboratorium poznawania i działania w procesie. Wykorzystanie podejścia i praktyk tego laboratorium w celu sprostania współczesnym wyzwaniom społecznym nie oznacza dla nas tylko aktywnego udziału w nowej kulturze partycypacji w poznawaniu i wytwarzaniu rzeczy. Istotne jest także to, że zarówno my sami, jak i nasi studenci obieramy role uczestników, którzy zwracają uwagę, aby odejście od pomysłowości na rzecz dekonstrukcji nie zakończyło się cynizmem i obojętnością.

8 J. Thackara, N*a grzbiecie fali. O projektowaniu w złożonym świecie*. tłum. A. Ronżewska-Kotyńska, Ł. Kotyński, Warszawa 2010.

Thomas Binder

The Co-Design Laboratory: Rehearsing the Future
A Design School Pursuing New Modes of Participation

Introduction

Art and design schools as well as universities must find new roles and engage in new forms of participation in society. The production of knowledge and the engagement with change is becoming increasingly entangled, and there is no longer a clear forefront along which "the new" can be grasped. On the contrary, the well-known and the new seems to blend and intermingle. Where art and design as well as university research used to have a privileged access to form and machine new societal conditions, change has today become participatory and emergent. This has broken down traditional regimes of artistry and expertise, but it has also raised the need for new modes of participation through which "the possible" can be brought within reach for a democratic dialogue.

Expertise and expert culture is giving way for a new de-centered culture of participation that poses radically new conditions for both academia and the traditional cultural elite. A shift from the celebration of expertise and excellence to a search for authentic participation and collaborative presence may at first glance seem positive and promising from a democratic perspective. However, what we are witnessing is in my view more complex and more imbued with ambiguity than such a first interpretation indicates.

In the general public there is an urge to take part and be present in social and cultural events. There is a well-substantiated mistrust in authority of all kinds that potentially may pave the way for a new kind of citizenship that resurrects civic action and makes matters of concern replace matters of fact as the point of origin for public debate. But there is a lack of informed debate about participation. There is a reluctance among those traditionally endorsed with authority to take on new roles. Most importantly there seems to be a thorough mismatch between the capacity of the general public to discern authority and the ability for the same public to grasp and grab the potential of social action. In short, what we see in these years is the successive breakdown of an "old regime" of authority without the clear emergence of a new regime of collective action filling the voids.

What does it mean to be a design school professor and a design researcher in this uncharted terrain with a commitment to participation and collaborative action. I will address this question by first unpacking the new societal conditions under which we are operating. Here I am not an expert but I will stick to my guidepost in a school that is currently forced to re-think its role as treasurer of Danish design, and striving to find a place for itself in the larger academic landscape. From here I will move on to introduce, what we call the (co-)design laboratory: A particular project setup where we as researchers place ourselves in the midst of networks engaged with change. I will give examples of how we have worked with public authorities to come up with new approaches to citizen involvement in waste management and I will propose that what we stage in these encounters are rehearsals of a future that the laboratory brings within reach for the participants.

The (co-)design laboratory draws conceptually upon the literature that has grown in importance over the last decades in Science and Technology Studies, emphasizing the entrepreneurial impulse of scientific work. I will give you examples of how this literature may productively be appropriated by designers and design researchers in reshaping design into a performative engagement with the possible. Towards the end I will add examples from our work with the co-production of new services and spaces for an agency involving the municipality in new kinds of dialogue with the citizens. Here I will sum up my personal commitment to a new school of design that strives to pursue a critical engagement with the possible.

How to know and act after method

When I recently held an evaluation session with my students in a class on ceramic experiments, one of the students raised the criticism that the text I had compiled for the course in his view seemed to fit a little too well together. He said he would have liked to have texts that also presented a different view so that he could have seen other approaches to our topic than the ones I had been lecturing.

I find this criticism to be symptomatic of the present day context of design school teaching. The students do not accept any kind of canonical status of the knowledge that we offer, as they very rightly know from experience that any claim may be met with other claims. They want to "see what is in the shop" before they decide on what "they want to go along with." This may be a consumerism of higher education, but it is also an understandable reading of a landscape of multitude and relativism.

The texts I had compiled were all relating to the renewed interest in craft that is evident for example in Richard Sennett's book "The Craftsman"[1]. I had deliberately chosen a particular compilation that emphasized experimental exploration as guided by relationships and interaction. The texts formed only part of the class work. Alongside with reading, the students should conduct their own experiments with plaster and clay and document and reflect upon the way their experiments evolved. The very same student who raised the criticism arrived at the class with a strong idea of what he wanted to do. Coming out of furniture design he wanted to make a commentary on what he called the democratic design of the IKEA furniture chain.

IKEA are producing what in his view are simplified and consumerist products with no space for the imperfections that again according to my student makes furniture worth keeping. As a comment he wanted to make a chair in one piece out of clay to let the sleek and overly simplistic design of the chair be confronted with the irregularity and earthiness of the clay. As he went along it became evident that the space for experimenting was rather narrow. He had a point he wanted to make and his design work was all about making this point materialize in clay. During the final exam he was criticized for not going along with his experiments. A crack that eventually threatened to ruin his piece was by the examiners highlighted as the most interesting part of his work, and his original idea was more or less discarded as mannerist and "too obvious."

In this light his critic of the course literature points to another contemporary sensitivity. Even if we experience that theories can be questioned, we also have to realize that certain kinds of knowledge afford certain kinds of actions. Where my student's approach in his project work was conceptual, semantic and critical, the class literature advocated an approach that is contextual, practice based and emphasizing the emergent. The theoretical framework that I offered him did not allow him to act competently within his frame.

There is a general point to be made from this example. This point is simply that all we can claim for the knowledge we teach and learn must be attributed to what being knowledgeable makes us able to do. There is no authority per se connected to being a knowledgeable teacher. For the one knowledgeable teacher we can always find another making equally justifiable claims and acting equally competent in the world. But this point also has a flipside that plays itself out with particular strength in a design school: There is no action without an arguable epistemology. As students realize that the teachers can be questioned they also find themselves in a situation were their own actions as makers of the new, must be substantiated through a particular way of knowing the world.

To elaborate on what this insight can lead to, I will turn to another example from my teaching. For our second year students we offer a class in design research. The class in meant to make the students capable of acquainting themselves with people who live under rather different circumstances than themselves. We

[1] R. Sennett, The Craftsman, New Haven 2008.

prepare a theme for the class. We provide contacts with people to connect to. From there we want them to produce knowledge from which a new reality can be imagined. The methodology that we prescribe is simple – we call it co-design dialogues. The students are asked almost from the very first day to go and meet the people they are interested in, in their every day practices, and to bring to this meeting a set of dialogue tools that make the conversation tangible and traceable.

The theme of the most recent class was: Living with dementia. Dementia is a severe medical condition that affects almost all aspects of everyday life. People successively lose short term memory and over relatively few years this can lead to general disorientation and even loss of language. Our reason for proposing this theme to the class was that professionals in the field had told us that medical staff lacked insight into how people with dementia actually lived their daily lives. In design school terms the assignment was thus both one of research and one of communication. The students had to get to know what it is like to live with dementia and they had to communicate what they learned in such a way that this became accessible also for others.

So what did the students do? Did they read books, conduct interviews and gather medical data? Not very much so! Instead they prepared picture books, small conversation pieces and even simple dialogue games that put their curiosity and concern for those they met, at play already at the first encounters. Through 10 weeks the students prototyped tools and stories that in the end produced a remarkable collection of resources for getting access to a life world marked by a horrible disease yet still full of passions and desires. The students did not solve a problem but they used their capacities as makers to penetrate the clinical terminology of the medical profession and get to a way to know the life of their informants that made it possible to imagine this life differently. We could not say what kind of insights they should end up with, neither could we tell them in detail how they should go about their inquiry in terms of a method. Instead we could encourage them to simultaneously explore what could be said and what could be done in the encounters.

Then what are the connections between my design research students and my students experimenting with ceramics? The ceramic students enter experimentation with a hunch an idea of what they want to accomplish. This idea may be highly articulated as for my critical student or it may be a more vague impulse that evolves into a clear intention through the engagement with the material. We call this the design program, but we could also have called it a tentative way of knowing the world that is sharpened and transformed as the work progresses towards the production of a thing. What the design research students is doing is actually running through the same cycle of programming and experimenting, moving with what may be knowable and putting it to the test through the making of things. The mode of inquiry is similar but where the ceramicists are eventually embedding the knowledge in the thing designed, the research students are running this inquiry in order to become more knowledgeable.

Towards a contemporary school of design

There is a heated debate at our school as in most other European design school as to how to create a new foundation for a design education that takes serious the new societal conditions in which the school is operating. One of the influential voices in this debate is Stuart Bailey from The Parsons New School of Design. In a small paper entitled "Towards a Critical Faculty" he argues that schools of art and design have to acknowledge that the "what" and the "how" of making can no longer be kept separate.[2] According to Bailey the old academy tradition could be characterized by an emphasis on talent, technique and imitation, and the Bauhaus tradition similarly by creativity, medium and invention. The intermingling of what and

[2] S. Bailey, Towards a Critical Faculty: A Reader Concerned with Art/Design Education, New York 2006.

how, which in my view is very similar to the foregrounding of (local) knowledge production intertwined with the making of things, makes Bailey argue that we need a contemporary school of art and design that substitutes creativity with attitude, medium with practice and invention with deconstruction.

Such a move is most timely by giving up the authority of the one canonical school of design. Yet I also find as Bailey does that, that we must maintain the power of the practices of design to be knowing (with a quote from Norman Potter[3]) "the present as a commitment in depth." Taken together this for me captures well the changing role for design and design schools today. Bailey wisely chooses to be broadly encompassing in different contemporary trends in design education leaving the particular relationship between the school and the surrounding society largely untouched. I would however like to move into precisely this relationship in order to see how the inherent constructivism of contemporary design may participate in productive laboratories for the enactment of the new.

The (co-)design laboratory

Art and design had a particular license in the modernist era. A license to bring new things into the world while science and engineering worked under deck to rationalize the technologies that moved the engine of society forward. This license is no longer exclusive and the steady course of modern society is replaced by a multitude of trends and impulses that is hard to grasp even for the informed citizen. But as already Andrea Branzi claimed in the time of Superstudio, things move society as ever before, and the prerogative of designers to be makers of the future continues to give designers a head start in shaping a new society of participation.[4] In my environment we try to invest this heritage in an engagement with societal issues that has not traditionally been the working field of designers. We call it the (co-)design laboratory.[5]

Our point of departure is the conviction that not only designers but also professionals in many other fields are struggling to perceive and enact the possible in the flux of a changing society. Whether we talk about the difficulties of networked commercial corporations in for example the mobile and telecom industries to nurture new business opportunities at the fringes of their individual organizations or we are considering public institutions, wanting to re-envision their relationships with each other and with citizens and NGOs, the capacity to open a temporary space of innovation is highly limited by the operational logic of the collaborating partners. The problem is not so much that professionals are overrating established expertise. They are rather quite aware of the latency and fragility of the (local) knowledge regimes that keep practices aligned. But precisely this awareness makes organizations hesitant to explore new configurations.

For contemporary designers and design researchers the close connection between knowing the possible and making it tangibly within reach is paramount to any design practice. What we want to explore in the (co-)design laboratory is what happens when designers engage in design processes where what is envisioned is not only the result of the authorship of individual designers but emerging out of collaborative encounters between several practices.

We got an opportunity to become partners in such encounters as we a few years ago were approached by a major public company taking care of waste disposal in the greater Copenhagen area. What they wanted from us was help to understand better the way people dealt with waste and particularly recycling whether at home, in the streets or at public events. Their agenda was to reduce the amounts of waste that had to be burned in incinerators, and their own analysis showed that only a small fraction of what could be recycled was actually han-

3 N. Potter, What is a Designer, London 1980.

4 See for example A. Branzi, Learning from Milan: Design and the Second Modernity, Cambidge, 1988.

5 T. Binder, E. Brandt, J. Halse, M. Foverskov, S. Olander, S. Yndigegn et al, Living the (Co-design) Lab, Proceedings of the Nordic Design Research Conference (NORDES), Helsinki 2011.

ded in at the municipal waste collection spots. They had over a number of years followed the general trend towards what is often called "new public management," where the citizen is generally treated as a customer, who does not want to be bothered with anything but a well-defined public service. As one of the senior officers at the waste company said: "We know all too little about what the people out there think and do, and this project must help us to change that situation."

For us the problem looked slightly different. First of all, the waste handling system is a complex network with many stakeholders and though we did not question the honesty of the senior officer we were quite convinced that the relationship between all parts of this network had to be questioned if a new "recycling citizen" should be performed. Secondly, we soon learned from initial investigations that this network was filled with contradictions and glitches were competing scripts for how the different stakeholders should behave were in obvious conflict with one another. What we proposed to the company was therefore a sequence of workshops where the different stakeholders could be brought together to rehearse new relationships informed by ethnographic snapshots and staged design interventions that we conducted in between the workshops.[6]

From an outside perspective the design laboratory followed the same process of problematization, interessement, enrollment and mobilization that Michel Callon has described as constitutive for the practices of the scientific lab.[7] The process was moved forward by a reconceptualization of the "user/citizen" as a co-producer of a more sustainable waste system.

Seen from the inside of the laboratory the coming together of the different stakeholders was a performative practice structured around the question: "what if?" guided by three distinct principles. Participatory inquiry is the first of these principles. Participants are brought together across different everyday practices to explore with the design researchers, how things are made and become known in the network. Starting with ethnographic research that employed an interplay between estrangement and familiarization, "what if" questions such as: "What if waste collectors are the heroes of recycling" were posed to a mixed group of citizens, waste collectors and municipal officers. The inquiry mainly taking place at workshops involved the playing of design games, the staging of scenarios and the mapping of critical relationships.

The second principle is sustained participation. The design laboratory does not harvest ideas or gathers information. It brings people together who invest their own agendas in enacting a possible future, not only at workshops but just as much in between when new ways of knowing for example customer complaints are tried out as call center staff joins waste collectors on their morning round to a suburban neighborhood.

Finally, the design laboratory is guided by the principle of generative prototyping. Insights can only be gained and hold as participants make something out of them. The rehearsing of the future is a process of experimentation, but it is also a production process where the envisioned new practices must be reified into tools and exemplars that can make these practices tangible. In the design laboratory with the waste industry a series of tools for municipal officers were prototyped throughout the project and eventually turned into a box of resources.

So, what is accomplished in such a design laboratory? Let me try to answer this briefly by coming back to the concept of the possible. In the waste project the design laboratory did not produce invention or innovation in the traditional sense. The laboratory did not provide a frame for creativity and ideation. Instead it exercised new relationships that made the participants experience existing practices in a different light. What emerged out of these rehear-

6 Rehearsing the Future, J. Halse, E. Brandt, B. Clark, T. Binder (eds.), Danish Design School Press 2010.

7 M. Callon, "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay", in J. Law, Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge, London 1986, 196-233.

sals was not the unfolding of a potential but the actualization of possibility. The possible is here being nothing less than the ideal, but rather a reality already in the making.

But why should it take the involvement of designers to get to this shift from appreciating the inventious "new" to appropriating the pragmatically "possible"? And what are the wider implications of the design laboratory for a new culture of participation? I will end this paper by giving some tentative answers to these questions.

Design thinking

In another design laboratory: the network zone we work with senior citizens and the municipality to envision new collaborations supporting seniors to form informal networks around work out and outdoor activities. In this laboratory seniors have come together at workshops to tell, make and enact the present in order to playfully explore how new activities in between the well-known getting together of friends and the formal work out classes at community centers may be facilitated by new infrastructures such as social media.

The seniors make collages of what a good day is, they map their networks and they tell anecdotes about how morning calls from the district nurse becomes an opportunity also to check up on the where-abouts of friends and neighbors. These are very different conversations from those usually taking place when municipal officers are present, and they become documented in books and videos that make visible new and different stories about being seniors.

Later in this design laboratory a group of seniors takes part in what we call a living lab: a weekly getting together at a local park, where they play games, walk together and drink coffee. In the park the presence of the seniors is made visible with subtle means. Small temporary installations mark that something is going on, and gives the living lab a home in the park. They are made together with the seniors and they become a very concrete manifestation of the new network.

It is not the presence of the designers or the participation in such projects of design researchers and design school that makes it a design laboratory. Actually we are right now running a new project where municipal community centers and libraries are taking over the concept of the design laboratory in order to make it an integrated part of the way they reach out and stage dialogues with the citizens.

Instead, what makes the design laboratory is the particular mode of designerly inquiry that we bring with us from the design school. This mode of inquiry opens up for a new way of for example conceiving and performing the relationships between seniors and the municipality. I quoted Stuart Bailey in the beginning of this paper for saying that we need to substitute creativity with attitude, medium with practice and invention with deconstruction. Another contemporary commentator on design John Thackara has said that today the new is already out there.[8] What the designer needs to do is to hunt and gather what is there to make it visible and within reach for social action.

What we do with the codesign laboratory is to invite ourselves into rehearsals of the future. We bring with us what is perhaps the most fundamental characteristic of an alert design community today, a willingness to nurture and explore design thinking. Design thinking in our view is the critical engagement with the possible. The design school is one big laboratory for knowing and acting in the making. By bringing the attitudes and practices of this laboratory to meet contemporary challenges in society we are not only contributing our part to a new participatory culture of knowing and making things. We are also giving ourselves and our students a role as participants that keep us alert not to make the shift from invention to deconstruction turn into cynicism and detachment.

8 J. Thackara, In the Bubble, Cambidge 2005.

Liz Sanders / Monika Rosińska

Ludzie są kreatywni, jeśli dać im do tego narzędzia
Rozmowa z Liz Sanders

Monika Rosińska: Skąd wzięło się Twoje zainteresowanie możliwością wykorzystania w projektowaniu metodologii opartej na współpracy? Jaki był wtedy w USA klimat dla takiego myślenia?

Liz Sanders: Moja pierwsza praca w firmie projektowej, którą podjęłam w 1981 roku, była – patrząc od strony pracodawcy – całkowitym eksperymentem. Wcześniej nie zatrudniano badaczy społecznych do pracy w designie, więc nikt nie wiedział, na czym dokładnie może polegać moja rola. Nie mieliśmy pojęcia, co z tego wyniknie. Trzeba pamiętać, że na początku lat 80. jedynymi badaniami, które zakładały udział użytkowników i innych osób w projektowaniu, były badania rynkowe, mające dać odpowiedź na pytanie, czego ludzie oczekują i jak im sprzedać to, co już zostało zaprojektowane. Wtedy wielkim korporacjom zależało przede wszystkim na dużym zysku, chociaż trzeba przyznać, że ten trend, bardzo powoli, ale się zmienia. „Powoli" to dobre słowo, gdyż pomimo, że design oparty na współpracy rozwija się w północnej Europie od kilkudziesięciu lat, w USA wciąż jest to jeszcze idea relatywnie nowa. Nie sądzę, aby wiele osób dobrze ją rozumiało. Trudno też porównywać skalę wykorzystania w USA projektowania uczestniczącego na poziomie społeczności lokalnych do sytuacji w Europie, gdzie metodologie partycypacji stosuje się w celu uczynienia życia ludzi lepszym.

MR: Nie mniej jednak Tobie udaje się realizować takie projekty, które mają ulepszać życie. Na czym one polegają?

LS: Pozwól, że wyjaśnię to bliżej na przykładzie badań, w ramach których projektujemy nowe szpitale. Czas, który jest potrzebny na realizację tego projektu, od pierwszego spotkania do ukończenia budowy i zasiedlenia budynku, to osiem lat. W proces zaangażowanych jest wiele osób. Przy szpitalu powołaliśmy szeroką radę, której celem jest koordynowanie prac projektowych: każdy z jej członków reprezentuje inny obszar funkcjonowania placówki. Pierwszy etap polega na dyskusjach tych osób z zespołem architektów.

Zaczynamy od warsztatów kreowania wizji: kilka sesji poświęcanych jest na eksplorowanie doświadczeń, które prawdopodobnie staną się naszym udziałem za osiem lat. Korzystamy z narzędzi, które angażują uczestników (*participatory tools*), zachęcają ich do myślenia i wyrażania swoich pomysłów na temat przyszłych rozwiązań w obszarze usług medycznych i terapeutycznych. Robimy to na rozmaite sposoby. Prosimy na przykład różne osoby o odgrywanie ról pacjentów, a także członków ich rodzin. Następnie, wykorzystując przeskalowane materiały wizualne, uczestnicy tworzą potencjalne przyszłe historie. Potem je odgrywają, a na koniec dnia zbieramy ich wszystkich razem, aby wspólnie skonkretyzować wypracowaną wizję w formie wizualnego podsumowania głównych wniosków z badań. Wszyscy uczestnicy warsztatów mają wtedy za zadanie wspólnie uzgodnić „rdzeń" tej wizji oraz wybrać trzy lub cztery obrazy, które będą ją reprezentować.

Po warsztatach wstępnych, nastąpi – prawdopodobnie kilkuletni – okres pracy nad pomysłami dla poszczególnych komponentów szpitala. Jeden z warsztatów na przykład może być poświęcony pokojom dla pacjentów, inny salom intensywnej terapii. Na samym początku procesu poszukujemy odpowiedzi na pytania dotyczące przyszłych doświadczeń, później jednak przechodzimy do kwestii bardziej ogólnych, związanych z całościową wizją organizacji projektowanego budynku i jego bryłą. Projektowanie odbywa się wtedy jednocześnie na dwóch poziomach: architekci zajmują się formą budynku i jego wyglądem zewnętrznym, a zespół planistyczny ustala rozmieszczenie poszczególnych obszarów, czyli – mówiąc krótko – projektuje wnętrze szpitala. Pomiędzy obiema perspektywami zawsze pojawiają się napięcia. Etap ten wiąże się z organizacją wielu warsztatów, które

starają się je pogodzić.

Podsumowując, proces, o którym mówię trwa latami, a jego efekty konkretyzują się wraz z upływem czasu, coraz bardziej przypominając rzeczywisty szpital. Wykorzystywane narzędzia i materiały zmieniają się zależnie od tego, na jakim etapie tego procesu aktualnie się znajdujemy.

MR: Niezależnie jednak od etapu, budując narzędzia umożliwiające współprojektowanie, staracie się jak najczęściej korzystać z obrazów: fotografii, filmu, rysunków. Dlaczego?

LS: Kiedy masz do dyspozycji jedynie język, komunikacja nigdy nie jest do końca przejrzysta, ponieważ z tymi samymi słowami różni ludzie wiążą swoje własne znaczenia. Doświadczyłam tego w procesie projektowania szpitala. Wszyscy uczestnicy dyskusji posługują się przecież inną terminologią: architekci na przykład używają słów, których zupełnie nie rozumieją pielęgniarki, ale ponieważ nie chcą one wypaść źle, udają, że wszystko jest dla nich czytelne. To nie jest dobra sytuacja. Z kolei kiedy wykorzystujesz obrazy, każdy widzi co masz na myśli, ponieważ wtedy wszyscy jesteśmy na tym samym poziomie. Innymi słowy, zapewniają one wspólny język i pomagają ludziom z różnych kręgów zrozumieć to, co mają na myśli.

Jako psycholog, długo obserwowałam projektantów, którzy posługują się obrazami, aby komunikować swoje idee. To, co zrobiłam, polegało w zasadzie na wykorzystaniu tej metody w pracy z osobami, które projektantami nie są. Przygotowałam dla nich specjalne materiały wizualne, zarówno dwu-, jak i trójwymiarowe, jak domek dla lalek, który wykorzystałam, aby pomóc pielęgniarkom wyrazić swoje zdanie na temat projektowanych sal dla chorych – taki trójwymiarowy zestaw narzędzi wizualnych w małej skali. Posługujemy się również większymi, pełnowymiarowymi modelami, ale jak łatwo się domyśleć, ponieważ zabierają dużo miejsca i są kosztowne, wykorzystujemy je na dalszych etapach, gdy zaczynają się konkretyzować docelowe rozwiązania. Pielęgniarki i pacjenci tworzą wtedy realne pomieszczenia, a zestawy narzędzi 3D pomagają im w myśleniu i lepszym komunikowaniu własnych pomysłów.

MR: Czy taki widok nie sprawia, że projektanci czują się zagrożeni, zastanawiając się przy okazji nad tym, po co dopuścili innych ludzi w obręb własnej, ekskluzywnej do niedawna praktyki?

LS: Rzeczywiście, może to stanowić problem. Kształcąc projektantów zrozumiałam, że ci, którzy znają wartość współtworzenia, mogą to robić dobrze. Wiedzą, o co w tym wszystkim chodzi: jestem projektantem i moją rolą jest wspieranie kreatywności innych ludzi. Zdają sobie sprawę, że to jest przydatne i że największe korzyści mogą osiągnąć wtedy, kiedy będą słuchać ludzi w początkowym etapie procesu projektowania. Wiedzą, że pomoże to ukierunkować ich własne kreatywne wysiłki, a skorzystanie z pomysłów innych osób, nieprojektantów, sprawi, że proces projektowania będzie lepszy i szybszy, a rezultaty w większym stopniu odpowiadające oczekiwaniom.

Są jednak i tacy projektanci, którzy nie wierzą, że wszyscy ludzie są kreatywni i nie mają ochoty pracować w taki sposób. Gdy ich spotykam, nie próbuję przekonywać, że jest inaczej. Szukam raczej takich studentów, współpracowników i klientów, którzy słysząc o idei współtworzenia, natychmiast chcą ją wypróbować, ponieważ sądzą, że w ich wypadku ma to sens.

MR: Powiedzenie „wszyscy ludzie są kreatywni" brzmi znajomo i współbrzmi ze stwierdzeniem Victora Papanka, że „wszyscy są projektantami". Czy rzeczywiście?

LS: Nie uważam, że wszyscy ludzie są projektantami. Uważam jednak, że wszyscy są kreatywni i należy włączać ich w proces projektowania, ale ze świadomością, że nadal istnieje pewien etap tego procesu, który wymaga specjalistycznej wiedzy i kompetencji. Jest to mianowicie moment, w którym należy jakoś scalić wszystkie zebrane informacje. Zdolność do syntezy dużej ilości danych, a następnie oddania ich w prostej formie wizualnej jest jedną ze szczególnych umiejętności projektantów.

Uważam więc, że ludzie są kreatywni, jeśli da się im odpowiednie narzędzia, prosząc – na przykład – o wykonanie kolażu ilustrującego

przyszłe rozwiązania. Ludzie są kreatywni, kiedy myślą o swoich własnych przyszłych doświadczeniach. Przysłuchiwanie się tym refleksjom może stać się dla projektantów bardzo inspirujące. Dzielenie się tymi doświadczeniami różni się jednak znacząco od próby łączenia odrębnych pomysłów w jeden spójny koncept i nadawania im formy. Tym, kto to robi, jest projektant. Myślę, że istnieją różne poziomy kreatywności i wszyscy ludzie w swoim życiu wykazują się pomysłowością. Chociaż nie każdy pracuje w sektorze kreatywnym, to kiedy wraca do domu, daje wyraz swej kreatywności przy okazji jakiegoś hobby lub dbając o swoje mieszkanie. Musimy dać ludziom szansę, aby się tym z nami podzielili. Musimy tworzyć narzędzia, które im to umożliwią.

Liz Sanders / Monika Rosińska

People are Creative if You Give Them Tools
The Interview with Liz Sanders

Monika Rosińska: How would you describe the context back then in the USA when you started working with participatory methodology?

Liz Sanders: I was hired by a design company in 1981 as an experiment, so they did not know what my role would be, because hiring a social scientist into a design firm had not been done before. We were unclear what would happen. At that time, in the early 80s, the only research which happened with end users and other people was market research that was focused on what people wanted and how to sell already designed things to them. The large corporation's concern has been mainly in making money for themselves, but the trend in the USA is changing slowly. However, even though there has been an entire field of participatory design going on in Northern Europe for decades now, the whole idea of participatory design is still pretty new. I do not think a lot of people in the US are aware of it. In the US we do not have a lot of participatory design going on at the community level such as you would find in the Europe where participatory methodology is used to make people's lives better.

MR: But your projects – as far as I am familiar with them – aim at improving peoples' lives.

LS: Let me explain more about that from some projects when we were designing new hospitals. The hospital project will take eight years, from the very beginning to the point at which the hospital is built and the people move in. The new hospital design process involves a lot of people. There is a large hospital committee that is involved in designing and each person represents a different function at the hospital. The first stage is to bring all these people together with the architecture team.

We start with visioning workshops; the first few sessions explore the experiences in the future hospital, precisely eight years ahead. We use the participatory tools to get people to think about and express ideas for future wellness and health experiences. We will do various things, for example, we will have people taking on the role of patients and family members; we will have them then use large visual tools to create future stories. They will probably then act out these stories and then we might end the day by bringing them all together to create the vision, a visual summary of the main part of the exploration. The workshop participants have to come to some agreement about what is the core part of the vision and to agree on only three or four pictures to represent that vision.

After the initial workshops, there will be probably a couple years of developing the ideas for the different components of the hospital, for example, one workshop may focus on patient rooms, another on the emergency rooms and so on. Very early in the process we are looking at what could be the future experience, later at the process we start looking at overall experience and we are starting to move toward how the building might look and be organized. Here the two different levels of design are going on: the architects consider the building form and how it looks from the outside and the planning team plans what goes where, in brief, does the planning inside the hospital. There are always lots of disagreements between how it looks from the outside and the people trying to make it work from the inside. That is why at this stage there might be lots of workshops where we try to bring both perspectives together.

In short, the process goes for years and becomes progressively more like the real hospital. The tools and materials change depending on where we are in the process.

MR: Could you tell me why you decided to employ visual tools into your co-designing process?

LS: Well, when you have only words to use, the communication is never clear because people always have their own meanings for the

words. And especially in hospital design where people use their own terminology – the architects use words which nurses don't even understand and the nurses pretend they understand so they do not seem stupid but it is not a good situation.

When you use visuals everybody can see what you mean because it puts everybody on the same level. In other words, visual tools provide for everyone a common language and help people from different backgrounds to see what they all think.

As a psychologist I observed designers using visuals to communicate for a long time. Basically what I did was to start using this approach with non-designers. I prepared special visuals for them. I use both two and three dimensional visual toolkits. To give you an example, the doll house, which I used to help nurses to communicate their ideas on the designed patients' rooms, is three dimensional visual toolkit but in a small scale and we have other examples of full scale three dimensional toolkits but of course these can take a lot of space and they are expensive to produce. Once we understood what the future experience will be, we go further in the design process, and we start employing these three-dimensional toolkits. The nurses and the patients are really creating the room and 3D tool kits let them think about and better express their ideas to us.

MR: Does it threaten some designers and make them think "why should I let people into my process?"

LS: Yes this can be an issue. I have found in teaching designers that the ones who understand the value of co-creation are able to do it quite well. They get the idea: as a designer I am here to enable other people's creativity. It is useful. The main advantage of it is when you listen to people early in the design process. It can help focus the designer's creative efforts. If designers use input and ideas from people, the design process will be better, faster and the results will be more relevant.

But there are designers who do not want to believe that all people are creative and they do not want to work that way. Then again, I would not like to try to convince them. I look for students, colleagues and clients who hear the idea of co-creation and immediately want to try because it will work for them.

MR: Saying that "all people are creative" is so close to Victor Papanek's famous quote "All people are designers." Are they indeed?

LS: I do not think all people are designers. I do think that all of them are creative and we need to bring them into design process but the part of the design they can not do is to integrate all the information. One of the special skills that designers have is the ability to integrate a lot of information and then embody that in some simple visual form.

So, I think people are creative if you give them tools and, for example, ask them to make a collage of future experiences. People are creative in thinking about their own future experiences. And this is very inspirational for designers to see and to hear. But this is different from integrating all these separate ideas into one concept. It is a designer who brings the ideas altogether and gives them a form. I think there are different levels of creativity and all people are creative in their lives. They might not have creative jobs, but when they come home they do something creative in their hobbies or house. We need to let people express that. We need to create tools which enable that.

dzielenie się pamięcią

sharing the memory

Ewa Domańska
Piotr Filipkowski
László Kürti

Ewa Domańska / Maciej Frąckowiak

O ratowniu historii przed Historykami
Rozmowa z Ewą Domańską

Ewa Domańska: Nie wiem dlaczego uważa Pan, że pamięć jest poza historią. Jeżeli to jest historia oficjalna, linearna, obiektywna, oparta na idei postępu, to tak. Ale ilu historyków ma dzisiaj naiwną wizję historii kierowaną ideą Prawdy, zdystansowanego badacza patrzącego na przeszłość z lotu ptaka, źródeł, które odzwierciedlają przeszłość taką, jaką naprawdę była? Osobiście nie znam takiego. Ciągle odwołujemy się do stereotypu tradycyjnego historyka, infantylizując go i nazywając pozytywistą, ale nie znajduje on potwierdzenia we współczesnej praktyce badawczej.

Maciej Frąckowiak: Dobrze, to może zapytam inaczej. Skąd u historyków rosnące zainteresowanie pamięcią? Dlaczego zamiast czytania stenogramów z generalskich rozmów i konfrontowania źródeł coraz częściej interesują się oni opowieściami zwykłych ludzi o ich zwykłym życiu?

ED: Są tacy, którzy czytają stenogramy i interesują się wielkimi postaciami historii, i są tacy, którzy badają życie codzienne zwykłych ludzi w średniowiecznych wsiach. I dobrze. Powody zwiększonego zainteresowania problematyką pamięci świetnie zdiagnozował Pierre Nora, który wiąże je z dwoma procesami. Po pierwsze, z postępującą po II wojnie światowej dekolonizacją, która spowodowała, że zaczęliśmy się interesować „ofiarami historii" i sposobem, w jaki widzą one swoją przeszłość (w sposób diametralnie inny od historii oficjalnej, pisanej przez kolonizatorów).
Po drugie, wzrost zainteresowania pamięcią ma również wiele wspólnego z demokratyzacją historii, w efekcie której coraz bardziej zajmują nas nie tylko bohaterowie (przywódcy, królowie itd.), lecz także ci, których dotychczas z wielkiej historii wykluczano (zwykli ludzie, dzieci, żebracy, niepełnosprawni, a ostatnio także zwierzęta, rośliny i rzeczy).

W rezultacie tych procesów owi Inni i ich doświadczenia stały się pełnoprawnymi podmiotami zainteresowania historyków. Podczas gdy historia dominująca – jako wersja oficjalna, państwowa – pisana była z perspektywy zwycięzców, historia „podrzędna" oferuje perspektywę pokonanych, ofiar, wykluczonych.

Można zatem powiedzieć, że pamięć jest w istocie – posługując się terminem Michela Foucault – „przeciwhistorią". Podczas gdy historii przez duże „H" bliskie było dążenie do obiektywności i Prawdy, a także linearność i idea postępu, pamięć opiera się na doświadczeniu, na świadectwach mówionych. Jest to historia subiektywna, której celem jest nie tyle dążenie do prawdy, ile walka o sprawiedliwość. Z tego też powodu badania nad pamięcią stanowią chyba najistotniejszy aspekt humanistyki zaangażowanej, nazywanej też nową humanistyką z charakterystycznymi pojęciami kluczowymi: tożsamość, władza, Inny. Obiektywizm, w sensie tradycyjnym utożsamiany z możliwością patrzenia na procesy historyczne z „boskiego" punktu widzenia, w ogóle nie wchodzi tu w grę. Co więcej, nie jest nawet celem pracy badaczy zajmujących się pamięcią. Na przykład w historii postkolonialnej bardziej chodzi bowiem o emancypację. Nazywa się ją wprost historią insurekcyjną.

MF: Co ta sytuacja zmienia w warsztacie badawczym historyków?

ED: Po pierwsze, dopuściliśmy niekonwencjonalne źródła, na które historycy patrzyli dotychczas z dużym sceptycyzmem, a także większą rolę przykładamy do źródeł „wywołanych" (świadectwa mówione). Wzrasta rola materiałów wizualnych (fotografie, filmy), a także sztuki współczesnej, która w sposób krytyczny przepracowuje przeszłość i aktywnie uczestniczy w procesie jej demitologizacji (na przykład prace Zbigniewa Libery, Joanny Rajkowskiej, Artura Żmijewskiego).

Po drugie, poszerzyliśmy nasz warsztat o metody, które pozwalają te źródła odpowiednio interpretować. Poza narzędziami historyka

czy antropologa, posługujemy się także metodami literaturoznawcy, socjologa czy badacza kultury wizualnej. Historycy próbują też wypracowywać własne metody (na przykład „paradygmat poszlakowy" Carlo Ginzburga).

MF: Czy z przejściem, o którym mówimy, wiąże się jakiś potencjał budowania nowych wspólnot, opartych nie tyle na tradycyjnie pojętej polityce historycznej, ale na negocjowaniu lub czasem po prostu dzieleniu się pamięcią?

ED: Jestem przywiązana do idei, czy – póki co – właściwie pytania, czy historia budowana w sposób oddolny, taka emancypująca, może się przyczynić do tworzenia demokracji partycypacyjnej, wspólnotowej. Sądzę, że tak. Sama zachęcam swoich studentów, żeby projekty swoich prac magisterskich tworzyli w ramach czegoś, co można określić mianem historii „ratowniczej". To znaczy takiej, która stawiając pytania związane z kondycją współczesnego świata (przemoc, bieda, migracje, ekologia), zwrócona jest przede wszystkim w stronę historii lokalnej, podkreślę to, historii lokalnej. Ten rodzaj historii wśród historyków akademickich nie cieszy się zbyt wielkim zainteresowaniem. Pisana jest często na zamówienie władz lokalnych z okazji obchodzonych przez gminy i miasteczka rocznic ich założenia (inicjatywa odgórna), a proponowane w niej podejście jest tradycyjne, nastawione na gromadzenie faktów.

O co mogłoby chodzić w historii ratowniczej? Mamy na przykład wieś, która posiada dokumentację począwszy od XVIII wieku do dnia dzisiejszego. Historyk, który często sam jest członkiem i ambasadorem takiej społeczności, pisze nie na potrzeby historii akademickiej i nie po to, aby książki znalazły się gdzieś na półkach biblioteki i były czytane przez profesjonalistów, ale właśnie z założeniem, że ma się ona przyczynić do budowania poczucia wspólnotowości i tożsamości lokalnej. I co robi taki historyk? Przeprowadza wywiady, robi filmy, zbiera dokumentacje, a następnie nie tylko pisze książkę, ale przede wszystkim udostępnia te materiały na forach internetowych – oczywiście wraz z interpretacją. Historycy akademiccy przyzwyczajeni są do tego, że każda przeszłość musi być Historią. Natomiast przy podejściu skierowanym bardziej na badanie lokalności, okazuje się, że są sytuacje, które niekoniecznie muszą być związane z historią tak, jak ją się najczęściej pojmuje. Dotyczy to na przykład badań związanych z ekologią środowiska, z krajobrazem, z kulturą materialną, a ostatnio nawet z genetyką ludzi, którzy dane miejsce zamieszkują (biohistoria).

MF: Używa Pani czasami wyrażenia: „ratowanie historii przed historykami"?

ED: Kiedy się nim posługuję, w pierwszej kolejności chodzi mi o to, aby ta historia była użyteczna nie tylko dla samych historyków. Nie myślę o popularyzowaniu wiedzy o przeszłości, ale o historii, która pisana jest dla danej społeczności. Ważna staje się wtedy współpraca z pasjonatami – powiedzmy – lokalnymi historykami, choć niewykształconymi w tym kierunku, a profesjonalnym historykiem. „Ratować" należy bowiem historię również przed tymi, którzy nie znają się na badaniach historycznych; przed jej „demolowaniem" przez amatorów. Historia, za którą się opowiadam, ma być profesjonalna, ale jednocześnie otwarta, inkluzywna, łącząca, a nie dzieląca ludzi, odbudowującą związki między nimi, bardziej oparta na idei empatii, niż konfliktu – słowem – nie pozytywistyczna, ale pozytywna.

Ewa Domańska / Maciej Frąckowiak

On Rescuing History from Historians
The Interview with Ewa Domańska

Ewa Domanska: I do not know why you think that memory is beyond history. If you mean the official, linear and objective history based on the idea of progress, it is true. But how many historians today have a naive vision of history dictated by the idea of Truth, a distanced researcher looking at the past from the bird's eye view perspective, historical sources which reflect the past the way it really was? I personally know none. We continuously evoke the stereotype of traditional historians and infantilise them by referring to them as positivists, but this stereotype finds no confirmation in the current research practice.

Maciej Frąckowiak: All right, so let me rephrase my question. Why are historians becoming increasingly interested in memory? Why, instead of reading transcripts of generals' conversations and confronting available sources, they more and more often focus their interest on stories told by common people about their daily life?

ED: There are some who read transcripts and are interested in the great historical figure, and others who study the daily life of the common people in medieval settlements. And that is good. The reasons for an increased interest in memory have been accurately diagnosed by Pierre Nora, who associates it with two processes.

First of all, with the progressive decolonisation which started after World War II and which brings to our attention to the "victims of history" and the way they see their past (which is usually fundamentally different from the official history written by the colonizers). Secondly, the focus on memory has also a lot in common with the democratization of history, as a result of which we become more and more interested not only in the heroes (leaders, kings, etc.), but also in those who have been excluded from the great history to date (common people, children, beggars, the disabled and recently also animals and things). As a result of those processes, the Other and his/her experience have become rightful objects of the historians' interest. While the predominant official, national version of history was written from the perspective of the winners, the 'subaltern' history offers the perspective of those who lost, the victims, the excluded.

You can thus say that memory is in fact a counter-history, to use Michel Foucault's term. The history spelled with a capital 'H' dealt with the pursuit of objectivity and Truth, linearity and the idea of progress. On the other hand, memory relies on experience and verbal accounts. It is a subjective history or a history of victims, the purpose of which is not so much to discover the truth but to fight for justice. That is why studies on memory represent perhaps the most important aspect of engaged, emancipatory humanities, also referred to as the new humanities, with such characteristic key terms as identity, power, the Other. Objectivism, in the traditional sense of the term, understood as the possibility of looking at historical processes from a 'transcendental' perspective, is totally out of the question. Moreover, it is not even an aim of researchers studying memory. In postcolonial history, for instance, emancipation is a much more important topic. It is referred to directly as insurrectional history.

MF: How has this situation changed the historians' tool kit?

ED: First of all, we have admitted certain unconventional sources which have usually been viewed by historians with a good deal of scepticism to date and we pay more attention now to "invoked" sources (oral accounts). We are observing a growing significance of images (pictures, films) and the impact of contemporary art which critically reworks the past and takes an active part in its demythologization (in Poland, for example, the works of Zbigniew Libera, Joanna Rajkowska or Artur Żmijewski).

Secondly, we have added to our reposito-

ry of skills and practices a number of methods which allow for a somewhat different interpretation of the sources. In addition to the typical historical and anthropological methodologies, we are also making use of the methods applied by literature researchers, sociologists or visual culture experts. Historians also try to work out their own methods (for example, Carlo Ginzburg's evidential paradigm).

MF: Does the shift we are talking about give rise to any potential for building new communities based not so much on the traditionally understood historical politics, but rather, on memory negotiating or sometimes, simply, memory sharing?

ED: I am deeply attached to the idea, or rather a question for the time being, whether history developed in a bottom-up approach, emancipating history, can contribute to the emergence of participative community-based democracy. I think it can. I myself encourage my students to think of the concepts for their master's theses within the framework of the so called 'rescue history.' This means a history which asks questions about the condition of the modern world (violence, poverty, migrations, ecological crisis) and, as a result, focuses mainly on local history. Let me re-emphazise the term 'local history'.

This category of history does not enjoy much interest among academic historians. It is often written at the request of local authorities on the occasion of foundation anniversaries celebrated by small towns and municipalities (bottom-down initiative), and the proposed approach is traditional, focusing on gathering facts. "How would rescue history be applied in a local history approach?" Let's take an example of a village for which documents are available from the 18th century to date. A historian who would often be a member and representative of such a community, would not write his account for the same purpose as the academic historian, nor wish to find his books sitting somewhere in the library to be read only by another professional. His aspiration would be to contribute to the enhancement of the community spirit and the local identity. So what does the historian actually do? He conducts interviews, makes films, collects documents and, subsequently, not only writes a book, but also makes the output of his work available on the Internet websites, of course accompanied by his own interpretation.

Academic historians are used to thinking that every kind of past is History, while studies oriented more towards examining locality reveal situations which do not necessarily have to be associated with history in the most common sense of the term. The examples include research of the natural environment, landscape, material culture and, recently, even the genetic characteristics of the local populations (so called biohistory).

MF: You sometimes use the phrase "rescuing history from historians"…

ED: Whenever I use it, my first point is that history should be useful not only to historians. It is not about dissemination of knowledge about the past, but about history written for a particular community. An important aspect here is the cooperation between the professional historian and history aficionados or local history lovers who did not receive professional training in historical research. Hence history should also be 'rescued' from those who know little about historical research, from devastation by amateurs. The history I am in favour of should be professional, but at the same time open and inclusive, integrating not dividing people, rebuilding interpersonal relationships and relying more on empathy than on conflict. To put it shortly, history that is not positivist, but positive.

Piotr Filipkowski

Oral history jako historia podmiotowa

O *oral history* czy raczej o historii mówionej słyszymy ostatnio w Polsce coraz częściej. Rejestrowanie, w formie audio czy wideo, i wykorzystywanie na różne sposoby opowieści tak zwanych świadków historii zyskuje na popularności jako nowa forma poznawania przeszłości. Ta popularność, a może nawet moda, przejawia się w rozmaitych projektach dokumentacyjnych, badawczych, edukacyjnych, muzealnych… realizowanych przez różne instytucje, inicjatywy oraz pojedyncze osoby. Historia mówiona – powoli i nie bez oporów –znajduje swoje miejsce także na niektórych polskich uniwersytetach.

Czym jest historia mówiona? Jednej prostej odpowiedzi nie ma, ale możemy ją odnaleźć w rozmaitych wskazanych wyżej praktykach. Zazwyczaj chodzi o rozmowę na temat przeszłości, jedną stroną są w niej osoby, które tej przeszłości bezpośrednio, „na sobie" i „sobą" doświadczyły, które ją przeżywały i przeżyły, i które mogą, a nieraz też chcą, nam o niej opowiedzieć. W praktykach historii mówionej ta ich opowieść zostaje nie tylko wysłuchana, ale też utrwalona, zarejestrowana na taśmie audio czy wideo (a dziś częściej od razu w formie cyfrowej) i zarchiwizowana, aby można ją było na nowo odczytać, wysłuchać, obejrzeć i użyć w innym kontekście, w innej opowieści. Historia mówiona polega więc na zatrzymywaniu, utrwalaniu tych ulotnych, indywidualnych historii. Ale na tym nie poprzestaje. Te opowieści mają – na różne sposoby – ożywać na nowo. A raczej być na nowo wskrzeszane. Same bowiem ożyć, czyli przemówić, nie mogą.

Jak zatem mogą być wskrzeszane? Jakim opowieściom mogą służyć? Przede wszystkim opowieściom o przeszłości. Wszak chodzi o historię, a raczej historie – tyle że mówione, opowiadane, a nie zapisane w papierowych archiwach czy pozostawiające jakieś inne ślady. Włączenie relacji uczestników, ofiar, czasem sprawców minionych zdarzeń i procesów zmienia, albo może zmieniać, sposób narracji o przeszłości. Jednak nie o samą narrację tutaj chodzi, nie tylko o to, co nazywane bywa historia rerum gestarum, ale także, a w tym ujęciu przede wszystkim, o inną przeszłość, o niedostępne inaczej rzeczy minione, res gestae[1]. Ustne relacje „świadków historii" potraktowane jako źródła historyczne poszerzają spektrum tego, co o przeszłości da się powiedzieć. Inaczej – pozwalają skonstruować historyczne narracje o słabo (albo wcale) znanych zdarzeniach, doświadczeniach, społecznych światach. Chwila namysłu wystarczy, aby stwierdzić, że „wszystkiego" i („wszystkich") z przeszłości nie da się opowiedzieć[2]. Coś i kogoś do opowieści włączamy, coś i kogoś z niej wyłączamy. Świadomie i nieświadomie, tkwiąc w naiwnym mniemaniu, że po prostu ową przeszłość rekonstruujemy. Naiwnym podwójnie, bowiem to ani „po prostu", ani „rekonstrukcja", lecz narracyjne obrazy (najczęściej tekstualne, choć niekoniecznie), które uobecniają, re-prezentują nam przeszłość. Te re-prezentacje bywają rozmaite. Pozwalają o przeszłości pomyśleć, może wyobrazić ją sobie, a nawet coś z niej i w niej dla siebie teraz zrozumieć – ale jej przecież nie odtwarzają. To ostatnie nie jest możliwe. Sama przeszłość bezpowrotnie minęła. Nie dajmy się zwieść tak popularnym ostatnio historycznym „rekonstrukcjom" – to przecież kulturowe konstrukcje jeszcze grubszymi nićmi szyte niż tradycyjne opowieści historyków.

Historie mówione pozwalają więc uobecniać nieobecne, dotąd przeszłości.

Re-prezentować to, co dotąd nie reprezentowane – od pojedynczych, rozproszonych wydarzeń i ludzkich doświadczeń, przez ich złożone konfiguracje, po całe społeczne światy. Nic dziwnego, że od wielu lat, niemal od początku swojej powojennej historii, oral history była i pozostaje w sojuszu z historią społeczną (social history), historią codzienności

[1] To rozróżnienie wciąż powraca w refleksji o historii. Zob. np. J. Topolski, Wprowadzenie do historii, Poznań 2006, s. 10-12.

[2] Ibidem. s. 14 -16.

(Alltagsgeschichte), z historiami mniejszości, historiami wykluczonych, historiami kobiet… Albo jeszcze szerzej – ze zwykłymi (i niezwykłymi) historiami „zwykłych ludzi"[3].

W połowie ubiegłego stulecia niektórzy historycy spostrzegli – nie bez pomocy antropologów i socjologów – że owi „zwykli ludzie" jakoś wymykali się dotąd naukowej, to znaczy na pozytywizmie zbudowanej, historiografii. Inaczej niż „wielcy" albo chociaż „ważni" (co zwykle łączyło się z przynależnością do takiej czy innej elity społecznej) – ci zwykli nie pozostawiali po sobie wielu, a często żadnych, archiwalnych źródeł. Żyli i umarli, nieodnotowani przez historyków, nieobecni w pisanych przez nich historiach. A jeśli już się w nich pojawiali, to zwykle kolektywnie, jako kategorie zbiorowe oglądane z zewnątrz – jako chłopi, robotnicy, kobiety, czarnoskórzy, Indianie, biedacy… I tak dalej i dalej – tę listę można uszczegółowiać i wydłużać bez końca.

Historia mówiona pozwalała nie tylko wydobyć wielu ludzi z historycznego niebytu (to można zrobić i bez niej), ale także oddać im głos. Nic dziwnego, że nazywano ją nieraz *history from below*, historią oddolną. Nie tylko opisującą, nierzadko z przejęciem i zaangażowaniem, „to co na dole", co u ludzi i z ludźmi się dzieje, ale budującą te opisy z ich, tych ludzi, opisów, z ich re-prezentacji. Taka historia oznacza wyjście z archiwów i zejście (albo wspinanie się) do ludzi. A potem ich uważne słuchanie, zapisywanie ich opowieści. I potraktowanie ich poważnie jako źródeł historycznych.

Jednak włączenie relacji historii mówionej do katalogu źródeł historycznych nie jest końcem procesu. Przeciwnie – raczej tworzy nowe pytania. Najważniejszym jest być może takie, czy traktować te ustne opowieści jak tradycyjne źródła pisane? A więc poddawać je tak zwanej zewnętrznej i wewnętrznej krytyce. O ile z tą pierwszą łatwiej się pewnie uporać, gdy znamy kontekst powstania relacji (w szczególności gdy sami ją rejestrowaliśmy), o tyle z tą drugą historycy miewają spory kłopot. Jak poradzić sobie z selektywnością i subiektywnością pamięci „świadków"? Jak rozstrzygać o wiarygodności i rzetelności relacji historii mówionej? Którym świadkom dawać wiarę, wobec których być podejrzliwym, a których zupełnie odrzucić? I jak wreszcie sensownie uwzględnić upływ czasu, jaki minął między zdarzeniem, w którym „świadek" brał udział, a momentem, w którym buduje o tym opowieść. Krótko mówiąc: jak odcedzić prawdę od fałszu?

Historyk, który tak jasno chciałby wiedzieć, czym ma być prawda (historyczna), nie znajdzie w historii mówionej łatwego sojusznika. Niektórzy to pewnie przeczuwają – trochę intuicyjnie – i wolą trzymać się z dala od świadków, gdy konstruują swoje opowieści o przeszłości. Czasem ktoś zapożyczy jeszcze od prawników znane z sądowych korytarzy porzekadło „kłamie jak naoczny świadek", aby, retorycznie, rozprawić się na dobre z tego typu źródłami i nie zawracać sobie nimi głowy.

Można jednak wejść w dyskusję i pokazać, że wywiady ze świadkami są – albo mogą być – tak samo dobrym (lub złym) źródłem do badania przeszłości, jak każde inne. Uważnie analizowane i interpretowane mogą przybliżyć nas do jednej z prawd o przeszłości. Także o konkretnych przeszłych faktach i zdarzeniach. Trzeba tylko – a może aż, gdyż to nie zawsze jest proste – odróżniać różne formy narracyjne w opowieściach „świadków", a za nimi rozpoznawać różne warianty bycia świadkiem, różne stopnie bliskości i oddalenia od opisywanych zdarzeń. I stale pamiętać, że relacja świadka jest jego opowieścią o przeszłości, a nie przeszłością samą. Ta ostatnia – warto znowu przypomnieć – bezpowrotnie minęła. Choć zostawiła ślady. Także te „subiektywne", utrwalone w indywidualnej pamięci „świadków". Tych zapewne najwięcej, jeśli uwzględnimy nie tylko wypełniające nasze głowy obrazy przeszłości i opowieści o niej, ale też bezwiednie utrwalone – zapamiętane – skrypty naszych codziennych i odświętnych praktyk.

[3] Chociaż początki były inne. Za pierwszy projekt oral history w dzisiejszym rozumieniu uważa się inicjatywę Allana Nevinsa z Uniwerystetu Columbia, który w 1948 roku nagrał, zarchiwizował i udostępnił do dalszych badań kolekcję wywiadów z przedstawicielami amerykańskiej elity politycznej; zob. L. Shopes, What is oral history?, tekst dostępny na stronie: http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf.

Zaawansowani praktycy historii mówionej dawno zresztą przestali udowadniać sens swojej pracy. Zamiast wdawać się w nierozstrzygalne (a dla niektórych jałowe) spory na temat prawdziwości opowieści ich rozmówców, wolą badać ludzkie doświadczenia oraz tych doświadczeń rozmaite interpretacje. Tu w centrum zainteresowań staje nie obiektywny świat gdzieś „na zewnątrz", poza ludźmi, którzy byli jego uczestnikami i „świadkami", ale jego indywidualne i zbiorowe doświadczanie, przeżywanie i interpretowanie. Niekiedy mówi się wprost, że chodzi tu o historię doświadczaną, o doświadczenie przeszłości. Własnej przeszłości, można by dodać. W Niemczech ukuto na to celny, a trudny do przetłumaczenia termin Erfahrungsgeschichte[4].

Siłą tej perspektywy – chociaż dla niektórych badaczy przeszłości pewnie jej nieakceptowalną słabością – jest pozbycie się iluzji, że uczestnicy przeszłych zdarzeń i współtwórcy minionych światów dostarczą nam pewnej wiedzy o tym, co się „naprawdę" zdarzyło, jak to „naprawdę" było. I wbrew pozorom nie oznacza to zamachu na historyczną prawdę w ogóle, ale na pewien jej wariant. Taki mianowicie, który lekceważy oczywiste, wydawałoby się, rozpoznanie, że historia to przede wszystkim opowieść o świecie ludzkim i międzyludzkim konstruowana zawsze z jakiejś – takiej czy innej – perspektywy. Rugując subiektywizm z badań historycznych, łatwo zapomnieć, że „perspektywizmu" wyrugować się nie da. I na nic się zdadzą dawno przejrzane narracyjne chwyty skrywania się za jakimś wszystkowiedzącym, stojącym na zewnątrz narratorem, który z lotu ptaka wyraźnie widzi „całą" przeszłość, czy chociaż jakiś jej „wycinek".

Historia mówiona rozumiana jako historia doświadczenia i doświadczania proponuje więc inne spojrzenie na przeszłość. Świadomie i konsekwentnie perspektywiczne właśnie. Zamiast konstruować zobiektywizowaną narrację o przeszłości, woli wydobywać zróżnicowanie indywidualnych narracji jej uczestników i ich indywidualnych prawd. Opowieść o przeszłości jest tu polifonicznym splotem tych narracji i prawd. Mniej więc już chodzi o to, aby z rozrzuconych fragmentów relacji świadków jakiejś (nieznanej, zaniedbanej i zapomnianej) historii stworzyć jej spójny narracyjny obraz a raczej o to, aby wydobyć rozmaite sposoby doświadczania i przeżywania przeszłości. Dlatego ostrożnie używa się w tym podejściu do historii mówionej określenia „świadek historii". Sugeruje ono bowiem, że chodzi o kogoś, kto na własne oczy widział jakieś ważne zdarzenie (czy ciąg zdarzeń) w/z przeszłości i kto może zdać nam ze swojej obserwacji autentyczną relację. W historii mówionej jako historii doświadczanej czy historii doświadczenia „świadek" nie jest poza, lecz w środku zdarzeń. Jest ich uczestnikiem, ofiarą, sprawcą – i dopiero w dalszej kolejności obserwatorem. Nie ma widowni, wszyscy byli na scenie – tworzyli, „robili" historie (i są przez nie tworzeni). Role i doświadczenia są rozmaite. Wspólne jest to, że wszyscy uczestnicy, chociaż na rozmaite sposoby, obserwują i interpretują to, w czym uczestniczą. Uogólniają i obiektywizują – stąd pewnie częsta iluzja, że tylko obserwują.

Antropolodzy wolą mówić, że nadają znaczenia i sensy swoim działaniom (i zaniechaniom). Zresztą nie tylko swoim – także działaniom i zaniechaniom innych oraz „całemu" otaczającemu ich światu. To wszystko razem: te doświadczania wraz z ich interpretacjami, usensownieniami tworzyły (i w jakiś sposób nadal tworzą) społeczne światy naszych rozmówców. Nietrudno zauważyć, jak definiowany jest tu świat czy światy – tak przeszłe, jak i teraźniejsze: z punktu widzenia ich uczestników. Wywołując, wysłuchując, zapisując, a potem interpretując opowieści naszych rozmówców szukamy jakiegoś wglądu w ich przeszłe indywidualne doświadczenia i w ich światy społeczne. Jakiegoś do nich przybliżenia. Badacze historii mówionej nie tracą wiary, że takie przybliżenie jest możliwe, że pamięć i opowieść w jakiś sposób do nich odsyłają. Tym,

[4] A. von Plato, Geschichte ohne Zeitzeugen? Einige Fragen zur „Erfahrung" im Übergang von Zeitgeschichte zur Geschichte [w:] Zuegenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung, Jahrbuch 2007 des Fritz Bauer Instituts, Franfurt/New York 2007, s. 141-156.

co wzmacnia tę wiarę, jest osoba rozmówcy – jego tożsamość, jego biografia. Mimo wszystkich biograficznych przeobrażeń i zwrotów, doświadczanych po drodze, nie tracimy przekonania, że nasz rozmówca i bohater jego autobiograficznej narracji to ciągle ta sama osoba. Nawet kwestionując prawdziwość jego opowieści o „zewnętrznych" faktach, nie podważamy „wewnętrznej" prawdy autora opowieści – prawdy jego tożsamości. Wszak taka opowieść, jeśli autentyczna – a biograficzny pakt implicite zawarty z rozmówcą pozwala to zakładać[5] – służy narracyjnemu konstruowaniu własnej tożsamości, budowaniu własnej podmiotowości poprzez opowieść.

Nic więc dziwnego, że taka historia mówiona szukająca wglądu w indywidualne, ale zarazem społecznie konstytuowane doświadczenia, tak często sięga do autobiografii. I chętnie wchodzi w sojusz z metodą biograficzną w socjologii. Tu bowiem wypracowano najlepsze być może metodologiczne narzędzia, pomagające zapisywać możliwie „pełne" i „gęste", subiektywne, autobiograficzne narracje, a potem wydobywać z nich indywidualne doświadczenia oraz nadawane im sensy i znaczenia.

Nieprzypadkowo w rozmaitych realizowanych dziś projektach *oral history* zaleca się prowadzenie wywiadów biograficznych, narracyjnych, jak najbardziej swobodnych. Wiele zaczyna się od prośby o opowiedzenie historii życia. A gdy w dalszej części pojawiają się nieco bardziej konkretne pytania, ich celem nie jest zwykle ustalenie czy potwierdzenie faktów (choć i to się zdarza), lecz wywołanie możliwe wielu kolejnych swobodnych opowieści, kolejnych narracyjnych obrazów. Chodzi więc o to, aby uruchomić intensywną pracę pamięci, ożywić wspomnienia. To one przede wszystkim powinny napędzać opowieść. Zadaniem badacza jest wspomagać ten proces – a nie przerywać go gradem szczegółowych pytań. Taka asysta to – wbrew pozorom – wcale niełatwe zadanie. Trzeba umieć słuchać i dać się zaciekawić słuchaną opowieścią. Nie narzucać rozmówcy swoich schematów myślenia, swojego obrazu przeszłości, lecz pozwolić mu konstruować własną biograficzną opowieść – złożoną z indywidualnych doświadczeń, przeżyć i działań, ale też uogólnień i „teorii". Rozmówca nie ma być nie tylko naszym informatorem na temat przeszłości, lecz również przewodnikiem po swoim świecie, swojej historii, swojej biografii. Jeśli nadal szukamy historycznych faktów, możemy pozostać spokojni – ich narracyjne rekonstrukcje pojawiać się zwykle będą w tej swobodnej opowieści niejako przy okazji, samorzutnie. Tak działa bowiem autobiograficzna pamięć i tak budowana jest gęsta autobiograficzna opowieść – wokół konkretnych epizodów, scen, zdarzeń.

Przeprowadzenie, zarejestrowanie i zarchiwizowanie choćby znakomitego wywiadu biograficznego zamyka jakiś etap, ale nie kończy praktyki historii mówionej. Przynajmniej nie powinno – chyba że celem samoistnym jest tworzenie archiwum takich opowieści. Ale wtedy zakłada się po prostu, że kolejne kroki, czyli wykorzystanie wywiadu, nastąpi później i zostanie raczej podjęte przez inne osoby. To wykorzystanie takiej autobiograficznej (ale też tematycznej) relacji, jej interpretacja oraz medialne przetworzenie może być różnorakie – od książek i stron internetowych zawierających fragmenty takiej opowieści, po zaprezentawaniu na wystawach czy w filmach, poprzez dydaktykę historii: na seminariach, warsztatach, a nawet szkolnych lekcjach. Siła takich zapisów potrafi być przecież duża.

Skupmy się jednak na praktykach interpretacji wywiadów historii mówionej. Jak oglądać, słuchać, czytać te zapisy, aby w tym, co opowiedziane teraz, odnajdywać ślady tego, co kiedyś w przeszłości zostało doświadczone? Jak rozpoznawać znaczenia w gąszczu szczegółowych nieraz opowieści, dygresji, anegdot? Nie ma jednej odpowiedzi, ponieważ nie ma jednej metody. Nie miejsce tu na szczegółową rekonstrukcję konkretnych analitycznych propozycji, wystarczy powiedzieć, że tym, co je łączy, jest

[5] Nawiązuję tu do koncepcji paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a wyłożonej najpełniej w: Le Pacte autobiographique, Paryż 1975. Polski wybór tekstów francuskiego autora: Wariacje na temat pewnego paktu, R. Lubas-Bartoszyńska (red.), Kraków 2007.

wyczulenie na różne formy i struktury narracyjne. Zwykle zaleca się możliwie wyraźne (a nie zawsze jest to możliwe) odróżnienie wartkich, dynamicznych narracji o konkretnych zdarzeniach, epizodach, „przygodach" własnej biografii od statycznych opisów konstruowanych z perspektyw zewnętrznego obserwatora i od wyrażanych przez rozmówców opinii, ocen czy budowanych przez nich szerszych strategii argumentacyjnych, a nawet rozmaitych „teorii" tłumaczących reguły społecznego świata. Z tej dynamicznej konstelacji rozmaitych form narracyjnych obecnych, z różnym nasileniem, w niemal każdej autobiograficznej opowieści, odczytywać możemy świat znaczeń nadawanych przez rozmówców ich biograficznym doświadczeniom – i tą drogą uzyskiwać jakiś, zawsze niepełny i cząstkowy, wgląd w przeżywane kiedyś zdarzenia, sytuacje, działania.

Te zdarzenia, sytuacje, działania – także te wymuszane, przerywane, porzucane i nigdy niepodjęte, choć planowane albo tylko wyobrażane – oraz nadawane im wtedy i dzisiaj różnorakie znaczenia, a także pamięć spajająca „to wszystko" fundują tożsamość naszych rozmówców. Swobodna narracja biograficzna odsłania nam tę tożsamość może najpełniej – chociaż nigdy nie w pełni. Oczywiście nie każda i nie w równym stopniu. Ale spotkanie z człowiekiem, który opowiada swoje życie – a nie tylko „historię" – daje taką szansę. Zapewne narratorzy przeinaczają wiele historycznych faktów, może czasem nawet „konfabulują", ale od własnej biografii, pamięci, a więc i tożsamości zbyt daleko uciec nie mogą. Biograficzna historia mówiona ułatwia więc wyjście poza fakty – właśnie w stronę tych narracyjnie (re)konstruowanych tożsamości.

Jednak doświadczenie, o którym była wielokrotnie mowa, to bardzo ogólna i pojemna kategoria. Nie sposób jej łatwo doprecyzować – tu zresztą chyba nie ma też takiej potrzeby. Wystarczy raz jeszcze podkreślić, że w perspektywie historii mówionej (i nie tylko tu), nie składa się tylko z tego, co się „naprawdę" zdarzyło, nawet konkretnej osobie, ale występuje zawsze razem z tym, co dla osoby znaczyło i, być może, znaczy. I nie tylko dla niej – także dla ludzi wokół. I szerzej: co znaczy w tak zwanej zbiorowej pamięci albo w kulturze.

To ostatnie przesunięcie – w stronę zbiorowej pamięci i kultury – jest niezwykle istotne. Dla niektórych praktyków, a zwłaszcza teoretyków historii mówionej zupełnie centralne. Stawiają oni podchwytliwe pytania: czy wywiady historii mówionej nie zapisują raczej pamięci niż historii? Czy te zapisy indywidualnej na pozór pamięci, nie są raczej konkretyzacjami pamięci zbiorowej? Albo – jak za Halbwachsem lubią dziś mówić socjologowie – społecznych ram pamięci? A jeśli tak: skąd się wzięły i co się na nie składa? I jak je rozpoznać w pojedynczych opowieściach?

Jeszcze inaczej stawiając problem: Czy nie chodzi tu przede wszystkim o rozmaite opowieści, narracje, zanurzone raczej w teraźniejszości niż przeszłości „praktyki dyskursywne"? Czy ustne autobiografie nie są przede wszystkim kulturowymi konstruktami, których kształt wyznaczają reguły języka i konwencje literackie, czy quasi-literackie, a nie jakakolwiek realność czy to zdarzeń, czy faktów? Czy autobiografia nie tworzy „biograficznej iluzji"?[6]

Po zwrocie lingwistycznym i kulturowym (i kulturoznawczym) trudno się dziwić takim pytaniom. Co więcej, twierdzące odpowiedzi na wiele z nich wydają się zupełnie zasadne. Zaawansowane praktyki historii mówionej i badań biograficznych nie unikają tych pytań. Więcej – służą nieraz właśnie odkrywaniu i dekonstruowaniu tych mechanizmów zbiorowej pamięci (i niepamięci), rozmaitych mitów i mitologii, przemilczeń i „przesłonięć", śladów różnych dyskursów, różnych narracyjnych praktyk i konwencji. Krytycznym okiem zobaczyć można, że to wszystko razem tworzy materiał, z którego zbudowane są biografie[7].

Gdy zradykalizujemy tę perspektywę, staniemy wobec pytania: czy tylko z tego są zbu-

6 Określenie „iluzja biograficzna" pochodzi od Pierre'a Bourdieu, Zob. tegoż: The Biographical Illusion, [w:] Identity: A Reader, P. Du Gay, J. Evans, P. Redman (red.), London 2004, s. 297-303.

7 H. Welzer, Materiał, z którego zbudowane są biografie, [w:] Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków 2009, s. 39-58.

dowane? Jeśli tak, to już nie tylko o historycznych faktach nie może być mowy, ale nie ma też miejsca na indywidualne doświadczenia i indywidualną pamięć. Pozostaje tylko pamięć zbiorowa i jej kulturowe reprezentacje. Człowiek nie odtwarza tu żadnych doświadczeń i przeżyć, lecz tylko wzory kultury – kultury pamięci można doprecyzować.

A jednak historia mówiona, mimo otwartości na te pytania, wydaje się dość odporna na taki konstruktywistyczny radykalizm. Skąd ta oporność się bierze? Niekoniecznie z trwania w naiwnym pozytywizmie, chociaż i to się jej jeszcze niekiedy tu i ówdzie przytrafia. Tę odporność daje, z jednej strony, siła przeszłych doświadczeń, nieraz destrukcyjna, od których nasi rozmówcy nijak uciec nie mogą. Z drugiej, samo doświadczenie spotkania człowieka z człowiekiem. A ono bywa nie tylko poznawcze, ale także etyczne. A tego radykalnie zdekonstruować nie chcemy.

Tak się bowiem składa, że znaczna część historii mówionych to historie naznaczone traumą. Największe europejskie (ale i amerykańskie) archiwa oral history to zbiory opowieści rozmaitych „ocaleńców". Przede wszystkim Żydów ocalałych z zagłady[8], ale też więźniów kacetów, łagrów… Ludzi, którzy dostali się w tryby największych zbiorowych represji i opresji minionego wieku i zostali przez nie pokiereszowani – w różny sposób i w różnym stopniu. Ich zarejestrowane, zarchiwizowane, odczytywane (odsłuchiwane, oglądane) opowieści odsłaniają nam – chyba wyraźniej niż inne – nie tylko biograficzne doświadczenia i ich autobiograficzne znaczenia, ale także granice reprezentacji. Nie chodzi tutaj o jakąś „dodatkową" deformację traumatycznych doświadczeń przez pamięć i opowieść, w porównaniu z innymi, bardziej zwyczajnymi, nietraumatycznymi.

Chodzi o to, czego w ogóle nie daje się opowiedzieć. A ściślej: czego konkretni ludzie nie potrafią znarratywizować, dla czego nie znajdują języka, gdy podejmują zadanie opowiedzenia swojego życia w sytuacji wywiadu. Nie mają języka, a jednocześnie wyraźnie nieraz widzimy albo słyszymy, że są to doświadczenia dla nich kluczowe i w jakiś sposób stale obecne. Widzimy i słyszymy to poza tekstem: w przerwach, zerwaniach, ciszy, ale też gestach, ruchach ciała, w wyrazie twarzy. Te pozawerbalne formy komunikacji bywają ważniejsze, bardziej znaczące od słów. Niekiedy rozsadzają od środka, by tak rzec, całą opowieść.

Relacje ocaleńców, straumatyzowanych ofiar, potraktować można jako pewien szczególny, może graniczny, przypadek świadectw. Aleida Assmann nazywa je – za izraelskim filozofem Avishai Margalitem – świadectwami moralnymi i odróżnia wyraźnie od innych świadectw historycznych, także ustnych. Dla tego typu świadectw moralnych konstytutywne mają być trzy elementy: ucieleśniona prawdziwość, konstrukcja instancji moralnej oraz misja przekazania prawdy[9]. Historia mówiona, która utrwala ten typ świadectw daleko wykracza poza dokumentowanie i badanie przeszłości czy doświadczeń. Staje się projektem etycznym, skierowanym na przyszłość. Zobowiązuje nas – słuchaczy i widzów tych świadectw – byśmy stali się wtórnymi świadkami. Byśmy mogli zaświadczyć za świadka.

To kieruje nas ku pytaniu o drugi podmiot wszelkich praktyk historii mówionej – o tego, kto inicjuje i prowadzi rozmowę ze świadkiem, kto stoi po drugiej stronie mikrofonu i kamery. Historia mówiona ma z założenia dialogiczny charakter. Ufundowana jest przecież na spotkaniu i rozmowie dwojga ludzi. Jeśli spojrzymy na tę praktykę z takiej właśnie perspektywy, wyraźniej odsłoni się przed nami jej inny jeszcze wymiar – komunikacyjny.

Spotkania, do których dochodzi pod znakiem historii mówionej, bywają oczywiście rozmaite. Jeśli rozmówcę traktujemy jako informatora albo eksperta, platforma porozumienia jest inna, niż wtedy, gdy historię i indywidualne doświadczenie traktujemy jako kluczowy kontekst, w jakim rozgrywa się ludzkie życie. Ale nie

8 Największe kolekcje to Visual Holocaust Archive for Holocaust Testimonies w Los Angeles oraz Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies na Uniwersytecie Yale w New Haven. Obie kolekcje dostępne są od niedawna także w Berlinie.

9 A. Assmann, Vier Grundtypen von Zeugenschaft, [w:] Zuegenschaft des Holocaust., s. 33-51.

w abstrakcji, lecz konkrecie losów i doświadczeń drugiego człowieka. Wejście w taki dialog i taką perspektywę nie jest łatwe, a pewnie rzadko kiedy możliwe. Gdy jednak się zdarza, historia mówiona staje się wydarzeniem spotkania, które pozwala rozpoznać człowieka w historii i poprzez nią. Ale także – i to jest tu ważniejsze – historię w człowieku. I nie chodzi tu głównie o zdarzenia, obrazy, doświadczenia, które ów człowiek dobrze zapamiętał albo które już zupełnie zapomniał, lecz o uchwycenie ludzkiej egzystencji jako zderzenia losu z historycznym i biograficznym przypadkiem.

Wiemy, że ludzka pamięć bywa bardzo zawodna, że słowa w prosty sposób nie łączą się ze światem, że tekst transkrypcji zwodzi i uwodzi nas swymi narracyjnymi konstrukcjami, że rozmówcy raz po raz „koloryzują", albo też skrywają swoje różne doświadczenia. Że społeczeństwo i kultura stwarzają ramy czy konteksty tego, co jest doświadczane, a potem pamiętane (a nawet zapominane) i opowiadane. A jednak siedząc naprzeciw naszych rozmówców i zapisując ich opowieści o ich doświadczeniach i światach, mamy – albo miewamy, gdyż żadnego prostego wynikania tu nie ma – odczucie, że jest w nich, i w nas, coś poza czy ponad tymi kontekstami, ramami, przygodnościami. Że ich, i nasza, egzystencja w jakiś zasadniczy sposób je przekracza. W jaki? Jednej odpowiedzi nie ma. Każdy poszukiwać jej musi – a raczej może – dla siebie.

Tak postrzegane archiwa historii mówionej to zatem archiwa ludzkiej egzystencji. Nagrywając wywiady, a także odsłuchując czy oglądając ich dźwiękowe i audiowizualne zapisy, poznajemy drugiego człowieka: poprzez jego opowieść, jego pamięć, jego doświadczenie. Szczególnie wyraźnie odsłania się on przed nami – a nieraz także przed samym sobą – w przebłyskach samozwrotnych refleksji. Jeśli jednak będziemy uważni, mamy nieraz szansę rozpoznać także samych siebie w tych opowieściach, głosach i twarzach. Nie tylko w tym sensie, że uczestniczyliśmy aktywnie w procesie tworzenia świadka i jego świadectwa, że jesteśmy współautorami tych zapisów. To rozpoznanie siebie miewa też inny, dużo głębszy, właśnie egzystencjalny sens. A miewa wtedy, gdy w dialogu z drugim człowiekiem, z Innym, także nam samym przytrafi się moment autorefleksji, przebłysk samowiedzy. Taki, w którym rozpoznajemy siebie samych pośród biograficznych przypadków i historycznych czy społecznych przygodności. Pośród, ale także wobec nich i przeciw nim. Tak rozumiana i praktykowana historia mówiona jest więc historią radykalnie indywidualną i podmiotową. I radykalnie uniwersalną.

Piotr Filipkowski

Oral History as Subjectivity in History

Recently we have been hearing about "oral history" more and more often in Poland. Audio or video recording of the stories told by the so-called witnesses to history and then finding various applications for them has been gaining on popularity as a new means of becoming familiar with the past. This popularity, or one might even say fashion, is evident in a number of projects relating to documentary, research, education, and museum projects, effected by numerous institutions, initiatives or individual persons. Oral history, though it is a slow and resistance-prone process, also finds it place at some Polish universities.

What is oral history? There is no simple answer to that question; however, one may try and find it in different practices enumerated above. Most commonly it refers to a conversation about the past whose interlocutors – or one of them – have experienced the past in person, who have lived through and survived the past and very often want to tell us about the past. In oral history practice, their story is not only listened to, but also fixed and recorded in the form of an audio or video tape (and today it is digitalized directly, without any recording tape at all) and archived so that they can be read, listened to and watched again, perhaps in a different context, as part of another narrative. Consequently, oral history consists in retaining and preservation of these volatile individual stories. But this is not its only role. In various ways, these stories are supposed to come alive again. Or rather be revived. Because they cannot really come alive, that is speak out by themselves. How can they come alive? What kind of stories can they serve? First of all, stories about the past. After all, it is about history, or rather histories – those spoken rather than written down in paper archives, or leaving some other trace. Including the accounts of the participants, casualties, sometimes perpetrators of past events and processes changes, or can change, the mode of narration about the past. However, it is not only about narration itself, sometimes called historia rerum gestarum, but also, and in this context first of all, about a different past – res gestae[1] that otherwise is inaccessible. Oral accounts of "witnesses to history" treated as historical sources broaden the spectrum of what can be said about history. In other terms – they allow constructing historical narration about vaguely known (or completely unknown) events, experiences and social worlds. A brief reflection is enough to know that it is not possible to give an account of everything (and all) from the past.[2] We include or exclude from our stories people and events. We do so consciously or otherwise, with a naive conviction that we simply re-construct the past. This naivety doubles here, because it is neither "simple," nor do we "reconstruct" anything. We are rather dealing with narrative pictures (mostly textual, but not necessarily) that merely represent the past. These re-presentations are various and let us think about the past, maybe imagine it, or even benefit from it getting a deeper understanding, but they do not reproduce the past. The latter is impossible. The past is irretrievably gone. Let us not be misled by the recently popular historical "reconstructions" – these are merely cultural structures, even cruder than traditional stories spun by historians.

Thus, spoken stories let us bring the past, absent so far, to the present. They re-present what has not been represented so far – from individual, dispersed events and human experiences, through their complex configuration, to entire social worlds. No wonder then that for many years now, nearly from the beginning of its post-war history, oral history has been and continues to stay in alliance with 'social history', the 'history of everyday life' (German Alltags-

[1] This differentiation keeps returning in reflection on history. See, e.g.,: J. Topolski, Wprowadzenie do historii, Poznań 2006, 10-12.

[2] Ibidem. s. 14 -16

geschichte), with the history of minorities, the history of those excluded, histories of women or more broadly – with ordinary (and extraordinary) history of "common people."[3]

In mid twentieth century some historians noted – not without the help of anthropologists and sociologists – that the scientific (i.e., based on positivism) historiography had somehow lost track of those „common people." As opposed to "great," or at least "important" (which was often associated with being a member of one of social elites) people, those common people would leave scanty back sources, and often none at all. They lived and died unnoticed by historians and absent in their stories. If they ever appeared there, they were a collective body, a collective category seen from the outside – peasants, workers, women, black people, Indians, the poor, etc. – this list could be complemented on end.

Oral history not only allows seeing those historically absent (this could be done even without it), but also lets them speak. No wonder it would often be called "history from below," not only describing, frequently with excitement and engagement, what happens "down there," telling about people and what becomes of them, but building those descriptions from those people's re-presentations. Such history means exiting the archives and climbing down (or up) to people, then listening to them intently and writing down their stories. All this done with respect due to historical sources.

However, including "oral history" accounts in the catalogue of historical sources is not the end of the process. On the contrary – this creates new questions, the most important one of which being (perhaps) whether to treat those oral stories as traditional written sources and subject them to so-called external and internal criticism. While the former is easier to deal with, especially if the origin of the account is known and especially if we recorded it ourselves, the latter poses problems to historians. How to cope with the selectivity and subjectivity of the "witnesses'" memories? How to adjudicate about the reliability and credibility of oral history? Which witnesses deserve credit and which do not? Which witnesses should be discarded completely? Finally, how to take into account the time that elapsed between the event in which the "witness" participated and the moment he/she builds a story about it. In brief: how to separate fact from fiction.

A historian that desires so fervently to see what (historical) truth is meant to be will not find oral history a cooperating ally. Some probably perceive this – in a way intuitively – and for this reason they prefer to stay away from the witnesses when they build their stories about the past. Some will borrow from lawyers their well-know saying "he lies like an eye-witness" in order to, rhetorically, exclude this type of sources and have them off their heads for good.

However, one can brave a conversation and prove that interviews taken of witnesses are – or can be – as good (or bad) a source to investigate the past as any other. Carefully analysed and interpreted they can draw us closer to one of the truths about the past and concrete past facts and events. One just needs to, although it is not always easy, be able to tell the difference between different narrative forms of the "witnesses'" stories, and, consequently, know the difference between various types of being a witness and various degrees of proximity and distance from the described events. One also needs to always remember that a witness's account is his/her story about the past, not the past itself. The latter, it is worth remembering, is gone forever, although it has left behind a trace, also a "subjective" one, fixed in individual memory of the witnesses. The subjective traces surely prevail, given the images of the past our heads are crammed with as well as stories about them and the involuntarily remembered scripts of our everyday and holiday practices and rituals.

Advanced practitioners of oral history have long ago given up the idea of proving that their work

[3] However, the beginning was different. The first "oral history" project in contemporary understading was the initative of Allan Nevins from Columbia University, who in 1948 recorded on tape, preserved and made available for future research the collection of interview with the representatives of American political elite. Cf. L. Shopes, "What is oral history?", text available at: http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf.

is not nonsensical. Instead of getting involved in irresolvable (and futile for some) arguments concerning the veracity of their interlocutors' stories they prefer to investigate people's experience and various interpretations thereof. At the core of our interest is not the objective world somewhere „on the outside", beyond the people who were the participants, the „witnesses," but both the individual and collective experience of that world, living it down and interpreting. Sometimes it is said directly that it's the experienced history that is at stake, the experience of the past – own past, one could add. Germans have coined a good, but untranslatable phrase to describe this – Erfahrungsgeschichte.[4]

The strength of this perspective – although some researchers of the past would see this as an unacceptable weakness – is getting rid of the illusion that the participants of past events and the co-creators of the past worlds will provide us with positive knowledge about what "really" happened, how it "really" was. Against the appearances, this is not a coup against historical truth in general, but a variation of it – one that does not care much about the apparently obvious truth that history is primarily a story about the human world, and about relations amongst humans, always built from one or another perspective. While depriving historical research of subjectivism it is easy to forget that it is not possible to get rid of "perspectivism." The old narrative tricks of hiding behind some omniscient narrator who sees clearly, having assumed the bird's eye view perspective, "entire" past or its "fragment" are of no use here.

Oral history, understood as the history of experience and experiencing, offers a different perspective on the past by making perspective, in a conscious and consistent way, a tool. Instead of constructing objective narration about the past it prefers to single out varying individual narrations of its participants and their individual truths. A story about the past in this context is polyphony of those narrations and truths. More or less, it is about making a consistent narrative image built from fragmented accounts provided by witnesses to some unknown, neglected and forgotten history. It is rather about showing different types of experiencing and living the past. For this reason the phrase "witness to history" is used in this approach to oral history very gingerly because it suggests there is somebody who actually saw some important event or a series of events in or from the past and who is able to provide a credible account of this observation. In oral history understood as experienced history or history of experiencing, the "witness" does not stand beyond the events, but is part of them, being first of all a participant, casualty or a perpetrator, and only subsequently an observer. There is no auditorium because everybody was on stage "making" histories and being made by them. Roles and experiences are various. The common element about all the participants, although in different ways, is to observe and interpret what they take part in. They generalize and objectivise – hence the frequent illusion they do nothing but observe.

Anthropologists prefer to say that they give their actions (and abstaining from acting) meaning and sense. This holds not only for their own actions and abstaining from acting, but also for the actions and abstaining from acting by others and in fact by the "entire" surrounding world. All this put together, experiences together with their interpretations and justifications, created (and in a way continue to do so even now) the social worlds of our interlocutors. It is not hard to notice how the world, or worlds, are defined in this context – from the point of view of their participants.

By eliciting, listening to and recording, then interpreting, the stories of our interlocutors we seek some kind of insight into their past individual experiences and their social worlds, a kind of proximity to them. Researchers of oral history do not lose hope that such proximity is possible, that, in a way, memory and a story refer to those experiences and social worlds.

4 A. von Plato, "Geschichte ohne Zeitzeugen? Einige Fragen zur „Erfahrung" im Übergang von Zeitgeschichte zur Geschichte," in *Zuegenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, (Jahrbuch 2007 des Fritz Bauer Instituts), Franfurt/New York 2007, 141-156.

What makes this hope stronger is the person of the interlocutor – his/her identity and biography. Despite all biographical transformations and turns experienced "on the way" we keep being convinced that our interlocutor and the protagonist of his/her autobiographical narration is still the same person. Even when we question the truthfulness of his/her story about the "external" facts, we do not undermine the author's "internal" truth. After all, such a story, if true (the biographical agreement implicite made with the interlocutor allows assuming this[5]) serves the purpose of a narrative construction of own identity, building own subjectivity by means of a story.

It is no wonder then that such oral history, seeking insight into individual, but socially constituted, experiences refers so often to autobiography and eagerly enters into alliance with the biography method found in sociology, where probably the best methodological tools help record "comprehensive" and "dense," subjective, autobiographical narrations, and then, single out of them individual experiences and the sense and meanings given to them.

It is not a coincidence that for different present day "oral history" projects it is recommended that, easy in their form, biographical and narrative interviews should be conducted. Many of them start with a request to tell a life story. The more concrete questions asked, as the interview progresses, do not aim at corroborating, or otherwise, facts (although this can be the case), but at evoking many subsequent freely spun stories, more narrative images. So the point is to harness memory to intensive work, to revive memories, whose primary task is to move stories forward. The task of the researcher is to facilitate this process as opposed to disturbing it by snowing the interlocutor with detailed questions. Assisting a story-teller in this way is not as easy as this may seem – one should be able to listen to and get involved in a story, avoid imposing own way of thinking, or own image of the past, but let the story teller build his/her own biographical story composed of individual experiences, actions, generalisations and "theories." The task of the story teller is not only to inform us about the past, but guide us through the world, his/her story and biography. If one continues to be interested in looking for historical facts, one will surely find their narrative reconstructions in a freely-spun story. They will come up spontaneously, almost accidentally. This is how autobiographical memory operates and how a "dense" autobiographical story is built – based on concrete episodes, scenes and events.

Carrying out, recording and archiving even a splendid autobiographical interview closes a stage, but does not finish the practice of oral history. It should not, unless the goal is to create an archive of such stories. But in such circumstances it is assumed that the next steps, i.e. making use of the interview, will come later on and will be undertaken by someone else. The use of such an autobiographical (also thematic) account, its interpretation and medial processing can have various forms – books and web pages containing fragments of such stories, use at exhibitions and in films. An autobiographical account can also serve historical didactic purposes: at seminars, workshops and in school lessons as the power of such records can be significant.

Let us now focus on the practice of interpretation of oral history interviews. How should one watch, listen to and read those records in order to find the traces of what was experienced in the past in what is said nowadays. How does one find meaning in the maze of sometimes detailed stories, digressions and anecdotes? There is no one answer to this question because there is no one method. This paper is not intended to reconstruct in detail any concrete analytical proposals; suffice it to say that the element they share is their sensitiveness to different narrative forms and structures. Normally it is advised to clearly (to the extent it is possible) differentiate between vibrant, dyna-

5 I refer here to the concept of autobiographical pact by Philippe Lejeune best set out in his book L*e Pacte autobiographique*, Paris 1975. Polish selection of texts by this French author: *Wariacje na temat pewnego paktu*, ed. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

mic narration and static descriptions built from the perspective of an outside narrator and from the opinions and evaluations voiced by interlocutors, or their wider argumentative strategies or even various "theories" explaining the rules of the social world. From this dynamic constellation of different narrative forms present, to various degrees, in almost every autobiographical story, one can read a world of meanings distributed by the interlocutors amongst their biographical experiences and by this token to get an insight, incomplete as it may be, into once lived events, situations and actions.

Those events, situations and actions, also those forced, disturbed, abandoned and never undertaken, though planned or at least imagined, and the different meanings given to them then and now as well as memory that cements all those constituents make up the identity of our interlocutors. The freely-spun biographical narration reveals this identity the best it can, although never completely. Obviously, not every freely-spun biographical narration can do this, and never to the same degree, but meeting a man that provides an account of his/her life – not just a "story" gives one a chance of achieving this. Narrators normally twist many historical facts and even make up stories, but they are never successful running away from their own biography, or memory, that is, identity. Thus, biographical oral history makes it easier to step beyond facts – towards those narration-based (re)constructed identities.

However, the experience mentioned here repeatedly, is a very general and broad category and it is hard to define it if, at all, it is desired. It is enough to stress again that oral history, and not only oral history, not only consists of what "really" happened , even to a concrete person, but of what it meant, and perhaps still means, to a given person. Not only to this person, also to those surrounding this person. And more broadly: what it means in the so-called collective memory, or in culture. This shift towards collective memory and culture is very important, even central to some practitioners, and especially theoreticians of oral history. They ask a tricky question: do not oral history interviews record memory rather than history? Are not the records of seemingly individual memory an attempt at making collective memory, or – as some sociologists like to repeat after Halbwachs – social memory framework more concrete? If this is the case then where are they from and what are they constituted of? And how can one discern them in individual stories?
Looking at this from a different perspective: is not it about various stories, narrations, "discursive practices" anchored more in the present day rather than the past? Aren't oral autobiographies primarily cultural constructs whose shape is delineated by linguistic rules and literary, or quasi-literary, conventions, rather than any reality of events or facts? Does not autobiography create a "biographical illusion"[6]? Given the linguistic and cultural twists (also in the field of cultural sciences) it is hard to wonder such questions should be asked. What is more, it seems that answering positively many of those questions is only justified. Advanced practices of oral history and biographical research do not avoid those questions. What is more, they often serve the purpose of revealing and deconstructing those mechanisms of collective memory (and lack of memory), various myths and mythology, remaining silent and oblivious, traces of different discourses, different narrative practices and conventions. A critical eye will see that all those make up a material that biographies are made from.[7]

Once we have made this perspective more radical we will face the question: are they made from only those elements? If this is the case, then one can no longer speak not only of historical facts, but also of individual experiences or memory. The collective memory together with its cultural representation is all that is left. Man in this context does not reproduce any expe-

6 The phrase "biographical illusion" comes from Pierre Bourdieu, see his: "The Biographical Illusion", in: *Identity: A Reader*, eds. P. Du Gay, J. Evans, P. Redman, London 2004, 297-303.

7 H. Welzer, "Materiał, z którego zbudowane są biografie", in: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, ed. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, 39-58.

riences, but merely cultural templates, whereas cultures of memory can be fine-tuned.

Still, oral history, open as it may be to those questions, seems quite resistant to such constructive radicalism. Where does this resistance come from? Probably not from sticking to naive positivism, although this sometimes is also the case. This resistance comes from, on the one hand, the power of past experiences (sometimes traumatic) that our interlocutors are unable to escape from. On the other hand – from the experience of two people meeting. Such meeting can not only be cognitive, but also ethical and this is something we do not want to deconstruct too radically.

Accidentally, a great deal of spoken histories is histories marked with trauma. The greatest American and European archives of oral history are collections of stories provided by various kinds of "survivors." Jews, first of all, who survived Holocaust,[8] but also the prisoners of concentration camps and forced labour camps. People, who got into the mill of the biggest collective repression and oppression of the past century and became, to various degrees, badly-wounded in that way. Their recorded, archived, read (listened to or watched) stories reveal – perhaps more clearly than other stories – not only biographical experiences and their autobiographical meaning, but also boundaries of representation. It is not about some kind of "additional" deformation of traumatic experiences by means of memory and stories, as compared to other, non-traumatic, experiences.

It is about what is not possible to give an account of at all. To be more precise: what people are not able to give a narrative form to, what they lack words to speak about when they make an attempt to provide a life account in the context of an interview. They lack a language, yet we see or hear clearly these experiences are key to them and, in a way, are still present in their lives. We see and hear this beyond the text: at intervals, breakings, and silent moments, also in gestures, body language and in mimicry. These non-verbal forms of communication can be more important than words. Sometimes the entire story bursts, as it were, from the inside because of those forms.

The accounts of survivors, traumatised victims, can be treated as some special, perhaps extreme, case of testimony. Aleida Assmann calls them – repeating after an Israeli philosopher Avishai Margalit – moral testimony and sees a clear difference between this kind of evidence and other historical testimony, also oral testimony. Three elements are meant to constitute this type of testimony: embodied truthfulness, structure of moral instance and the mission to convey the truth.[9] Oral history that fixes this type of testimony reaches far beyond documenting and researching the past or experiences. It becomes an ethical project aiming towards the future. It obliges us – the listeners and viewers of this testimony – to become secondary witnesses, so that we can certify for the witness.

This leads us towards the question about the second subject of all oral history practices – about the one to initiate and conduct the conversation with the witness, the person on the other side of the microphone or the camera. By definition, oral history is a dialogue as it is founded on a meeting and a conversation of two people. Seen from this perspective, this practice reveals to us its another dimension – communication. Meetings that take place under the auspices of oral history are various. If the interlocutor is treated as an informer or an expert, the platform of agreement is different from the situation when a history and individual experiences are treated as the key context in which a human life is played. This life is not abstract though, it is concrete and composed of other people's experiences. Entering this kind of dialogue and perspective is not easy, and in fact hardly ever possible. However, if it does happen, oral history becomes an event of a meeting that allows recognising a man in history and thro-

8 The biggest collection is Visual Holocaust Archive for Holocaust Testimonies in Los Angeles and Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at the Yale University in New Haven. Both collections have recently become available also in Berlin.

9 A. Assmann, Vier Grundtypen von Zeugenschaft. Zuegenschaft des Holocaust, 33-51.

ugh history. Additionally, which is more important in this context, also history in man. It is not about the events, images and experiences that a given person remembers well, or completely has forgotten, but about seizing human existence as a collision between fortune and a historical and biographical case.

We know that human memory often fails and that words do not connect with the world in a simple manner, that the text of a transcript misleads and seduces us with its narrative structures and that interlocutors like to gloss over facts every now and again or keep some experiences from others. We also know that society and culture make up a framework or a context for what is experienced and then remembered (or even forgotten) and told. Still, sitting in front of our interlocutors and writing down their stories about their experiences and worlds we have – or occasionally happen to have, as no simple consequences operate here – a feeling that, in them and in us, there is something beyond or above those contexts, frames or fortunes. We have a feeling that their and our existence transgresses them in a radical way. How? There is no one answer. Everybody should, or rather can, seek it for themselves.

Oral history archives viewed in this way are archives of human existence. By recording interviews and by listening to or watching their audio and audiovisual records, we get to know other people – through their stories, memories and experiences. They reveal themselves especially clearly before us, sometimes before themselves, in moments of self-reflections. If we are careful enough, we sometimes have a chance to recognise our own selves in those stories, voices and faces – not only in view of the fact that we actively participated in the process of creating a witness and his/her testimony being co-authors of those records. This recognition of own self can have a deeper, existential meaning that appears when, conducting a dialogue with Another Man, self-reflection or a flash of self-awareness comes. It is a moment when we recognise ourselves amongst biographical cases and historical or social fortunes. Amongst them, but also towards and against them. Understood and practised that way, oral history is radically individual and subjective history. Also radically universal.

László Kürti

Zauroczenie obrazem. Fotografia i budowanie wspólnoty na Węgrzech

Nie osiągniemy mądrości,
jeśli nie znajdziemy jej sami
M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*

W niniejszym tekście chciałbym przedstawić i poddać analizie projekt fotograficzny, który współtworzyłem i któremu poświęciłem wiele ostatnich lat. Zależy mi na zaprezentowaniu sposobu, w jaki osobom biorącym w nim udział, udało się zrewitalizować niewielką wspólnotę naszego miasteczka, a jednocześnie na ukazaniu niektórych z wyzwań, przed którymi stanęliśmy w czasie realizacji tego zadania. Pragnę też wyjaśnić powody, dla których podjąłem się tego przedsięwzięcia, oraz pokazać, w jaki sposób omawiany projekt łączył się z moimi zawodowymi zainteresowaniami antropologią kultury wizualnej.

Zacznę jednak od zwrócenia uwagi na podobieństwo między fotografią i piłka nożną: obie wywołują komentarze ze strony wielu praktyków i obserwatorów, przekonanych o swoich kompetencjach, niezależnie od tego, czy z przekonaniem tym rzeczywiście idą w parze doświadczenie i wiedza. Jako profesor, który przez ostatnie dwadzieścia lat wykładał na różnych europejskich uniwersytetach, mogę potwierdzić, że z fotografią jest podobnie jak u studentów z czytaniem – coraz mniej czasu poświęca się na jej lekturę. Technologie fotografii cyfrowej, kamery wideo i telefony komórkowe znacznie zwiększyły zarówno możliwości robienia zdjęć, jak i wyzwania, które się z tym wiążą. Szanse są fascynujące, realizacja natychmiastowa i tańsza niż w znanym filmie Kodaka[1]. Obrazy szybko przenosi się do komputerów i internetu, co pozwala dzielić się nimi z nieskończoną liczbą potencjalnych odbiorców[2]. W tej wolności tkwi jednak, jak mi się wydaje, pewna sprzeczność i dylemat: z jednej strony, możemy cieszyć się większą swobodą, ale z drugiej, przypada ona na czas rosnącego analfabetyzmu wizualnego.

Zrozumienie rozmaitych poziomów znaczenia obrazów fotograficznych, szczególnie tych, które wykonano w odległych krajach i przedstawiających minione epoki, wymaga szczególnych kompetencji. Dlaczego? To oczywiste, że wraz z postępem technologicznym wzrasta potrzeba nowych umiejętności gwarantujących teoretyczne wyrafinowanie i krytyczną wnikliwość. Fotografie, jako artefakty, czytać należy poprzez specyficzną kulturę twórców i odbiorców, co wymaga zarówno cierpliwości, jak i zgromadzenia określonych informacji[3]. Naturalnie, stwierdzenie, że każda fotografia jest produktem kultury obciążonym specyficznym kontekstem społecznym i osobistym, nie jest nowe. Podobnie jak idea, że obejmuje ona nieskończone możliwości znaczeniowe. Jednocześnie słowo „kultura", aby miało sens, musi zostać zakotwiczone w konkretnych współrzędnych czasoprzestrzennych i procesach społecznych. Musimy zgromadzić jak najwięcej danych, aby ukierunkować wrażenia i wnioski na temat studiowanych przez siebie obrazów[4].

Rozwijając niniejsze rozważania, chciałbym się odwołać do niewielkiego studium przypadku, ukazującego kontekst projektu, dzięki któremu wraz z moimi kolegami przygotowaliśmy,

1 Autor odwołuje się do kampanii reklamowej z 1888 roku, której slogan brzmiał „ty naciskasz guzik, my zrobimy resztę". Konsumenckie aparaty Brownie zyskiwały popularność i szerokie rzesze amatorów, dzięki zrewolucjonizowaniu standardów ładowania i wywoływania filmów – kiedy skończyły się klatki, aparat wysyłało się do punktu fotograficznego, gdzie specjaliści wymieniali film na nowy i odsyłali sprzęt wraz z wywołanymi odbitkami (przyp. red. nauk.).

2 Aby dowiedzieć się więcej na temat metod badań wizualnych, zob. G. Rose, Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością, tłum. E. Klekot, Warszawa 2010; G.C. Stanczak, Visual Research Methods. Image, Society and Representation, Thousand Oaks 2007.

3 J. Berger, Sposoby widzenia, tłum. M. Bryl, Poznań 1997; P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel et al. Photography. A Middle-Brow Art, Stanford 1990; R. Chalfen, Snapshot Versions of Life, Bowling Green 1987; idem., Turning Leaves: the Photograph Collections of Two Japanese American Families, Albuquerqua 1991.

4 Working Images, S. Pink, A. Afonso, L. Kürti (red.), London 2004.

zrewitalizowaliśmy i na powrót przedstawiliśmy naszej wspólnocie związane z nią fotografie. Rozwinięcie to wymaga również przedstawienia niewielkiego wycinka historii osobistej i wizualnej.

W 1993 roku wróciłem na stałe do Lajosmizse, miasteczka położonego około 65 kilometrów na południowywschód od Budapesztu[5].

W tej rolniczej miejscowości się urodziłem, a opuściłem ją, gdy rozeszli się moi rodzice. Ów „powrót do domu" sprawił, że bardziej zacząłem się angażować we wspólnotę, interesować jej przeszłością, teraźniejszością i tworzącymi ją ludźmi[6]. Podobnie jak Jo Spence w „Putting Myself in the Picture", tak i ja posłużyłem się „autobiografią wizualną"[7], aby pogodzić się z moim powrotem do domu, a następnie scalić z dalszą rodziną i ludnością rodzinnego miasta. Gdy przyjechałem, natychmiast zdałem sobie sprawę, że owo miasteczko (około 10 tys. mieszkańców; w większości katolików i niewielki odsetek protestantów), nie posiada żadnej spisanej historii. Niewielka społeczność żydowska została unicestwiona w czasie II wojny światowej; kilka osób, które wróciły na Węgry – poza jedną rodziną – osiedliło się w innym miejscu. Ich historia została starannie zatuszowana i dopiero czeka na odpowiednie przebadanie i spisanie[8].

Gdy zacząłem zbierać rodzinne albumy i dokumenty, uświadomiłem sobie, czego nam potrzeba. Chcąc udokumentować historię, a jednocześnie wytworzyć poczucie wspólnoty, wraz z kilkoma zaangażowanymi osobami w 1999 roku zawiązaliśmy Towarzystwo Historyczne i Kulturalne (Lajosmizsei Helytörténeti és Kulturális Egyesület). Była to próba – mówiąc językiem socjologów – stworzenia wspólnoty poprzez dostrzeżenie „potencjału w małych, ale istotnych wymiarach bycia z innymi"[9]. Wypływała ona bardziej z serca niż chłodnej analizy. Spontanicznie włączyli się w to przedsięwzięcie różni członkowie społeczności: nauczyciel, lekarz, robotnik, bibliotekarz, informatyk, weterynarz, zastępca burmistrza i kilku emerytów – w sumie około dwudziestu osób chętnych do pracy przy zbieraniu informacji o przeszłości naszego miasta. Wkrótce stało się jednak oczywiste, że nie było to zadanie łatwe: potrzebny był czas, energia i gotowość do poświęcenia cennych weekendów czy wakacji. W rezultacie, jedynie piętnastu z nas pozostało w gotowości do zaangażowania się we wspólny cel, podczas gdy niektórzy z pierwszych zapaleńców stali się jedynie życzliwymi obserwatorami[10].

Jedna z pierwszych napotkanych trudności wynikała z fantazji pewnych nadgorliwych członków Towarzystwa, którzy chcieli swoje pomysły natychmiast wprowadzić w życie. Jedni pragnęli namalować nowe znaki drogowe, aby zastąpić zniszczone i stare; inni chcieli stworzyć książkę z rodzinnymi dokumentami. Jedna osoba zaproponowała posadzenie przed domami drzew i kwiatów zaaranżowanych w barwy narodowe, inna natomiast budowę bud dla bezdomnych psów, a kolejna uważała, że przy wjeździe do miasta powinniśmy wznieść ogromny pomnik Guliwera, którego ruchoma ręka witałaby gości. Jak widać, nie musieliśmy czerpać pomysłów z Internetu.

Pierwsze trzy czy cztery spotkania – a z powodu wyjątkowego entuzjazmu spotykaliśmy się dwa lub trzy razy w tygodniu – spędzi-

5 Bardziej szczegółowo historię tego miasta opisałem [w:] L. Kürti, The Socialist Circus: Secrets, Lies, and Autobiographical Family Narratives, [w:] Biographies and the Division of Europe: Experience, Action, and Change on the 'Eastern Side', R. Breckner, D. Kalekin-Fishman, I. Miethe (red.), Opladen 2000, s. 283-302.

6 L. Kürti, Homecoming: Affairs of Anthropologists in and of Eastern Europe, „Anthropology Today" 1996, 12/13, s. 11-15;

Tenże, The Socialist Circus…

7 J. Spence, Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography, Seattle 1988.

8 Poprzez nasze badania mogliśmy skontaktować się z czterema osobami, które przeżyły Holocaust i zamieszkały w Budapeszcie, Jánoshalma, Argentynie i Australii; wszystkie były kiedyś mieszkańcami Lajosmizse. W konsekwencji udało nam się przeprowadzić z nimi ciekawe wywiady.

9 P. Block, Community. The structure of belonging, San Fransico 2008, s. 10.

10 Wspominając teraz ten heroiczny czas, przypominam sobie jeden z głównych konfliktów z naszym proboszczem dotyczący jego członkostwa w założonym przez nas Towarzystwie. Był on oburzony faktem, że nie został do niego zaproszony, my z kolei baliśmy się, że jego osobowość może podzielić nasze stowarzyszenie obywatelskie. Wiele czasu upłynęło zanim doszliśmy do porozumienia, tym bardziej że początkowo nie odnosił się do naszego przedsięwzięcia z entuzjazmem.

liśmy na układaniu naszych rocznych planów. Organizowałem sesje burzy mózgów, podczas których każdy mógł mówić o swoich pomysłach i nadziejach na przyszłość. Wkrótce kształt przybrało nasze pierwsze główne zadanie: mieliśmy zebrać fotografie rodzinne i zdigitalizować je na potrzeby archiwizacji (nazwaliśmy to Cyfrowym Archiwum Fotografii, CAF). Na bazie najlepszych obrazów planowaliśmy zorganizować wystawę w nowo otwartym domu kultury.

Na początku powstała kolekcja składająca się z wielu na pozór różnych i niepowiązanych ze sobą zdjęć, zarówno wykonanych w atelier, jak i tych amatorskich, pochodzących z albumów rodzinnych. Zdołaliśmy jednak zdefiniować przynajmniej dziesięć dużych kategorii, które ułatwiły kolekcjonowanie: pocztówki, I i II wojna światowa, szkoła i nauczyciele, handel i biznes, rolnictwo i życie wiejskie, kościół i religia, życie polityczne, budynki użyteczności publicznej, mniejszości narodowe, dzieci i młodzież[11]. Większości z nich nie można było oczywiście porównywać pod względem jakości ze zdjęciami znanych na całym świecie fotografów węgierskiego pochodzenia: Brassaia (Gyula Halász), Roberta Capy (Endre Friedmann) czy André Kertésza, ale mimo to stanowiły one dla nas ukryte skarby. Powoli zaczęła się bowiem z nich wyłaniać nasza wspólnota; nie tylko w czerni i bieli: z pewnymi napięciami pomiędzy tym, co przyjemne i co kłopotliwe, ale także w prawdziwych kolorach. Im więcej fotografii oddawano i skanowano do naszego CAF-u, tym wyraźniej wyłaniała się niezwykła przeszłość miasta; pojawiały się jednak także nowe pytania i nowe problemy. Kim były osoby na zdjęciach? Jakie okoliczności na nich przedstawiono? Co stało się z tamtymi ludźmi? Co więcej, CAF szybko zaczęło żyć własnym życiem. Mieszkańcy bowiem zaczęli zadawać pytania o zdjęcia, które widzieli po raz pierwszy, a te które od dawna znali – wskutek dogłębnych analiz – zobaczyli w innym świetle.

W końcu w 2001 roku zdołaliśmy otworzyć nasze archiwum dla publiczności. Stworzyliśmy w tym celu wystawę fotografii, z których najstarsze pochodziły z lat osiemdziesiątych XIX wieku, a późniejsze z lat czterdziestych XX wieku[12]. Wielka sala pomieściła ponad trzysta osób, które przyszły, aby obejrzeć siebie i swoich przodków na ścianach galerii. To był prawdziwy sukces Towarzystwa, dzięki któremu mogliśmy uzasadnić swoje istnienie w oczach społeczności, rady miasta, i rodzin podejrzliwie patrzących na pierwszą fazę projektu. Jak tylko opadł początkowy entuzjazm, przyszła kolej na następne wyzwanie: musieliśmy stworzyć książkę, która dostarczałaby bardziej namacalnego dowodu istnienia naszej kolekcji (większość zdjęć zwróciliśmy rodzinom). Ale w jaki sposób mielibyśmy dokonać wyboru spośród tych tysięcy zdjęć? Kogo i jakie rodziny wykluczyć lub zostawić w owym albumie? Jak zgromadzić finanse na publikację? Innymi słowy, przyszedł moment, w którym musieliśmy się stać prawdziwymi profesjonalistami. Rozpoczęliśmy poszukiwania fundacji i sponsorów, którzy zechcieliby współfinansować naszą książkę. Ostatecznie zdołaliśmy zebrać około miliona forintów (około 15 tys. złotych – przyp. red. nauk.), z czego większość pochodziła z biura burmistrza miasta[13].

Nie chcąc być jedyną osobą odpowiedzialną za redakcję książki, zdecydowałem się zdemokratyzować proces selekcji zdjęć[14]. Przez dwa

[11] Oczywiście o wiele bardziej ścisła kategoryzacja tematyczna również byłaby możliwa, ale wówczas był to dla nas bezpieczny i sprawny podział.

[12] Przyznaję, że takie ramy czasowe są rudymentarne i sztuczne, ale chcieliśmy pokazać fotografie, które ukazują historię i nie tak dawną przeszłość. Oczywiście relacja pomiędzy fotografiami a historią jest znacznie bardziej skomplikowana, niż sugeruje to E. Edwards, Photography and the Performance of History, „Kronos" 27, 2001, s. 15-29. Jednocześnie to prawda, że odwiedzający bardzo pozytywnie zareagowali na fotografie po ukazane na wystawie.

[13] Wśród lokalnych firm wiele było takich, które albo zaoferowały niewielkie kwoty pieniężne, albo zrezygnowały z dotacji. Te drugie zapewne uznały nasz projekt za bezwartościowy lub zdecydowały się na wsparcie innych inicjatyw.

[14] Proces selekcji był trójstopniowy: pierwszy stopień obejmował rodziny, które przekazały swoje zdjęcia. Oczywiście najtrudniej było nam zaakceptować fakt, że wiele z nich chciało upublicznić jedynie stereotypowe zdjęcia z atelier pokazujące ich samych i ich przodków. Drugi stopień obejmował członków Towarzystwa Historycznego, którzy przeglądali i sortowali zdjęcia w zależności od ich czytelności, ważności i treści. Ostateczna decyzja, aby nie brać pewnych zdjęć, które były zbędne lub nie niosły jasnego przesłania, należała do mnie. Najtrudniejsza była sprawa etyki, ponieważ

tygodnie, wspólnie z szefami różnych instytucji (przedszkola, szkoły, policji, straży pożarnej, centrum medycznego, firm i kościołów), spotkaliśmy się cztery czy pięć razy. Ich pomoc nie ograniczała się jednak do wyboru zdjęć, równie istotne było ich opisanie: określenie, kiedy zostały zrobione, kto i z jakiej okazji jest na nich przedstawiony. Duża liczba zebranych fotografii sprawiła, że potrzebowaliśmy również ścisłych ram czasowych, które pozwoliłyby ograniczyć materiał: za datę graniczną obraliśmy rok 1946, resztę zdjęć zostawiając na kolejną książkę[15]. W efekcie poprzestaliśmy na czterystu fotografiach, które burmistrz poprzedził kilkoma słowami gratulacji.

Był rok 2002, kiedy książka pod tytułem Historia i pamięć: Fotografie z Lajosmizse 1896-1946 (Történelem és emlékezet: Lajosmizsei fényképek, 1896-1946) została w końcu opublikowana. W ramach jej promocji wydano niezwykłe przyjęcie: prawdziwe wydarzenie dla naszej społeczności. Na prezentację wydawnictwa zaprosiliśmy znanego badacza i dyrektora Węgierskiego Muzeum Fotografii, Károly Kincsesa, który wspólnie z burmistrzem Lajosmizse wykonał świetną pracę przy promocji albumu. Podczas otwarcia sprzedaliśmy dwieście książek, dwa miesiące później – czterysta, a pół roku później blisko osiemset; wiele więcej po prostu podarowano bibliotekom, szkołom i stowarzyszeniom obywatelskim[16].
Nasze Towarzystwo miało wiele powodów do świętowania: na końcu roku zysk ze sprzedaży książki wyniósł prawie dwa miliony forintów (około 30 tys. zł. – przyp. red.), co zapewniało stabilizację finansową na najbliższe dwa lata. Byliśmy bardzo zadowoleni. Nawet lokalny ksiądz katolicki stał się naszym zagorzałym zwolennikiem. Sam natomiast z zebranej kolekcji wybrałem pocztówki, żeby rozpocząć studia nad ukazywaną przez nie prywatną i publiczną historią. Wyniki tych badań opublikowałem potem w książce na temat antropologii wizualnej w rozdziale pod tytułem, Jak z obrazka. Wspólnota i upamiętnianie na kartach pocztowych[17].

Opowiadam tu tę historię, ponieważ stanowiła punkt wyjścia, który określił tempo i charakter naszych dalszych działań. W następnych latach zaangażowaliśmy się w tworzenie kolejnych wystaw i wielu innych publikacji, które pokrótce przedstawię. W 2004 roku, zebrawszy wiele dokumentów rodzinnych i archiwalnych, niektóre zdecydowaliśmy się zamieścić w opatrzonej przypisami kronice (*Bene, Lajos és Mizse oklevelei, történeti dokumentumai 1385-1877*). W projekcie tym wsparł nas historyk – archiwista, który opracował wiele dokumentów po łacinie i po niemiecku. W 2006 roku powstały dwa kolejne studia. Pierwsze z nich, *Ladánybenei évszázadok*, poświęciliśmy pobliskiemu miasteczku Ladánybene, które do 1907 roku wchodziło w skład naszej miejscowości. Na drugie składała się opracowana kolekcja zdjęć na temat lokalnych wydarzeń w czasie Rewolucji 1956 roku („Lajosmizse 1956. Tények, sztorik, dokumentumok").

Później podjęliśmy różne działania społeczne: szukaliśmy i katalogowaliśmy stare budynki i farmy, a cztery z nich wyznaczyliśmy do objęcia ochroną jako zabytki historyczne. Zamówiliśmy wielkie granitowe znaki z nazwiskami, datami i krótkimi historiami tych budynków oraz ich poprzednich właścicieli[18]. Udało nam się

zdjęcia uznane przez członków rodziny za nieodpowiednie dla szerszej publiczności musiały zostać odrzucone.

15 Warto dodać, że zaplanowaliśmy również serię nowych pocztówek naszego miasta. Pomysł ten ostatecznie odniósł sukces, pomimo, że prasa odmówiła sprzedaży pocztówek. Pozostawały więc na półkach tylko po to, żeby w końcu – za darmo – trafić do rąk zwiedzających nasze miasteczko.

16 Osoby i ich rodziny, które dały swoje fotografie, byli pierwszymi kupującymi; drugą dużą grupą byli obywatele, którzy mieli kontakt z rodzinami i instytucjami ujętymi w książce. Trzecią wielką grupę stanowili niegdysiejsi obywatele Lajosmizse. Najdroższe było oczywiście wysyłanie książek, więc musieliśmy zorganizować zaimprowizowany serwis kurierski, prosząc ludzi, którzy podróżowali po kraju, aby dostarczyli nasze podarunki do konkretnych adresatów.

17 L. Kürti, *Jak z obrazka. Wspólnota i upamiętnianie na kartach pocztowych*, tłum. M. Klimowicz, [w:] *Obrazy w działaniu. Antologia tekstów*, M. Frąckowiak, K. Olechnicki (red.), Warszawa 2011, s. 351-385 (w oryginale tekst ukazał się [w:] *The Future of Visual Anthropology: Engaging the senses, S. Pink* L. Kürti, A. Afonso, London 2004 – przyp. red.). Kiedy publikowałem moją analizę, byłem bardzo szczęśliwy, że mogłem dysponować trzema tuzinami pocztówek. Ostatnio jednak, ku mojemu zdziwieniu, wyłoniło się jeszcze kilka innych z pierwszej dekady XX wieku, pokazując nowe oblicze Lajosmizse.

18 Trzy spośród nich to budynki żydowskich sklepikarzy (Friedmana, Molnára, Poppera) na główniej ulicy Lajosmizse.

również uporządkować zdewastowany cmentarz żydowski. W 2005 roku zorganizowaliśmy też wystawę upamiętniającą II wojnę światową, przedstawiającą listy, zdjęcia, rzeczy osobiste i pamiątki wojenne, które zapełniły gabloty i ściany naszej lokalnej sali wystawowej; w ich poszukiwaniach uczestniczyło w sumie około czterdziestu rodzin[19]. Wystawę tę zaplanowaliśmy na czas przed dniem Wszystkich Świętych, aby otwarcie było jeszcze bardziej uroczyste. Zdecydowaliśmy się również zainaugurować obchody upamiętniające lokalnych bohaterów, którzy walczyli o niepodległość w wojnie przeciwko Habsburgom w latach 1848-1849. Oczyściliśmy w tym celu znane nam groby rodzinne na lokalnym cmentarzu i 15 marca – na pamiątkę wojny 1848-1849 – zorganizowaliśmy małą uroczystość, która od tej pory odbywa się co roku[20].

Nasze przedsięwzięcie edytorskie ukoronowaliśmy w 2010 roku kolejnymi dwiema książkami. Jedna z nich, Historia na fotografii (Fényképes történelem), to poszerzona wersja naszego pierwszego albumu, z 800 fotografiami. Publikacja drugiej, Przydrożne krzyże i zabytki sakralne w Lajosmizse (Út menti keresztek és szakrális kisemlékek Lajosmizsén)[21], nie byłaby możliwa bez pomocy pobliskiego miasta Kecskemét i Fundacji im. Karola Wojtyły. Główny wysiłek wspólnego wydania publikacji spoczął na trzech współpracujących ze sobą osobach: lokalnym fotografie, kartografie i na mnie. Nasza trójka zbadała wszystkie religijne zabytki w mieście i jego pobliżu; niektóre z nich musieliśmy dosłownie wykopać spod krzewów i drzew, aby je sfotografować, nanieść na mapę i opisać ich współrzędne w systemie GPS.

Najbardziej zadziwiający był fakt, że nasza pierwsza książka zaowocowała kolejnymi pochodnymi publikacjami i genealogiami. Jeden z członków naszego Towarzystwa (emerytowany nauczyciel) zdecydował się opublikować pracę na podstawie swojego absolwenckiego tableau. Nawet ten wysiłek okazał się niewystarczający, ponieważ odkryto tak wiele zdjęć, że potrzebna była kolejna książka (Lestár László, Sólyom János, Iskolánk története, 2003). Zebrano w niej wszystkie dostępne zdjęcia nauczycieli razem z ich ilustrowanymi historiami i biografiami. Inny obszar aktywności obejmował zbieranie historii rodzinnych i familijnych albumów fotograficznych wraz z drzewami genealogicznymi, co zaowocowało publikacją kilku książek (zob. na przykład Kisjuhász Lászlóné A Csillik család krónikája, 2005)[22]. Były to projekty zbiorowe, wymagające od członków rodzin poszukiwania dokumentów i fotografii swoich rodziców, dziadków i kuzynów. W rezultacie często odnajdywali oni krewnych, którzy wyprowadzili się gdzieś daleko i osiedlili w innej części kraju. Było to prawdziwe ćwiczenie w tym, co Bourdieu nazwał „wykładem na temat nauki genealogicznej"[23].

Poprosiliśmy także jednego z członków wspólnoty, aby spisał swoje wspomnienia z dzieciństwa, które przypadło na koniec lat czterdziestych i początek pięćdziesiątych XX wieku, co zaowocowało publikacją opowieści: Dwadzieścia lat na farmie (Ernő Bakacsi Húsz év tanyán, 2001). Inny ciekawy projekt wiązał się z lokalnym pastorem, którego ojciec był nauczycielem muzyki w naszej szkole. Trzyma-

19 Ponieważ żydowska populacja w Lajosmizse została zdziesiątkowana w czasie II wojny światowej, a kilkoro spośród tych, którzy przeżyli, wyemigrowało, niewiele osób odwiedzało kompletnie zaniedbany lokalny cmentarz żydowski. Okazało się, że nie był on – w przeciwieństwie do cmentarzy katolickich i protestanckich – własnością miasta, ale należał do narodowego stowarzyszenia żydowskiego.

20 Dzień Pamięci na cześć Powstania 1848-1849 i Powstania 1956 to dwa najbardziej historyczne święta narodowe na Węgrzech. Oba upamiętniają nieudane rewolucje, które zostały stłumione! Napisano już o nich tak wiele książek, że nie można tutaj ich bardziej uczcić, zatem zacytuję tylko ostatnie opracowania. Jeśli chodzi o rewolucję 1956 zob. E. Schmidt, L. Ritter, P. Dennis, The Hungarian revolution 1956, Leeds 2006; a powstanie w walce o niepodległość z lat 1848-49 zob. I. Deák, The Lawful Revolution: Louis Kossuth and the Hungarians, 1848-1849, New Haven 2001. Polecam również opracowanie A. Freifeld, The cult of March 15. Sustaining the Hungarian myth of revolution, 1849-1999, [w:] M. Bucur, N.M. Wingfield (red.), Staging the past: The politics of commemoration in Habsburg Central Europe, West Lafayette 2001, s. 255-285, ze względu na opis obchodów 15 marca.

21 Ponieważ książka dotyczyła zabytków kościoła rzymskokatolickiego, dedykowaliśmy ją biskupowi naszej diecezji (Balázs Bábel), który właśnie skończył 60 lat. Poprosiliśmy naszego księdza z parafii, aby napisał słowo wstępne, na co ochoczo przystał.

22 Rodzina poprosiła mnie, abym napisał krótki wstęp do tej książki, co chętnie uczyniłem.

23 P. Bourdieu, M.-C. Bourdieu, *The peasant and photography* , „Ethnography", 2004, 5/4, s. 605.

jąc to w sekrecie przed rodziną, że przez wiele lat – w okresie od 1943-1944, kiedy wysłano go wraz z towarzyszami na front – pisał dziennik. Miał tyle szczęścia, że przeżył i przywiózł go do domu. Po śmierci ojca dzieci zadecydowały, że dziennik ten wart jest upowszechnienia. Przepisaliśmy go, sporządziliśmy mapę ruchów oddziałów ojca w Rosji oraz na Ukrainie i opublikowaliśmy w formie zgrabnej książeczki z krótkim wstępem mojego autorstwa (Bérces Lajos Napló a II. Világháborúból, 2006). Chcąc sprostać wyzwaniom, jakie sobie postawiliśmy, kolejna książka rocznicowa została opublikowana z mnóstwem zdjęć i historii o dwudziestu latach istnienia klubu emerytów z Lajosmizse (A lajosmizsei Őszikék nyugdíjasklub emlékkönyve, 2006). Ale nie dość na tym: w 2006 roku jedno z najstarszych prywatnych przedszkoli obchodziło dziesiątą rocznicę powstania i z tej okazji również wydało album (10 Éves a Micimackó Óvoda, 2006). Nawet rada miasta przyłączyła się do tego trendu; z okazji piętnastolecia otrzymania praw miejskich (od momentu zdobycia tytułu város) przygotowała mały przewodnik z fotografiami (15 éve város Lajosmizse, 1993-2008)[24]. Dzięki uporczywym i nieustającym wysiłkom, gdy wybudowano nowy ratusz, nasze Towarzystwo zdołało pozyskać jego stary budynek. Zdecydowaliśmy się organizować w nim wszystkie nasze spotkania, wystawy i wykłady. Zdaliśmy sobie również sprawę, że wszystkie materiały, które zebraliśmy z gospodarstw, domów i instytucji, można już przedstawić jako stałą wystawę, którą podziwiać będą mogli wszyscy zainteresowani. Pod koniec 2010 roku otwarto nasze lokalne muzeum historyczne, a setki ludzi świętowały to radosne wydarzenie[25].

W wiele spośród wspomnianych projektów początkowo angażowali się głównie członkowie Towarzystwa Historycznego, aż w końcu poprzez kręgi rodzinne i przyjacielskie, włączyła się w nie cała społeczność. Duża część wspomnianych książek została oczywiście stworzona dzięki małym datkom różnych rodzin, lokalnych firm i rady miasta. Niektóre koszty zostały pokryte wpływami ze sprzedaży książek, (ich niewielka część została również przeznaczona na uroczystość promocji publikacji z małymi przekąskami i winem). Do 2008 roku w Towarzystwie pozostali już jednak tylko jego najbardziej oddani członkowie, którzy spotykali się raz na dwa lub trzy miesiące. Przez ten czas krytykę nauczyliśmy się równoważyć poszukiwaniem wartości i znaczenia naszej pracy.

Kolejnym etapem naszego dużego przedsięwzięcia było zainaugurowanie lokalnej gazety: „Új Lajosmizsei Közlöny". Stanowi ona przedsięwzięcie biznesowe, które od pięciu lat, co miesiąc, przekazuje lokalnym mieszkańcom rozmaite historie i wydarzenia[26]. Nie mam odwagi przyznać, jak wiele artykułów i analiz naukowych opracowałem od 1990 roku w związku z wspomnianymi projektami i zainteresowaniami (no cóż, przynajmniej 15!). Oczywiście jestem również dumny, że z większego projektu historycznego – w latach 2002-2010 – powstały przynajmniej cztery prace licencjackie.

Spoglądając na wszystkie nasze działania w szerszym kontekście, wydaje się oczywiste, że był to niewątpliwy sukces, który udało się uzyskać głównie dzięki udziałowi starych fotografii i wielu ludzi angażujących się w ten projekt. Bez nich, podobnie jak i bez sukcesu albumu, który powstał w wyniku pierwszej wystawy, nie przetrwalibyśmy niepewnej sytuacji ekonomicznej i początkowej wrogości, z którą się spotkaliśmy, rozpoczynając naszą działalność. Kiedy zaczynaliśmy, wszystko było przeciwko nam. Na końcu mieliśmy jednak co świętować: Lajosmizse, miasto, które kiedyś było wyśmiewane przez zwiedzających i mieszkańców z powodu

[24] Muszę wspomnieć, że wiele z tych książek zostało zakupionych przez osoby związane z instytucjami, a także rodzinami czy krewnymi ich bohaterów.

[25] Nazwaliśmy to „muzeum", ale aby otrzymać oficjalny tytuł potrzebny jest rygorystyczny proces akredytacji rządowej, którego nie przeszliśmy. Główną przeszkodą były finanse: lokalne władze musiałyby zapłacić za utrzymanie tej instytucji i płacić pensje pracownikom, dlatego przyszłość wystawy i kolekcji są niepewne.

[26] Projekt stworzenia gazety był kontrowersyjny, ponieważ gazeta drukuje nie tylko artykuły o ładnych i przyjemnych aspektach Lajosmizse, ale także teksty krytyczne o tym, co jest złe i co należałoby zmienić. W tej sytuacji muszą pojawiać się konflikty. I rzeczywiście jeden z artykułów na temat pensji i honorariów radnych miejskich zakończył się procesem sądowym. Nasza gazeta została uniewinniona przez sąd.

braku spisanej historii, może wiele zaoferować w tej dziedzinie przyszłym pokoleniom: posiada historię, którą można nie tylko opowiedzieć, ale i pokazać.

Ważnym rezultatem opisywanego przedsięwzięcia jest również moje osobiste przekonanie, że fotografie nie są jedynie zwykłymi obiektami, ale zbiorami interesujących i „mistycznych elementów"[27]. Jak pisze Alan Sekula: „Fotografia obiecuje doskonalsze opanowanie natury, jednocześnie jednak grozi pożogą i anarchią, stanowi ładunek zdolny zmieść z powierzchni ziemi istniejący porządek kultury"[28]. Większość badaczy kultury wizualnej zgadza się, że zdjęcia – podobnie jak teksty pisane – mają w sobie jawną i ukrytą intertekstualność (pozostają w relacji do innych obrazów i do informacji), lub – jak kto woli – swój „dyskurs fotograficzny"[29].

W czasie naszych zmagań z ogromną liczbą fotografii – chcąc zrozumieć różne poziomy ich znaczenia – musieliśmy pogodzić się z faktem, że w rzeczywistości są one polisemiczne: stanowią świadectwa o wielu znaczeniach, odczytywane przez jednostki przez pryzmat rozmaitych uprzedzeń i odmiennych trybów rozumienia[30]. Osoby w zbliżonym wieku, tej samej płci, i o podobnym pochodzeniu etniczno-narodowym oraz społeczno-ekonomicznym mogą posiadać doświadczenia, które umożliwiają im podobną interpretację. Niemniej warto pamiętać, że „wobec wspólnego tła praktyk społeczno-kulturowych fotografie nie są 'wizualnymi kopiami' obiektów (Abbilder), ale 'wyobrażeniami', co w języku niemieckim określa się jako Denkbilder"[31].

W końcu doszliśmy do wniosku, że fotografie zmieniają relacje pomiędzy jednostką a grupą, pomiędzy tobą a mną, pomiędzy nami a nimi. Przez dłuższy czas zakładaliśmy, że nowoczesność, a wraz z nią kapitalizm konsumpcyjny, oddzieliły to, co indywidualne (jednostkowe) od tego, co zbiorowe (wspólnotowe). Fotografie, jak twierdzą niektórzy badacze[32], mogą niwelować te różnice. Tak z pewnością było na samym początku naszego historycznego projektu fotograficznego. Nauczyliśmy się, że fotografie – jako dokumenty kultury – w istocie mogą służyć potrzebom społecznej ciągłości i integracji. Rolę tę pełnią w szczególności albumy rodzinne, które są wizualnym świadectwem oraz medium komunikacji interpersonalnej i grupowej[33].

Fotografie nie tylko pokazują jacy byliśmy, gdzie byliśmy i kim się staliśmy, ale również – dając posmak rzeczywistości oraz poczucie zakotwiczenia w świecie – umieszczają naszą przeszłość i teraźniejszość w kontekście. Zdjęcia, szczególnie te, które pokazują rzeczywistość na przestrzeni trzydziestu, sześćdziesięciu czy stu lat, mogą pomóc nam zrozumieć i zinterpretować nasze otoczenie lepiej niż na podstawie wycinkowych etnograficznych zapisków rejestrujących zanikające style życia, tak chętnie dokumentowane przez niektórych antropologów[34]. Są świadectwem zmian, które były udziałem naszego środowiska (domy, ulice, budynki użyteczności publicznej, parki, fabryki i zabytki, a także natura) na przestrzeni lat. Będąc skarbnicami zapisków na temat ważnych zmian w miastach i na wsi, mogą ukazywać wydarzenia dramatyczne, ale też przedstawić sprawy zaskakujące i dziwne. Szczególnie cenne potrafią być w tym kontekście fotografie amatorskie, ponie-

27 D.E. Kyvig, M.A. Marty, *Nearby History: Exploring the past around you*, Lanham 2000, s. 141.

28 A. Sekula, *Ciało i archiwum*, tłum. K. Pijarski, [w:] A. Sekula, *Społeczne użycia fotografii,* K. Pijarski (red.), Warszawa 2010, s. 136.

29 G. Clarke, *The Photograph*, Oxford 1997.

30 R. Akeret, Photolanguage: How Photos Reveal the Fascinating Stories of our Lives and Relationships. New York 2000; R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996; E. Panofsky, Meaning in the visual arts. New York 1957; S. Sonntag, O fotografii, tłum. S. Magala, Kraków 2009; J. Tagg, The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, London 1988.

31 G. Christmann, The Power of Photographs of Buildings in the Dresden Urban Discourse. Towards a Visual Discourse Analysis, „Forum: Qualitative Social Research", 2008, 9, s. 3 (http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1163/2569; ostatnie wejście: 30.10.2011). Jednakże dla obywateli, którzy zaoferowali swoje zdjęcia do archiwum cyfrowego, są to nie „wyobrażone", ale „prawdziwe" dowody na istnienie tego, co „kiedyś tam było". Często musiałem spierać się z rodzinami, że zdjęcia nie są zawsze obiektywnym świadectwem przeszłości. Niektóre z tych spraw konceptualnych są poruszane przez różnych autorów [w:] Image-Based Research. A Source Book for Qualitative Research, J. Prosser (red.), London 1998.

32 Berger, dz. cyt.

33 Chalfen, Turning leaves…, s. 222.

34 J. Collier, M. Collier, Visual anthropology. Photography as a research method, Albuquerque, New Mexico, 1986.

waż pokazują nie to, co widzą profesjonaliści, czy też co chcą abyśmy widzieli my, lecz zwykłe, codzienne chwile z życia danej społeczności czy rodziny. Przedstawiają one wydarzenia, które mogą wydawać się prozaiczne, a nawet powtarzalne. Kiedy jednak spojrzymy na te zdjęcia z szacunkiem, uwzględniając kulturę, która powołała je do życia, to zauważymy, że stanowią źródło cennych informacji[35]. Co istotne, powinniśmy uważać na niebezpieczeństwo zbierania pokłosia fałszywej historii poprzez selektywne wykorzystanie czy też manipulowanie fotografiami[36]. Jak zauważyła Susan Sontag: „Fotoprzetwarzanie zmienia niepowtarzalne obiekty w banały, a banały w specyficzne, wyraziste artefakty[37]. Wybiórcze użycie pewnych zdjęć pozwala narzucić i wdrukować ludziom fałszywe wyobrażenia o przeszłych doświadczeniach[38].

Patrząc na fotografie zauważamy zmieniające się trendy w modzie i ludzkich interakcjach – kontakcie cielesnym, spojrzeniu i proksemice. Chociaż początkowy impuls wykonywania zdjęć związany jest z chęcią wyrażenia uczuć i bliskich relacji – pomyślcie na przykład jak blisko są na zdjęciach młodzi przyjaciele i kochankowie – to wiele z nich dosłownie opisuje swego rodzaju romantyczne oddalenie. Nic nie ilustruje tego lepiej od zadziwiającej liczby zdjęć przedstawiających mężczyzn przebywających daleko od domu podczas służby wojskowej i wojny. Równie ciekawe jest to, że setki zdjęć rodzinnych z małymi i większymi dziećmi raczej rzadko pokazują fizyczny kontakt pomiędzy rodzicami. Zauważyłem na przykład, że w większości zdjęć i albumów to właśnie dzieci pozostają ogniskiem uwagi, zajmując centralne miejsce w kadrze. Albumy zawierają oczywiście także fotografie małżonków wykonane przed ślubem, jednak na tych zrobionych po tej uroczystości, obecność dzieci, wnuków, krewnych i przyjaciół wydaje się wprowadzać fizyczny dystans pomiędzy małżonkami. Co ciekawe, w miarę jak rodzice się starzeją a liczba dzieci i wnuków się powiększa, para seniorów znajduje się już coraz częściej nie w tle czy na bokach, ale w centrum zdjęcia[39].

Z naszego projektu dowiedzieliśmy się również, że stare zdjęcia rodzinne służyć mogą jako źródło informacji genealogicznej. Zdjęcie jest warte więcej niż tysiąc słów, mawiamy, ale zamiast je czytać, często trzeba je stworzyć. Innymi słowy „czytanie" starych zdjęć to bardziej interpretacja informacji, a snucie domysłów służących temu celowi, to raczej inteligentne odgadywanie. Fotografie mogą dostarczyć silnych bodźców nie tylko do badań nad genealogią, ale również do ujawnienia ukrytych psychologicznych znaczeń związanych z historią osobistą i rodzinną[40]. Marianne Hirsch twierdzi, że „konwencje fotografii rodzinnej wzmacniają siłę wyobrażenia koncepcji 'rodziny' "[41]. Można także zasugerować, że mogą podważyć tę siłę, jak pisze Anette Kuhn: „rodzina bez sekretów jest zjawiskiem raczej rzadkim"[42]. Zdaniem wspomnianej autorki nie można odbierać fotografii tylko na podstawie tego co widzimy, albowiem „jeszcze bardziej niż przez obecność, prawdę i autentyczność mogą one przemawiać poprzez ciszę, nieobecność i zaprzeczenie"[43].

Ponieważ wszyscy doświadczyliśmy cierpienia – fizycznego, psychicznego lub wyobrażonego – fotografie mogą stanowić bogate źródło pociechy i terapii, a właściwie fototerapii[44].

35 R. Akeret.

36 K.A. Wade, M. Garry, D. Read, D.S. Lindsay, A Picture is Worth a Thousand Lies. Using False Photographs to Create False Childhood Memories, "Psychonomic Bulletin and Review", 2002, 9, 3, s. 597-603.

37 Sontag, s. 185.

38 Wade, Garry, Read, Lindsay.

39 Fotografie są przyjemne dla oka i są dobrym źródłem interpretacji, co odkryłem, prosząc studentów, aby przynieśli na zajęcia zdjęcia – stare lub nowe. Chciałem, aby stały się one tematem dyskusji, komentarzy oraz pretekstem do podzielenia się wrażeniami i interpretacjami. Właściciele zdjęć są często zaskoczeni tym, co widzą inni w ich tak zwanych „zwykłych" i „nieważnych" zdjęciach prywatnych. Oczywiście w tym przypadku główna oś dyskusji koncentruje się wokół znaczenia fotografii, które traktuje się jako „prywatne" w opozycji do tych zrobionych w celach „publicznych".

40 Alert, op. cit.

41 M. Hirsch, Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory, Cambridge 1997, s. 47.

42 A. Kuhn, Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. London 2002, s. 2.

43 Kuhn, dz. cyt., s. 154.

44 J. Spence, Putting myself in the picture: Idem, Cultural sniping: The art of transgression. New York 1995; J. Weiser, PhotoTherapy techniques: Exploring the secrets of personal

Na zakończenie tego eseju, niech będzie mi wolno podzielić się na pozór banalną obserwacją: przeszłości nie można oczywiście ani odtworzyć, ani powtórzyć, ale jak pisze Kuhn „przeszłość jest jak miejsce zbrodni: jeśli śmierć jest sama w sobie nieodwracalna, jej ślady nadal mogą być widoczne"[45]. Gdy tylko teraźniejszość zostaje uchwycona na fotografii, staje się jednocześnie częścią historii. W tym sensie Kuhn ma rację: pewne aspekty przeszłości niekoniecznie muszą być na zawsze utracone. Fotografie mogą wesprzeć w złożeniu pewnych wydarzeń w całość, pomóc nam je zapamiętać i napotkać tych, których w rzeczywistości nigdy nie spotkaliśmy [46]. Istotnie, fotografie są magiczne.

snapshots and family albums. Vancouver 1999.

45 Kuhn, op. cit., s. 4.

46 To było prawdopodobnie jedno z najbardziej szokujących odkryć: gdy otrzymałem wiele zdjęć zmarłych członków rodziny, miałem uczucie, że znałem ich osobiście. Idąc przez cmentarz i patrząc na niektóre nagrobki, natychmiast identyfikowałem niektóre osoby dzięki swojej imaginacji. Czy można znać kogoś, kogo się nigdy w życiu nie spotkało, pytałem sam siebie, ale czułem się, jakbym znał.

László Kürti

Visual Enchantment: Community Building and Photography in Hungary

We do not receive wisdom,
we must discover it for ourselves.
M. Proust, *Remembrance of Things Past*

In this analysis I would like to describe a photographic project I have been engaged with in the past decade. In doing so I hope to suggest ways in which the participants were able to revitalize our community, while at the same time, acknowledging some of the challenges we faced. Finally, I will explain my reasons for embarking upon this endeavor, and offer examples of its contributions to my work as a visual anthropologist and the project's integration with my other professional interests.

Let me begin by calling attention to a similarity between photography and football: both activities attract commentary by legions of practitioners and observers who claim expertise in these areas, regardless of whether such comments are warranted by experience or knowledge. As a professor who has been teaching for the past 20 years in various universities around Europe, I can attest to the fact that students read far fewer books today than previously; the same may be argued with regard to photographs. The technologies of digital photography, video cameras and cell phones vastly increase both the potential for taking snapshots and the accompanying challenges. The possibilities are exciting, the execution rapid and less expensive than with Kodak film; images are quickly uploaded to computers and the internet, allowing photos to be shared with an infinite number of potential viewers.[1]

There is, it seems to me, a contradiction and a dilemma in this new freedom: for although we may enjoy greater liberty, we are in danger of doing so in an age of increasing visual illiteracy. To understand the layers of meanings in photographs, especially those made in far-flung lands that depict images from earlier eras, requires particular skills. Why? It is obvious that with technological advancement new skills are needed which warrants theoretical sophistication and critical insights. As cultural artifacts, photographs must be read through the particular culture of the producer as well as that of the consumer, necessitating patience and dedicated information gathering[2]. Of course the notion that every photograph is a cultural product with a specific social context and personal environment is far from novel, nor is the idea that it encompasses infinite possibilities of meaning. At the same time, the word 'cultural' must be anchored to specific space-time coordinates and community processes in order to make sense. We need to know as much as possible subjects in order to frame our impressions and conclusions about the images in question[3].

In the interest of developing these considerations, I would like to offer a miniature case-study to contextualize the project through which my colleagues and me produced, revitalized and re-framed photographs from and for our community. To do so requires a bit of personal and visual history. In 1993, I returned to Lajosmizse, a town about 65 kilometers south-east of Budapest to live[4]. I was born in this largely agricultural settlement and left after my father and mother separated. This 'homecoming' resulted in my becoming more deeply involved with the community,[5] its past, present and people. As Jo

1 For studies in visual methods see G. Rose, Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials, Thousand Oaks 2007; G.C. Stanczak, Visual research methods. Image, Society and Representation, Thousand Oaks 2007.

2 J. Berger, About looking, New York 1980; P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel et al., Photography. A middle-brow art, Stanford 1990; R. Chalfen, Snapshot versions of life, Bowling Green 1987; Idem, Turning leaves: the photograph collections of two Japanese American families, Albuquerqua 1991.

3 Working Images, eds. S. Pink, A. Afonso, L. Kürti, London 2004.

4 I have described the town's history in more detail in L. Kürti, "The Socialist Circus: Secrets, Lies, and Autobiographical Family Narratives," in Biographies and the Division of Europe: Experience, Action, and Change on the 'Eastern Side', eds. R. Breckner, D. Kalekin-Fishman, I. Miethe, Opladen 2000, 283-302.

5 L. Kürti, "Homecoming: Affairs of Anthropologists in and of Eastern Europe", Anthropology Today 12/13 (1996), 11-15;

Spence explains in her book 'Putting myself in the picture', I, too, have utilized "visual autobiography" to come to terms with my return and subsequent reintegration with my extended family and the population of my home town.[6] No sooner had I returned than I realized that the town – about 10 000 residents, primarily catholic with about ten percent Protestants had no written history. The small Jewish community was annihilated during WWII and the few who returned to Hungary – aside from one family – opted for residence elsewhere.[7] Their history has been swept under the rug and remains to be adequately researched and chronicled.[8]
As I began collecting family albums and documents I came to realize what was needed. In order to document the community's history and create a sense of cohesion, with a few concerned individuals we formed a Historical and Cultural Association (Lajosmizsei Helytörténeti és Kulturális Egyesület) in 1999. This step was in line with what sociologists call creating a community by seeing the "power in the small but important elements of being with others."[9] That moment might be characterized as more exciting than well thought out as individuals joined from different segments of the community; a teacher, doctor, worker, librarian, computer specialist, veterinarian, a local deputy mayor, and some retirees--some 20 altogether, eager to get on with the job of collecting information about our town's past. Soon, however, when became obvious that this was not to be an easy task but one requiring time, energy and willingness to sacrifice precious weekend or holiday time, some members became merely eager onlookers. About 15 of us remained ready to engage in a common purpose. (Reminiscing now about that time, I recall that one of the major conflicts about membership concerned our parish priest who was dismayed when he was not invited to join our association out of fear that his personality might divide our civic association. It took some time to calm him down, but until then he was less than enthusiastic about our endeavors.)

One of the earliest difficulties I encountered had to do with the phantasies of some over-enthusiastic participants who wanted their ideas to come to fruition without delay. Some requested that we paint new street-signs to replace decrepit ones, others wished to produce a book with a few family documents. One suggested we plant trees and flowers in front of houses on the main street displaying the national colors; another wanted to build a kennel for the many stray dogs in the town, while yet another thought we should erect an immense statue of Gulliver at the entrance of the town, with a swinging arm to greet visitors. Obviously, we did not need to borrow ideas from the Internet.

I spent the first 3-4 meetings of the first month – yes, members were so eager that wanted to meet twice or three-times a week – laying out plans for the year by organizing a brain-storming session in which everyone was free to express their ideas and hopes for the future. Soon, our first major task took shape: we would collect family photographs and digitize them for archival purposes (we called it the Digital Photo Archive, DPA) and from the best images we would mount an exhibition in the town's newly opened cultural center.

At first there were many seemingly diverse and disconnected collections of both professional studio pictures and numerous family albums of amateur quality. We were, however, able to identify at least ten large categories that facilitated the task of collecting: postcards, WWI and WWII, schools and teachers, trades and businesses, agriculture and farm life, church and religion, political life, public buildings, minorities, children and youth[10]. Most of these pictures

Idem, The Socialist Circus.

6 J. Spence, Putting myself in the picture: A political, Personal and Photographic Autobiography, Seattle 1988.

7 For a good historical overview of Jewish life in Hungary in English see R. Patai, The Jews of Hungary. History, Culture, Psychology, Detroit 1996.

8 Through our research we have been able to contact four Holocaust survivors in Budapest, Jánoshalma, Argentina, and Australia, all former residents of Lajosmizse. Consequently, we succeeded with three of them to conduct indpeth interviews.

9 P. Block, Community: The structure of Belonging, San Fransico 2008, 10.

10 Of course a much finer thematic grouping would have been also possible; yet for the moment it was a safe and workable categorization for us.

were by no means comparable to the quality of those by famous Hungarian-born photographers known world-wide such as Brassaii (Gyula Halász), Robert Capa (Endre Friedmann), or André Kertész. Yet to us they were treasure troves. Slowly our community started to emerge, not only in black and white – that is with some contrast between the pleasant and the troubling – but also in its true colors. The more photographs were offered and scanned into our DPA, the more the town's past began to emerge as unique. However, with the increasing number of pictures new questions as well as problems arose: who were the subjects of these pictures? what occasions were depicted? what became of these people? In addition, the DPA soon started to take on a life of its own as locals began analyzing and interrogating the photographs they were seeing for the first time or in different light thanks to a rigorous interrogation.

Finally, in 2001we managed to open our archive to the public with an exhibit of photographs, the oldest dating from the 1880s, the more recent ones from the 1940s[11]. The large hall was packed as more than 300 people thronged to see themselves as well as their ancestors on the walls. It was a real triumph for our association; more important still, we were able to legitimize our existence and our project in the eyes of the community, the town council, and the families who had been somewhat suspicious at the early stages of the project After the initial jubilation subsided, we were faced with the subsequent stage: we had to produce a book that would provide a more tangible record of this collection (most pictures were returned to the families). But how would we select from among these thousands of pictures? who and which families would be included or left out? where would we find financing for publication? In other words, it was time to become real professionals from that point on as we began to search for foundations and sponsors, as well as local companies who might be willing to co-sponsor funding for the book. In the end we managed to collect approximately one million HUF, most of which came from the town's mayoral office.[12]

In order not to be totally responsible for the editing of the book alone, I decided to democratize the selection process.[13] For about two weeks we met four-five times and invited leaders of institutions (kindergarten, school, police, fire station, medical center, companies, and churches) to help us. Also important was the identification of the selected pictures: when they were made, who appeared in them and on what occasions. With so many photographs, we needed a strict time-frame, deciding on a cut-off date of 1946 and reserving the remainder for a later book.[14] We were left with four hundred photographs, with the mayor writing a few words of congratulatory remarks to include. The book History and Memory: Photographs of Lajosmizse 1896-1946 (Történelem és emlékezet: Lajosmizsei fényképek, 1896-1946) finally was published in 2002 with an extraordinary opening reception that became a community ritual. To introduce the book we invited a well-known scholar, Károly Kincses, director of the Hungarian Museum of Photography, who – together with the mayor – did a grand job at the book launch. We sold 200 books there, two months

[11] I do admit that this framing was rather rudimentary and artificial since we wanted to exhibit photographs that show history and the not-so-recent past. Of course, the relationship between photographs and history is much more complex as Edwards (E. Edwards, "Photography and the performance of history," Kronos 27 [2001], 15-29) suggests. At the same time, it is true that visitors had very positive emotional response to the exhibited photographs.

[12] Among the local companies there were many who would only offer meager sums others simply opted out of sponsorship. The latter either saw no value in our project or just decided to sponsor other things.

[13] The selection process was a three-tier system: the first level concerned the families who offered the pictures. Naturally, this was the hardest for us to accept since many times family members were willing to show only stereotyped and studio portrait of themselves and their ancestors. The second level involved members of the Historical Association who screened and sorted pictures based on clarity, importance and content. The final decision about not to include certain photographs that were redundant or did not have a special message was mine. A major concern was of course ethical for pictures that were deemed by family members unsuitable for public consumption had to be left out.

[14] It should be mentioned here that we also envisioned a series of new postcards about our town, a project that did prove to be a success at the end. One of the main reasons had to do with the post office which refused to sell postcards. As the result, our postcards remained on the shelves only to be given away free to visitors.

later 400; a half-year later, nearly 800 were purchased, and many more we simply offered to libraries, schools and civic associations for free.[15] Our association had plenty reasons to celebrate as we ended up with nearly 2 million HUF profit by the end of the year from our book sale. Our economic success provided financial stability for the association for the next two years. We were very pleased, and even our local catholic priest became an enthusiastic supporter from then on! From this collection, I selected to investigate both private and public history as revealed in the postcards by publishing a chapter "Picture Perfect: community and commemoration in postcards", in a book on visual anthropology.[16]

I have taken the time here to offer this narrative because it was the point of departure that set the pace and the nature of our subsequent activities. We engaged over the following years in setting up additional exhibitions and producing many more publications. I will not describe them in detail but only highlight them briefly. Since we had collected many family and archival documents we decided to publish some in an annotated book of records in 2004 (*Bene, Lajos és Mizse oklevelei, történeti dokumentumai 1385-1877*). For this we needed an archivist historian since many of the documents were in Latin and German. In 2006, two more studies followed: one on the nearby small town of Ladánybene, that had been part of our town until 1907 but then separated (Ladánybenei évszázadok); the other was an edited collection that concerned the October-november local events of the 1956 revolution (*Lajosmizse 1956. Tények, sztorik, dokumentumok*).

Next we turned to various kinds of community actions: we mapped and catalogued all old buildings and farms, and identified four of them to be safeguarded as historic monuments. We commissioned large black granite signs that consisted of the names, dates and short histories of the buildings and their former owners.[17] We managed to clean up the desolate Jewish cemetery and in 2005, we organized a commemorative exhibit concerning WWII; pictures, letters, personal belongings, and wartime memorabilia filled the walls and chests of our local exhibition hall. Altogether about three dozen families assisted in this search[18]. We made sure that the exhibition was scheduled to take place just before All Soul's Day so that the commemoration would be even more festive. We also decided to inaugurate a remembrance for the local heroes who fought in the anti-Habsburg 1848-49 war of independence. For this, we cleaned up the known family graves in the local cemetery and on March 15th – day of remembrance of 1848-49 – organized a small commemorative event that is held ever since.[19] We topped our publishing venture in 2010 with two more books: the sequel to our first picture book finally came out with 800 photographs with the simple title Photographic History (Fényképes történelem). For our next book we branched out to the nearby town of Kecskemét and asked the prestigious Karol Wojtyla Foundation to help our project. This book is the

15 Individuals and their extended families who gave photographs were the initial buyers; the second large group was citizens who had connection to the families and institutions included in the book. The third largest group was former Lajosmizse citizens who bought the book. The largest expense actually was mailing the books, so we also had to organize an impromptu carrier-service by asking people who traveled around the country to take our gifts to the specific addresses.

16 L. Kürti, Picture Perfect: Community and Commemoration in Postcards, in Working Images, eds. S. Pink, L. Kürti, and A. Afonso, London 2004, 47-71. I was very happy with the three dozen postcards at that time when I wrote my analysis. Recently, however, and to my surprise, several more postcards surfaced from the first decade of the twentieth century showing a kind of new face of Lajosmizse to me.

17 Three of them are buildings of Jewish shopkeepers (Friedman, Molnár, Popper) on the main street of Lajosmizse.

18 Since the Jewish population of Lajosmizse was decimated in WWII and the few survivors emigrated, the local Jewish cemetery had few visitors and was completely neglected. It turned out that, unlike the Roman Catholic and Protestant cemeteries, it was not the property of the town but belonged to the national Jewish association.

19 Remembrance Day of 1848-49 and 1956 are the two most historic national holidays in Hungary. Both, by the way, of crushed revolutions! There are just too many books written about both revolutions to do justice for them here, so I will only cite two recent and informative studies here. For the 1956 revolution, see E. Schmidt, L. Ritter, P. Dennis, The Hungarian revolution 1956, Leeds 2006; for the 1848-49 war of independence, I. Deák, The Lawful Revolution: Louis Kossuth and the Hungarians, 1848-1849, New Haven 2001. I also recommend A. Freifeld, The cult of March 15. Sustaining the Hungarian myth of revolution, 1849-1999, in Staging the past: The politics of commemoration in Habsburg Central Europe, ed. M. Bucur, N.M. Wingfield, West Lafayette 2001, 255-285 for her treatment of the cult of March 15.

Road-side crosses and sacral monuments in Lajosmizse (Út menti keresztek és szakrális kisemlékek Lajosmizsén)[20]. A major effort, this jointly edited book was a true cooperation among a local photographer, a cartographer, and myself. The three of us searched for all the religious monuments in the town and its vicinity, some of which we literally had to dig out from under the bushes and trees in order to photograph, map and secure their GPS coordinates.

What was most striking was the fact that our first book resulted in a spin-off of family books and genealogies. One of our members (a retired teacher) decided to publish a book by using his school's graduation tableaux. Even this effort was not sufficient, since so many pictures were discovered that a second book was necessary (Lestár László – Sólyom János, *Iskolánk története*, 2003). In this one, they collated all the available pictures of teachers and edited a new book together with snap-shot stories and biographies of each teacher.

Another area of activity was collecting family stories and family photo-albums accompanied by family trees, a venture that resulted in the publication of several books (see for example, Kisjuhász Lászlóné, A Csillik család krónikája, 2005).[21] These were also group projects requiring family members to search for documents and photographs of parents, grandparents and cousins. Often this involved the reconnection with family members who had moved away from our town and resettled in another part of the country, a real exercise in what Bourdieu has called "a lecture in genealogical science."[22]

We also asked one community member to write down his childhood memories from the late 1940s and early 1950s, which resulted in the publication of a novella: T*wenty years on a farm* (*Ernő Bakacsi, Húsz év tanyán*, 2001). Another interesting project had to do with our local protestant priest whose father was a music teacher in our school. Kept as a family secret for many decades, he wrote a diary during 1943-44 while he was sent to the Russian front with his comrades. He was lucky enough to survive, and bring home his diary. After his death, his children decided it warranted public circulation. We transcribed it, drew a map of his unit's movements in Russia and the Ukraine, and with a small introduction by myself we produced a handsome little book (Bérces Lajos, *Napló a II. világháborúból*, 2006).

Not to be outdone, an anniversary book was published with numerous pictures and stories telling about the 20 years in the life of the retirees' club of Lajosmizse (A lajosmizsei Őszikék nyugdíjasklub emlékkönyve, 2006). But it that is not enough: in 2006 one of the oldest private kindergartens celebrated its tenth anniversary with a picture book (10 Éves a Micimackó Óvoda, 2006). But even the town council got on the bandwagon: for the fifteenth anniversary of becoming a town (gaining the title város) they produced a small photographic guidebook (15 éve város Lajosmizse, 1993-2008)[23].

Through our rigorous and adamant efforts our association was able to take possession of the old town hall when in 2004 a new one was built. We decided to hold all our meetings, exhibits, and lectures there. In addition, we realized that all the materials we had collected from farms, houses and institutions were now ready to be installed as a permanent exhibition for all to see. Finally, at the end of 2010, our local history museum was inaugurated with hundreds of people celebrating this joyful event.[24]

Many of these projects had initially involved members of the Historical Association, and eventually through family and friendship circles,

[20] Since the book concerned Roman Catholic monuments we dedicated it to Balázs Bábel, bishop of our diocese, who just turned 60. We asked our local Roman Catholic priest to write the foreword, a wish he happily complied with.

[21] I was asked by the family to write a short introduction for this book, a task I happily accepted.

[22] P. Bourdieu, M.-C. Bourdieu, "The peasant and photography," Ethnography 4/5 (2004), 605.

[23] I have to mention that many of these books were bought by the people connected to the institutions, friends and relatives.

[24] We called it a "museum" but to receive the official designation there is a rigorous process of accreditation by the government which was not obtained. The main obstacle remained financial: the local government would have keep it up and pay salaried professionals, a reason why the future of the exhibit and collection remains uncertain.

the entire community at large. Naturally, most of these books were produced with small sums given by various families, local businesses and the town council. From the sale of these books, some of the expenses were paid off with a minute fraction remaining for the book opening wine-and-cheese reception. However, by 2008, only the most committed members remained in the association, meeting once in two-three months. By this time, we had learned to balance criticism while seeking the value and importance of our endeavors.

As part of this large project, we were able to inaugurate a local newspaper Új Lajosmizsei Közlöny, a business venture now in its fifth year brining news, stories, and events to local citizens every month[25]. I dare not admit how many articles and scholarly analyses I produced since 1990 that came out of this interest (well, 15 at least!). Of course, I am also proud that from the larger historical project at least four university BA theses emerged between 2002 and 2010.

Putting this experience into perspective, it seems clear that it has been a gratifying success, thanks largely to the contribution of old photographs and the many people who got involved. Without them, and the bestseller book that resulted from the first public exhibit, we could have never survived the economic uncertainties and some of the initial hostilities with which we were faced with in the beginning. The odds were against us, but in the end we had much to celebrate. Now Lajosmizse, a town once mocked by visitors and locals alike for lacking a written history, has a rather nice one to offer to future generations, a history that can now be narrated as well as visualized.

An important outcome of this journey is my conviction that photographs are not merely objects but repositories of exciting and "mystical elements" that should not be viewed as commonplace.[26] As Alan Sekula writes: "Photography promises an enchanted mastery of nature, but photography also threatens conflagration and anarchy, an incendiary leveling of the existing cultural order."[27] Most scholars of visual culture agree that photographs, like written texts, reveal an obvious as well as hidden intertextuality – a relationship to other visual images as well as information, or what Graham Clarke has called the "photographic discourse."[28] While we struggled through a profusion of photographic items to understand their various layers, we had to come to terms with the notion that they are in fact polysemic – testimonials with many meanings, readable by individuals through lenses of different prejudices and levels of comprehension.[29] Those of similar age, gender, ethno-national and socio-economic background may share certain experiences enabling them to share a common interpretation. It nevertheless is worth remembering that "Against the background of common socio-cultural practices, photographs do not create 'visual copies' of objects (in German: 'Abbilder') but 'imagined pictures' what the Germans call 'Denkbilder.'[30]

What we concluded is that photographs do make a difference between individuals and groups, between you and me, between us and

25 The newspaper project has become controversial since the paper prints not only articles about the nice and beautiful aspects of Lajosmizse but critical articles about what is bad and what should be changed. As such, conflicts are bound to arise. Indeed, one article about salaries and remuneration of councilmen resulted in a law suit. Our newspaper was acquitted by the court.

26 D.E. Kyvig, M.A. Marty, Nearby History: Exploring the Past around You, Lanham 2000, 141.

27 A. Sekula, The Body and the Archive, in The Contest of Meaning: the Critical Histories of Photography, ed. R. Bolton, Cambridge 1992, 343.

28 G. Clarke, The Photograph, Oxford 1997.

29 R. Akeret, Photolanguage: How photos reveal the fascinating stories of our lives and relationships, New York 2000; R. Barthes, Camera lucida: Reflections on photography, New York 1981; E. Panofsky, Meaning in the visual arts, New York 1957; S. Sontag, On photography. New York 1977; J. Tagg, The burden of representation. Essays on photographies and histories, London 1988.

30 G. Christmann, The power of photographs of buildings in the Dresden urban discourse. Towards a visual discourse analysis, Forum: Qualitative Social Research 9 (2008), 3 (http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1163/2569; 30.10.2011). Yet, for the citizens who offered their photographs for the digital archive these are testimonials of not the 'imagined' but the 'real' proofs of the 'once there was'. Often I had to argue with family members that pictures are not always objective evidences of the past. Some of these conceptual issues are dealt with by various authors in Image-based research. A source book for qualitative research, ed. J. Prosser, London 1998.

them if you will. For too long we have assumed that modernity, and with it consumer capitalism, has separated the personal (individual) from the collective (communal). Photographs may serve to close this gap as some scholars have suggested.[31] This was certainly the case for our historic photographic project from the very beginning. We learned that photographs as cultural documents can indeed serve the needs of social continuity and integration, and family albums in particular are media representations of intra and interpersonal and group communication.[32] Photographs not only indicate how we were and what we have become, they place our past and present in a context as they give a sense of reality and embeddedness. Pictures, especially when viewed over intervals of thirty, sixty or hundred years, can help us to understand and interpret our surroundings more completely than the momentary ethnographic record of vanishing life-ways that some anthropologists are so keen to document.[33] They offer evidences of how our environment – streets, houses, public buildings, parks, factories, monuments including nature – has changed. As visual repositories recording important urban or rural developments, they may expose dramatic occurrences, or picture the shocking and bizarre. Especially photos by amateur photographers may be extremely valuable because they demonstrate not what professionals see or want us to see: they reveal the ordinary, the everyday moments in community or family life. They transmit events that may at first appear to be mundane or even repetitious but when looked at with respect and care for the time and culture that made them they offer precious information.[34] One must, however, be cautious about the danger of gleaning false history through a selective use or manipulated photographs.[35] As noted by Susan Sontag: "The photographic recycling makes clichés out of unique objects, distinctive and vivid artifacts out of clichés."[36] By utilizing certain pictures selectively anyone can imply and imprint false images in people about their past experiences.[37]

By looking at photographs we note changing trends in fashion and human interaction – bodily contact, gaze and proximity. While the initial impulse to take pictures has to do with showing feelings and close relationships – think for instance how young friends and lovers are placed in close proximity to one another – many photos often literally depict a kind of romantic disconnectedness. Nothing demonstrates this more clearly than the surprisingly large number of photos showing young men away from home during their army service and war. Equally interesting was the revelation that in the hundreds of family pictures with babies and children physical contacts between parents are few and far between. For example, as I noticed through viewing thousands of photos, children tend to become the center of attention on many photographs in family albums; in fact they take center stage on pictures. Often photos show people before and after marriage, although the presence of children, grandchildren, relatives, and comrades seem to place physical distance between married couples. Another discovery from these photographs was that as parents become older and the number of children and grandchildren increases, the elderly couple has been placed in the center of the picture and not on the background or sides.[38]

Similarly, we also learned from our project that old family photos may serve as a source of genealogical information. A picture is worth

31 Berger, op. cit..

32 Chalfen, Turning leaves, 222.

33 J. Collier, M. Collier, Visual anthropology. Photography as a research method, University of New Mexico Press 1986.

34 R. Akeret, New York 2000.

35 K.A. Wade, M. Garry, D. Read, D.S. Lindsay, A picture is worth a thousand lies. Using false photographs to create false childhood memories, Psychonomic Bulletin and Review 9 (2002), 597-603.

36 Sontag, op. cit. 174.

37 Wade, Garry, Read, op. cit. Lindsay,

38 Photographs are pleasurable to see and a good source for interpretation, as I discovered by asking students to bring to class photos – old or new– for discussion and commentary, to share impressions and interpretations. Owners of pictures are often surprised by what others see in their so-called "mundane" or "unimportant" private pictures. Of course here the main debates centered around the meaning of photographs that supposedly are 'private' as opposed to ones made for more obvious 'public' consumption.

a thousand words we say, but rather than reading it we often have to create it. In other words, "reading" old photos is more about interpreting the information, while building conjectures for it is more intelligent guess-work. Photographs can provide a powerful impetus for research not only on genealogy but to reveal hidden psychological meanings of personal and family history.[39] "The conventions of family photography," Marianne Hirsch argues, „[…]reinforce the power of the notion of 'family.'"[40] One might also suggest that they can subvert that power, as Anette Kuhn writes: "a family without secrets is rare indeed."[41] According to her, photographs cannot be taken at face-value, they "may 'speak' silence, absence and contradiction as much as, indeed more than, presence, truth or authenticity."[42] Because we have all experienced suffering – whether physical, mental or imagined – photographs can be rich sources of consolation and therapy, indeed of phototherapy.[43]

To conclude this essay, allow me to close with a seemingly banal observation: clearly, the past cannot be recaptured, nor can it be repeated, but as Kuhn writes "the past is like the scene of a crime: if the deed itself is irrecoverable, its traces may still remain."[44] As soon as the present is captured on a photograph, it becomes instantaneously part of history. In that sense Kuhn is correct that some aspect of the past may not be lost forever. Photographs can help to piece certain events together, help us to remember and encounter those we have never met in real life.[45]

39 Akeret, op. cit.

40 M. Hirsch, Family frames: photography, narrative and postmemory, Cambridge 1997, 47.

41 A. Kuhn, Family secrets: Acts of Memory and Imagination. London 2002, 2.

42 Ibidem, 154.

43 J. Spence, Idem, Cultural sniping: The Art of Transgression, New York 1995; J. Weiser, PhotoTherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums, Vancouver 1999

44 Kuhn, op. cit. 4.

45 This has been perhaps one of the more shocking discoveries for me: receiving many pictures of deceased family members I got the feeling of familiarity and knowing them personally. Walking through the cemetery and looking at some gravestones, I immediately identified certain people

zamiast zakończenia

instead of conclusion

Rafał Drozdowski

Rafał Drozdowski

Krok w stronę poziomego społeczeństwa? Właściwie dlaczego nie...

Powoli nie wypada już być ekspertem. Trudno bowiem nie zauważyć, że eksperci dość często się mylą. Trudno nie zgodzić się z tym, że to, co określamy mianem „wiedzy eksperckiej", nie zawsze wychodzi obronną ręką z próby wytrzymałościowej, jaką jest zderzenie z „rozumem praktycznym". Coraz trudniej też godzić się nam na arogancję i wyniosłość ekspertów, którzy próbują bronić – z uporem godnym lepszej sprawy – swojej uprzywilejowanej pozycji. W tym ostatnim przypadku narastające poirytowanie ekspertami bierze się zresztą nie tylko z tego, że wielokrotnie dali się oni przyłapać na pomyłkach i wręcz na nierzetelności1, lecz także z tego, że coraz częściej są oni postrzegani jako przeszkoda blokująca podmiotowość społeczeństwa. Skoro eksperci „wiedzą lepiej" i często „wiedzą z góry", siłą rzeczy musi to oznaczać brak zestrojenia figury eksperta i „wiedzy eksperckiej" z taką wizją społeczeństwa, która zakłada stały wzrost uczestnictwa jego członków (w procesach decyzyjnych, w projektowaniu zmian na lepsze, w stanowieniu reguł gry) i nieprzerwany ruch ku poszerzaniu zakresu indywidualnego sprawstwa.

Nietrudno domyślić się, że spadek zaufania do ekspertów i wiedzy eksperckiej iść musi w parze z poszukiwaniem takich rozwiązań (w sferze procedur decyzyjnych, w obszarze szeroko pojętego projektowania, w edukacji, w nauce, w kulturze, w „inżynierii społecznej"), które oparte są na idei współdziałania, współpracy, współudziału i współodpowiedzialności.

Rozwiązania takie obiecują większy demokratyzm społeczeństwa i jego większą egalitaryzację. Dowartościowują „zwykłe jednostki" (w tym także ich zdrowy rozsądek oraz intuicyjność ich wyborów), uprawomacniają rozmaite postacie „wiedzy lokalnej", są inkluzyjne, uruchamiają zupełnie nowe pola aktywności, wytwarzają zupełnie nowe międzyjednostkowe i międzygrupowe powiązania, w rezultacie czego życie społeczne – rozumiane najprościej: jako suma pozycji zajmowanych przez aktorów społecznych i suma relacji między nimi – nabiera większego tempa, intensyfikuje się i gęstnieje. Jednocześnie zaś, starzy eksperci nie do końca zostają tu pozbawieni swojej dotychczasowej władzy, raczej też nikt nie domaga się ich całkowitego wyeliminowania z kolaboratoryjnych projektów i przedsięwzięć. Są w dalszym ciągu potrzebni, ale jako „animatorzy", „doradcy", „akuszerzy pozytywnych zmian", „arbitrzy", „inicjatorzy", „rzecznicy" i tak dalej. Nadal mają więc prawo głosu. Tyle tylko, że głos ten – w najgorszym dla nich przypadku – zostaje zrównany z głosami nieprzebranej rzeszy „laików", „interesariuszy" i „normalsów".

Idea kolaboratorium lub nawet społeczeństwa kolaboratoryjnego brzmi dobrze i zachęcająco. Powiedziałbym nawet, że chwilami brzmi ona za dobrze. Dlatego na koniec naszych rozważań wolałbym zastanowić się raczej nad tym, co może okazać się (lub już okazuje się) jej słabościami i jej wewnętrznymi napięciami mogącymi ją szybko rozsadzić od środka.

Kwestia pierwsza i być może najważniejsza. Jeśli Kenneth Arrow ma rację[2], wszelkie strategie oparte na forsowaniu odgórnie przyjętych i nieskonsultowanych założeń (chociażby stali za nimi najlepsi i najbardziej szanowani eksperci) nie gwarantują pogodzenia interesów indywidualnych z „interesem społecznym". Problem w tym, że gwarancji takiej nie dają ani procedury decyzyjne oparte na agregacji pojedynczych opinii i preferencji, ani nawet procedury negocjacyjne. Innymi słowy: większość nie musi mieć racji (o czym niestety przekonujemy się aż nazbyt często), negocjacje niekoniecznie prowadzić muszą do pozytywnych dla wszyst-

1 Wystarczy wspomnieć o kontrowersjach jakie od pewnego czasu budzą procedury metodologiczne i werdykty agencji ratingowych lub o trochę już zapomnianych raportach Klubu Rzymskiego, w których „eksperckie prognozowanie" stawało się dość często pretekstem do sporów ideologicznych i wręcz sposobem ich prowadzenia.

2 Zob. A. Kamiński, *Twierdzenie Arrowa. Przykład zastosowania metody aksjomatycznej w naukach społecznych*, „*Studia* Socjologiczne" 1994, 3-4, s. 73-92.

kich ustaleń – choćby dlatego, że ich rezultatem bywają (również) „zgniłe kompromisy" lub dlatego, że są zazwyczaj rodzajem gry, w której poszczególni gracze nie zawsze grają fair.

Kwestia druga. Wydaje mi się, że wiele ciepło i z nadziejami przyjmowanych dziś (ze względu na ich potencjał emancypacyjny) procedur i formuł kolaboratoryjnych w gruncie rzeczy stawia ekspertów w jeszcze wygodniejszym położeniu niż dotychczasowe. Wprawdzie nie mają już oni „monopolu na słuszność", lecz jednocześnie – jeśli tylko nie dali się całkowicie „wypchnąć z boiska", jeśli nadal ktoś widzi ich w jakiejś roli (choćby i nowej, mocno zmienionej), ich sytuacja staje się o tyle lepsza, że nie ponoszą już całkowitej odpowiedzialności. Odpowiedzialność ta rozkłada się bowiem na wszystkich uczestników/udziałowców projektu kolaboratoryjnego, staje się „odpowiedzialnością wędrującą".

Co więcej, zaryzykowałbym opinię, że duża część projektów kolaboratoryjnych – jeśli tylko pozostawiają one jakieś miejsce dla wiedzy eksperckiej – w gruncie rzeczy umożliwia co sprytniejszym ekspertom i specjalistom proliferację ich władzy. Im w tych projektach więcej z góry przewidywanej niepewności i im bardziej otwarty jest ich przebieg, tym bardziej prawdopodobne, że wraz ze zbliżaniem się momentu ich zakończenia wzrastać będzie zapotrzebowanie na ekspercką i zawodową rutynę. Nie dlatego, że jest ona traktowana jako jakaś szczególna wartość. Raczej (wyłącznie) dlatego, że częstokroć zapewnia (należałoby właściwie powiedzieć: zabezpiecza) ona minimum sukcesu. Łatwo mi wyobrazić sobie sytuację, w której dobiegający końca projekt kolaboratoryjny trzeba jakoś ratować (dlatego że jego założenia nie zostały zadowalająco zrealizowane, co najpewniej nie spodoba się tym, którzy za niego zapłacili, gdyż w trakcie jego realizacji ujawniły się zupełnie nowe, nieprzewidywane wcześniej napięcia zmuszające do innego spojrzenia na jego cele i funkcje, gdyż okazało się, że jego inicjatorzy źle ocenili na starcie potencjały kreatywności zaproszonych doń aktorów i interesariuszy itd.). We wszystkich podobnych okolicznościach wyciągnięcie ręki na zgodę do ekspertów może być jedynym dającym się szybko uruchomić i urzeczywistnić scenariuszem awaryjnym. Owe awaryjne scenariusze, które ponownie włączają do gry ekspertów, czynią z nich jednak swoistych rozgrywających, uznając ich za ratowników nie do końca udanych projektów chcąc, nie chcąc sytuują ich w komfortowej roli depozytariuszy strategicznej wartości dodanej będącej jednocześnie minimum merytorycznego uprawomocnienia.

Kwestia trzecia. Słowo „projekt" robi zawrotną karierę. Określa się nim dzisiaj zarówno nowe inicjatywy artystyczne, jak i rozliczne przedsięwzięcia finansowane ze środków unijnych. Projektami nazywane są rozmaite programy pilotażowe, ale także na przykład granty badawcze lub inwestycje wysokiego ryzyka finansowane przez fundusze *venture capital*. Większość inicjatyw, które mają lub mieć będą w swojej nazwie słowo „kolaboratorium", to oczywiście także projekty.

Warto wszak zauważyć, że w słowo „projekt" wszytych jest wiele mniej bądź bardziej ukrytych założeń, które można traktować jako odbicie swoiście restrykcyjnej i dyscyplinującej „filozofii zarządzania". Projektem jest zatem raczej coś jednorazowego (z projektu można/należy się wycofać jeśli jego późniejsza ewaluacja wykaże, iż nie spełnił on pokładanych nim nadziei). Projekt jest zawsze (tylko) swego rodzaju próbą generalną, przymiarką. Projekt jest zawsze rozpisany czasowo, ma swój ściśle określony początek i równie ściśle określoną datę zamknięcia, po której następuje jego podsumowanie, rozliczenie i ocena. Wreszcie, każdy projekt, z natury rzeczy, oparty jest na zewnętrznym finansowaniu. Środki finansowe przeznaczone na realizowanie takich lub innych projektów trzeba więc pozyskiwać, trzeba o nie aktywnie zabiegać (biorąc udział w rozmaitych konkursach i przetargach, śląc „wnioski" i „aplikacje", poddając się przeróżnym audytom i procedurom weryfikacyjnym itd.).

Oczywiście, z jednej strony upowszechnianie się tendencji polegającej na dążeniu państwa i jego agend do tego, aby możliwie wiele

przedsięwzięć (obywatelskich, samorządowych, artystycznych, naukowych itd.) było traktowanych jako projekty (oceniane według jasnych kryteriów, finansowane ze ściśle określonych źródeł i poddawane ewaluacji) może się z różnych względów podobać. Na pewno tendencja ta zmniejsza chociażby groźbę marnotrawienia publicznych pieniędzy traktowanych wcześniej przez wiele organizacji, środowisk i grup zawodowych jako łatwe do pozyskania strumienie „miękkiego finansowania".

Z drugiej strony, trudno nie dostrzec faktu, że dążenie do „zapakowania" wielu inicjatyw w formułę projektów niesie ze sobą wielkie ryzyko. Z punktu widzenia operatorów projektów sytuacja ta oznacza między innymi niebezpieczeństwo uzależnienia się od władzy nowego typu mecenatu, który można by określić mianem mecenatu podporządkowanego racjonalności administracyjno-biurokratycznej. „Zarządzanie przez projekty" niesie ze sobą także poczucie braku stabilizacji; niepewne jest nie tylko to, czy w ogóle uda się pozyskać dla projektu finansowanie, ale również to, czy projekt zyska uznanie stosownych gremiów uprawnionych do poddania go ocenie (już po jego zrealizowaniu) lub czy znajdą się środki na opłacenie jego kolejnych zaplanowanych etapów. Niepewność ta, co łatwo zrozumieć, jest przyczyną dyskomfortu inicjatorów projektów, którzy zmuszeni są myśleć o nich jako o swoistych przymiarkach, pilotażach bądź rozpoznaniach (i tylko tak). Po wtóre, w zasadniczy sposób rzutuje ona na kształt relacji pomiędzy autorami projektów a ich nominalnymi adresatami/beneficjantami. W relacje te wpisane jest – niejako już w punkcie startu – założenie, że w każdej chwili mogą być one zerwane z jakichś zewnętrznych przyczyn, że nie da się ich bez końca prolongować w czasie (nawet, jeśli obie strony widziałyby taką potrzebę i bardzo sobie tego życzyły). W rezultacie, zaproponowane i zaplanowane przez projektodawców formy współobecności i współpracy ze społeczeństwem mają prawo być odbierane – przez rzesze zwykłych jednostek – nieufnie i sceptycznie. Owe zwykłe jednostki mogą całkiem zasadnie podejrzewać, że prędzej czy później zostaną potraktowane przedmiotowo oraz że w myśl żelaznej logiki projektu: z chwilą jego zamknięcia znów zostaną ze swoimi problemami same.

Czwarta wątpliwość. Jakkolwiek niepopularnie by to zabrzmiało, w wielu sytuacjach rozmaite odmiany „wiedzy konsekrowanej", „wiedzy eksperckiej", „wiedzy poświadczonej certyfikowanym autorytetem" i tak dalej dają jednostkom i całym zbiorowościom większe poczucie bezpieczeństwa niż współwiedza będąca efektem współpracy. I nie chodzi tu bynajmniej o to, że większość z nas woli leczyć się u lekarza niż współprojektować dla siebie terapię (pomimo że – jak dowiadujemy się z rozmowy z Richardem Chalfenem – może to przynieść zaskakująco dobre rezultaty), ani o to, że większość z nas uznaje społeczny podział pracy za całkiem sensowne rozwiązanie. Chodzi o to, że nawet tam gdzie właściwie z góry wiadomo, iż wiedza wnoszona może okazać się mało użyteczna, uziemniająca i nawet represyjna, niekoniecznie pojawić się musi wobec niej jakiś opór. Niekoniecznie, ponieważ po pierwsze, korzyści wynikające z zaufania do wiedzy eksperckiej (nawet jeśli jest ono – jak zapewne słusznie zauważa Giddens – wykorzeniające[3]) częstokroć w ostatecznym rozrachunku okazują się większe niż koszty indywidualnego i zbiorowego zaangażowania w oddolne wytwarzanie współużytecznej, współlegitymizowanej i współwłasnej wiedzy[4].

Po drugie, chyba chyba często jednostki (nawet wówczas gdy wykazują się wszystkimi najważniejszymi cechami mocnego, refleksyjnego podmiotu) wolą – intuicyjnie lub w pełni świadomie – traktować własne podporządkowywanie się niektórym podpowiedziom i instrukcjom eksperckim jako swego rodzaju oznaki statusowe. Wyobrażam sobie na przykład, że wielu nabywców mieszkań zlokalizowanych na zamkniętych osiedlach deweloperskich

3 Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, s. 189-197.

4 Zob. np. P. Matczak, *Wspólnota zawiści i wspólnota familijna. Czy sołtys może zmienić swoją wieś?*, [w:] *Samorząd pomocniczy na wsi polskiej. Między tradycją a ponowoczesnością*, J. Styk, P. Węgierkiewicz (red.), Konin 2007.

ma wobec nich cały szereg mniej bądź bardziej poważnych zastrzeżeń. Równocześnie jednak fakt, iż mieszkania te są czytelnymi funkcjo-znakami poniekąd rekompensuje ich wady i pozwala cieszyć się nimi jako markerami społecznego sukcesu. Innymi słowy: wszyscy nieustannie wybieramy między przyjemnościami i zyskami, jakie daje konformistyczne podejścia do określonych zastanych wzorów, a przyjemnościami i zyskami, jakie płyną ze sprzeciwu wobec programującej i standaryzującej mocy wszelkich narzucanych rozwiązań.

Gwoli jasności: nie zarzucam projektom kolaboratoryjnym, że nie rozumieją owej ambiwalencji aktorów społecznych. Podejrzewam jednak (być może zupełnie niesłusznie), że w jakimś stopniu deprecjonują one wspomniany wyżej rodzaj konformizmu, który polega na szukaniu bezpieczeństwa i statusowej pewności w importowanych wzorach. Jeśli faktycznie by tak było, powiedziałbym, że kolaboratoryjne hasło poszerzania swobody wyboru i włączania w podmiotowość w paradoksalny sposób idzie w parze z (zapewne niechcianą, lecz mimo wszystko wyraźną) skłonnością do wartościującego oceniania decyzji *homo eligens*, który przecież – koniec końców – może wybierać, jak chce i co chce.

Następna, piąta wątpliwość. Kolaboratoryjna retoryka jest – o czym była tu już mowa – nasycona wieloma obietnicami: obietnicą demokratyzacji procesu społecznego wytwarzania wiedzy, obietnicą przecięcia bądź przynajmniej wzięcia w nawias dotychczasowych skomplikowanych związków zachodzących pomiędzy wiedzą a władzą, obietnicą upraktycznienia wiedzy, obietnicą dowartościowania i uprawomocnienia rozmaitych postaci „wiedzy lokalnej" i tym podobnej/ych. Zastanawiam się jednak nad tym, czy i w jakim stopniu inicjatywy i projekty kolaboratoryjne biorą pod uwagę, uwzględniają w swych merytorycznych i metodologicznych kalkulacjach antagonizujący potencjał idei kolaboratorium.

Zaryzykuję w tym miejscu opinię, że jest on znacznie większy, niż przypuszczamy. Partycypacyjny i oddolny tryb „produkowania" wiedzy, konsensusów i wspólnych, szeroko podzielanych definicji sytuacji jest postulatem nie do zakwestionowania. W praktyce jednak postulat ten (jeśli tylko jest wystarczająco szczerze i wystarczająco bezkompromisowo urzeczywistniany) musi oznaczać odsłanianie napięć, różnic, podziałów i sprzeczności, które udawało się dotąd dobrze maskować, które były bagatelizowane lub które – najzwyczajniej mówiąc – pozostawały dotąd nieuświadomione. Z jednej strony, trudno mieć cokolwiek przeciwko procedurom i technikom urefleksyjniania, które w końcowym rozrachunku prowadzą do odfałszywienia świadomości społecznej oraz do zmapowania realnych interesów. Z drugiej strony nie sposób nie zadać pytania, co może, co ma i co powinno dziać się potem. Jeśli na owo „potem" nie ma żadnego pomysłu, być może lepiej w ogóle nie zaczynać.

I ostatnia, szósta uwaga. Idea kolaboratorium jest – jak większość pomysłów i postulatów współczesnej humanistyki – ideą wartościującą (choćby w tym rozumieniu, że proponując się, uznaje siebie za rozwiązanie lepsze od wielu innych). Problem w tym, że – pomijając teksty zebrane w tym tomie – zwolennicy kolaboratoryjnych metod aktywizowania społeczeństwa, optując za metodologią kolaboratoryjną zbyt rzadko i zbyt niechętnie mówią o jej efektywności i skuteczności. Stawiając sprawę trochę prowokująco i trochę (przyznaję) nieżyczliwie, można by im zarzucić, że podstawą pozytywnego wartościowania przedsięwzięć kolaboratoryjnych jest dla nich sam urok metody (projekty kolaboratoryjne są dobre, dlatego że są oparte na idei/ideologii kolaboratorium, a nie dlatego że prowadzą do dobrych rezultatów).

Tym samym dochodzi – niejako już na początku drogi – do mimowolnego sfetyszyzowania metodologii kolaboratoryjnej. Miarą sukcesu (pytanie jeszcze czyjego?) staje się każde jej kolejne urzeczywistnienie, każde następne wprawienie jej w ruch i jakakolwiek suma nowych doświadczeń (obojętnie czy dobrych, czy złych) mających swoje źródło w zadanej kolaboracji.

* * *

Można by długo jeszcze mnożyć wątpliwości i zarzuty stawiane idei kolaboratorium. Paradoksalnie, równie łatwo krytykować ją zarówno z lewa, jak i z prawa. Równie łatwo postrzegać ją jako jeszcze jeden „postmaterialistyczny wymysł" zadowolonego z siebie i czującego się bezpiecznie społeczeństwa konsumpcyjnego, jak i jako nowe narzędzie walki klas projektowanej w dziewiętnastowiecznym stylu. Czując się (mimo wszystko) „kibicem" kolaboratoryjnych projektów, wolałbym tu jednak na koniec postawić pytanie o to, jak mogą one same sobie pomóc.

Po pierwsze, wydaje mi się, że idea kolaboratorium będzie tym bardziej przekonująca im w większym stopniu przedsięwzięcia kolaboratoryjne (w tym również i to, które zebrało nas wszystkich na okoliczność niniejszej pracy, a więc „Kolaboratorium. Popularyzacja współdziałania w kulturze") wolne będą w przyszłości od wad „pracy projektowej". Mam tu na myśli zwłaszcza konieczność unikania stylu kampanijno-akcyjnego. Na dłuższą metę społeczna wiarygodność kolaboratoriów zależeć będzie od tego, czy i w jakim stopniu uda się zagwarantować ich uczestnikom i beneficjantom poczucie bezpieczeństwa oparte na współobecności, która trwa dopóty, dopóki zachodzi taka potrzeba, a nie jak zostało zakontraktowane w projekcie.

Po drugie, mam wrażenie, że duża część przedsięwzięć nawiązujących do idei kolaboratorium niepotrzebnie godzi się na wąsko rozumiane, niemal efektywnościowo-rynkowe kryteria ich późniejszej oceny. Niepotrzebnie, gdyż można przecież równie dobrze (może nawet lepiej) bronić tych przedsięwzięć, odwołując się do ich opłacalności społecznej, do ich więziotwórczych konsekwencji, do ich potencjału urefleksyjniającego i tak dalej.

Po trzecie, przypuszczam, że formuła kolaboratorium stanie się bardziej niż dotąd przekonująca wówczas, gdy (również) jej metodologie zaczną być bardziej społecznie ustalane, a mniej narzucane. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że jest to postulat bardzo ryzykowny i dla „starych nauk społecznych" właściwie nie do przyjęcia. Wydaje mi się jednak, że akwizytorzy, rzecznicy i fani kolaboratoriów mogą oddalić od siebie podejrzenie, że są – tak naprawdę – krypto-ekspertami, którzy koniec końców i tak najwięcej zyskają na kolejnych inicjowanych przez siebie kolaboratoryjnych sytuacjach jedynie w ten sposób, że zrezygnują z przywileju określania kolaboratoryjnych reguł gry.

Rafał Drozdowski

A step towards a horizontal society? Actually, why not...

One should not be an expert anymore. Why? Because it is easy to notice that experts are quite often wrong. It is then hard to disagree with the opinion that what we call "expert knowledge" does not always remain unscathed when it comes to endurance test in form of a clash with "practical reason". We are less and less likely to put up with the arrogance and the hubris of experts who are trying to defend their privileged positions with a stubbornness worthy of a better cause. In the latter case, the increasing irritation with experts comes not only from the fact that they have proved to be mistaken and dishonest time and again[1], but also from the fact that they are increasingly being perceived as an obstacle that does not allow society's subjectivity to flourish. If experts indeed "know better" and very often "know in advance," it means by default that the expert figure and "expert knowledge" do not correspond to such a vision of society in which there is a steady increase in participation of its members (in decision-making processes, in designing changes for the better, in establishing the rules of the game) and a continuous broadening of the scope of individual agency.

It is not hard to guess that the decline in trust in experts and expert knowledge goes hand in hand with the search for such solutions (as regards decision-making procedures, designing in general, education, science, culture, social engineering) that are based on co-operation, co-participation and co-responsibility.

These solutions promise greater democracy and egalitarianism in society where "plain individuals" (including the common sense and the intuitiveness they employed in their choices) are more appreciated and various types of indigenous knowledge are validated. Furthermore, such solutions are inclusive, activate completely new areas of activities, and generate completely new interpersonal and intergroup networks. As a result, social life, understood here in the simplest terms possible, as the sum of locations occupied by social actors and the sum of relations among them, accelerates, intensifies and thickens. At the same time, traditional experts are not being totally deprived of their previous power; or rather no one is making demands for their complete exclusion from co-laboratory projects and ventures. They are still needed, but as "animators", "advisors", "midwifes of positive changes", "arbitrators", "initiators", "spokesmen" and so on. Thus, their opinions still count. However, in some cases the expert's worst nightmare comes true and expert opinions are valued the same as the opinions of millions of "laymen", "stakeholders" and "normals."

The idea of a collaboratorium or even a collaborative society is positive and encouraging. I would even go as far as to say that this idea sometimes sounds too good to be true. So, at the end of our discussion I would like to devote some time to talk about what might be (or are) its weaknesses and internal tensions threatening to destroy it from within.

The first and perhaps the most important issue is: if Kenneth Arrow is right,[2] then all strategies based on forcing the unconsulted assumptions by order of supreme authority (even if these assumptions were made by the best and most respected experts) do not guarantee reconciliation between individual interests and "social interest." The problem is that neither negotiation nor decision-making procedures based on the aggregation of individual opinions and preferences provide us with such a guarantee. In other words, the majority does not have to be right (which, unfortunately, we find all too often) and negotiations do not necessarily lead

1 Just to mention the more and more controversial methodological procedures and verdicts of credit rating agencies or, somewhat forgotten, reports of The Club of Rome where "expert forecasts" more often than not became the pretext for ideological disputes and even the method of conducting them.

2 Cf. A. Kamiński, "Twierdzenie Arrowa. Przykład zastosowania metody aksjomatycznej w naukach społecznych," *Studia Socjologiczne* 3-4 (1994), 73-92.

to arrangements that would be satisfactory for all. If only because they very often result in "rotten compromises" (as well) or because they are usually a kind of a game in which individual players do not always play fair.

The second issue. It seems to me that a lot of procedures and collaborative formulas that are nowadays being warmly and expectantly welcomed (because of their potential for emancipation) in fact locate experts in a more comfortable position than before. Experts no longer have a "monopoly on truth", but at the same time, if they are "still in the game" and if anyone still sees them in any role (even if it is a completely new and redefined one), experts now have it so much better. They no longer bear total responsibility, as it is divided among all participants/shareholders of a collaborative project. It becomes a "wayfaring responsibility."

What is more, I would risk an opinion that a large number of collaborative projects, if only they do leave some room for expert knowledge, in fact enable the more shrewd experts and specialists to proliferate their power. The more expected uncertainty can be found in these projects, and the more open the process, the more likely it is that towards their completion the demand for expert and work routine will be growing. And not because of the fact that this routine shall be regarded as especially valuable, but rather (only) because it frequently provides (or perhaps even guarantees) a minimum of success. I can easily imagine a situation where a collaborative project that is about to be completed needs to be somehow rescued (because its primary goals have not been achieved and the people who paid for it would not be satisfied with the results; because in the course of its implementation there appeared completely new, unexpected tensions which made it necessary to reconsider the project's goals and functions; because, at the very beginning, the project's initiators poorly assessed creative capacities of the actors and stakeholders involved, etc.). In all of the abovementioned cases a "reconciliation with experts" may be the only emergency scenario which can be created and enacted in the nick of time. These emergency scenarios, however, bring experts into the game and, at the same time, make them some kind of "quarterbacks". When experts are regarded to be "the rescuers of not entirely successful projects," they are, whether we want it or not, given a comfortable role of depositaries of a strategic added value which constitutes a minimum of substantial validation at the same time.

The third issue. The word "project" is becoming more and more widely used. New artistic initiatives as well as numerous programs financed by the EU are both called "projects." Moreover, various pilot programs and, for example, research grants and venture investments financed by venture capital funds are also referred to as "projects." Naturally, most of the initiatives that have or will have in their names the word "collaboratorium" are projects as well.

It is worth noticing, however, that the word "project" is full of more or less hidden assumptions that could reflect a peculiarly restrictive and disciplining "philosophy of governance." Therefore, a project is something rather disposable (it is possible to back out of a project if its subsequent evaluation shows that it has not been successful). A project is always (only) a kind of a dress rehearsal, a trial. A project is always scheduled; it has its clearly defined beginning and its definite completion date. At the final stage, a project is summarized, assessed and evaluated. Finally, each project, by the very nature of things, is financed by external funds. Thus, the money to implement given projects has to be raised, one has to actively appeal for funds (by taking part in various competitions and auctions, sending "request" and "applications", undergoing all sorts of audits and verification procedures, etc.).

Naturally, on the one hand, the situation where the state and its agencies are more and more likely to ensure that as many (civil, council, artistic, scientific, etc.) undertakings as possible should be treated as projects (and therefore assessed according to clear criteria, financed by specific sources and evaluated) may seem appealing. Especially in view of the fact that

public money used to be treated as an easy-to-get form of limitless "soft financing" by many an organization, community or professional group. Such a new trend for projects would certainly reduce a threat of wasting public money.

On the other hand, it is easy to notice that the idea of forcing many initiatives to become "projects" entails numerous risks. From the point of view of project "operators" it would, inter alia, pose a threat of becoming dependant on government patronage of a new type which could be described as a patronage governed by administrative and bureaucratic rationality. "Governance through projects" also heavily implies a sense of instability. Not only is it uncertain who will receive funds to finance a project, but also whether a project will gain the recognition of the relevant bodies authorized to evaluate it (after its completion) or whether there will be funds to implement its next planned stages. This uncertainty, understandably, causes some discomfort to project initiators who are forced to think of their projects (only) as "trials," "pilot projects," or "reconnaissance." Furthermore, the uncertainty fundamentally affects the relationship between the authors of projects and their nominal recipients/beneficiaries. This relationship is from the very beginning characterized by the fact that it can be broken at any time due to some external factors and that it is not possible to prolong it indefinitely (even if both parties would wish it and feel a need for such a continuation). Consequently, mistrust and skepticism on behalf of "ordinary people" as regards the forms of co-presence and co-operation with society put forward and designed by "initiators" is fully understandable. These "ordinary people" may quite reasonably suspect that, sooner or later, they will be treated objectively and that, following the iron logic of a project, they will be alone with their problems once a given project is completed.

The fourth issue. However unpopular it may sound, in many cases different kinds of "consecrated knowledge", "expert knowledge", "certified and authorized" knowledge, et cetera, give individuals and whole communities a greater sense of security than co-knowledge resulting from of co-operation. And I do not mean here that most of us would prefer to be treated by a doctor than co-design one's own therapy (despite the fact that, as we learn from an interview with Richard Chalfen, it can produce surprisingly good results), nor is it that most of us find the social division of labor to be quite a sensible solution. The point is that even when we know in advance that knowledge which is contributed may be found useless, inhibitory and even repressive, it is not necessarily opposed.

Why is that? Because, first of all, the benefits of having trust in expert knowledge (even if it is, as Giddens rightly claims, uprooting[3]) often turn out to be greater than the costs of individual and collective commitment to bottom-up co-production of useful, co-legitimized and co-owned knowledge.[4]

Secondly, individuals (even if they exhibit all the major features of strong, reflective entities) quite often prefer, intuitively or consciously, to regard their own subordination to expert advice and instructions as a kind of status indicator. For example, I would imagine that many people who live in one of the many gated communities are not entirely satisfied with how and where they live. Yet, the fact that these houses and apartments are clear sign-functions somewhat compensates for their shortcomings and allows one to derive great satisfaction from treating them as markers of social status. To put it differently, everyone is constantly choosing between the pleasures and benefits offered by the conformist approach to the already existing models and certain pleasures and profits that result from opposing the programming and standardizing power of all imposed solutions. Just to be clear, I do not claim that collaborative projects do not recognize this ambivalence

3 Cf. A. Giddens, Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age, Stanford 1991.

4 Cf., e.g., P. Matczak, "Wspólnota zawiści i wspólnota familijna. Czy sołtys może zmienić swoją wieś?", in: Samorząd pomocniczy na wsi polskiej. Między tradycją a ponowoczesnością, eds. J. Styk, P. Węgierkiewicz, Konin 2007.

of social actors. But I do suspect (perhaps wrongly) that these projects, to some degree, depreciate the abovementioned type of conformism which is about seeking safety and the assurance of status in imported models. If it indeed was true, I would say that the collaborative slogan of expanding freedom of choice and empowering paradoxically goes hand in hand with a (perhaps unwanted, but in the end clear) tendency to evaluate the decisions of homo eligens who, after all, may choose as they want and what they want.

The fifth issue. The rhetoric of collaboratorium is, as has already been mentioned, based on numerous promises: the promise of democratization of the social process of knowledge production, the promise of separating or at least suspending the existing complex relationship between knowledge and power, the promise of making knowledge more practical, the promise of appreciating and legitimating various forms of "indigenous knowledge," and the like. I do wonder, however, whether if and to what extent collaborative initiatives and projects, and their methodological and factual calculations, take the antagonizing potential of collaboratorium into account.

At this point, I will venture an opinion that this antagonizing potential is much larger than we think it is. The postulate of consensus, widely shared definitions of situations and the participatory and bottom-up mode of "producing" knowledge cannot be questioned. In practice, however, this postulate (if only it is honest enough and has been fulfilled uncompromisingly enough) must entail uncovering of tensions, differences, divisions and contradictions that have been masked well, that were underestimated or that, simply speaking, remained unrealized so far. On the one hand, it is hard to hold anything against the procedures and "reflexivity tactics" which, in the end, lead to de-falsifying public awareness and mapping the real interests. On the other hand, one must ask what can happen, what is happening and what should happen next. If there is no answer, especially as regards this "next", perhaps it is better not to start at all.

Finally, the last sixth issue. The idea of collaboratorium is, like most of the ideas and demands of contemporary humanities, a normative idea (at least in the sense that if it is proposed, it is considered to be a solution better than many others). The problem is that, apart from the texts collected in this volume, the supporters of collaborative methods of triggering the society, when opting for the collaborative methodology, talk about its effectiveness and efficiency all to rarely and too reluctantly. Just to be a bit provocative here and a little bit (I admit it) hostile, it could be said that the protagonists of collaborative methods find them so positive due the very charm of the method (collaborative projects are good because they are based on the idea/ideology of collaboratorium, and not because they lead to good results).

Thus, from the very beginning the collaborative methodology is involuntarily turned into a fetish. The measure of success (but whose success is it?) is its every realization, every activation and any amount of new experiences (either good or bad) that result from a given co-llaboration.

* * *

Doubts and objections that could be raised against the idea of collaboratorium are numerous. Paradoxically, it is just as easy to criticize it from the viewpoint of both conservatives and "leftists." Collaboratorium could be regarded as yet another "post-materialist invention" of a satisfied and sound consumer society, but also as a new tool of class struggle, very nineteenth century-like in form. Being after all a "fan" of collaborative projects, I would like to conclude with answering the question: "How collaborative projects can help themselves?".

First of all, it seems to me that the freer from the shortcomings of the "project work" in the future collaborative projects are, the more convincing the very idea of collaboratorium is going to be. This principle should also apply to the collaborative project we are being a part of, that is "Collaboratorium. The popularization

of cooperation in culture." To be more specific, I would advocate avoiding the campaign-action style. In the long run, the social credibility of collaboratoriums will depend on whether and to what extent they will guarantee their participants and beneficiaries a sense of security based on co-presence which lasts as long as necessary, and not as long as it was contracted in the project.

Secondly, I have the impression that a large number of projects based on the idea of collaboratorium needlessly let themselves be evaluated according to very narrow and almost efficient-market criteria. It is unnecessary, because it is possible (and even advisable) to defend these projects by highlighting their social profitability, their bonding character, their potential for reflexivity, and so on.

Thirdly, I suppose that the formula of collaboratorium is going to become more convincing than ever when (also) its methodology is more socially agreed-on, and less imposed. I am of course aware of the fact that this postulate is very risky and almost unacceptable for the "traditional social science." It seems to me, however, that the solicitors, advocates and fans of collaboratoriums may refute the allegation that they are really only crypto-experts who in the end derive the most benefit from collaborative situations they initiate only when they renounce the privilege of determining the collaborative rules of the game.

0 Autorach

notes on contributors

Krzysztof Abriszewski – filozof i socjolog, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Opublikował książki *Poznanie, zbiorowość, polityka. Teoria aktora-sieci Bruno Latoura* (2008) i *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury* (2010); jest współautorem przekładu (wraz z Aleksandrą Derrą) książki Bruno Latoura *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (2010). Autor tekstów z zakresu studiów nad nauką i technologią, etyki dalekiego zasięgu, socjologii wiedzy, studiów kulturowych oraz teorii i filozofii kultury.

Bryan Bell – założyciel Design Corps, którego celem jest „zapewnienie możliwości korzystania z dobrodziejstw architektury tym, którzy zwyczajowo pozostają poza kręgiem zainteresowań tej profesji". Organizator spotkań, warsztatów i programów popularyzujących design jako narzędzie zmiany społecznej oraz metod jej urzeczywistniania poprzez aktywne zaangażowanie wspólnot lokalnych w proces projektowania. Absolwent Uniwersytetu Princeton i Yale, obecnie współpracuje z Uniwersytem Harvarda. Laureat wielu nagród, m.in. Progressive Architecture Award (1996) oraz National Honor Award (2007). W 2008 roku jego projekty były częścią ekspozycji amerykańskiego pawilonu na Biennale w Wenecji. Inicjator wielu konferencji na temat architektury zaangażowanej, redaktor dwóch książek: *Good Deeds, Good Design* (2003) oraz *Expanding Design: Architecture as Activism* (2008).

Michał Bieniek – artysta i kurator eksplorujący zagadnienia tożsamości i przynależności (społecznej, mentalnej, intelektualnej) jednostki. Analizuje społeczne role, które sam odgrywa. Zajmuje się problematyką przestrzeni publicznej, postulując konieczność jej rewitalizacji, a także, nierzadko, odzyskania. Od 2010 roku przygotowuje doktorat na wydziale Curating Contemporary Art w Royal College of Art w Londynie. Laureat nagrody „Młoda Polska" Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz

Krzysztof Abriszewski is a philosopher and sociologist who works at the Institute of Philosophy at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. He has published *Poznanie, zbiorowość, polityka. Teoria aktora-sieci Bruno Latoura* (2008) and *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury* (2010), and is the co-translator (together with Aleksandra Derra) of Bruno Latour's *Reassembling the social: an introduction to Actor-network theory* (2010). He has written numerous articles and essays on science and technology studies, long-range ethics, the sociology of knowledge, culture studies and the theory and philosophy of culture.

Bryan Bell is the founder of Design Corps whose mission is "to provide the benefits of architecture to those traditionally un-served by the profession." He organizes meetings, workshops and projects which popularize dialogue as a tool of social change and make this change happen through active participation of local communities in a design process. He is a Princeton and Yale graduate, currently working with Harvard University. He has received many awards for his work, including among others a Progressive Architecture Award (1996) and a National Honor Award (2007). His projects were included in the US Pavilion of the 2008 Venice Biennale. Bell has initiated many conferences on socially committed architecture and edited two books, *Good Deeds, Good Design* (2003) and *Expanding Design: Architecture as Activism* (2008).

Michał Bieniek is an artist and curator who explores the notions of identity and (social, mental, intellectual) identification of an individual. He analyzes social roles which he performs himself and deals with issues of public space, postulating the need for its revitalization and, frequently, recovery. He has been a research student by project (MPhil) at Royal College of Art, Curating Contemporary Art Department since 2010. He also received a "Młoda Polska" award of the Polish Ministry of Culture and National

Narodowego Centrum Kultury w 2011 roku.

Thomas Binder – doktorat otrzymał z zakresu badań nad nauką i technologią, obecnie sprawuje stanowisko profesora w kopenhaskiej Danish Design School. Jest członkiem zespołu Co-design Research Cluster wykorzystującego projektowanie oparte na współpracy w kontekście przemian środowisk pracy, projektowania interakcji oraz w innowacjach społecznych. Jego badania dotyczą takich obszarów, jak metody eksperymentalnych badań w designie oraz narzędzia służące procesowi otwartej innowacji, ze szczególnym akcentem na partycypację i uczenie się. Jest autorem rozdziałów kilku książek, m.in: *Social Thinking – Software Practice* (2002), *(Re-)searching the Digital Bauhaus* (2008), *Rehearsing the Future* (2010), *Design Research through Practice* (2011), oraz organizatorem kilku konferencji międzynarodowych, np. „Participatory Design" (2002) i „Nordic Design Research" (2005).

Richard Chalfen – pełni funkcję Senior Scientist w Center on Media and Child Health przy Children's Hospital Boston/Harvard Medical School i jest emerytowanym profesorem, antropologii na Uniwersytecie Temple, gdzie w przeszłości pełnił również funkcję dyrektora Instytutu Antropologii. Był przewodniczącym American Anthropological Association's Society of Visual Anthropology – towarzystwa, które uhonorowało go nagrodą Life Time Achievement Award. Jest autorem przeszło 130 publikacji, z których część przetłumaczono na język włoski, węgierski, niemiecki i rosyjski. Jego zainteresowania naukowe obejmują stosowane badania wizualne, porównawcze studia nad kulturą wizualną oraz oparte na współpracy badania nad zdrowiem i mediami.

An van Dienderen – magister sztuk audiowizualnych (Sint-Lukas, Bruksela), doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa porównawczego (Uniwersytet w Gent, Belgia) oraz wizytujący wykładowca na Uniwersytecie

Heritage and the Polish National Cultural Center in 2011.

Thomas Binder is associate Professor at the Royal Academy of Fine Arts Schools of Architecture, Design and Conservation, and holds a PhD in Science and Technology Studies. He is part of the co-design research cluster engaging open design collaborations and participatory design in the context of design anthropology, interaction design and social innovation. His research includes contributions to methods and tools for experimental design research and open innovation processes with a particular emphasis on participation and learning. He has been contributing to several books such as *Social Thinking – Software practice* (2002), *(Re-) searching the Digital Bauhaus* (2008), *Rehearsing the Future* (2010), *Design Research through Practice* (2011) and *Design Things* (2011) and has been chairing the *Participatory Design Conference* in 2002 and the *Nordic Design Research Conference* in 2005.

Richard Chalfen, PhD is currently Senior Scientist at the Center on Media and Child Health at Children's Hospital Boston/Harvard Medical School and Emeritus Professor of Anthropology, Temple University. He is former Chair of Temple's Department of Anthropology and past-president of the American Anthropological Association's Society of Visual Anthropology as well as recipient of their Life Time Achievement Award. He is the author of over 130 publications some of which have been translated into Italian, Hungarian, German and Russian. Current interests include applied visual studies, comparative studies of visual culture (US and Japan), health and participatory media research, and cross-cultural home media.

An van. Dienderen has a master in audiovisual arts (Sint-Lukas, Brussels), a PhD in Comparative Cultural Sciences (Ghent University), and was a visiting scholar at UC Berkeley. She has made several documentaries screened

Kalifornijskim w Berkeley w latach 2000-2004. Autorka filmów dokumentalnych prezentowanych na całym świecie, m.in. „Visitors of the Night" (1998), „Site" (2000), „Tu ne verras pas Verapaz" (2002), „The Ephemerist" (2005) oraz „Patrasche, a Dog of Flanders – Made in Japan" (2008). Laureatka nagród krajowych i międzynarodowych. Regularnie publikuje prace poświęcone antropologii wizualnej i performatywnej, jest dyrektorem artystycznym przestrzeni pracy twórczej „Sound ImageCulture". Obecnie jestt pracownikiem naukowym w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, Hogeschool Gent oraz jest związana z Uniwersytetem w Gent, gdzie rozwija swój projekt multimedialny „Scattering of the Fragile Cherry Blossoms", w którym bada zagadnienia translacji, egzotyki, oporu i rozpadu w japońskiej subkulturze.

worldwide, awarded with (inter)national prizes. Films include *Visitors of the Night* (1998), *Site* (2000), *Tu ne verras pas Verapaz* (2002), *The Ephemerist* (2005) and *Patrasche, a Dog of Flanders – Made in Japan* (2008). She regularly publishes on visual/performative anthropology and is the artistic director of the artistic workspace "SoundImageCulture". She is currently a postdoctoral researcher at the Royal Academy of Art, University College Ghent and affiliated with the Ghent University, where she develops a multimedia project "Scattering of the Fragile Cherry Blossoms" in which she investigates notions of translation, exoticism, resistance and decay in Japanese subculture.

Ewa Domańska – pracuje w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz w Department of Anthropology, Stanford University, USA. Zajmuje się współczesną angloamerykańską teorią i historią historiografii oraz porównawczą teorią nauk humanistycznych i społecznych. Autorka książek: *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* (1999, 2005) oraz *Historie niekonwencjonalne* (2006). Redaktorka kilkunastu książek, m.in. Haydena White'a *Proza historyczna* (2009), (z Frankiem Ankersmitem i Hansem Kellnerem) *Re-Figuring Hayden White* (2009); (z Mirosławem Lobą) *French Theory w Polsce* (2010); *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (2011).

Ewa Domanska works at the Institute of History at the Adam Mickiewicz University in Poznań and at the Department of Anthropology at Stanford University. Her research interests include contemporary Anglo-American theory, the history of historiography and the comparative theory of humanities and social sciences. She is the author of *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach* (1999, 2005) and *Historie niekonwencjonalne* (2006), and the editor of numerous other books including Hayden White *Proza historyczna* (2009), *Re-Figuring Hayden White* (2009, in collaboration with Frank Ankersmit and Hans Kellner), *French Theory w Polsce* (2010, in collaboration with Mirosław Loba) and *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (2011).

Rafał Drozdowski – profesor zwyczajny, dyrektor Instytutu Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się socjologią codzienności socjologią wizualną i teorią socjologiczną. Ostatnio (wspólnie z M. Krajewskim) opublikował *Za Fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (2010).

Rafał Drozdowski is Full Professor and the Head of The Institute of Sociology at Adam Mickiewicz University (Poznań, Poland) and the Head of the Department of the Sociology of Everyday Life at the Institute of Sociology at AMU. His research interests include sociology of the everyday life, visual sociology and sociological theory. His last book (in collaboration with Marek Krajewski) *Za Fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (2010).

Joanna Erbel – socjolożka, fotografka, aktywistka, kuratorka „Nowych Sytuacji 2011". Członkini think-tanków w ramach festiwalu Muzeum Sztuki Nowoczesnej „Warszawa w Budowie 3". Pisze doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego na temat roli aktorów nie-ludzkich w przemianie przestrzeni miejskich. Członkini Krytyki Politycznej, współzałożycielka Stowarzyszenia „Duopolis". Pracuje jako socjolożka w procesach konsultacji społecznych, używając metod z pola sztuki. Co czwartek publikuje felietony o przestrzeni miejskiej na witrynie www.krytykapolityczna.pl. Po mieście porusza się głównie rowerem. Mieszka w Warszawie i Poznaniu.

Wendy Ewald – przez trzydzieści lat współpracowała w projektach artystycznych z dziećmi, rodzinami, kobietami oraz nauczycielami na Labradorze, w Kolumbii, Indiach, RPA, Holandii, Meksyku i Stanach Zjednoczonych. Laureatka wielu nagród i wyróżnień, m.in. MacArthur Fellowship, oraz grantów przyznanych przez the National Endowment for the Arts, The Andy Warhol Foundation oraz Komisję Fulbrighta. W latach 2000-2002 pełniła funkcję Senior Fellow w Vera List Center for Art and Politics at the New School. Jej dorobek obejmuje wystawy indywidualne, m.in. w International Center of Photography w Nowym Jorku, Center for Creative Photography w Tucson, George Eastman House w Rochester, Nederlands Foto Instituut w Rotterdamie, Fotomuseum w szwajcarskim Wintherthur oraz w Corcoran Gallery of American Art. W 1997 roku jej prace znalazły się na Biennale Whitney Museum w Nowym Jorku. Opublikowała 10 książek. Obecnie wykłada w Amherst College, tworzy jako artysta-rezydent w John Hope Franklin Center oraz pracuje na stanowisku starszego wykładowcy w Center for Documentary Studies na Duke University.

Piotr Filipkowski – socjolog, pracuje w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz w Ośrodku KARTA w programie „Historia mówiona". Uczestniczył w wie-

Joanna Erbel is a sociologist, photographer, activist, the curator of "Nowe Sytuacje 2011" and a member of think-tanks at the Museum of Modern Art in Warsaw festival "Warszawa w Budowie 3". She is a PhD student at the Institute of Sociology at the University of Warsaw; her thesis will be devoted to the role of non-human agents in transforming urban spaces. She is also a member of "Krytyka Polityczna" and the co-founder of "Duopolis" association. She is active as a sociologist in public consultations where she effectively employs a number of art-based methods. She also publishes essays on public space at www.krytykapolityczna.pl every Thursday. Her main means of transport in a city is a bike. She lives in Warsaw and Poznań.

Wendy Ewald has for thirty eight years collaborated in art projects with children, families, women, and teachers in Labrador, Colombia, India, South Africa, Saudi Arabia, Holland, Mexico, and the United States. She has received many honors, including a MacArthur Fellowship and grants from the National Endowment for the Arts, The Andy Warhol Foundation, and the Fulbright Commission. She was also a senior fellow at the Vera List Center for Art and Politics at the New School from 2000-02. She has had solo exhibitions at the International Center of Photography in New York, the Center for Creative Photography in Tucson, the George Eastman House in Rochester, Nederlands Foto Instituut in Rotterdam, the Fotomuseum in Wintherthur, Switzerland, and the Corcoran Gallery of American Art among others. Her work was included in the 1997 Whitney Biennial. She has published ten books. She is currently teaching at Amherst College. She also remains an artist in residence at the John Hope Franklin Center and senior research associate at the Center for Documentary Studies at Duke University.

Piotr Filipkowski is a sociologist and works at the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences and in the KARTA Center in the Oral History team. He has taken

lu krajowych i międzynarodowych projektach dokumentacyjnobadawczych oral history. Opublikował pracę *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie historii życia* (2010) opartą na analizie wywiadów z byłymi więźniami obozów nazistowskich systemu Mauthausen-Gusen.

Maciej Frąckowiak – socjolog, zajmuje się obrazem, próbuje go traktować jako narzędzie i pretekst do badań oraz zmiany relacji społecznych, autor artykułów, uczestnik projektów badawczych, tłumacz i kurator wystaw z tej dziedziny; w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przygotowuje pracę doktorską o współczesnych strategiach interwencji socjologicznej, współredaktor podręcznika *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów* (2011); stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Fundacji im. Rodziny Kulczyków; pomysłodawca i koordynator projektu „Kolaboratorium" (2011).

Piotr Janowski – traktuje fotografię jako pasję, ale stała się dla niego zawodem, gdy dołączył do zespołu „Rzeczpospolitej", a później i „Gazety Wyborczej". Wtedy też otrzymał prestiżowe stypendium Reuter's Willie Vicoy na Wydziale Fotoreportażu Uniwersytetu Missouri. Jedną z jego ostatnich i najważniejszą prac jako fotografa był projekt, w którym sam nie fotografował: „Świat" („The World"). W 2002 roku otrzymał propozycję pracy jako fotosista przy produkcji filmu fabularnego i z miejsca zakochał się w atmosferze planu filmowego. Zdał egzaminy wstępne i zaczął studiować sztukę operatorską w Łódzkiej Szkole Filmowej. Nakręcił sześć filmów krótkometrażowych, z których dwa, *Ostatnia klatkę* oraz *Papierośnicę*, prezentowano na festiwalu Camerimage w Łodzi. *Papierośnica* została nagrodzona za najlepsze zdjęcia na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Los Angeles w 2006 roku, oraz na 16. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Cergy-Pontoise, (Francja).

part in numerous national and international oral history documentation and research projects. He published *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych* (2010). The book was based on the analysis of interviews with former prisoners of the Mauthausen-Gusen Nazi concentration camp.

Maciej Frąckowiak is a sociologist. He deals with the image and tries to treat it as a tool and pretext to study and transform social relations. He is the author of numerous articles, a translator, curator, researcher and the co-editor of *Metodologia Badań Wizualnych. Wybór Tekstów* (2011). He is currently working on his PhD thesis on contemporary sociological intervention strategies at the Institute of Sociology at Adam Mickiewicz University. He is a Ministry of Science and Higher Education scholarship and a Kulczyk Family Foundation scholarship holder; an initiator and coordinator of "Collaboratorium" project (2011).

Piotr Janowski. My passion towards photography became my profession when I joined the polish daily newspaper *Rzeczpospolita* and later *Gazeta Wyborcza*. During that period I won the Reuter's Willie Vicoy scholarship at the University of Missouri and studied there at the Photojournalism department. One of my last works and for me personally most important as a photographer was a project that I did not even shoot myself: "The World" ("Świat"). Somewhere in 2002 I got an assignment to work on a feature film as a still photographer and immediately fell in love with the atmosphere of the filmset. I passed my exams at the Film school in Lodz and began to study cinematography. I made 6 short films from which *The Last Frame* and *The Cigarette Box* were shown at the Camerimage Festival in Lodz. The latter was awarded for best cinematography at the Polish Film Festival in Los Angeles in 2006, and at the 16th International Student Short-Film Festival of Cergy-Pontoise, France.

Marek Krajewski – socjolog, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Instytut Socjologii). Autor licznych artykułów dotyczących kultury popularnej, konsumpcji i sztuki oraz książek: *Kultury kultury popularnej* (2003, 2005), *POPamiętane* (2006). Redaktor i współredaktor naukowy książek: *W stronę socjologii przedmiotów* (2005), *Prywatnie o publicznym. Publicznie o prywatnym* (2007), *Wyobraźnia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika* (2008), *Hand-made. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości* (2010). Kurator „Zewnętrznej Galerii AMS" (1998-2004) oraz pomysłodawca projektu „Niewidzialne miasto" (2008-).

Marek Krajewski is a sociologist and Associate Professor at the Adam Mickiewicz University in Poznań (The Institute of Sociology). He regularly publishes on popular culture, consumption and art, and is the author of *Kultury kultury popularnej* (2003, 2005) and *POPamiętane* (2006) among others. He is also the scientific editor and co-editor of *W stronę socjologii przedmiotów* (2005), *Prywatnie o publicznym. Publicznie o prywatnym* (2007), "Wyobraźnia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika" (2008). From 1998 to 2004 he was the curator of "The Outdoor Gallery AMS" ("Zewnętrzna Galeria AMS"). He has originated and been active ever since with the "The Invisible City" ("Niewidzialne miasto") project.

Ireneusz Krzemiński – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, a także Warmińsko-Mazurskiego, socjolog i publicysta; zwolennik socjologii humanistycznej i koncepcji interakcjonistycznych. Badacz „Solidarności", stereotypów narodowych i antysemityzmu oraz zagadnień przemian ustrojowych, a także problematyki przemian obyczajowych i ruchu gejowskiego. Związany ze środowiskiem byłego Kongresu Liberalno-Demokratycznego, członek redakcji „Przeglądu Politycznego". Współpracownik Radia Wolna Europa, „Powściągliwości i Pracy" w latach 80., a potem „Rzeczpospolitej" (1990-1993); publikował w czasopismach nieoficjalnych („Aneks", „Kontakt", „Zeszyty Literackie", „Res Publica" i in.) i oficjalnych („Więź", „Tygodnik Powszechny", „W Drodze", „Krytyka", „Res Publica Nowa", „Życie" i in.). Autor wielu artykułów naukowych. Członek Polskiego Towarzystwa Socjologicznego i Polskiego Towarzystwa Studiów Politycznych, członek zarządu Polskiego PEN Clubu (czwarta kadencja). Członek Rady Konsultacyjnej Centrum Monitoringu Wolności Prasy (2004-2011) oraz Rady Gospodarczej przy Premierze RP.

Ireneusz Krzemiński is a sociologist, publicist and Associate Professor at the University of Warsaw and at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn. He is a firm advocate of humanist sociology and interactionist conceptions. His research interests include the Solidarity movement, national stereotypes and antisemitism, political transformation, changes in social conventions and the gay movement. He has affiliations with the former The Liberal Democratic Congress party (Kongres Liberalno-Demokratyczny) and is a member of the *Przegląd Polityczny* editorial board. Prof. Krzemiński was a contributor to *Powściągliwość i Praca* in the 1980s, a long-term collaborator of Radio Free Europe and a contributor to *Rzeczpospolita* from 1990 to 1993. He has published in unofficial (such as *Aneks*, *Kontakt, Zeszyty Literackie*, *Res Publica*) and official periodicals (including *Więź, Tygodnik Powszechny, W Drodze, Krytyka, Res Publica Nova, Życie* among others). He is also the author of numerous articles and essays published both in Polish and in English. Prof. Krzemiński is a member of the Polish Sociological Association, The Polish Association of Political Studies, The Polish PEN Club Board (now serving his fourth term), the Consultative Council at the Press Freedom Monitoring Center (2004-11) and The Economic Council at the Chairman of the Council of Ministers.

Joanna Kubicka – na co dzień pracuje w zespole specjalizacji „Animacja kultury" w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz prowadzi Stowarzyszenie „Katedra Kultury", koordynatorka krajowych i międzynarodowych projektów poświęconych kształceniu w dziedzinie animacji kultury, uczestniczka wielu działań angażujących społeczności lokalne. Jako ekspert współpracuje m.in. z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przygotowuje doktorat poświęcony samopomocy w drugiej połowie XIX wieku.

László Kürti – antropolog społeczny, doktorat otrzymał na Uniwersytecie Massachusetts. Wykładał antropologię na Uniwersytecie Amerykańskim (Washington DC) i Uniwersytecie Eötvös of Budapest. Pracuje na Uniwersytecie Miskolc (Węgry). Prowadził badania terenowe w Ameryce Północnej, Rumuni i na Węgrzech. W latach 2001–2006 był członkiem zarządu European Association of Social Anthropologists. Współredaguje „AnthroVision" – międzynarodowe czasopismo internetowe poświęcone antropologii wizualnej. Opublikował m.in. *The Remote Borderland* (2001), *Youth and the state in Hungary* (2002); współredagował: *Beyond Borders* (1996), *Working Images* (2004), *Everyday's a Festival: Diversity on Show* (2011).

Claudia Mitchell – profesor na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu McGill (Kanada) oraz profesor honorowy Uniwersytetu KwaZulu-Natal (RPA). Interesuje się przede wszystkim zagadnieniami związanymi z włączaniem społeczności lokalnych w wytwarzanie polityki publicznej, w szczególności tej dotyczącej kwestii płci i seksualności. We współpracy z takimi organizacjami, jak UNICEF, UNESCO czy Unia Europejska prowadziła badania m.in. w Etiopii, Rosji, Zambii, RPA, Trynidadzie i Tobago. Jest autorką, współautorką lub redaktorem około 20 książek, z których dwie ostatnie poświęcone są badaniom wizualnym: *Doing Visual Research* (2011) oraz *Picturing Research: Drawing as Visu-*

Joanna Kubicka works in a "Culture Animation" specialization team at the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw and is an active member and a former president of "Katedra Kultury" association. She also coordinates national and international projects aimed at culture animation education and has participated in many local community projects. She cooperates as an external expert with the Polish Ministry of Culture and National Heritage. She is currently writing her PhD thesis on Polish self-help in the second half of the nineteenth century.

László Kürti is a social anthropologist (Ph.D., University of Massachusetts, 1989). He taught anthropology at The American University in Washington DC, and the Eötvös University in Budapest, and presently teaches at the University of Miskolc (Hungary). He conducted fieldwork in North America, Romania and Hungary. His English-language books include: *The Remote Borderland* (2001), *Youth and the state in Hungary* (2002), and served as co-editor for *Beyond Borders* (1996), *Working Images* (2004) and *Every Day's a Festival: Diversity on Show* (2011). From 2001 to 2006 he was secretary of the European Association of Social Anthropologists; currently he is on the international editorial board of *AnthroVision*, an online journal of visual anthropology.

Claudia Mitchell is a McGill Professor in the Faculty of Education of McGill University, Montreal, Canada, and an Honorary Professor at the University of KwaZulu-Natal in South Africa. She is particularly interested in questions of community engagement and community-based policy-making in the context of gender and sexuality. She is author, co-author and co-editor of 20 books, with her two most recent books addressing the visual: *Doing Visual Research* (2011) and *Drawing as Visual Methodology* (2011). She is the co-founder and co-editor of the award winning journal, *Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal*.

al Methodology (2011). Jest również założycielką i jednym z redaktorów wielokrotnie nagradzanego czasopisma naukowego „Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal".

Marta Aleksandra Olejnik – socjolożka, współtwórczyni Fundacji „Pole Dialogu". Wspólnie z Fundacją działa na rzecz wzmacniania partycypacji obywatelskiej i dialogu na poziomie lokalnym oraz promowania wysokich standardów konsultacji społecznych. W najbliższej przyszłości, w 2014 roku, będzie wraz z Fundacją realizowała budżet partycypacyjny w Domu Kultury Śródmieście w Warszawie. Współpracuje też z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę" przy kolejnych projektach z serii „Zoom na domy kultury". W minionych trzech latach zaangażowana w aktywizowanie postaw obywatelskich w ramach projektu Instytutu Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego „Wiem jak jest". Jest wielką orędowniczką wykorzystywania wiedzy i metod socjologicznych w kreowaniu procesów społecznych.

Lechosław Olszewski – doktor nauk humanistycznych, asystent na wydziale historycznym UAM (1994-2002) i wykładowca (2003-2011), współtwórca projektu „Zewnętrzna Galeria AMS" (1997-2004) oraz „Niewidzialne Miasto" (2008-), autor artykułów na temat kultury antycznej i sztuki współczesnej, tłumacz, animator kultury i kurator wystaw, członek rady nadzorczej Fundacji SPOT. (2008-), z którą zrealizował wiele projektów, m.in. „Re.produkt" (2009), „Ponderabilia" (2010), „Re.architektura" (2010), „Szkoła Młodego Designu" (2010), „Wielkie Projektowanie" (2010), „Design dla niezaawansowanych" (2011), „Kolaboratorium" (2011).

Tomasz Rakowski – doktor, etnolog, antropolog kultury, lekarz, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu

Marta Aleksandra Olejnik is a sociologist and the co-founder of the "Pole Dialogu" foundation where she actively works to strengthen civic participation and dialog at the local level and promotes high standards of public consultations. In 2014 she and the foundation will be involved in participatory budget work at the "Śródmieście" community center in Warsaw. She also cooperates with The Association of the Creative Initiatives "ę" on other projects from the "Zoom na domy kultury" series. For the past three years she has been involved in activating citizenship as part of the "Wiem jak jest" project initiated by the Institute of Sociology at the University of Warsaw. She is an ardent advocate of using sociological knowledge and sociological methods in the creation of social processes.

Lechosław Olszewski, PhD, is a historian and art historian. From 1994 to 2002 he was a Teaching Assistant at the History Department at Adam Mickiewicz University and now lectures on art history at AMU. From 1997 to 2004 he was one of the curators of "The Outdoor Gallery AMS" ("Zewnętrzna Galeria AMS") and since 2008 has worked on "The Invisible City" ("Niewidzialne Miasto") project. He regularly publishes on ancient culture and contemporary art. He also works as a translator, culture animator, curator and has been a member of SPOT. Foundation supervisory board since 2008. He has carried out a number of interdisciplinary projects, "Re.produkt" (2009), "Ponderabilia" (2010), "Re. architektura" (2010), "Szkoła Młodego Designu" (2010), "Wielkie Projektowanie" (2010), "Design dla niezaawansowanych" (2011), "Collaboratorium" (2011) among others.

Tomasz Rakowski has a PhD in cultural studies/cultural anthropology and an MD in Medicine. He is an Assistant Professor at the Institute

Warszawskiego, współpracuje z Instytutem Kultury Polskiej UW. Interesuje się antropologią społeczności zdegradowanych i zubożałych, metodologią badań terenowych, rzeczami/materialnością w badaniach antropologicznych. Autor wielu artykułów naukowych oraz książki *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* (2009), która otrzymała m.in. Nagrodę Znaku i Hestii im. ks. Józefa Tischnera oraz Nagrodę im. Jerzego Giedroycia.

Monika Rosińska – socjolog, w Instytucie Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu przygotowuje pracę doktorską poświęconą kulturze designu; Uczestniczka projektów naukowo-badawczo-artystycznych, kuratorka wystaw, autorka książki *Przemyśleć użycie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne* (2010); stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego; pomysłodawczyni i koordynatorka projektu „Kolaboratorium" (2011).

Tomek Rygalik – kieruje własnym studiem projektowym w Warszawie oraz pracownią projektowania na Wydziale Wzornictwa tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych (PG13). Pełni funkcję dyrektora artystycznego „Komforty", wiodącej polskiej marki meblowej. Studiował architekturę w Łodzi oraz wzornictwo przemysłowe na Pratt Institute w Nowym Jorku. Po studiach pracował dla firm projektowych w Nowym Jorku (dla klientów takich jak Kodak, Polaroid, MTV, PerkinElmer, Dentsply, Unilever itd.) W 2003 roku podjął studia na Royal College of Art w Londynie, w którym po otrzymaniu dyplomu został pracownikiem naukowym. Zrealizował projekty m.in. dla DuPont, Moroso, Artek, Noti, Heal's, Ideal Standard, Pfleiderer, BOZAR i polskiej prezydencji w UE.

Elizabeth B.-N. Sanders – profesor nadzwyczajny na Wydziale Wzornictwa Uniwersytetu Stanowego w Ohio W swojej pracy naukowej skupia się przede wszystkim na rozwoju

of Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Warsaw and teaches at the Institute of Polish Culture, also at the University of Warsaw. His research interests include anthropology of poverty, fieldwork research methodology and things/materiality in anthropological studies. He has written numerous academic papers and is the author of *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* (2009), for which he has received, among others, a Józef Tischner Award and a Jerzy Giedroyc Award.

Monika Rosińska is a sociologist at the Institute of Sociology at Adam Mickiewicz University where she is working on her PhD thesis on design culture. She has taken part in numerous research and artistic projects, curates art exhibitions and is the author of *Przemyśleć użycie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne* (2010). She is a Ministry of Science and Higher Education scholarship holder; an initiator and coordinator of "Collaboratorium" project (2011).

Tomek Rygalik runs his own design studio in Warsaw and teaches at the Design Department at the Warsaw Academy of Fine Arts (PG13). He is the art director of Comforty – the leading Polish furniture brand. He studied Architecture in Łódź, and then Industrial Design at the Pratt Institute in New York. After his studies he worked with several design companies in New York City – consulting for clients such as Kodak, Polaroid, MTV, PerkinElmer, Dentsply, Unilever, etc. In 2003 he came to the Royal College of Art in London for Post Graduate studies and after graduation became the RCA Research Associate. His works include, among others, projects for DuPont, Moroso, Artek, Noti, Heal's, Ideal Standard, Pfleiderer, BOZAR and the Polish EU Presidency.

Elizabeth B.-N. Sanders, PhD, as Associate Professor in Design at The Ohio State hers focus is on facilitating transdisciplinary learning experiences and co-creation practices for

i wspieraniu nauki interdyscyplinarnej oraz praktyk współtworzenia, które mają na celu rozwiązywanie problemów, jakie stawia przed nami dzisiejszy świat. Opracowała wiele narzędzi, technik i metod badawczych, które wykorzystuje się dzisiaj do rozwoju i/lub inspirowania projektowania zorientowanego na użytkownika, oraz aktywnie współprojektowała na wszystkich obszarach designu. Założyła MakeTools, firmę, która eksploruje dziewicze rejony w nowo powstałych dziedzinach designu. Do jej klientów należą m.in. Apple, AT&T, Coca Cola, Compaq, IBM, Intel, Johnson Controls, Kodak, Microsoft, Motorola, Procter & Gamble, Roche Diagnostics, Steelcase, Thermos, 3M, Xerox. Ukończyła studia doktoranckie ze specjalizacją główną w zakresie psychologii eksperymentalnej oraz specjalizacją dodatkową w zakresie psychologii ilościowej, jest również absolwentem studiów licencjackich z psychologii i antropologii.

Tomasz Szlendak – socjolog i ewolucjonista, wielbiciel orangutanów i anegdot obśmiewających zwierzątka. Nienawidzi prowadzenia pojazdów mechanicznych. W pracy zajmuje się badaniem przemian kultury i obyczajów. Poza pracą zajmuje się głównie pracą. Napisał, zredagował albo przetłumaczył dziesięć książek (jednak akademickich, więc nie wszystkie daje się dzisiaj czytać). Dyrektor Instytutu Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Bogna Świątkowska – założycielka Fundacji Nowej Kultury "Bęc Zmiana", z którą zrealizowała szereg projektów interdyscyplinarnych, łączących sztukę, architekturę, projektowanie, refleksję nad mechanizmami kultury, m.in.: „Nowy Dizajn Miejski" (2006), „Synchronicity" (2007), „Finisaż Stadionu X-lecia" (2007-2008), „Wolny Uniwersytet Warszawy" (2009-). Wcześniej redaktor naczelny pierwszego popkulturalnego miesięcznika „Machina" (1998-2001), zastępca redaktora naczelnego tygodnika „Przekrój" (2003), autorka licznych tekstów, wywiadów, reportaży, programów radiowych i telewi-

addressing the significant challenges we face today. She introduced many of the tools, techniques and methods being used today to drive and/or inspire design from a human-centered perspective and has practiced co-designing across all the design disciplines. She is also the founder of MakeTools, a company that explores new spaces in the emerging design landscapes. Some of her clients have included Apple, AT&T, Coca Cola, Compaq, IBM, Intel, Johnson Controls, Kodak, Microsoft, Motorola, Procter & Gamble, Roche Diagnostics, Steelcase, Thermos, 3M, and Xerox. Liz has a PhD in Experimental Psychology with a minor in Quantitative Psychology as well as a BA in Psychology and a BA in Anthropology.

Tomasz Szlendak is a sociologist and evolutionist. He is a huge fan of orangutans and enjoys funny anecdotes about animals. He hates driving any mechanical vehicles. His research interests include culture and custom changes. After work, he for the most part he seizes work. He has written, edited or translated 10 books (they are all academic books so not all of them read easily today). Head of the Institute of Sociology at Nicolaus Copernicus University (Toruń, Poland).

Bogna Świątkowska is the founder of the "Bęc Zmiana" Foundation where she has carried out a number of interdisciplinary projects that combined art, architecture, design and reflection on the mechanisms of culture. These projects include among others "Nowy Dizajn Miejski" (2006), "Synchronicity" (2007), "Finisaż Stadionu X-lecia" (2007-2008), "Wolny Uniwersytet Warszawy" (2009-). She is the former editor-in-chief of the first Polish pop-culture monthly *Machina* (1998-2001), the vice editor-in-chief of a weekly magazine *Przekrój* (2003), the author of numerous articles, essays, interviews, covera-

zyjnych poświęconych współczesnej kulturze popularnej. Założycielka i redaktor naczelny ogólnopolskiego informatora kulturalnego „Notes na 6 tygodni".

Dawid Wiener – lekarz medycyny, doktor nauk humanistycznych (filozofia), kognitywista. Obecnie pracownik Wydziału Zamiejscowego Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Poznaniu, gdzie pełni obowiązki kierownika Katedry Wzornictwa w School of Form oraz jest w niej koordynatorem kształcenia humanistycznego. Wykładowca z psychologii designu oraz badań w designie na podyplomowych studiach Design Management przy Wyższej Szkole Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu. Laureat I miejsca w konkursie „Innowacyjna Inwencja 2010" za projekt badawczy we współpracy z firmą VOX-Industrie, który doprowadził do powstania innowacyjnej i wielokrotnie nagradzanej kolekcji mebli dla małych dzieci „mamama". Współzałożyciel i prezes spółki Cogision, zajmującej się m.in. badaniami w obszarze designu. Prywatnie koneser ptasiego mleczka, ojciec i mąż, niekoniecznie w tej kolejności.

Marta Żakowska – kulturoznawczyni, tegoroczna absolwentka Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, związana z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej w Warszawie. Autorka kilku projektów w przestrzeniach publicznych miast polskich, w tym projektu społecznościowego „Remiks Śródki", poprowadzonego w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Malta" 2011.

ges and radio and TV programs on contemporary popular culture. She is also the originator and editor-in-chief of a national cultural guide-book *Notes na 6 tygodni.*

Dawid Wiener is a cognitivist. He has an MD in Medicine and a PhD in Philosophy. He is the Head of Humanities and the Head of Design Faculty at the Poznań School of Form (Design Department of Warsaw School of Social Sciences). He also lectures on psychology in design and research in design at post-graduate studies in Design Management at The School of Humanities and Journalism in Poznań. He won the first prize in "Innowacyjna Inwencja 2010" competition for his research project in collaboration with VOX-Industrie, which led to the creation of innovative and award-winning collection of furniture for small children "mamama". He is the co-founder and director of Cognision – a company that deals with, among other things, research in design. Privately, he is a connoisseur of a Polish chocolate confectionery "Ptasie Mleczko", a husband and a father of one daughter, not necessarily in this order.

Marta Żakowska is a cultural studies researcher, 2011 graduate from the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw, and collaborator of the Institute for Public Space Research at The Academy of Fine Arts in Warsaw. She is the author of several public space interventions in Polish cities including the "Remiks Śródki" community project which was carried out as part of the "Malta" International Theatre Festival 2011.

Sztuka publiczna/animacja kultury	public/community art
Fotografia, architektura, zmiana	photography, architecture, change
Konsultując codzienność	consulting the everyday
Praktyka współprojektowania	praxis of co-designing
Dzielenie się pamięcią	sharing the memory

Fundacja SPOT.
Instytut Socjologii Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
CzasKultury
TVP KULTURA
bęc zmiana

Zrealizowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Obserwatorium Kultury
www.obselwatoriumkultury.nck.pl