

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Dać solidarności impuls

autorzy:

Dorota Ogrodzka, Igor Stokfiszewski, Maja Głowacka, Zofia Sikorska

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/dac-solidarnosci-impuls>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2114>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

solidarność; Kultura i solidarność; badania w działaniu; etnoanimacja;
aktywizm; Culture for Solidarity

streszczenie:

Rozmowa z Dorotą Ogrodzką i Igorem Stokfiszewskim, której punktem wyjścia jest raport Kultura i Solidarność (Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa, 2019) z międzynarodowego projektu badawczego Culture for Solidarity.

Dorota Ogrodzka – Pedagożka teatru, reżyserka, artystka pracująca ze społecznościami, trenerka i badaczka. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym prowadzi niezależne miejsce teatralne Lub/Lab oraz realizuje autorskie projekty artystyczno-społeczne i edukacyjne. Naukowo przez wiele lat związana była z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie pisała doktorat i gdzie od trzynastu lat prowadzi zajęcia. Założycielka i reżyserka Laboratorium Teatralno-Społecznego, stypendystka MKiDN. Członkini Kolektywu Terenowego, współorganizatorka i kuratorka programu warsztatowego festiwalu SLOT. Stale współpracuje z wieloma organizacjami i instytucjami kultury, między innymi Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, Towarzystwem Inicjatyw Twórczych ę, Szkołą Liderów, Krytyką Polityczną, Fundacją Sto Pociągów oraz z licznymi polskimi teatrami. Pisze i publikuje teksty dotyczące teatru, przestrzeni publicznej i sztuki społecznej.

Igor Stokfiszewski – Badacz, uczestnik i inicjator działań z zakresu kultury społecznej, teatru wspólnoty i sztuki zaangażowanej, aktywista. Członek zespołu Krytyki Politycznej, autor książek: *Prawo do kultury* (2018) i *Zwrot polityczny* (2009). Współredaktor między innymi tomów: *Sztuka ze społecznościami* (2018), *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków* (2016), *Build the City: Perspectives on Commons and Culture* (2015) oraz *Grotowski. Teksty zebrane* (2012). Stale współpracuje z artystką Jaśminą Wójcik, z którą zrealizował między innymi dokument

kreacyjny Symfonia fabryki Ursus (2018). Członek rady organizacji European Alternatives oraz międzynarodowego think tanku miejskiego Minim.

Maja Głowacka – Socjolożka i kulturoznawczyni, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych (Nauki o Kulturze i Religii). Interesuje się historią polskiej struktury klasowej, pamięcią klasową oraz kulturą wizualną.

Zofia Sikorska – Socjolożka i historyczka sztuki, studentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Brała udział w projektach badawczych między innymi Instytutu Studiów Zaawansowanych, Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Publikowała w „Krytyce Politycznej” i „Magazynie Kontakt”.

Dać solidarności impuls

Maja Głowacka, Zofia Sikorska:
Jak zaczęła się wasza praca z kategorią „solidarności”?

Igor Stokfiszewski: Na początku było samo słowo „solidarność”. Stosunkowo niedawno, dzięki różnorodnym ruchom społecznym oraz działaniom społeczno-politycznym, zaczęło ono znów mieć dużą siłę nośną. Przykuło to naszą uwagę. Zadaliśmy sobie pytanie o to, jakie jest miejsce bliskich nam praktyk artystyczno-kulturalnych w całym tym ruchu „neosolidarnościowym”. Mieliśmy poczucie, że trudno powiedzieć, żeby kultura w ostatnich latach miała znaczący wkład w solidarność społeczną w krajach europejskich. Zaczęliśmy się jednak zastanawiać, że być może przejawy kultury, które rzeczywiście mogą oddziaływać na solidarność, są zasłonięte, ukryte, ale warto byłoby do nich dotrzeć i się im przyjrzeć. A może stanowią pewien potencjał w innych działaniach, które warto aktywizować, żeby takie formuły odnaleźć.

Dorota Ogrodzka: Ze słowem „solidarność” jest taki kłopot, że jest ono bardzo nośne, ale też niezwykle pojemne. Przychodzi mi do głowy zaproponowana przez Mieke Bal kategoria „pojęcia wędrującego”¹, czyli terminu czy słowa, które objawia się w różnych momentach historii kultury, szerokościach geograficznych i kontekstach. Absorbują tym samym różne, często odległe znaczenia. Dlatego pojawiła się w nas potrzeba, żeby przyjrzeć się samemu pojęciu, wziąć je pod lupę.

Wasz raport *Kultura i solidarność*² oraz działania, które w nim opisujecie, wpisują się w postrzegalne w przestrzeni publicznej zainteresowanie pojęciami i kategoriami zwracającymi się ku afektom, emocjom, zorientowanymi wokół relacji międzyludzkich,



Neighbours, autor akcji: Paweł Ogrodzki; współpraca: Aziz Boumediene; produkcja: Krytyka Polityczna, Les Têtes de l'Art. Fot.: Paweł Ogrodzki.

jak „empatia”, „solidarność” czy przywoływana w przemówieniu noblowskim przez Olę Tokarczuk „czułość”. Skąd waszym zdaniem bierze się zwrot ku tego typu ideom?

D.O.: Najprostsza odpowiedź, jaka przychodzi mi do głowy, jest taka, że to efekt kryzysów, jakich doświadczamy przez ostatnie lata jako społeczności. Chodzi między innymi o kryzysy narracji neoliberalnych nastawionych na produktywność – nastąpiło rozczarowanie tego typu wartościami i wynikającymi z nich sposobami praktykowania relacji czy organizowania społeczeństwa. Stąd powrót i przywrócenie afektów do sfery publicznej, zwrócenie uwagi na to, że obywatele są również podmiotami przeżywającymi, nawiązującymi relacje, mającymi konkretne potrzeby i własne wrażliwości. Myślę, że ten proces, który widzimy również w sztuce, jest efektem wyczerpania się formuł indywidualistycznych i próbą powrotu do formuł wspólnotowych.

I.S.: Zastanowiłbym się nad kwestią „powrotu”. Podoba mi się decyzja o nazwaniu naszego raportu *Kultura i solidarność* – to tytuł pożyczony z tekstu Krzysztofa Czyżewskiego³. Zabieg ten pokazuje paradoksalnie właśnie ciągłość, a nie powrót. Dlatego powiedziałbym, przyjmując wszystko to, co zaznaczyła Dorota, że chodzi tu nie tyle o powrót tych kategorii, ile o ich większą widzialność. Należę do pokolenia aktywistów od dawna starającego się odnowić myślenie lewicowe w Polsce. Dla nas odkrycie, że istnieje długa linia historii i kontynuacji tego typu podejścia, było czymś niezwykle w świecie, który podobno w latach 90. się skończył i zaczął od nowa. Zastanawiam się więc, czy nie jest tak, że powrót do kwestii związanych z odruchami afektywnymi, takimi jak czułość, ale też filozofia miłości, solidarność, empatia czy kwestia budowania więzi zbiorowej wzajemności, nie jest próbą zaktualizowania już istniejącego paradygmatu w nowych warunkach społecznych.

Podążając za tą myślą, kontynuujemy ją w naszej pracy, ale też staramy się zweryfikować to, co zrobił Krzysztof Czyżewski, czy to, o czym mówi i pisze Olga Tokarczuk.

D.O.: Może to także efekt zwykłego wyczerpania, nadeksploatacji. Lata okołotransformacyjne w Polsce wiązały się z intensywnym i agresywnym forsowaniem nadziei opartej na wierze w możliwości jednostki, produkcji, wytwarzania, osiągania. To był intensywny performans wzrostu, nadal zresztą trwający. Jego społecznym efektem jest moment zmęczenia i zatrzymania, w którym w sferze publicznej ujawnia się to, co dotąd było nieświadome. Do głosu dochodzą afekty, ale też zrozumienie, że funkcjonując w życiu społecznym, potrzebujemy siebie nawzajem.

Wraz z naszym zespołem badawczo-artystycznym dużo rozmawialiśmy o słowie „solidarność”, o tym, jak ono brzmi i z czym się kojarzy. Zespół, który wspólnie z nami opracowywał metodologię badania, tworzyły osoby łączące praktykę artystyczną z postawą i doświadczeniem badawczym, ze szczególnym naciskiem na badania w działaniu czy etnoanimację: przedstawiciele i przedstawicielki Kolektywu Terenowego, absolwenci i absolwentki studiów kulturoznawczych, antropologicznych czy socjologicznych, działacze i działaczki organizacji pozarządowych operujących na przecięciu pól sztuki, aktywizmu i działań społecznych. W większości są to więc osoby poszukujące nowych metodologii przydatnych w przyglądaniu się aktywnym polom kultury i sfery publicznej, a jednocześnie autorzy i praktycy sztuki realizowanej ze społecznościami. Wykorzystując warsztatową metodę słów kluczy, nakreśliliśmy pola znaczeniowe, które zaprowadziły nas w bardzo interesujące i nieoczywiste rejony. Już w toku tych rozmów i przyglądania się różnym sposobom rozumienia pojęcia „solidarności” przychodziły nam do głowy przykłady zbieżnych z nimi działań artystycznych czy elementów krajobrazu społeczno-kulturowego.

Do jakich rozumień „solidarności” doszliście? Czy coś was w tym pojęciu zaskoczyło?

I.S.: Tak, niektóre słowa kluczowe, z którymi później pracowaliśmy, wydawały się nie do końca oczywiste w kontekście solidarności – chodzi o pojęcia takie jak „pamięć” albo „pułapka”. Wiele określeń, które kojarzą się z solidarnością, w toku interwencji zostało obalonych, rozszerzonych albo urefleksyjonych. Takimi kategoriami okazały się „lokalność”, ale też „wspólnota” czy „społeczność”.

D.O.: Jednym ze wstępnych rozpoznań, które wydały nam się interesujące, było wyznaczone przez nas continuum, gdzie jednym z biegunów było słowo „utopia” – związane z myśleniem o społeczności, dla której solidarność mogłaby być jakimś rodzajem fundamentu. Mieliśmy intuicję, że społeczeństwo i rodzaj kultury, o jakich marzymy, mają charakter utopii. Podobnie solidarność – zawiera ona w sobie utopijny rdzeń. Później na etapie tekstu zdecydowaliśmy się zresztą użyć metafory, w myśl której solidarność byłaby rodzajem wehikułu pozwalającego podróżować w stronę utopii, jakimś etapem przejściowym. Drugi biegun tego continuum, ciekawy też dlatego, że mniej oczywisty, to biegun napięcia. Już na początku prac nad metodologią odkryliśmy, że w kategorii „solidarności” tkwi rodzaj napięcia, że może ona wiązać się czy kojarzyć z rodzajem hermetyczności, ksenofobii, odwołania do tego, co takie samo, że skrywa w sobie potencjał wykluczający. Poruszaliśmy się po tak zakreślonym continuum, wiedząc, że nie ma mowy o jakiejś zero-jedynkowej kategoryzacji zdarzeń, że pracujemy z nieoczywistym pojęciem, które funkcjonuje pomiędzy tymi biegunami.

Czy te rozpoznania jakoś wpłynęły na przyjętą przez was metodologię?

D.O.: Prace nad samym pojęciem oraz metodologią badania toczyły się w pewien sposób równolegle. Razem z całym zespołem staraliśmy się ustalić metodologiczne i pojęciowe ramy projektu.

Z jednej strony pracowaliśmy nad nimi w sposób warsztatowy, na przykład wspomnianą już metodą słów kluczy. Z drugiej strony prosiliśmy rozmaite osoby, których zdanie i pracę cenimy – na przykład Tomka Rakowskiego, etnografa, antropologa i etnoanimatora – o komentarze, wskazówki czy inspiracje. Pamiętam uwagę Tomka, która mocno wpłynęła na ten proces – że ważne jest, aby nakreślić pewien rodzaj ram, bo musimy wiedzieć, czego szukamy i do czego się odnosimy. Przy projektowaniu badań w działaniu ważne jest jednak także to, żeby jakimś rodzajem uprzedniej matrycy nie przykryć tego, co się wyłania w badanej, żywej tkance kultury. Dodatkowo na etapie pracy metodologicznej uzyskaliśmy wsparcie, bezcenne uwagi i sugestie od kilkorga badaczy oraz praktyków kultury i działań społecznych, którzy zgodzili się konsultować naszą pracę i współtworzyć tym samym jej ramy. Mowa tu przede wszystkim o członkach organizacji partnerskich, ale też o Marii Ptaq oraz Larze Garcii Díaz z Culture Commons Quest Office z Uniwersytetu Antwerpii.

I.S.: Ostatecznie stworzyliśmy dość wyraźnie określoną, ale swobodną formułę metodologiczną – w istocie chodziło o to, żeby wypuścić ludzi w teren i przetestować nasze założenia.

D.O.: Już wtedy okazało się, co rezonuje z poszczególnymi badaczami i badaczkami, artystami i artystkami z naszego zespołu – każda z tych osób zwracała uwagę na nieco inne aspekty czy elementy. To był punkt wyjścia do myślenia o tym, czym będą się zajmować w toku projektu, jakie działania proponować.

W raporcie opisujecie trzy poziomy podejmowanych przez wasz zespół działań: pierwszy – badawczy, skupiony na obserwacji oddolnych praktyk solidarnościowych; drugi – artystyczno-interwencyjny, w którym wasi współpracownicy projektowali działania mające potencjał wytwarzania solidarności, oraz trzeci – skoncentrowany na instytucjach kultury, przyglądający się animatorom, artystom i aktywistom.

Co wam daje poruszanie się w obrębie tych trzech obszarów?

I.S.: Do tej pory metodologicznie oddzielało się praktyki z zakresu etnografii czy antropologii od działań z zakresu socjologii kultury. Doskonale pamiętam spory metodologiczne pomiędzy socjologami i etnografami na temat podejścia do badań nad kulturą. Wydaje mi się, że potraktowanie tego obszaru jako funkcjonalnego ekosystemu, w którym te warstwy na inny, ale też swój własny sposób opowiadają społeczeństwo, jest czymś, co nam się w tym projekcie udało.

D.O.: Kluczowe było nastawienie badawczo-artystyczne zespołu. Wrażliwość na te trzy poziomy, na ich wzajemne przenikanie, funkcjonowała wśród nas – i dzięki temu doszło do jakiegoś rodzaju wzajemnego odkształcenia między badaczkami i badaczami a terenem, w który wchodziłi. Na styku tych oddziaływań wytwarza się aktywność, która w tym przypadku miała formę interwencji, projektów twórczych. Dobrym, konkretnym przykładem dla ramy teoretycznej i tych trzech poziomów, o których opowiadamy, jest Muzeum Migracji. To przedsięwzięcie, którego autorzy i autorki postanowili ruszyć w Polskę z przyczepą kempingową Niewiadów. Docierali do małych miejscowości w różnych regionach, odwiedzając społeczności, w których historiach znaczącą rolę grały przesiedlenia i migracje. Prosimi ludzi o przynoszenie przedmiotów i pamiątek do przyczepy, która na kilka dni przekształcała się w muzeum. Były to rzeczy, które mogłyby stworzyć lokalną kolekcję i opowiedzieć historię danej wioski, terenu, rodzin, społeczności. Twórcy przedsięwzięcia słuchali opowieści towarzyszących konkretnym obiektom czy fotografiom, część z nich nagrali, a potem zmontowali film o tym, w jaki sposób w kontekście przesiedleń ludzie praktykowali solidarność. Słuchanie opowieści to poziom badawczy, nakierowany na to, co jest – pamięć, interpretację rzeczywistości, spotkanie z człowiekiem. Sam film – pomysł na niego, montaż – jest już formą kreatywną, pozwala, by te opowieści przedostały się dalej,

zyskały ramę artystyczną, stały się swoistym dziełem, za pomocą którego realizatorzy projektu pokazują miejsca, ludzi oraz ich życie, stawiają pytania i pozwalają wybrzmieć różnym głosom. Pomysł na muzeum w przyczepie to także gra z konwencją instytucji kultury – jaką powinna odgrywać rolę, czy jeśli jest mała, chwilowa i nie ma gleytu ministerstwa, to znaczy, że nie może mieścić w sobie wystaw i nadawać przedmiotom rangi eksponatów? To ten trzeci poziom, instytucjonalny, który zresztą wybrzmiał także w projektach w Zagrzebiu i Sewilli – tam badaniu i twórczej interwencji poddawaliśmy z kolei głównie relacje i warunki pracy, wyzwania związane z prekarną kondycją i działaniem w kulturze oraz napięciem między marzeniami a realnością w warunkach zatrudnienia w sektorze kultury. Nieustannie pytaliśmy o możliwość praktykowania solidarności w kontekście instytucji lub organizacji. Na przykładzie tych działań widać, jak te poziomy się przenikają. W różnych proporcjach są one obecne w każdej z opisywanych i zrealizowanych w ramach projektu interwencji.

Skąd wziął się pomysł, żeby połączyć ze sobą te obszary?

I.S.: To wynika częściowo z moich doświadczeń. Dwa źródła mojej aktywności artystycznej, czyli kultura czynna, mocno zaangażowane politycznie sztuka i teatr, spotkały się ostatecznie w sztuce ze społecznością. Z tego połączenia wyrasta dla mnie ten projekt badawczy, który z jednej strony wymaga umiejętności performatywnego opracowywania praktyk wspólnotowych, a z drugiej strony jest świadomy socjologicznie i ma ambicje dokonywania bezpośredniej interwencji politycznej.



Muzeum migracji, autorka akcji: Agnieszka Pajczkowska; współpraca: Dorota Borodaj, Jan Mencwel, Jan Wiśniewski; produkcja: Towarzystwo Krajoznawcze Krajobraz, Krytyka Polityczna, Europejska Fundacja Kultury. Klatka z filmu autorstwa Kamili Szuby.

D.O.: To ma też związek z tym, kim byli ludzie pracujący przy projekcie Culture for Solidarity⁴. Zarówno my, jak i właściwie wszyscy badacze i badaczki wywodzą się z kontekstu sztuki ze społecznościami, praktyk artystyczno-społecznych o profilu partycypacyjnym. Ja wywodzę się z teatru społecznego i pedagogiki teatru, rozumianej w dużej mierze jako twórcze, performatywne działanie o ambicjach politycznych w szerokim znaczeniu, ale również uwzględniającej to, co dzieje się w procesie relacyjnym zaangażowanych podmiotów. Tłem tego projektu jest też to, co w ostatnich kilku dekadach nazywane było mianem animacji kultury – właściwie cały nasz zespół reprezentuje również ten kontekst.

Wspominacie o grupie badawczo-artystycznej, która pracowała z wami przy projekcie. Z raportu wynika, że była ona mocno zróżnicowana geograficznie. Według jakiego klucza dobieraliście współpracowników?

I.S.: Zapleczem tego badania była współpraca Krytyki Politycznej, Europejskiej Fundacji Kultury i organizacji Zemos98 z Sewilli. Kiedy z Dorotą odwołujemy się do projektu Culture for Solidarity, mamy na myśli trzyletnie przedsięwzięcie, którego omawiane przez nas badanie było częścią. Całość tego – wciąż trwającego – projektu ma na celu zdefiniowanie i nagłośnienie praktyk kulturalnych czy artystycznych i modeli organizacyjnych, które uwolniłyby potencjał solidarnościowy drzemiący w kulturze, dotychczas niewystarczająco doceniany. Aby móc to uczynić, niezbędne było przeprowadzenie badania nad solidarnościowym potencjałem kultury w różnych kontekstach europejskich. Mówiliśmy o zespole badawczym opracowującym metodologię i zagranicznych ekspertkach, które pomogły nam ją skontekstualizować z ponadnarodowej perspektywy. W kolejnym kroku zespół badaczy i badaczek z Polski nawiązał współpracę z lokalnymi twórcami i twórczyniami kultury oraz badaczami w ośrodkach, gdzie przeprowadzaliśmy interwencje. Zazwyczaj polski badacz lub badaczka pracowali z co najmniej dwójkiem

lokalnych twórców. Większość naszych partnerów znaleźliśmy właśnie w ramach sieci Europejskiej Fundacji Kultury. Rzeczywiście myśleliśmy o geograficznym rozbiciu – od Marsylii po Kiszyniów i od Sewilli po Pęciszewo, z Zagrzebiem w środku. Zależało nam na tym, gdyż dynamika społeczna i formy kształtowania się wspólnoty w każdym z tych miejsc są inne – w krajach postkomunistycznych, w różnorodnej kulturowo Marsylii czy w położonej na południu Hiszpanii Sewilli. Szczęśliwie się złożyło, że dość bogata sieć współpracy Europejskiej Fundacji Kultury, Krytyki Politycznej i Zemos98 pozwoliła nam na tak dużą dywersyfikację terenów badawczych.

D.O.: W pierwszym etapie metodologicznym pracowaliśmy w dużej mierze w polskim zespole. Ogromne znaczenie dla całego procesu miało spotkanie w gronie międzynarodowym, podczas którego nasi współpracownicy z Hiszpanii czy Francji dorzucali swoje komentarze i refleksje. Był to moment, gdy uświadomiliśmy sobie, jak mocno kontekst polski określa nasze konotacje i jak różnorodne skojarzenia mogą przynosić inne konteksty. Zagraniczni partnerzy tworzyli też pewną ramę, dzięki nim mogliśmy improwizować, szukać tego, co w tych miejscach można było odnaleźć.

Czy dalsze badania potwierdziły intuicje o geograficznym zróżnicowaniu solidarności?

I.S.: Tak – różnice te najlepiej opisać można na trzech przykładach. Pierwsze to działanie Poli Rożek w Kiszyniowie, polegające na poszukiwaniu samoróbek tworzonych przez mieszkańców w przestrzeni jednego z osiedli. Dzięki niemu zaobserwowaliśmy, że tym, co wspólne dla Europy Środkowej i Wschodniej, jest daleko posunięta fragmentaryzacja społeczna spowodowana procesami ekonomicznymi. Zasada „każdy sobie rzepkę skrobie” jest tak głęboko zinternalizowana, że nawet działanie na rzecz innych przybiera często wyraźnie zindywidualizowaną postać. By wzbogacić osiedle Ciocana, gdzie miała miejsce interwencja prowadzona przez Polę i jej

współpracowników, o tereny zielone kosztem parkingów, mieszkańcy zakładają sobie przybłokowe grodzone ogródki. To paradoksalne działanie solidarnościowe w warunkach nikłych więzi zbiorowych pokazało nam, jak nieoczywiste, a niekiedy kontrintuicyjne kształty przybierać może praktyka na rzecz społecznego dobrostanu.

Drugim przykładem jest Marsylia oraz organizacja Les Têtes de l'Art, z którą współpracowaliśmy i którą można nazwać przedsiębiorstwem partycypacyjnym. Posiada ona silne struktury organizacyjne pozwalające praktykować solidarność poprzez kulturę w sposób niemalże zinstytucjonalizowany, co jest charakterystyczne dla Francji, gdzie – szczególnie w drugiej połowie XX wieku – rozwinęło się państwo opiekuńcze, instytucjonalizujące więzi zbiorowe. Les Têtes de l'Art od lat w sposób ciągły realizuje działania kulturalne ze społecznością migrancką przede wszystkim pochodzenia afrykańskiego w bloku o nazwie Bel Horizon w centrum Marsylii. Dlatego nasze interwencje – przeprowadzone przez Pawła Ogrodzkiego i brazylijską artystkę Tanię Alice wraz z ich współpracownikami – mogły wpisać się właśnie w ów niemal zinstytucjonalizowany strumień aktywności partycypacyjnej, który pozwala na długofalowe działania wzmacniające więzi społeczne, rozwijające praktyki solidarnościowe i rozbudowujące sieci solidarności. Zainspirowało nas to do sformułowania tezy, że należy przestać postrzegać solidarność jako reakcję na kryzys, a zacząć myśleć o niej w kategoriach długotrwałej, zorganizowanej i ustrukturyzowanej praktyki.

Trzeci przykład to Sewilla. Nie ma tam rozwiniętych solidarnościowych mechanizmów państwowych – to przecież nie przypadek, że Hiszpania została silnie dotknięta przez kryzys ekonomiczny. Taka jest charakterystyka Hiszpanii, Grecji i Portugalii, czyli krajów, które aż do późnych lat 70. XX wieku były pod dyktandami i dopiero później zaczęły kształtować struktury demokratyczne. Działają tam natomiast dobrze rozwinięte

społeczne mechanizmy solidarnościowe związane z tradycją autonomii społeczeństwa wobec władz i samoorganizacji. Ukształtowały się one w odpowiedzi na nadmierną ingerencję państwa w życie obywateli i społeczności lub na nieudolność oficjalnych struktur w zapewnianiu troski, opieki i solidarności swoim obywatelom. Dorota, która w Sewilli wcieliła się w rolę badaczki, zachęciła naszych przyjaciół z Zemos98 – organizacji borykającej się z niepewnością w związku z prekarną sytuacją branży kultury w Hiszpanii, a co za tym idzie z wahaniami motywacji i widmem wypalenia zawodowego – do odbycia „perforajdu”. Był to całodniowy wypad performatywny do tych miejsc w Sewilli, które kojarzą im się z doświadczeniami i impulsami solidarnościowymi, cementującymi ich więzi wewnątrz organizacji i dającymi motywację do kształtowania rzeczywistości. Dorota uruchomiła społeczne więzi jako motor działania w sytuacji, gdy w pokryzysowych warunkach hiszpańskich zawadzają struktury państwa.

Jak te różnice wpływały na wasze strategie działania?

I.S.: To są przykłady zupełnie różnych sytuacji społeczno-organizacyjno-instytucjonalnych, odmiennej socjologii solidarności. Czymś absolutnie innym jest próba zintegrowania sąsiadów w Kiszyniowie, a czym innym próba sformułowania żądania politycznego, kiedy społeczność jest zintegrowana, jak w Sewilli. Jeszcze czymś innym jest rozwijanie solidarności w dość silnie zinstytucjonalizowanej kulturze postsocjalistycznej we Francji.

D.O.: Różnice między tymi miejscami wiążą się też z opisanym przez nas wcześniej continuum i pytaniem o to, na ile solidarność jest oddolnym odruchem, a na ile jest usystematyzowana czy zinstytucjonalizowana. Jest jeszcze ciemna strona solidarności, która pojawiła się w naszych rozważaniach metodologicznych. Będąc zakorzenieni w kontekście polskim, widzimy, w jaki sposób solidaryzowanie się wewnątrz grupy może być wykluczające. Przywołujemy w naszym tekście *Dziady* Mickiewicza i padające

w nich słowa: „Zamknijcie drzwi od kaplicy”. To metafora wspólnot, które solidaryzują się wewnątrz, ale przeciwko komuś. Nie trzeba daleko szukać, by w sferze publicznej zobaczyć przykłady, które nazywamy „mroczną solidarnością”.

Taka solidarność opiera się na podobieństwie jako na warunku wyjściowym jej zaistnienia. Czy można temu jakoś zaradzić?

D.O.: Jedną z ważnych myśli przyświecających temu badaniu i towarzyszącemu mu procesowi było rozpoznanie wartości różnicy – tego, że solidarność w wersji innej niż ta hermetycznie zamykająca i ujednolicająca wyrasta na gruncie różnic. Solidarność jest zresztą potrzebna właśnie wtedy, kiedy ta różnica istnieje. Każde spotkanie z drugim podmiotem oznacza spotkanie z kimś innym, ale chodzi też o różnicę w kontekście społecznym: światopoglądową, etniczną, różnice dotyczące danego momentu w życiu czy statusu ekonomicznego. Różnica pozycji wobec podobnej sytuacji jest impulsem do wytworzenia solidarności. Te ciemne strony solidarności ujawniają się wówczas, gdy budujemy tylko na podobieństwach i tylko ich szukamy – takie zagrożenie występuje we wspólnocie budowanej ksenofobicznie.

I.S.: Solidarność przejawia się w działaniu – piszemy o francuskim rolniku Cédricu Hoareau, który został aresztowany za przewożenie uchodźców między włoską a francuską granicą. To sytuacja, w której solidarność pojawia się, mimo że nie ma żadnej wspólnoty pomiędzy tymi dwoma podmiotami: francuskim rolnikiem a uchodźcami z Syrii. Nie łączy ich ani kultura, ani terytorium. To, co ich łączy, to gest Cédrica Hoareau – on sam nazywa go gestem solidarności z uchodźcami. Solidarność jest działaniem, które jednocześnie się wytwarza i wymyśla podczas jej praktykowania. W tym sensie może być odpowiedzią na ciemne strony wspólnoty – we wspólnocie zawsze jest jakieś przedwstępne założenie, coś, co łączy jej członków. Żeby narodziła się solidarność, jej uczestnicy nie muszą mieć ze sobą nic wspólnego. W wywiadach z Muzeum Migracji pojawia się takie

sformułowanie: „Robiliśmy to razem, mimo że oni byli Niemcami i Ukraińcami czy Rosjanami”. Cédric Hoareau idzie o krok dalej w budowaniu solidarności – przewozi ludzi przez granicę nie tyle mimo że są uchodźcami, ile właśnie z tego powodu. Solidarność czynimy ze względu na różnice, a nie pomimo nich.

Jak już wspomnieliście, w potocznym rozumieniu solidarność jest czymś oddolnym, rodzącym się spontanicznie. Z drugiej strony działania, które projektujecie i opisujecie, mają sztywne ramy – to konieczne do ich przeprowadzenia. Jak pracowaliście z tym napięciem?

D.O.: Wydaje mi się, że dobrze pasuje tu przykład improwizacji teatralnej, która możliwa jest – jak twierdzi wielu wybitnych praktyków teatru, między innymi Eugenio Barba z Odin Teatret – tylko w obrębie jasno zakrojonych, przygotowanych i uzgodnionych ram. Podobnie jest ze sztuką ze społecznością. Naiwnością byłoby myśleć, że można przeprowadzić jakiegokolwiek działania artystycznej partycypacji bez określonych warunków brzegowych. Jednak sposób, w jaki są one wypracowywane, często czy w większości przypadków opiera się na procesie, który przebiega w kontakcie ze społecznością, w swego rodzaju sprzężeniu zwrotnym. Dobrym przykładem tego mechanizmu jest to, co działa w samym performansie. Określony czas trwania, scenografia oraz cała sztuczność w nim zawarta, będąca jego ramą, pozwala na uruchomienie i wydobywanie czegoś, co moglibyśmy określić jednak jako autentyczne – emocji, opowieści, kontaktu. Rama i reguły gry paradoksalnie dają bezpieczeństwo, które pozwala na ryzyko, improwizację, przepływ, niekiedy święteczną energię. Zaprojektowanie działania nie wyklucza spontaniczności, która rodzi się właśnie dzięki istnieniu określonej ramy.

Podobna zbieżność między samym pojęciem „solidarności” a waszymi działaniami dostrzegalna jest we wpisanej w nie tymczasowości.

Solidarność często związana jest z osadzoną w konkretnym czasie, chwilową akcją – tak jak przeprowadzane przez was interwencje. Czy staraliście się jakoś przekroczyć tę tymczasowość? Stanowiła ona dla was problem?

I.S.: Jasne, że w ramach naszych działań badawczych pracowaliśmy poprzez interwencje, często funkcjonujące bez głębokiego osadzenia. Odpowiadało to jednak metodologicznie na podjętą przez nas próbę urefleksyjnienia kwestii nowego typu luźnych wspólnot. Można powiedzieć, że podjęliśmy próbę zastąpienia słowa „wspólnota” słowem „solidarność”. Jeszcze niedawno, dziesięć czy piętnaście lat temu, pojęcie „wspólnoty” odnosiło się najczęściej do społeczności lokalnych, miało pozytywne konotacje. Z czasem, w związku ze zmieniającymi się nastrojami społeczno-politycznymi stało się określeniem, na które znów patrzymy podejrzliwie. Kojarzy się z zamknięciem, hermetycznością. Drugą kwestią jest to, że ze względu na procesy mobilności, ale też na przykład na tak zwany kryzys uchodźczy, nastąpiła swego rodzaju zmiana społecznego stanu skupienia. Faktyczną naturą współczesnych społeczeństw jest mobilność i tymczasowość. Istotne było dla nas pytanie o podtrzymywalność, ale być może ważniejszym współcześnie zagadnieniem jest to, czy w tak zdefiniowanych okolicznościach mobilne jednostki mogą być nosicielami wartości. Innymi słowy, czy można stworzyć tak gęstą interwencję, że jej uczestnicy będą przenosić dalej zawarte w niej idee. W tym wypadku chodziłoby nie o przekroczenie tymczasowości działania, tylko o jego impulsywność, głębię. Być może to właśnie jest zadanie, przed którym teraz stoimy. Solidarność miałaby szansę zastąpić wspólnotę, odnosiłaby się do mniej hermetycznych społeczności.

D.O.: Moje intuicje są podobne. Mam wrażenie, że należałoby odwrócić to pytanie i zastanowić się nie nad tym, w jaki sposób uniknąć czy przekroczyć tymczasowość projektów, ale nad tym, jak ją zaakceptować i wykorzystać. Być może jest to właśnie kwestia akceptacji tego, w jakim momencie i stanie skupienia jest

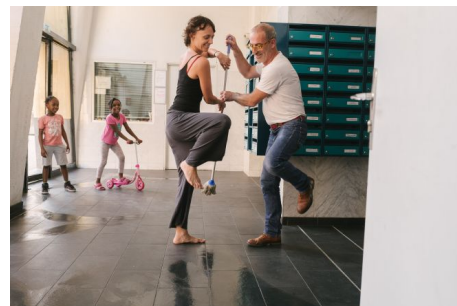
społeczeństwo. Badawczy aspekt naszych działań zobowiązywał nas do tego, żeby odnosić się do faktycznego stanu społeczności, z którymi pracowaliśmy, od tego zaczynać, a nie jedynie projektować działania oparte na naszych tęsknotach czy wyobrażeniach.

I.S.: Dobrym przykładem tego, o czym mówimy, jest przedsięwzięcie Tanii Alice i Aziza Boumediene'a w marsyjskim wieżowcu Bel Horizon. Artystka zapraszała mieszkańców bloku do tańca. Zawarte w tym działaniu radość i bliskość, ale też emancypacja, odsuwały na bok różnice etniczne, klasowe czy ekonomiczne silnie obecne między sąsiadami. Taniec tworzył warunki spotkania, ale umacniał też jednostki same w sobie. Opowiadam o tym, ponieważ Bel Horizon jest miejscem, do którego sprowadzają się migranci, ale rzadko pozostaje ono ich stałym adresem zamieszkania. Działanie, które z jednej strony wytwarza solidarność między sąsiadami, a z drugiej emancypuje jednostkę i w niej zostaje, substancjalnie odpowiada na zdefiniowaną przez nas nową dynamikę społeczną.

Czy gdzieś jeszcze dostrzegacie zmiany będące skutkiem waszych działań?

D.O.: Jedną z pierwszych rzeczy, która przychodzi mi do głowy, jest to, że jesteśmy częścią zmian dokonujących się w obrębie samej sztuki, praktyk artystycznych oraz związanych z organizowaniem kultury. Działania takie jak nasze, ale też opisywanie ich, mówienie o tym, w jaki sposób są prowadzone, jaki rodzaj wartości oraz podejścia badawczo-twórczego za nimi stoi, daje napęd do zmian w środowisku artystów czy badaczy. Umocnia model społeczno-partycypacyjny.

I.S.: Nie mam wątpliwości, że jesteśmy w momencie zderzenia się dwóch paradygmatów kultury. Kultura instytucjonalna



Tours de danse, autorka akcji: Tania Alice; współpraca: Aziz Boumediene; produkcja: Krytyka Polityczna, Les Têtes de l'Art. Fot.: Paweł Ogrodzki.

znajduje się w kryzysie, związanym z jednej strony z samą strukturą jej działania, z drugiej strony zaś z kwestią legitymizacji społecznej. Widać to choćby w tak prostym fakcie jak to, że 60 procent Polek i Polaków nie korzysta z publicznych instytucji kultury. W opozycji mamy praktyki, które są nam bliskie i które proponujemy. W Polsce istnieje ponad 12 tysięcy organizacji pozarządowych zajmujących się działalnością kulturalną. Praktyki związane z partycypacją, nowym podejściem do upodmiotowienia, pytaniami o reprezentację i społeczną legitymację kultury są dziś masowym, szerokim przedsięwzięciem. Nie ma wątpliwości, że na styku tych dwóch paradygmatów dochodzi do iskrzenia, tarcia. Jako osoby pracujące poza instytucjami coraz częściej zwracamy uwagę na to, że ich działania oparte są na przemocy, hierarchicznym modelu myślenia o społeczeństwie, podlegają neoliberalnym mechanizmom. Taki typ kultury nie wspiera solidarności, nie buduje więzi zbiorowych. Myślę, że jesteśmy na progu wypracowania nowego modelu, i mam nadzieję, że chociaż trochę się do tej zmiany przyczyniliśmy.

Nie obawiacie się, że tego typu działania artystyczne mogą być tylko sposobem zaleczania czy przypudrowywania różnego rodzaju problemów, na które odpowiadają? Nie macie czasem wrażenia, że rozładowują one napięcia w ramach społeczności, równocześnie uniemożliwiając rozpoznanie i skonkretyzowanie jej postulatów politycznych skierowanych wobec władzy?

I.S.: W tym projekcie nie do końca zajmowaliśmy się momentem przejścia od aktywności kulturalnej do działań, w szerokim rozumieniu, politycznych. Z mojego doświadczenia wynika jednak, że taki proces często zachodzi. Podstawowym celem bliskich nam praktyk kulturalnych jest w dużej mierze dostarczenie społecznościom narzędzi do autoemancypacji. Przykładem mogą być działania, które realizuję wraz z Jaśminą Wójcik z byłą klasą robotniczą warszawskiej fabryki Ursus. W momencie, w którym zaczęliśmy współpracować z tą społecznością, miała ona

bardzo słabe poczucie własnej wartości, głównie ze względu na szeroką delegitymizację PRL-u i komunizmu, a wraz z nimi – robotników. Pierwszym krokiem było więc umocnienie ich w pozytywnym przekonaniu o własnej wartości. Dopiero później podjęliśmy próbę zintegrowania tej społeczności, uzmysłowienia pojedynczym osobom wspólnoty biografii, ale też problemów, z jakimi się borykają. Jest to kulturowo-tożsamościowy moment całego procesu – zdajemy sobie sprawę, że nasze indywidualne doświadczenie ma legitymację kulturową, a do tego jest doświadczeniem wspólnotowym. Tak ukształtowana społeczność ma szansę określania i wysuwania politycznych postulatów.

D.O.: Zmiana polityczna dzieje się w dłuższym procesie, niekoniecznie zamykającym się w danym działaniu artystycznym. Chodzi o osiągnięcie masy krytycznej, przy kolejnych takich działaniach artystycznych czy twórczych może nastąpić przesunięcie w stronę politycznej sprawczości, politycznego egzekwowania żądań i roszczeń. Transformacja danej społeczności to głęboki i złożony proces. Dyspozycja podmiotów do wyrażenia własnych oczekiwań, również politycznych, musi być w jakimś sensie zakorzeniona w samoświadomości, ale też poprzedzona autoemancypacją. Myśląc w taki sposób, unikamy iluzji, że artysta czy badacz może być głosem społeczności. Takie krótkie procesy, projekty czy działania, jak te przez nas opisane, mogą być impulsem w dłuższym procesie, którego efektem, w jakimś horyzoncie czasowym, może być też samoorganizacja na poziomie politycznym.

W skład zespołu realizującego badanie w ramach projektu Culture for Solidarity wchodzili: kuratorzy projektu badawczego: Dorota Ogrodzka, Igor Stokfiszewski; zespół opracowujący metodologię badań: Julia Biczysko, Izabela Jasińska, Dorota Ogrodzka, Paweł Ogrodzki, Agnieszka Pajczkowska, Karolina Pluta, Tomasz Rakowski, Pola Rożek, Igor Stokfiszewski, Sebastian Świąder; uczestnicy i uczestniczki panelu eksperckiego

służącego dopracowaniu metodologii badań: Sofia Coca, Lara García Díaz, Felipe González Gil, Sam Khebizi, Maria Ptąk, Sonja Soldo, Vladimir Us, Menno Weijts; zespół realizujący badania w działaniu: Tania Alice, Rubén Alonso, Julia Biczysko, Aziz Boumediene, Pavel Khailo, Dorota Ogrodzka, Paweł Ogrodzki, Agnieszka Pajęzkowska, Karolina Pluta, Pola Rożek, Kirill Semionov, Kamila Szuba, Sebastian Świąder, Fran Torres, Jaśmina Wójcik.

- 1 Zob. Mieke Bal, *Wedrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. Marta Bucholc, Narodowe Centrum Nauki, Warszawa 2012.
- 2 Dorota Ogrodzka, Igor Stokfiszewski, *Kultura i solidarność*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2019; <https://krytykapolityczna.pl/instytut/kultura-i-solidarnosc>, dostęp 7 maja 2020.
- 3 Krzysztof Czyżewski, *Kultura i solidarność*, [w:] idem, *W stronę Xenopolis*, Wydawnictwo MCK, Kraków 2019; <https://mck.krakow.pl/artukul/kultura-i-solidarnosc>, dostęp 7 maja 2020.
- 4 Strona projektu Culture for Solidarity: <http://cultureforsolidarity.eu>, dostęp 7 maja 2020.

