

Anna Rogozińska - doktorantka w instytucie Kultury Polskiej UW, zaangażowana w działania specjalizacji „Animacja kultury”. Współprowadziła projekt *Animacja kultury - uczenie się przez działanie* (Program Leonardo da Vinci Komisji Europejskiej), który badał relacje pomiędzy *community arts* a animacją kultury.

ANNA ROGOZIŃSKA

ANIMACJA KULTURY A ZMIANA SPOŁECZNA

**w kontekście *community arts*
i *community cultural
development***

Grzegorz Godlewski w artykule *Animacja i antropologia: następna generacja*¹ sytuuje animację kultury w dwóch podstawowych kontekstach: antropologicznym i artystycznym. Pierwszy pozwala na dostrzeżenie wartości w innej kulturze i otwarcie się na głos członków danej społeczności, uważne go słuchanie. Drugi dostarcza środków, które umożliwiają uczynienie tego głosu słyszalnym. Ich połączenie w praktyce animacyjnej prowadzi do działań, w których środki wyrazu artystycznego nie tylko stają się dostępne dla każdego, ale stają się wspólną własnością. Animacja kultury ma być

1 G. Godlewski, *Animacja i antropologia: następna generacja*, [w:] *Lokalnie: animacja kultury/community arts*, red. I. Kurza, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008; dostępne online: <http://www.culturalanimation.com/wp-content/uploads/lokalnie.pdf> (data dostępu 8 października 2009).

pierwszym krokiem ku temu, aby „ludzie byli szczęśliwsi” - a więc pełnoprawnie uczestniczyli w kulturze, którą traktowaliby jako domenę własnej aktywności.

Ta teza o możliwych efektach działalności animacyjnej, zarysowana przez autora dość ostrożnie, kieruje w stronę trzeciego kontekstu działalności animacyjnej, szerzej rozpoznanego w brytyjskim ruchu *community arts* i amerykańskim *community cultural development*. Animator kultury - bądź *community artist* - jest zarazem działaczem społecznym. Jego praca może - a według niektórych rozpoznania badaczy i praktyków anglosaskich nawet musi - prowadzić do zmiany społecznej, która rozpoczyna się od możliwości wyrażenia własnych opinii, a kończy na stworzeniu trwałych relacji społecznych i struktur organizacyjnych oraz przestrzennych.

Odwołując się do różnych tekstów z dziedziny *community arts* i *community cultural development*, spróbuję pokazać dziedziny, w których można mówić o zmianie społecznej dokonanej lokalnie w wyniku działań artystycznych, a także wskazać trudności nakazujące tak ostrożne podejście do tej kwestii. Najważniejszą z nich wydaje się brak długoterminowej ewaluacji działań animacyjnych, prowadzonych metodą projektową.

Czym jest zmiana społeczna?

W *Socjologii zmian społecznych* Piotr Sztompka zestawia ze sobą dwa sposoby patrzenia na społeczeństwo: teorie traktujące społeczeństwo jako system i teorie prezentujące wizję społeczeństwa w ciągłym ruchu, skupiające się na obserwacji zachodzących w nim procesów i ich funkcji zamiast na rekonstrukcji jego struktury. Wedle tych pierwszych, zmiana społeczna to „zmiana zachodząca wewnątrz systemu bądź obejmująca go w całości [...] jest to różnica między rozmaitymi następującymi po sobie stanami tego systemu”³. Wedle drugich, społeczeństwo i współorganizujące je grupy społeczne podlegają ciągłym zmianom: „w rzeczywistości mamy raczej do czynienia z nieustannymi procesami powstawania i rozpadania się grup niż stałymi bytami nazywanymi grupami, dostrzegamy raczej procesy organizacji i dezorganizacji niż stabilne organizacje; raczej procesy «strukturalizacji» niż struktury; raczej procesy formowania się niż formy; raczej zmienne «figuracje» niż sztywne wzory”⁴. Jeśli mowa o systemach, są to wyłącznie systemy dynamiczne, w których normy i sposoby organizacji życia społecznego poddawane są bezustannej ocenie i przekształcanie zarówno wskutek odgórnych rozporządzeń instytucji dysponujących odpowiednią władzą, jak i przez oddolne inicjatywy obywatelskich ruchów społecznych. Normy można omijać, można się im opierać, można wreszcie je kontestować, w sytuacji gdy „odmawia się [im - przyp. A.R.] prawomocności od samego początku, a odrzucające zachowanie [...] ma charakter otwarty”⁵.

2 Więcej o historii *community arts* zob.: A. Ptak, *Community arts: wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie...*; A. Rogozińska, *Wyzwolić kreatywność - wokół brytyjskiego ruchu community arts*, „Res Publica Nowa” 2009 nr 7, s. 88-93.

3 P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, przeł. J. Konieczny, Znak, Kraków 2005, s. 20.

4 Tamże, s. 25.

5 Tamże, s. 238.

Innowacyjna inicjatywa jednostki lub grupy społecznej staje się propozycją zmiany, która może zostać przyjęta, upowszechniona i uprawomocniona, powodując tym samym trwałe przekształcenie warunków społecznych.

Zmiany mogą być więc wprowadzane zarówno odgórnie, jak i oddolnie, zarówno wskutek zamierzonych działań i akcji społecznych, jak i stanowiąc produkt uboczny inicjatyw, które pierwotnie nie były ukierunkowane na zmianę. Projekty z dziedziny animacji kultury i *community arts* mogą wynikać z inicjatywy lokalnych aktywistów, których diagnoza sytuacji danej społeczności w danej przestrzeni skłoniła do podjęcia działań dążących do wywołania jakiegoś pozytywnego efektu⁶, lub być inspirowane przez grantodawców realizujących priorytety danej instytucji finansowania. Określenie tego, kto był właściwym inicjatorem zmiany społecznej, często jest jednak niemożliwe: czy w sytuacji, gdy po zrealizowanym cyklu warsztatów muzycznych dla mieszkańców małego miasteczka i wyjeździe prowadzącego projekt artysty powstanie w nim zespół muzyczny, a członkom uda się stworzyć lokalne centrum kultury, efekty można przypisać działaniu artysty, lokalnych liderów czy działaniu społeczności?

Zmiany w społeczności lokalnej wywołane działaniami artystycznymi zachodzą na poziomie zarówno indywidualnym, jak i społecznym, przy czym wykształcenie świadomości krytycznej przez jednostki zaangażowane w działania twórcze uznaje się za niezbędny warunek przeprowadzenia jakichkolwiek zmian społecznych. Szczególnie istotną inspiracją zarówno dla brytyjskiego *community arts*, jak i - w szczególności - dla amerykańskiego *community cultural development* są prace brazylijskiego pedagoga Paula Freirego i częściowo nimi inspirowana teoria i praktyka teatralna Augusta Boala. W wyniku pracy pedagogicznej z niepiśmiennymi Brazylijczykami Freire opisał społeczeństwo, w którym umiejętność czytania i pisania stanowi o możliwości krytycznej oceny i realnie przekłada się na zdolność decydowania o kształcie rzeczywistości. Dostęp do niej stawał się więc niejednokrotnie przestrzenią działania wyzysku i kontroli społecznej. Freire twierdził, że do sprzeciwienia się opresji niezbędne jest uświadomienie sobie (*conscientizacao*) społecznych, politycznych i ekonomicznych uwarunkowań własnej sytuacji, a osiągnięcie tego stanu możliwe jest jedynie w sytuacji dialogu między nauczycielem-studentem a studentem-nauczycielem⁷. Nauka polegać miała przede wszystkim na wspólnym stawianiu problemów, rozwijaniu kreatywności, oraz poszukiwaniu rozwiązań, które odpowiadałyby na realne potrzeby obywateli. Boal z kolei w swoim Teatrze Opresjonowanych (Theatre of the Oppressed, Teatro del Oprimido) zakładał aktywny udział widza w wymyślaniu i realizacji spektaklu, który miał być miejscem wyrazu opresji społecznej i umożliwić refleksję

6 Jak w przypadku szkockiego Craigmillar Festival Society, które w 1976 roku zdobyło fundusze umożliwiające sfinansowanie kilkudziesięciu projektów artystycznych i społecznych w jednym z najbiedniejszych rejonów Szkocji. H. Crummy, *Let the People Sing! Story of Craigmillar*, Craigmillar Communiversity Press, Craigmillar 1992.

7 P. Freire, *The Pedagogy of the Oppressed*, Penguin Books, London 1996. Zob. także analizę myśli Freirego: H. Butcher i in., *Critical Community Practice*, Policy Press, Bristol 2007 oraz M. Ledwith, *Community Development: A Critical Approach*, Policy Press, Bristol 2005.

oraz działanie prowadzące do rewolucyjnej zmiany⁸. W obu wypadkach indywidualna zmiana miała prowadzić do szerokiej zmiany społecznej. Podobnie definiuje się cele działań społecznych - w tym *community arts* - w Wielkiej Brytanii. W 1997 roku Partia Pracy pod przewodnictwem Tony'ego Blaira zapoczątkowała zwrot w kierunku społeczności we wszystkich rządowych programach społecznych. W sposób oczywisty przeciwstawił się on polityce konserwatystów, najlepiej ilustrowanej słynnym stwierdzeniem Margaret Thatcher: „Nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo. Są tylko pojedynczy mężczyźni i kobiety oraz rodziny”⁹. Obywatele powinni zatem być przede wszystkim odpowiedzialni za samych siebie i swoich najbliższych, państwo i społeczeństwo zaś nie są im nic dłużne. Poszukując modelu pracy ze społecznościami lokalnymi najlepiej odpowiadającego wyzwaniom nowej polityki społecznej państwa po 1997 roku, John Pierson pisze o pracy socjalnej w najszerszym rozumieniu, wedle którego nie skupia się ona wyłącznie na jednostkach i ich rodzinach, ale zajmuje się problemami, z którymi borykają się całe społeczności¹⁰. Jej działalność posiada swój wymiar zarówno społeczny, jak i środowiskowy: jednostka i podstawowe grupy społeczne widziane są zawsze w szerokim kontekście relacji z sąsiedztwem/społecznością lokalną, problemami regionu, rynkiem pracy, sytuacją kobiet i grup wykluczonych, polityką społeczną rządu. Sytuacja społeczności lokalnej ma niezaprzeczalny wpływ na życie jednostki, oddziałując na nią poprzez lokalne rynki pracy, grupy rówieśnicze, dostępną infrastrukturę, jakość sektora usług i rodzajów usług, do których mają dostęp członkowie społeczności, obowiązujące normy społeczne, sieci społeczne oraz instytucje. Praca ze społecznościami lokalnymi wymaga więc, zdaniem Piersona, odnoszenia się do wszystkich problemów ograniczających szanse ich członków na pełnoprawny udział w życiu kulturalnym i społecznym. Jest pracą na rzecz sprawiedliwości społecznej, koncentrującą się przede wszystkim na grupach wykluczonych i dotkniętych biedą, i nastawioną na wywołanie zmiany, której potencjał oraz środki do jej osiągnięcia znajdują się w samej społeczności. Jedną z metod realizacji tego potencjału jest wykorzystanie środków artystycznych *community arts*¹¹. Odwołując się do kapitału-ludzkiego (umiejętności, wiedzy, czasu, którym dysponują członkowie społeczności) i kapitału społecznego (relacji międzyludzkich, sieci społecznych, zaufania, gotowości do udzielenia pomocy), artyści pracują nad rozwijaniem potencjału członków społeczności, w tym ich umiejętności i pewności siebie, które mają umożliwić ich dalsze - już samodzielne - zaangażowanie w sprawy społeczności. Wedle przedstawionych koncepcji zmiana społeczna może mieć charakter zarówno odgórny - wówczas, gdy jest wprowadzana instytucjonalnie, jak i odolny - kiedy zachodzi w wyniku inicjatyw lokalnych aktywistów i ruchów

8 A. Boal, *Theatre of the Oppressed*, Pluto Press, London 2008.

9 Cytat pochodzi z wywiadu udzielonego w 1987 roku czasopismu „Woman's Own”.

10 J. Pierson, *Going Local: Working in Communities and Neighbourhoods*, Routledge, London-New York 2008.

11 Zob. *Finding Voices, Making Choices*, red. M. Webster, G. Buglass, Educational Heretics Press, Nottingham 2005.

społecznych. Zawsze rozpoczyna się na poziomie indywidualnym, aby następnie rozszerzyć się w obrębie społeczności, a czasem całego społeczeństwa. W praktyce animacji kultury i *community arts* istotne wydaje się patrzeć na zmianę na wszystkich tych poziomach. Realizując priorytety określone przez grantodawców, artyści i animatorzy kultury wdrażają politykę społeczną instytucji finansowania. Z drugiej strony, ich rola polega na obudzeniu potencjału, który zawsze leży po stronie jednostek i społeczności, a efektów i zasięgu jego działania nigdy nie da się do końca przewidzieć.

W rozważaniach nad zagadnieniem zmiany społecznej w pracy ze społecznościami lokalnymi warto wyróżnić dwie perspektywy: perspektywę *community practice* oraz podejście właściwe *community arts* i *community cultural development*. Obie tradycje pod wieloma względami są zbieżne, wydaje się jednak, że różnią je problemy, które uważają one za najważniejsze, właśnie ze względu na rodzaj pożądanej zmiany społecznej. *Community practice* w swojej brytyjskiej interpretacji kładzie nacisk na polityczne i ideologiczne konsekwencje działań przeprowadzanych wspólnie ze społecznościami lokalnymi; *community arts* i *community cultural development* - podobnie jak animacja kultury - skupiają się na wywołaniu zmiany dotyczącej sposobów i stopnia uczestnictwa w kulturze w jej najszerszym rozumieniu.

Od świadomości krytycznej do rewolucji - *community practice* a zmiana społeczna

Community practice w wydaniu brytyjskim to tradycja głęboko lewicowa, u początków swojej polityki społecznej przeciwstawiająca się filantropijnym inicjatywom Kościoła Anglikańskiego i działalności charytatywnej jako instytucjom w gruncie rzeczy zachowawczym: udzielającym doraźnej pomocy, ale niedążącym do zmiany warunków, w których niezbędne okazało się takiej pomocy udzielenie. Andrzej Mencwel pisze o podobnych odniesieniach polskiej lewicy na przełomie XIX i XX wieku: „nie mówiono po tej [lewicy - przypis A.R.] stronie, że trzeba «zająć się słabszymi» i «użyć ich doli», bo to był język, którym przemawiała konserwatywna prawica. Różnica między programem emancypacyjnym a działalnością charytatywną była jasna, równie jasna jak różnica między solidarnością a litością”¹². Realizując swój program emancypacji oraz dążenia do sprawiedliwości społecznej, brytyjska Nowa Lewica przeprowadziła w latach sześćdziesiątych wiele społecznych programów zwalczania biedy. Zarówno nastawiony na walkę z uprzedzeniami rasowymi i bezrobociem Urban Programme z 1968 roku, jak i Community Development Projects z roku 1969 oddawały znaczną część środków i decyzji w ręce społeczności lokalnych szczególnie zagrożonych biedą, wykluczeniem i bezrobo-

12 Termin nieprzetłumaczalny na język polski, chyba że jako „praca na rzecz rozwoju kulturowego społeczności, w tym społeczności lokalnych”.

13 A. Mencwel, *Lewicowość jako postawa*, [w:] *Partie i zmiany granic polityki*, red. P. Kosiewski, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2009, dostępne online: http://www.batory.org.pl/doc/Partiej_zmiany_granic_polityki_2009.pdf (data dostępu 3 października 2009).

ciem - była to polityka, która uległa całkowitej zmianie wraz z dojściem do władzy konserwatystów liczących na to, że rozwój przedsiębiorczości doprowadzi do poprawy sytuacji całego społeczeństwa¹⁴.

Największa wolta nastąpiła w 1997 roku, gdy po wygranych przez Partię Pracy wyborach brytyjska polityka społeczna zaczęła kłaść szczególny nacisk na zaangażowanie społeczności lokalnych we wszystkie dziedziny życia społecznego. Państwo z jednej strony wspiera więc realizację ideałów sprawiedliwości społecznej, z drugiej zaś - przenosi część odpowiedzialności na samych obywateli. Jako instytucja władzy pozostaje ucieleśnieniem tego, co opresyjne, otwiera jednak możliwości współpracy i przeprowadzania reform umożliwiających zmianę społeczną. Analizując tę sytuację od strony praktyków, Margaret Ledwith wskazuje dwa możliwe podejścia do zmiany: radykalne, wedle którego właściwym celem pracy ze społecznościami jest zmiana tych struktur władzy, które utrwalają nierówności społeczne, oraz pluralistyczne, opowiadające się za metodą małych zmian przeprowadzanych na poziomie lokalnym, które stopniowo mogłyby doprowadzić do zmiany systemu społecznego¹⁵. Oba zakładają krytyczny stosunek do polityki społecznej państwa: ich zadaniem jest jej ocena, a następnie dopilnowanie, by te spośród deklarowanych w niej ideałów, które uznaje się za sprawiedliwe społecznie, zostały wcielone w życie.

Zdaniem Hugh Buthera i innych autorów *Critical Community Practice*¹⁶, podstawowym celem pracy ze społecznościami powinno być umożliwienie im aktywnego udziału w życiu społecznym. Zmiana społeczna ma polegać na przejściu przez obywateli inicjatywy i odpowiedzialności za warunki, w których żyją, a stanem idealnym, do którego należy dążyć, jest społeczeństwo w pełni obywatelskie. Aby ten stan osiągnąć, niezbędne jest wykształcenie przez praktyków - a w wyniku ich działań także przez członków społeczności - świadomości krytycznej, w której szczególnie ważny byłby kontekst teoretyczny i normatywny. Zestaw wartości szczególnie istotnych dla *community practice* otwiera *empowerment* - przypomnienie obywatelom o ich prawie do współdecydowania o sprawach społecznych i wykształcenie w nich pewności siebie oraz umiejętności umożliwiających pełne wykorzystanie tego prawa w celu osiągnięcia wspólnego dobra. Bliskim mu ideałem jest sprawiedliwość społeczna polegająca na wspieraniu społeczności wykluczonych, tak aby uzyskały one jak największą kontrolę nad swoim życiem. Szczególnie istotna jest więc praca z grupami dotkniętymi biedą, dyskryminacją, opresją instytucjonalną oraz nierównościami społecznymi. Praktyk zaangażowany w pracę ze społecznościami musi dokonać analizy przyczyn i mechanizmów wykluczenia, umieszczając je w szerokim kontekście społecznym, kulturowym, politycznym i ekonomicznym, a następnie rozpocząć wraz z członkami społeczności działania w kierunku zmiany układu sił oraz redystrybucji władzy i zasobów. Trwałość tej zmiany jest ściśle związana z wykształceniem u członków społeczności podobnej świadomości krytycznej, bo tylko wówczas mogą się oni

14 Zob. M. Ledwith, *Community Development...*

15 Tamże, s. 12.

16 H. Butcher i in., *Critical Community...*

zaangażować w przeprowadzenie zmiany i utrzymanie jej efektów. Członkowie społeczności biorą więc udział we wszystkich etapach realizacji projektu społecznego. Pierwszy etap, badania społeczne i rozpoznanie sytuacji, odbywa się w dialogu ze społecznością, która ma zidentyfikować podstawowe problemy, znaleźć ich przyczyny i wymyślić alternatywne wizje przyszłości. Kolejny etap to znalezienie partnerów, których pomoc umożliwiłaby rozwiązanie problemów. Po przeprowadzeniu działań powinien nastąpić etap wspólnej oceny efektów i zaplanowanie działań, które zagwarantują utrzymanie zaangażowania społeczności oraz trwałość przeprowadzonych zmian.

Choć ten schemat odpowiada modelowemu cyklowi projektowemu w większości poradników dla koordynatorów projektów, to jego cele są zgoła inne. Pożądana zmiana społeczna ma charakter nie tylko doraźny (jak wybudowanie nowego placu zabaw, centrum kultury, przeprowadzenie warsztatów komputerowych dla seniorów), ale przede wszystkim polityczny. Może dokonać się tylko wtedy, gdy zaangażowane w działania jednostki uświadomią sobie uwarunkowania władzy, która kształtuje ich życie, i sięgną po swoje prawa w celu odzyskania władzy, która przysługuje im jako obywatelom. Jak pisze Margaret Ledwith:

Wspólne działanie to proces, w którym ludzie łączą się w celu wprowadzenia zmian. Jeśli nie uda nam się uczynić z naszej praktyki czegoś więcej niż porządna robota na rzecz lokalnych problemów i lokalnych projektów, nie zrealizujemy w pełni tego potencjału i nasza praca będzie porządna, ale nie przekształcająca. Uczyni życie członków społeczności łatwiejszym, przyjemniejszym, bardziej do zniesienia, ale nie poradzi sobie z przyczynami niesprawiedliwości ¹⁷.

Krytyczna praca ze społecznościami tylko częściowo żąda rewolucji: w rzeczywistości domaga się konsekwentnej realizacji ideałów społeczeństwa obywatelskiego i praw człowieka.

Community practice nigdy nie poświęciła wiele uwagi kulturowemu wymiarowi życia społecznego, a tym samym i kulturowym aspektom zmiany społecznej. *Community arts* traktowane było co najwyżej jako jedna z metod pracy ze społecznościami lokalnymi, prowadzących do tego samego celu: emancypacji grup wykluczonych społecznie. Przyjęcie perspektywy kulturowej oznacza jednak zupełnie inne spojrzenie na możliwe obszary wykluczenia i inne sposoby definiowania problemów społecznych. Przedmiotem zainteresowania staje się kwestia tożsamości kulturowej, relacje, dialog i konflikty między różnymi społecznościami, osobiste i codzienne historie składające się na stosunek ludzi do miejsca, które zamieszkują, dostęp do kultury oraz sposoby uczestnictwa w niej. W ich rozpoznaniu wykluczenie społeczne i kulturowe niekoniecznie muszą się pokrywać - posiadający dostęp do wszystkich praw politycznych wykształcony przedstawiciel klasy średniej może ograniczać swoje uczestnictwo w kulturze do biernej konsumpcji programów telewizyjnych, gier komputerowych czy rozwiązywania quizów na Facebooku. Centralne okazują się pojęcia kreatywności, współpracy, różnorodności i demokracji kulturowej, a zmiana społeczna/kulturowa staje się jeszcze trudniejsza do uchwycenia.

17 M. Ledwith, *Community Development...*, s. 7.

Community arts / Community Cultural Development

Community arts i *community cultural development* to dwie tradycje pracy ze społecznościami przy zastosowaniu metod artystycznych, z których pierwsza zakorzeniona jest w kontekście brytyjskim, a druga - w amerykańskim. O ile ta pierwsza bliska jest opisywanej przeze mnie *community practice* ze względu na lewicową proveniencję i szczególne zainteresowanie - przynajmniej u swoich początków - działaniami prowadzącymi do zmiany kulturowej i zarazem politycznej w najbardziej dotkniętych biedą środowiskach postindustrialnych - o tyle druga znacznie więcej uwagi poświęca różnorodności kulturowej i walce o demokratyczne prawo wszystkich obywateli do pełnego udziału w kulturze. Wydaje się jednak, że zaproponowana przez amerykańską badaczkę Arlene Goldbard definicja *community cultural development* może także zostać odniesiona do *community arts*; jest to:

*Współpraca artysty-organizatora z pozostałymi członkami społeczności w celu wyrażenia tożsamości, problemów oraz aspiracji za pomocą medium sztuki i innych mediów komunikacyjnych. To proces, który buduje zarazem indywidualne umiejętności i kapitał kulturowy oraz społeczny całej społeczności, przyczyniając się tym samym do pozytywnej zmiany*¹⁸.

W obu podejściach wiele zależy więc od artysty, który ucząc członków społeczności sposobów posługiwania się różnymi mediami lub odwołując się do umiejętności, które znajdują się już w ich posiadaniu, umożliwi im wypowiedzenie się w sprawach dla nich istotnych oraz znalezienie sposobów radzenia sobie z problemami całej społeczności.

Diagnoza stanu współczesnej kultury - rozumianej tu jako dziedzina i dziedzictwo ludzkiej kreatywności - stawiana przez Arlene Goldbard i innych badaczy jest - zdecydowanie negatywna. Wobec postępującej komercjalizacji, dominacji kultury masowej i globalnej ekspansji środków masowego przekazu, człowiek pogrąża się w konsumpcyjnym transie i przyjmuje bierną postawę wobec rzeczywistości. Interaktywność mediów cyfrowych jest tylko listkiem figowym zakrywającym zanik bezpośrednich relacji międzyludzkich. Zhomogenizowana kultura masowa przerabia wszystko na papkę, a główną ofiarą tego procesu pada różnorodność kultur lokalnych. W opozycji wobec tego samego procesu sytuuje się animacja kultury, w której także, jak pisze Grzegorz Godlewski, „chodzi [...] o to, by dla modelu opartego na bierności/odtwórczości/receptywności/zmysłowości stworzyć przeciwwagę w postaci modelu opartego na aktywności/twórczości/samorealizacji/wrażliwości poznawczej, aksjologicznej i estetycznej”¹⁹. Zasadą, która ma umożliwić dojście do tego celu w praktyce zarówno *community arts*, jak i *community cultural development*, jest demokracja kulturowa.

18 A. Goldbard, *New Creative Community: The Art of Cultural Development*, New Village Press, Oakland 2006, s. 20.

19 G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, [w:] *Antropologia kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 64; dostępne online: <http://www.animusproject.com/eng/downloads/anim-pol.pdf> (data dostępu 8 października 2009).

Jak pisze Owen Kelly, „demokracja kulturowa [...] to idea, która obraca się wokół zagadnienia różnorodności oraz równego dostępu do środków produkcji kulturowej”²⁰. Po pierwsze, chodzi o to, by uznać istnienie wielu tradycji kulturowych w danym społeczeństwie i przyznać każdej z nich jednakową wartość i jednakowe prawo do istnienia i rozwoju. Po drugie, wszyscy członkowie społeczeństwa powinni mieć możliwość jak najpełniejszego udziału w życiu kulturalnym, przy czym nie chodzi tu o jak najłatwiejszy dostęp do „kultury wysokiej” czy tanie bilety do kina i teatru, lecz o stworzenie takich warunków, w których każdy obywatel będzie mógł wypowiedzieć się w kwestiach dla siebie ważnych przy użyciu wybranych przez siebie mediów i środków artystycznych. Po trzecie, demokracja kulturowa obejmuje też ideę współodpowiedzialności i współdecydowania o sprawach istotnych społecznie. Jako współtwórcy i aktywni uczestnicy życia społecznego, obywatele biorą udział w podejmowaniu decyzji dotyczących spraw im bliskich. Demokracja kulturowa jest więc przeciwstawna wobec perspektywy odgórnej, dyktującej społeczności warunki i decydującej za nią o tym, co dla niej najlepsze. Zadaniem artysty pracującego ze społecznością lokalną jest zaś oferowanie jej członkom środków umożliwiających im bycie czynnymi i twórczymi obywatelami. Podobnie - choć bez podnoszenia kwestii obywatelskości - pisze o powinnościach animatora kultury Grzegorz Godlewskii i cytowana przez niego Małgorzata Litwinowicz, zdaniem których podstawowym elementem misji animatora jest „wspieranie poczucia uprawnienia grup i społeczności do wypowiedzania się we własnym imieniu i własnym głosem - przypomnianie im «o prawie do uczestniczenia we własnej kulturze. Czasem nawet o rzeczy bardziej podstawowej: o prawie do uczestniczenia we własnym życiu»”²¹. Ten nacisk na wspieranie prawa i możliwości wyrażania grupowej tożsamości znajduje swoje odbicie w tematyce działań animacyjnych i *community arts*. W centrum znajdują się sprawy lokalne, codzienne i osobiste: osadzone w konkretnej przestrzeni, opowiadające wspólną historię lub poszukujące tego co wspólne w historiach indywidualnych.

Jak w tym kontekście sytuuje się problem zmiany? Przedstawiona diagnoza stanu kultury obłożonej przez kulturę masową oraz przemysł kulturowy (*culture industry*) została przeciwstawiona stanowi idealnemu, w którym każdy członek społeczeństwa mógłby w jednakowym stopniu realizować własny potencjał twórczy i obywatelski, a kultury lokalnych społeczności byłyby jednakowo reprezentowane, poważane i otwarte na kulturę swoich sąsiadów. Czy działania prowadzone przez artystów i animatorów mogą doprowadzić do przejścia od jednego stanu do drugiego? Być może, jak sugerują praktycy, taka zmiana odbywa się w trakcie każdego z projektów, bo „kiedy budzimy kreatywność w sobie i w innych, zaczynamy się ze sobą komunikować, łączymy siły, pomagamy sobie wzajemnie, i świat wokół nas się zmienia”²². Być może, mó-

20 O. Kelly, *Community, Art and the State: Storming the Citadels*, Comedia, London 1984, s. 101.

21 G. Godlewski, *Animacja i antropologia: następna generacja...*, s. 12.

22 N. Clements, *Creative Collaboration*, Sound of the Heart Publishers, Swansea 2004, s. 52.

wiąc o kreatywności, można mówić wyłącznie o „dzianiu się”, nigdy o „zajściu” zmiany, bo zawsze będzie ona interakcyjna, sytuacyjna i lokalna, a nigdy nie da się jej zmierzyć ani sprawdzić czy zagwarantować trwałości. Być może, skoro projekty artystyczne i animacyjne zawsze prowadzone są w partnerstwie artysta - animator, członkowie społeczności i lokalne instytucje - grantodawcy i instytucje publiczne, zmiana wiąże się także ze sposobem, w jaki przeprowadzone działania zostały ocenione przez wszystkich uczestników i organizatorów projektu. Zmiany dostrzegane na poziomie lokalnym warunkowałyby w ten sposób zmiany w polityce społecznej i finansowej wyższego szczebla. W obliczu tych dylematów badacze *community arts* rozpoczęli poszukiwanie metodologii umożliwiającej zbadanie potencjału zmiany w projektach artystycznych prowadzonych wspólnie ze społecznościami lokalnymi.

Czy zmianę społeczną da się zmierzyć?

W 1997 roku Francois Matarasso opublikował *Use or Ornament?*²³ - raport z badań nad społecznym wpływem uczestnictwa w sztuce, przeprowadzonych w latach 1995-1997. Tekst adresowany jest przede wszystkim do autorów programów grantowych i instytucji odpowiedzialnych za tworzenie polityki społecznej. Jego celem jest pokazanie, że „rezultaty pracy, która często była postrzegana jako zbyt «miękką», by dało się ją brać poważnie, mogą być poddane analizie i opisane przy użyciu metodologii naukowej”²⁴, a także zaproponowanie grantodawcom konkretnej metodologii ewaluacji projektów artystycznych prowadzonych w społecznościach lokalnych. Przede wszystkim jednak jest to praca zaangażowana, a autor nie kryje, że, jego zdaniem, uczestnictwo członków społeczności w projektach kulturalnych przekłada się na konkretne społeczne, a nawet ekonomiczne rezultaty - i wychodząc od tej tezy, szuka jej potwierdzenia w badaniach zespołu.

Badania zostały przeprowadzone przy użyciu zróżnicowanych metod, od ankiet i wywiadów po tworzenie otwartych grup dyskusyjnych, obserwację uczestniczącą i analizę materiałów ewaluacyjnych konkretnych projektów. Przebadano około sześćdziesięciu projektów z różnych rejonów Wielkiej Brytanii, posiłkując się także materiałami z innych krajów²⁵. Wyróżnione w wyniku badań efekty uczestnictwa w projektach zostały podzielone na sześć kategorii: rozwój osobisty, relacje społeczne, samostanowienie o sobie społeczno-

23 F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Co-media, London 1997, dostępne online: http://web.me.com/matarasso/one/downloads/Entries/2009/2/19_Use_or_Ornament_files/Use%20or%20Ornament.pdf (data dostępu 8 października 2009).

24 F. Matarasso, *Smoke and Mirrors*, „International Journal of Cultural Policy” 2002 nr 3, s. 337, dostępne online: http://web.me.com/matarasso/one/downloads/Entries/2009/2/19_Use_or_Ornament_files/Smoke%20%26%20Mirrors.pdf (data dostępu 8 października 2009).

25 Co jest zresztą słabą stroną raportu, uzupełnianie materiałów przykładami ze Stanów Zjednoczonych, krajów afrykańskich czy Finlandii bez jakiegokolwiek odniesienia się do specyfiki danego kraju wydaje się bowiem nieuprawnione.

ści, tożsamość i wizerunek społeczności, wyobraźnia i kreatywność oraz zdrowie i jakość życia. Indywidualne rezultaty zaangażowania w sztukę, to zwiększenie pewności siebie wskutek otrzymania możliwości wyrażenia siebie i swoich opinii, uświadomienie sobie swoich praw i odpowiedzialności społecznych, zdobycie nowych umiejętności i rozwinięcie już posiadanych oraz motywacja do rozpoczęcia nowych ścieżek edukacji, co z kolei może prowadzić do zwiększenia szans na rynku pracy. Efekty społeczne to między innymi nawiązywanie nowych kontaktów i rozwijanie sieci społecznych (także w sytuacji wielkomiejskiej izolacji), otwieranie możliwości dialogu, współpraca społeczności, które do tej pory nie miały ku temu okazji, przyczynianie się do zwiększenia zasobów - zarówno kapitału ekonomicznego, jak i społecznego oraz kulturowego - danej społeczności. W wyniku projektów *community arts* oraz innych działań angażujących społeczność, jej członkowie są zapraszani do podejmowania decyzji i brania odpowiedzialności za projekt, co może stanowić pozytywne wyzwanie i zachętę do aktywności. Rozwija się także tożsamość grupowa oraz poczucie przynależności do danego miejsca, a udział w wydarzeniach artystycznych dostarcza okazji do zmiany wizerunku i odbioru społecznego grupy. Projekty artystyczne umożliwiają okrycie własnych umiejętności i prowadzą do zmniejszenia dystansu między domeną sztuki a społeczeństwem. Nie bez znaczenia jest także ich wpływ na samopoczucie uczestników - po prostu dostarczają okazji do dobrej zabawy.

Zdaniem autora raportu, projekty artystyczne w społecznościach lokalnych prowadzą do pozytywnych rezultatów, które można stwierdzić, zmierzyć oraz zaplanować²⁶. Jego diagnoza, a w szczególności sposób jej postawienia oraz metodologia, budzi jednak wiele wątpliwości. Po pierwsze, nieskrywana wiara w potencjał pozytywnego wpływu projektów artystycznych na życie społeczności prowadzi do lekceważenia negatywnych przypadków jako indywidualnych, incydentalnych lub zaistniałych w wyniku braku wsparcia instytucjonalnego i finansowego dla artystów. Niektórzy krytycy, jak Paola Merli, sugerowali także, że konstrukcja kwestionariusza sprzyja udzielaniu pozytywnych odpowiedzi: przyznanie się do braku „szczęścia”, „zaangażowania” i „pewności siebie” mogłoby być wstydlive dla badanych²⁷.

Po drugie, zaadresowanie raportu do instytucji odpowiedzialnych za źródła finansowania sztuki i politykę społeczną sprawia, że użyty w nim język pokrywa się z żargonem ewaluacyjnej części raportów projektowych. Nacisk na mierzalność społecznych rezultatów projektów artystycznych przyczynia się do tego, że wyniki badań jakościowych sprowadzają się do tabelki ilościowych. Mimo zastosowania zróżnicowanej metodologii, problem opisywany przez Kerstin Mey wciąż wydaje się istotny:

Ewaluacja projektów w niewielkim stopniu opiera się na analizie jakościowej wyników i rezultatów; nie interesują jej długotrwałe efekty i wpływ projektu ani to, na ile

26 F. Matarasso, *Use or Ornament?...*, s. 1-3.

27 P. Merli, *Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities: A Critical Review of Francois Matarasso's Use or Ornament?*, „International Journal of Cultural Policy” 2002 nr 1, dostępne online: <http://www.variant.org.uk/19texts/socinc19.html> (data dostępu 8 października 2009).

*wydane pieniądze zmieniły postrzeganie samych siebie przez ludzi, ich sposób życia i odnoszenia się do swojej przestrzeni, wybór ról, jakie chcieliby odgrywać w grupach i społecznościach, które współtworzą*²⁸.

Matarasso akceptuje język grantodawców, oferując im nawet poręczną listę pięćdziesięciu sposobów wywołania efektów społecznych dzięki zaangażowaniu społeczności w projekty kulturalne²⁹. Raport może więc służyć za doskonały przykład, z takim lękiem przyjmowanej przez Owena Kelly'ego na początku lat osiemdziesiątych, profesjonalizacji dziedziny *community arts* także w zakresie języka. Pytanie, czy da się tego uniknąć wówczas, gdy chce się wpłynąć na politykę instytucji. Trzecim i najważniejszym problemem wydaje się rozróżnienie między zmianą społeczną a społecznymi efektami działań. Nie jest to zagadnienie wyłącznie językowe. Matarasso, pisząc tylko o efektach, pozostaje na gruncie zinstytucjonalizowanego języka projektowego, unikając tym samym angażowania się w dyskusję na temat zmian struktur władzy w społeczeństwie. Pytanie o rezultaty społeczne zwalnia z konieczności pytania o zmiany bardziej fundamentalne i długoterminowe. Jak pisze Paola Merli:

*Nie wydaje się, by „wykształcanie innego podejścia do miejsca, w którym się żyje” mogło przekształcić slumsy we wspaniałe miejsca, ani że „dążenie do zmiany sposobu postrzegania instytucji publicznych” przyczyni się do zmiany sposobu działania tych instytucji, ani też, że „wywieranie pozytywnego wpływu na samopoczucie ludzi” zmieni ich codzienne warunki bytowania - co najwyżej pomoże im je zaakceptować*³⁰.

Jest to zarzut nie tylko wobec języka Matarasso, ale także wobec całego *community arts*, którego praktyków Merli nazywa „nowymi misjonarzami”. Według jej rozpoznania artyści pracujący ze społecznościami - w tym Matarasso - zakładają z góry, jaka powinna być natura wywoływanej zmiany, a następnie przychodzą do społeczności z gotowym planem i zestawem wartości - jak „zaangażowanie”, „kreatywność”, „sprawiedliwość społeczna”, „dialog” - zamiast zaczynać od problemów samej społeczności. Nie interesuje ich postulowana przez lewicowców zajmujących się *community practice* całościowa zmiana opresyjnych struktur władzy metodą ewolucyjną lub rewolucyjną. Co więcej, postępująca profesjonalizacja artystów pracujących ze społecznościami i ich uzależnienie od funduszy, języka i polityki finansowej grantodawców sprawia, że - zdaniem Merli - w gruncie rzeczy działają oni w służbie władzy. Ich zadaniem jest wypełnienie społeczeństwu „czasu pustego”, w którym jego członkowie mogliby angażować się w działania nieakceptowane społecznie (*anti-social behaviour*). W tej interpretacji *community arts* może być także postrzegane jako rodzaj sztuki - i władzy - narzucanej odgórnie. Odmawia się mu potencjału dokonywania zmiany, bo może co najwyżej wywoływać efekty społeczne o niewielkim zasięgu, a ostatecznie i tak służy przede wszystkim celom rozrywkowym.

28 K. Mey, *How Do We Know It Works? On the Evaluation of Creative Practices in the Public Domain*, [w:] *Creative Transformations: Conversations on Determination, Risk, Failure, and Unquantifiable Success*, red. R. Morrow i in., University of Ulster, Coleraine 2008, s. 111.

29 F. Matarasso, *Use or Ornament?...*, s. 1.

30 Paola Merli, *Evaluating the Social Impact...*

Zmiana społeczna, zmiana kulturowa i środki finansowe

Czy oznacza to, że powinno się porzucić mrzonki o możliwości wywołania jakiegokolwiek widocznej zmiany społecznej przez działania w dziedzinie animacji kultury, *community arts* i *community cultural development*? Być może tak, ale nie da się wykluczyć, że choć ma ona miejsce, to po prostu nie da się jej stwierdzić. Po pierwsze, środki na ewaluację projektów umożliwiają wyłącznie wyodrębnienie krótkoterminowych rezultatów osiągniętych w czasie projektu. Wraz z jego końcem często urywa się kontakt animatora/artysty ze społecznością, z którą pracował; ze względu na niewystarczające dotacje, a sytuacja w Polsce nie różni się tu aż tak bardzo od sytuacji w Wielkiej Brytanii; artyści-rezydenci żyją cyklem projektowym i bezustannie borykają się z koniecznością poszukiwania nowych źródeł finansowania, które z kolei wpływają na konkretne sposoby i miejsca działalności. Po drugie, wydaje się, że warto głębiej zastanowić się nad rozróżnieniem na zmianę społeczną i zmianę kulturową. Być może projekty animacyjne i artystyczne nie przyczynią się zmiany sposobu działania instytucji, nie poprawią warunków życia mieszkańców ani nie zwiększą zainteresowania uczestnictwem w dzielnicowych Komisjach Dialogu Społecznego. Nie ma jednak wątpliwości, że w swoim nastawieniu na twórczość i aktywne uczestnictwo społeczności

Zmieniają sposoby rozumienia świata, zachęcają do spojrzenia na świat innymi oczami, do usłyszenia odmiennej wersji opowieści. Czynią nieoczywistym to, co oczywiste, podważają stereotypy, pomagają ludziom dostrzec to, co niecodzienne w tym, co codzienne i to, co codzienne w tym, co niecodzienne. [...] Mówią o tym, co konkretne, lokalne, o tym, co często bywa ignorowane lub odrzucane³¹.

Nikt nie wymyślił jeszcze przekonującego sposobu umożliwiającego stwierdzenie i przewidzenie, w jaki sposób nasza percepcja rzeczywistości przekłada się na zaangażowanie na rzecz jej zmiany. Może to lepiej - dzięki temu jej twórczy potencjał pozostaje niewyczerpany i wymyka się wszelkiej kontroli.

CULTURE ANIMATION AND THE SOCIAL CHANGE IN THE CONTEXT OF COMMUNITY ARTS AND CULTURAL DEVELOPMENT

According to scholars and practitioners from the circles of *community arts*, *community practice* as well as *community cultural development*, artistic activities carried out together with a local community should lead to social change which begins in acquiring a possibility to express oneself in one's own voice about one's own issues, and which ends in a sustained transformation of social relations and structures. By analysing the use of the category of social change in texts from all these disciplines, the author situates them in the context of culture animation in order to distinguish common inspirations, experience and problems. Aims such as the release of creativity, discovery of multiculturalism and creation of occasions for dialogue among the cultures or enlarging the possibilities of democratic participation in culture seem to be common for all trends discussed. How is one to measure a social change deriving from realisation of these aims - and can it be at all identified in an unambiguous way?

31 G. Moriarty, *Community Arts and the Quality Issue*, [w:] *An Outburst of Frankness: Community Arts in Ireland-A Reader*, red. S. Fitzgerald, New Island Books, Dublin 2004, s. 152.