

Igor Stokfiszewski

Przekroczyć uczestnictwo

www.polishtheatrejournal.com



Igor Stokfiszewski

Przekroczyć uczestnictwo

W minionych latach podejście partycypacyjne w praktykach kulturalnych (w tym w sztuce, sztukach performatywnych i teatrze) usytuowało się w centrum dyskusji jako zbiór adekwatnych narzędzi odpowiadających potrzebom związanym z upodmiotowieniem innych i oddaniem im głosu, z kreowaniem więzi wspólnotowych, z demokratyzacją kultury, to jest z jej upowszechnianiem, oraz demokratyzowaniem obszaru społecznego przez kulturę. Ostatnio jednak jesteśmy świadkami przesilenia w podejściu do sprawy uczestnictwa. Coraz więcej głosów sugeruje, że nastąpił kryzys praktyk partycypacyjnych, i zadaje pytanie, w jaki sposób przekroczyć paradygmat kultury skupionej wokół kategorii uczestnictwa. Jak działać po partycypacji?

Koszmar sztucznych piekieł partycypacji

Odpowiedzią na to przesilenie jest najczęściej odruch wycofania się z ambicji partycypacyjnych i korzystanie z bardziej wertykalnych konstelacji pracy i konstruowania zdarzenia artystycznego, a także powrót do estetyki, nacisku na doświadczenie estetyczne zdarzenia artystycznego kosztem jego wpływu społecznego, etycznego i politycznego. Podstawę teoretyczną takiej sytuacji stanowią dwie książki – *Koszmar partycypacji* Markusa Miessena (2010)¹, który uzasadniać ma pierwsze z wymienionych podejść do „sztuki po partycypacji” oraz *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* Claire Bishop (2012)², która uzasadnia drugie. Obie pozycje łączy przywiązanie do postępowej wizji społeczeństwa i przekonanie, że proces emancypacyjny bliższy jest zdobywaniu hegemonii dyskursywnej, kulturowej i instytucjonalnej przez stronę postępową na agonie dostępnym dla różnych światopoglądowo wrogów (jak powiedziałyby Chantal Mouffe, pozytywna bohaterka obydwu książek) niż osiągnięciu społecznej autonomii wobec władzy państwa i kapitału poprzez wytwarzanie dobra wspólnego niezależnego od tego, co publiczne i tego, co prywatne w procesie samoprodukcowania się zróżnicowanej wielości (jak powiedziałyby Antonio Negri, negatywny bohater obydwu książek).

Kacper Pobłocki, badacz i aktywista miejski, w szkicu *Prawo do odpowiedzialności*, przedmowie do polskiego wydania *Koszmara partycypacji*, zauważa: „Autor mówi wprost to, co wielu z nas podskórnie przeczuwa

1 Markus Miessen, *Niezależna praktyka. Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

2 Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

[...]”³. Chodzi o inflację realnej wiary w uczestnictwo, zmęczenie partycypacją, brak cierpliwości do konsekwentnego podążania ścieżką partycypacyjną. Agata Siwiak – kuratorka przedsięwzięć z zakresu teatru społecznego – wyraża to zniecierpliwienie wprost: Nie można przez cały czas oczekiwać, że jedynym zadaniem twórców projektu jest oddanie głosu społeczności. To nie są dokumenty, a wielowarstwowe dzieła artystyczne, powstałe w wyniku mediacji i w procesie społecznym, ale też naznaczone przez strategie i konwencje artystyczne, które przynoszą artyści. To oni powinni zaproponować jasne zasady tej współpracy, bo to oni do niej zapraszają⁴.

Autorytety Miessena i Bishop otwarły przestrzeń, w której nareszcie można z dystansem wypowiadać się na temat partycypacji, odsłaniać jej braki, śmiało ją krytykować, nareszcie mówić wprost to, co wielu z nas dotychczas tylko podskórnie przeczuwało.

Jako działacz społeczny rozumiem, o jakich emocjach w stosunku do uczestnictwa pisze Pobłocki, a jako praktyk sztuki współpracujący ze społecznościami potrafię postawić się w pozycji Siwiak. A jednak jestem wielkim przeciwnikiem rejterady z terytorium partycypacji. Żywię przekonanie, że paradygmat uczestniczący wyłonił się z realnej potrzeby transformacji kultury i chęci zmiany społecznej z akcentem na podmiotowość, kreacji więzi wspólnotowych i demokratyzacji. Sądzę, że na tym obszarze wciąż zbyt mało udało się nam osiągnąć, aby się zeń wycofać, zaś ogólna atmosfera sięgania po twardsze formy oddziaływania społecznego w Polsce i w Europie domaga się podwojenia wysiłków na rzecz pogłębienia pracy partycypacyjnej. Jak to zrobić?

Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie, wróćmy raz jeszcze do wspomnianych prac teoretycznych. Markus Miessen w sposób – rzekłbym – obcesowy obchodzi się z podejściem uczestniczącym. „[P]artycypacja [...] przestała działać” obwieszcza w tekście *Przebudzenie z koszmaru partycypacji* napisanym wspólnie z Hanessem Grasseggerem⁵, uzasadniając to stwierdzenie takimi oto słowami:

[W] procesie partycypacyjnym często zbyt wiele jest potencjalnych podmiotów decyzji, nigdy natomiast nie ma wystarczającej liczby ludzi, którzy biorą na siebie odpowiedzialność i ryzyko, którzy mają odwagę zmieniać owe decyzje w rzeczywistość i pchać rzeczy do przodu⁶.

Natomiast by unaocznic dylematy związane z uczestnictwem, posługuje się tak misternymi przykładami, jak: „jeśli w pokoju są sami idioci, to zagłosują oni za idiotycznym rządem”⁷. Najkrócej rzecz biorąc, rozwiązaniem proponowanym przez Miessena jest ustanowienie na nowo struktury, w której większy nacisk położony jest na jednostki odpowiedzialne,

3 Kacper Pobłocki, *Prawo do odpowiedzialności*, w: Markus Miessen, *Niezależna praktyka...*, dz. cyt., s. 70.

4 *Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości, między uczestnictwem a emancypacją. O wyzwaniach stojących przed teatrem społecznym rozmawiają: Agata Adamiecka, Elżbieta Depta, Agnieszka Jakimiak, Mikołaj Lewicki, Tomasz Rakowski, Agata Siwiak, Igor Stokfiszewski, Mirosław Wleklej, Krzysztof Zarzecki*, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 1, www.polishtheatrejournal.com.

5 Markus Miessen, Hanes Grassegger, *Przebudzenie z koszmaru partycypacji*, w: Markus Miessen, *Niezależna praktyka...*, dz. cyt., s. 10.

6 Markus Miessen, *Niezależna praktyka...*, dz. cyt., s. 308.

7 Tamże.

decyzyjne i sprawcze.

Claire Bishop wykazuje się nieporównanie subtelniejszym podejściem analitycznym, a nawet stawia sobie za cel ocalenie paradygmatu uczestnictwa, więcej – uwznioślenie partycypacji. Aby tak się stało, postuluje odejście od socjologicznego ujęcia zdarzeń artystycznych natury partycypacyjnej i krytyczne omawianie, analizowanie i porównywanie tej twórczości *jako sztuki*, ponieważ w takim polu instytucjonalnym działania te są wspierane i popularyzowane, nawet jeśli kategoria sztuki jest uporczywie pomijana w debatach poświęconych tego rodzaju projektom⁸.

Czyni ponowny użytek z klasycznej już koncepcji Jacques'a Rancière'a zrównującej estetykę i politykę, postuluje też ujmowanie praktyk partycypacyjnych w odcięciu od ich ewentualnych konotacji społecznych, etycznych i politycznych jako „autonomicznego reżimu doświadczenia, którego nie da się zredukować do logiki, rozumu czy moralności”⁹.

Sztuczne piekła stają się tym samym wielką rozprawą historyczno-teoretyczną powołującą do życia nowy słownik podejścia partycypacyjnego jako trwałego i zakorzonego w polu sztuki wariantu praktyki artystycznej obecnej przynajmniej od początku XX wieku.

Jeszcze jedno spostrzeżenie: Rancière'owi – zwraca uwagę Bishop – zawdzięczamy stworzenie terminologii artystycznej, której można używać do omawiania i analizowania zjawiska widowni, w nieco schizofreniczny sposób regulowanej dotąd przez krytyczną nietykliwość Waltera Benjamina (*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* i *Twórca jako wytwórca*) i wrogość w stosunku do spektaklu konsumpcji (jak to określa teoria Deborda)¹⁰. Bishop domaga się „desakralizacji” Benjamina i Deborda jako figur blokujących możliwość nabrania estetycznego oddechu z myślą o praktykach partycypacyjnych. Miejmy w pamięci ten apel, zwłaszcza w odniesieniu do Waltera Benjamina, o którym dalej będzie jeszcze mowa.

Zatem – o ile Miessen nawołuje do powrotu ku praktykom wertrykalnym i spersonalizowanym, o tyle Bishop postuluje transformację świadomościową: rewindykację paradygmatu uczestnictwa poprzez zasilenie go analizą estetyczną. W obu przypadkach jednak, po przekroczeniu partycypacji, trafiamy jak gdyby do przeszłości.

Przebudzenie w roku niebezpiecznych marzeń

Zwracając uwagę na patynę pokrywającą obie propozycje, nie czynię tego złośliwie. Autorka *Sztucznych piekieł* sama mówi o niewczesności swojej analizy w rozmowie, którą po ukazaniu się książki na rynku polskim przeprowadził z nią Iwo Zmyślony.

Iwo Zmyślony: Polskie wydanie *Sztucznych piekieł* ukazało się [...] ponad trzy lata po wersji anglojęzycznej. Czy biorąc pod uwagę przemiany polityczne, jakie zaszły w tym czasie, nie uważasz, że książka mogła nieco stracić na aktualności? Mam tutaj na myśli głównie ruch Occupy.

Claire Bishop: To bardzo ważne pytanie, ponieważ książkę na dobrą sprawę oddałam do druku latem 2011 roku, dosłownie na kilka tygodni

8 Claire Bishop, *Sztuczne piekła...*, dz. cyt., s. 36.

9 Tamże, s. 44.

10 Tamże.

przed pierwszymi wydarzeniami na Wall Street. Nie mogłam więc niczego dopisać w czasie, gdy trwały protesty. Zresztą na wyciąganie wniosków i tak było wtedy za wcześnie. Może więc dobrze się stało, że książka się kończy lekkim rozczarowaniem – swoistym podsumowaniem nastroju zakończonej dekady¹¹.

Skrót myślowy, jaki stosuje rozmówca Bishop, gdy przywołuje protesty ruchu Occupy Wall Street, odsyła do fenomenu wystąpień społecznych, które w 2011 roku objęły niemal cały glob, przynosząc daleko posunięte zmiany natury społecznej i politycznej w północnej Afryce, na Bliskim Wschodzie i w południowej części kontynentu europejskiego. Gdy mowa o ruchach społecznych, które wyłoniły się z tumultu protestów w krajach takich jak Hiszpania, Grecja, Włochy czy Portugalia, ich największym osiągnięciem stała się – jak określił to Manuel Castells w książce *Sieci oburzenia i nadziei*, poświęconej tymże ruchom – „[n]owa demokracja w praktyce”¹², czyli wypracowanie rozwiniętych i efektywnych narzędzi partycypacji i współdecydowania, które w niektórych przypadkach przełożyły się również na transformację instytucji politycznych. Mam na myśli przede wszystkim trwający od maja 2014 roku, to jest od czasu wyborów samorządowych w Hiszpanii, eksperyment demokratyzacji miast realizowany przez platformy obywatelskie, które objęły władzę w dziesięciu ośrodkach, w tym w Madrycie i Barcelonie. Uważam, że dla recepcji obu omawianych książek, znaczenie powinno mieć to, kiedy się ukazały (przypomnę: w roku 2010 praca Miessena, w 2012 – praca Bishop). Obie opisują bowiem zjawiska zachodzące w pierwszej dekadzie XXI wieku i są wyrazem tego samego „lekkiego rozczarowania”, które stało się powodem wystąpień społecznych z 2011 roku, owego – jak pisał Slavoj Žižek – „roku niebezpiecznych marzeń”¹³.

Jeszcze jedna uwaga, co do charakterystyki obu pozycji. Spór filozoficzny pomiędzy Chantal Mouffe i Antonio Negrim uważam w dużej mierze za spór pomiędzy centrum myśli europejskiej, z którego wywodzi się belgijska filozofka a jej peryferiami, z których wywodzi się Negri. Podobnie głosy Miessena i Bishop, nawołujące do wycofania się z partycypacji, lokują w rdzeniu anglosaskiego i niemieckojęzycznego obszaru kulturowego w opozycji do peryferiów, które praktycznie i analitycznie, biorąc pod uwagę między innymi Castellsa, bronią paradygmatu uczestnictwa. Mam wrażenie, że główny nurt kulturowy w Polsce, w tym główny nurt kultury teatralnej, która jest wdzięcznym terenem analizy jako najwyraźniej sygnalizująca znużenie partycypacją, ciąży w stronę centrów refleksji kulturowej i społecznej, zaś pogłębienie partycypacji może przyjść wyłącznie z jego obrzeży. Do tego wątku powrócę na końcu niniejszego szkicu.

Lekcja Teatro Valle Occupato

Skoro warto, w poszukiwaniu impulsów do podjęcia dalszych starań na rzecz pogłębienia partycypacji, zwrócić się w stronę peryferyjnych

11 *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 181, <http://bit.ly/1RDUCwR>, dostęp: 22 listopada 2016.

12 Manuel Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*, przeł. Olga Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 132.

13 Slavoj Žižek, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. Maciej Kropiwnicki i Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

doświadczeń społecznych i społeczno-artystycznych po roku 2011 – spróbuję omówić jeden z najgłośniejszych, a zarazem najbardziej niejednoznacznych, przykładów spotkania pomiędzy kulturą i demokracją bezpośrednią. Chodzi o trzyletnią okupację rzymskiego Teatro Valle przez jego pracowników, artystów, działaczy kulturalnych i ruchy społeczne¹⁴.

Teatro Valle to najstarsza z wciąż funkcjonujących scen włoskiej stolicy. Obiekt został wybudowany w 1726 roku i pełnił pierwotnie funkcję sceny operowej. W XX wieku zaadaptowano go na publiczny teatr dramatyczny. Rok 2011 przyniósł decyzję o likwidacji teatru i sprzedaży zabytkowego budynku. Miał on zostać przekształcony w ekskluzywną restaurację. 14 czerwca 2011 roku budynek został zajęty przez kilkadziesiąt osób wywodzących się ze środowisk kultury i kręgów działaczy społecznych w imię przekonania, że kultura jest dobrem wspólnym i należy do wszystkich. W ciągu kilku godzin budynek przy Via de Teatro Valle w centrum Rzymu przyciągnął setki mieszkańców włoskiej stolicy. Zorganizowano zgromadzenie, na którym drogą konsensusu zdecydowano o uspołecznieniu teatru i powołaniu centrum kulturalnego Teatro Valle Occupato. Od tej chwili do sierpnia 2014 roku owa instytucja dobra wspólnego zarządzana była przez kolektyw podzielony na komisje, grupy robocze i przez zgromadzenie ogólne, które poprzez demokrację bezpośrednią podejmowało ostateczne decyzje w kwestiach strategicznych, operacyjnych i programowych.

Przykład Teatro Valle Occupato uchodzi za dowód na możliwość funkcjonowania demokratycznej instytucji kultury. Co ciekawe jednak, wysiłek organizacyjny pod względem uspołecznienia procesów współzarządzania tą parainstytucją nie przełożył się na wypracowanie kolektywnej, uczestniczącej, upodmiotowiającej praktyki artystycznej, w tym wypadku – praktyki teatralnej – odpowiadającej ambicjom demokratyzacyjnym zgromadzenia prowadzącego centrum. Bywa to powodem krytyki tego eksperymentu, która – w połączeniu z wyczerpaniem się energii społecznej, napędzającej jego istnienie, i decyzją kolektywu nękanego dodatkowo przez policję o opuszczeniu budynku – każe zapytać, jak rozbrysłk Teatro Valle Occupato przyczynić się może do obrony, utrwalenia i pogłębienia paradygmatu partycypacji w kulturze i poprzez kulturę.

Na marginesie głównej działalności Teatro Valle Occupato jako centrum kultury, to jest na marginesie prowadzenia placówki zgodnie z praktykami demokracji bezpośredniej i realizowania bogatego programu wydarzeń kulturalnych, społecznych i politycznych, miał miejsce „proces formalizacji” okupowania budynku. (Posłużyłem się określeniem „proces formalizacji”, które może brzmieć nieudolnie, a podaję je jeszcze w cudzysłowie. Jest to kategoria zaczerpnięta z języka angielskiego, posiadająca konkretną genezę. Rozwinę to określenie w dalszej części wywodu.) Z udziałem prawników, będących uczestnikami grupy roboczej zajmującej się „procesem formalizacji” Teatro Valle Occupato, zgromadzenie placówki starało się powołać byt prawny, który zakorzeniałby praktyki demokratycznego zarządzania instytucją w istniejącym otoczeniu legislacyjnym, i jednocześnie funkcjonował w taki sposób, by czynić jak najmniej ustępstw jeśli chodzi o protokoły demokracji bezpośredniej.

14 Na temat okupacji Teatro Valle zob. Igor Stokfiszewski, *Teatro Valle – przyszłość jest dziś*, „Krytyka Polityczna”, 29 marca 2012, <http://bit.ly/2dT24to>, dostęp: 22 listopada 2016.

Ugo Mattei – główny prawnik grupy roboczej – opisuje przebieg i efekty tych starań w napisanej wspólnie z Fritjofem Carpą książce *The Ecology of Law*:

Okupujący zorganizowali się [...] jako „fundacja dóbr wspólnych” zasilona kwotą 250 tysięcy euro, dzięki datkom i przekazanym na rzecz fundacji dziełom sztuki, w ciągu pierwszych dwóch lat działalności Teatro Valle Occupato. Praktycznie rzecz biorąc, fundacja dóbr wspólnych Teatro Valle Occupato jest rodzajem trustu powołanego na rzecz kultury i kulturalnych korzyści przyszłych pokoleń, składającym się z około sześciu tysięcy członków, zgromadzenia zarządzającego Teatro Valle Occupato zwanego komuną (*la comune*) oraz rotacyjnego komitetu sterującego. Nie ma głosowania większościowego, decyzje wymagają konsensusu, niezależnie od czasu, jakiego wymaga jego osiągnięcie¹⁵.

Trwałym efektem trzyletniej działalności Teatro Valle Occupato nie jest praktyka artystyczna, która byłaby wsparciem dla sprawy partycypacji, lecz byt prawny włączający procedury demokracji bezpośredniej w zarządzanie organizacją kultury jako dobrem wspólnym, z korzyścią dla ogółu i na rzecz przyszłych pokoleń.

Wróćmy na chwilę do krytycznej wypowiedzi Claire Bishop na temat rozpoznania Waltera Benjamina, zawartej w książce *Sztuczne piekła*. Esej Benjamina *Twórca jako wytwórca*, od którego dystansuje się Bishop, powstał w 1934 roku i dotyczył relacji pomiędzy estetyką a społeczno-politycznym zaangażowaniem literatury. Spośród wielu zawartych w nim tez, jedna szczególnie rezonuje z przykładem Teatro Valle Occupato. Chodzi o inspirowane Brechtem stwierdzenie Benjamina, że twórca pragnący oddziaływać społecznie nie może „zasilać aparatu produkcyjnego, nie zmieniając go”¹⁶. Mowa o „aparacie produkcyjnym” sztuki, jego materialnych, organizacyjnych i zarządczych parametrach. Mądrość gestu zgromadzenia Teatro Valle Occupato dążącego do transformacji podstaw wytwórczości artystycznej polegała na świadomości, że zasadniczą barierą w rozwoju kolektywnych, uczestniczących i upodmiotowiających praktyk artystycznych jest nieadekwatność „aparatu produkcyjnego”, którym dysponowano. To na jego transformacji skupiono się w pierwszej kolejności. Intuicja ta wykracza daleko poza zmagania Teatro Valle Occupato – na „aparat produkcyjny” sztuki zwróciła uwagę sama Claire Bishop, by przewyciężyć „lekkie rozczarowanie”, którego wyrazem stała się książka *Sztuczne piekła*. Jej kolejna praca, ogłoszona w 2014 roku, nosi tytuł *Radical Museology*¹⁷ i jest analizą instytucji kultury, które uznaje za postępowe: Van Abbemuseum w Eindhoven, Museo Reina Sofia w Madrycie oraz Muzej sodobne umetnosti Metelkova (Museum of Contemporary Art Metelkova) +MSUM w Lublanie.

15 Fritjof Carpa, Ugo Mattei, *The Ecology of Law: Toward a Legal System in Tune with Nature and Community*, Berrett-Koehler Publishers, Oakland 2015, s. 157 (jeśli nie podano inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autora).

16 Walter Benjamin, *Autor jako producent*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *W kregu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp, wybór i oprac. Andrzej Mencwel, t. 1: *Stanowiska*, wstęp, wybór i oprac. Andrzej Mencwel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 310.

17 Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Walther König, Köln 2014.

Największą barierą – stojącą na drodze obrony paradygmatu partycypacji, pogłębiania praktyk uczestnictwa i rozwoju narzędzie upodmiotowienia oraz kreowania więzi wspólnotowych w kulturze i poprzez kulturę – jest „aparat produkcyjny” kultury, który nie poddał się transformacji wraz z wyłonieniem się podejścia partycypacyjnego jako praktyki kulturalnej. Mówiąc „aparat produkcyjny”, mam na myśli osobę artysty, którego Agata Siwiak pragnęłaby zwolnić z obowiązku „oddania głosu społeczności” i ponownie usytuować w pozycji tego, który wyznacza „jasne zasady współpracy”, a także przypisać mu cechy Mieissenowskiej jednostki, biorącej „na siebie odpowiedzialność i ryzyko, [mającej] odwagę zmieniać [...] decyzje w rzeczywistość i pchać rzeczy do przodu”, tym bardziej, gdy najczęściej w pokoju są sami idioci. Zatem, mówiąc „aparat produkcyjny”, mam na myśli hierarchiczną strukturę zespołów realizujących wydarzenia kulturalne na przykład w domenie teatru, gdzie uczestniczenie w kolektywnej pracy nie z pozycji reżysera bądź reżyserki jest współudziałem „w wielkiej ściemie”¹⁸ (jak o inflacji wiary w uczestnictwo pisał Poblöcki), ze względu na niezachwianą pozycję głównego twórcy jako suwerena w procesie kreacji. Chodzi o hierarchię wewnątrz organizacji zajmujących się pracą kulturalną i instytucji kultury, które są ograniczone przez otoczenie prawne uniemożliwiające w praktyce przekroczenie progu partycypacji w kierunku współdecydowania i wymuszające niejako odruch wycofania się z ambicji partycypacyjnych i powrót do bardziej wertykalnych konstelacji pracy. Bariery prawne dotyczą także otoczenia ekonomicznego zmuszającego do udziału w wymianie tylko zasobów materialnych bez dowartościowania zasobów niematerialnych – w tym podmiotowości, więzi zbiorowych, umiejętności współpracy i praktyk współdziałania.

Aby nastąpiło przesilenie w podejściu do sprawy uczestnictwa, bez wycofywania się z ambicji partycypacyjnych, należy wykorzystać kompetencje wypracowane w ramach paradygmatu kultury skupionej wokół kategorii uczestnictwa, aby oddziaływać na zmianę „aparatu produkcyjnego” kultury. Należy prawidłowo ustawić jego parametry materialne, organizacyjne i zarządcze, tak aby stworzyć instrumenty współdecydowania oraz wykreować adekwatną bazę do dalszego kształtowania paradygmatu partycypacyjnego i – w perspektywie – praktykować nową kulturę uczestnictwa nasyconą nowymi kompetencjami, w nowym otoczeniu produkcyjnym. Ponad uczestnictwem nie znajduje się bowiem powrót do wertykalności lub estetyki, lecz zbiorowa sprawczość – samorządność i samostanowienie, decyzyjność kolektywnego suwerena. Jak to wszystko osiągnąć?

Od sztuki partycypacyjnej do partycypacyjnego zarządzania

Temat transformacji podstaw kreowania kultury nie jest w Polsce nowy. A nawet – zwłaszcza w minionych latach – stał się jednym z wiodących motywów w dyskusjach o kulturze. Strona przywiązana do postępowej wizji społeczeństwa przyjmuje najczęściej optykę inspirowaną rozpoznaniem Chantal Mouffe. Zakłada się więc, że obszar kultury jest przestrzenią sporu o wartości, zaludnioną przez wrogie sobie podmioty indywidualne, zbiorowe, przez ruchy społeczne, organizacje oraz instytucje. Aby osiągnąć jakiś skutek emancypacyjny należy zdobyć hegemonię dyskursywną, kulturową i instytucjonalną, a następnie spożytkować

¹⁸ Kacper Poblöcki, *Prawo do odpowiedzialności*, dz. cyt., s. 70.

ją dla wspólnego dobra. Stąd ciążenie ku refleksji instytucjonalnej, usytuowanie instytucji kultury w centrum toczących się sporów i uwaga poświęcona pytaniu, czy publiczne instytucje kultury ustrukturyzowane w sposób hierarchiczny i nieuczestniczący są zdolne pozytywnie oddziaływać na partycypację. Uważam te kwestie za bardzo ważne, sam biorę udział w tych dyskusjach. Sądzę jednak, że to nie instytucje kultury będą głównymi aktorami pogłębienia paradygmatu partycypacji. Zmiana „aparatu produkcyjnego” nastąpi w obszarze społecznej autonomii wobec instytucji publicznych i mechanizmów rynkowych poprzez wytwarzanie dobra wspólnego w procesie od początku partycypacyjnego i zdemokratyzowanego tworzenia się zróżnicowanej wielości. Co to znaczy w praktyce?

Określenie „proces formalizacji” zaczerpnąłem z publikacji autorstwa Sama Khebizi oraz Philippa Eynaud ppod tytułem *Participatory Art as a Vector of Innovative Governance: Reflexivity at the Heart of the Formalisation Process*¹⁹. Jest to raport z badania uczestniczącego, które towarzyszyło transformacji stowarzyszenia artystycznego Les Têtes de l'Art działającego od 1996 roku w Marsylii. Sam Khebizi jest francuskim artystą algierskiego pochodzenia specjalizującym się w pracy partycypacyjnej ze społecznościami, szczególnie ze środowiskami emigranckimi. Jest również założycielem i wieloletnim dyrektorem Les Têtes de l'Art, które w pewnym momencie natrafiło na bariery w rozwoju narzędzi uczestnictwa analogiczne do tych, które są tematem niniejszego eseju. „Aparat produkcyjny” stowarzyszenia był anachroniczny wobec partycypacyjnych praktyk artystycznych wypracowanych przez współpracujących z organizacją twórców wraz ze społecznościami. Kolektywny wymiar stowarzyszenia, w którym istotne miejsce z formalnego punktu widzenia zajmował zarząd, był osłabiany przez nawyk oddawania władzy założycielowi Les Têtes de l'Art i jego najbliższemu (prezeską stowarzyszenia była w tamtym czasie jego żona). Organizacja stała się niezdolna do pracy ze społecznościami za pomocą kultury opartej na podejściu partycypacyjnym i wspólnotowym. Zapadła decyzja o reformie zarządczej. Jak powiedział Khebizi: Istotą naszego społecznego oddziaływania była sztuka partycypacyjna. Jak mogliśmy ją rozwijać bez partycypacyjnego zarządzania?²⁰

Philippe Eynaud jest profesorem Sorbony znanym z umiejętności prezentowania ekonomii z różnych punktów widzenia. Zajmuje się relacjami pomiędzy formami zarządzania a także jakością demokracji, jest autorem i współautorem kilku książek, między innymi *Civil Society, the Third Sector and Social Enterprise: Governance and Democracy*²¹. Zdecydował się towarzyszyć Les Têtes de l'Art podczas procesu reformy jako badacz i doradca. Transformacja organizacji trwała od 2008 do 2013 roku. Wtedy Les Têtes de l'Art przybrało postać stowarzyszenia funkcjonującego na zasadach spółdzielczych. Zgromadzenie ogólne, liczące ponad sto dwadzieścia osób, podzielono na komitety ze względu na charakter działalności w organizacji, zarząd uzupełniony został o kolektywne ciała

19 Philippe Eynaud, Sam Khebizi, *Participatory Art as a Vector of Innovative Governance: Reflexivity at the Heart of the Formalisation Process*, w: *Build the City: Perspectives on Commons and Culture*, eds. Charles Beckett, Lore Gablier, et al, The European Cultural Foundation, Krytyka Polityczna, Amsterdam-Warsaw 2015, s. 279-294.

20 Tamże, s. 284.

21 *Civil Society, the Third Sector and Social Enterprise: Governance and Democracy*, eds. Jean-Louis Laville, Dennis Young, Philippe Eynaud, Routledge, London 2015.

zrzeszające artystów współpracujących ze stowarzyszeniem, grantodawców, beneficjentów działań (to jest członków i członkinie lokalnych społeczności) oraz stałych pracowników i współpracowników zatrudnianych przez organizację. Konsekwencją reformy stało się nabycie kompetencji deliberatywnych i takich umiejętności zarządzania, które pozwoliły na sformułowanie nowej propozycji praktyki artystycznej. W 2015 roku Les Têtes de l'Art zainaugurowało program Place à l'Art w oparciu o metodologię prototypowania małej architektury w przestrzeni miejskiej przy współdziałaniu jej użytkowników. Ludzie zrzeszeni w Les Têtes de l'Art zasilili „aparat produkcyjny” kultury partycypacyjnej, zmieniając go w uczestniczący „aparat produkcyjny”. Dzięki temu nabrali nowych kompetencji w dziedzinie wspólnego decydowania, co pozwoliło im na restaurację kulturalnej praktyki uczestniczącej, pogłębienie technik upodmiotowienia i budowania wspólnoty w oparciu o elementy suwerenności odbiorców, którzy stają się ostatecznymi decydentami co do kierunku, kształtu i przebiegu praktyki artystycznej. W ten właśnie sposób możliwe jest „przekroczenie uczestnictwa”. Przywołanie w tym miejscu tytułu całego wystąpienia jest zasadne, ponieważ został on zaczerpnięty właśnie z doświadczeń Les Têtes de l'Art. Hasło „przekroczyć uczestnictwo” towarzyszyło artystom z Marsylii od początku reformy stowarzyszenia.

Aby rozszerzyć pole znaczeniowe partycypacji, konieczne jest włączenie w jej obszar praktyk współdecydowania. Socjolog Mikołaj Lewicki zauważył:

partycypacyjność kultury jest minimalna. Jeśli ją rozumieć w taki sposób, że ludzie, którzy są adresatami jakichkolwiek działań, czy szerzej społeczności lokalnej, powinni mieć prawo głosu w formułowaniu przekazu, w procesie twórczym albo np. w definiowaniu funkcji instytucji, które działają w ich imieniu, wszystko jedno czy to jest gminny ośrodek kultury, czy jest to teatr, to partycypacyjność praktycznie nie występuje²².

Praktyki współdecydowania możemy wypracować poprzez transformację „aparatu produkcyjnego” kultury, poprzez działanie na rzecz współzarządzania organizacyjnymi i materialnymi podstawami oddziaływania w kulturze i poprzez kulturę. Sztuka partycypacyjna – jak zauważają Khebizi i Eynaud – jest domeną, z której możemy czerpać wzory, jak rozwijać umiejętności takiego współzarządzania. Istnieje łączność pomiędzy doświadczeniem sztuki partycypacyjnej, a kreowaniem organizacji opartych na współdecydowaniu wszystkich zrzeszonych w nich podmiotów. Dlatego żywię przekonanie, że istotą praktyki emancypacyjnej nie jest osiągnięcie hegemonii dyskursywnej, kulturowej i instytucjonalnej, lecz powoływanie do życia organizacji dobra wspólnego poprzez podmioty działające autonomicznie wobec tego, co publiczne i tego, co prywatne, w obszarze społecznym, na peryferiach wielkich sił państwa i kapitału. Organizacje takie – owe partycypacyjne „aparaty produkcyjne” sztuki uczestniczącej – staną się mocno osadzonym fundamentem dalszego opracowywania partycypacyjnych praktyk kulturalnych, których adresaci będą mieli głos w formułowaniu przekazu, w procesie twórczym i w definiowaniu ich funkcji.

22 *Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości, między uczestnictwem a emancypacją...*, dz. cyt.

Uważam również, że pracy tej powinien towarzyszyć „proces formalizacji”. Przykład Les Têtes de l'Art może posłużyć wyjaśnieniu tej kategorii. „Proces formalizacji” rozumiem jako „społeczne wytwarzanie prawa”. Reformie francuskiej organizacji, podobnie jak wyłanianiu się praktyk demokracji bezpośredniej w Teatro Valle Occupato, towarzyszyło zawieranie umowy wzajemnej pomiędzy wszystkimi uczestnikami procesu transformacji, regulującej demokratyczną strukturę stowarzyszenia. Znalazła ona odzwierciedlenie w nowym statucie organizacji, niedalekim w swoich zapisach od włoskiej fundacji dóbr wspólnych. Podobnie jak okupujący rzymski teatr w przypadku Włoch, twórcy Les Têtes de l'Art nie musieli dokonywać zmian natury formalnej (z punktu widzenia obowiązującego we Francji prawa), by realizować zamierzenia związane ze współzarządzaniem. Uczynili to, gdyż – jak wierzę – pragnęli, by relacje pomiędzy zrzeszonymi zostały ustanowione, nazwane i zalegalizowane na zasadzie samorządności. Myślę, że przy kreowaniu organizacji dobra wspólnego warto czerpać inspirację z tej postawy. Sądzę również, że jest to bariera, która wiele starań w obrębie publicznych instytucji kultury skaże na porażkę. Właścicielem prawa, które je obowiązuje, jest państwo. My natomiast jesteśmy właścicielami prawa, które zobowiąże nas samych.

Nim przejdę do podsumowania, chciałbym poczynić uwagę natury metodologicznej. Czytelniczkom i czytelnikom z Polski może się wydawać, że powoływanie się na przykłady Teatro Valle Occupato oraz Les Têtes de l'Art abstrahuje z nadto od lokalnego kontekstu, zaś wnioski, które z analizy tych przykładów wypływają, są praktycznie nieprzetłumaczalne na realia, w jakich przychodzi nam operować w Polsce czy Europie Środkowej i Wschodniej. Nic bardziej mylnego. Specjalnie dobrałem przykłady mające bezpośredni związek z naszym kontekstem. Działacze Teatro Valle Occupato dwukrotnie byli w Polsce i pracowali z lokalnymi aktywistami kulturalnymi. W roku 2012 roku działali w Lublinie, zaś ich pobyt przyczynił się do powstania ośrodka Autonomiczne Centrum Społeczne Cicha 4 funkcjonującego przez ponad rok na zasadach demokratycznej parainstytucji w jednej z kamienic w centrum miasta. W 2013 roku przebywali w Warszawie na zaproszenie Instytutu Studiów Zaawansowanych. Mieli wówczas okazję spotkać się z pracownikami Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, którzy właśnie toczyli walkę pracowniczą na rzecz demokratyzacji instytucji. Les Têtes de l'Art prowadzi stałą współpracę, wymianę kulturalną i intelektualną ze środowiskiem „Krytyki Politycznej”, a autorzy i aktywiści, tacy jak na przykład Ugo Mattei, są w nieustającym kontakcie z lokalną sceną. Omawiane przykłady są zatem przetłumaczalne na polski, i – szerzej – środkowoeuropejski, kontekst. Stanowią właściwie żywy element prowadzonych przez nas sporów i starań na rzecz kultury opartej na uczestnictwie.

Nadzieja na peryferiach kultury

Na koniec chciałbym powrócić na grunt kultury polskiej. Badaczka i krytyczka teatralna Krystyna Duniec w szkicu *O polityczności teatru* dzieli się swoimi wątpliwościami, co do politycznej efektywności działań natury uczestniczącej, wpisując się w szereg głosów podkreślających przesilenie paradygmatu partycypacji:

Pytanie: czy partycypacyjne spektakle są polityczne? Bojana Kunst zwracając uwagę na przede wszystkim estetyczny, a nie polityczny charakter tych przedsięwzięć, nazywa je nieefektywnymi praktykami politycznymi, w których artyści sferę polityczną zastępują sferą uczestnictwa, rekompensując im trud działania w przestrzeni publicznej, zapewniającej dobre samopoczucie pełnienia misji i kształtowania innych niż galeryjne strategii przedstawiania²³.

Szkic Duniec wydaje mi się symptomatyczny, ponieważ omawiając praktyki uczestniczące, sięga ona wyłącznie po przykłady twórców z domeny teatru, którzy – jeśli mogę tak powiedzieć – „przyszli do partycypacji” z tradycyjnej praktyki scenicznej. Mamy tu więc Jana Klatę, Jolanę Janiczak i Wiktora Rubina, czy Michała Borczucha. Tymczasem najbardziej doniosłe osiągnięcia z dziedziny praktyk natury partycypacyjnej wyłoniły się na peryferiach głównego nurtu kultury, w tym – kultury teatralnej. Nie ujmując nic ze starań twórców i twórczyń wymienionych przez Duniec, uważam, że polityczność „spektakli partycypacyjnych” może być oceniana raczej na podstawie doświadczeń praktyczek i praktyków sztuki ze społecznościami, teatru wspólnoty, animacji kulturalnej, resocjalizacji i terapii poprzez sztukę oraz *last but not least* pedagogiki teatru. Poglębianie paradygmatu partycypacji spocznie też raczej na barkach praktyków i praktyczek wymienionych dziedzin niż na barkach reżyserskiej czołówki rodzimej sceny teatralnej czy artystów głównego nurtu innych obszarów sztuki. Pozostaje żywić nadzieję, że także krytyka artystyczna poszerzy swój horyzont percepcji kultury o zjawiska niewchodzące w zakres radaru głównego nurtu instytucjonalnego i około instytucjonalnego. Będzie miała wtedy szansę otrząsnąć się i powstrzymać odruch wycofania się z ambicji partycypacyjnych. Jest sztuka po partycypacji. Sztuka jeszcze bardziej partycypacyjna.

Tekst napisany na zamówienie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego i ogłoszony podczas konferencji „Pedagogika teatru. Kierunki, refleksje, perspektywy”, która odbyła się w dniach 5-6 listopada 2016 roku w Warszawie.

Bibliografia

Benjamin, Walter, *Autor jako producent*, przeł. K. Krzemień-Ojak, w: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, wstęp, wybór i oprac. Andrzej Mencwel, t. 1: *Stanowiska*, wstęp, wybór i oprac. Andrzej Mencwel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Bishop, Claire, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Walther König, Köln 2014.

Bishop, Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Castells, Manuel, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze Internetu*, przeł. Olga Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

²³ Krystyna Duniec, *O polityczności teatru*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 151, <http://bit.ly/2ebAmXy>, dostęp: 22 listopada 2016.

Carpa, Fritjof, Mattei, Uggo, *The Ecology of Law: Toward a Legal System in Tune with Nature and Community*, Berrett-Koehler Publishers, Oakland 2015.

Duniec, Krystyna, *O polityczności teatru*, „Dwutygodnik.com” 2015, nr 151, <http://bit.ly/2ebAmXy><http://bit.ly/2ebAmXy>, dostęp: 22 listopada 2016

Eynaud, Philippe, Khebizi, Sam, *Participatory Art as a Vector of Innovative Governance: Reflexivity at the Heart of the Formalisation Process*, w: *Build the City: Perspectives on Commons and Culture*, eds. Charles Beckett, Lore Gablier, et al, The European Cultural Foundation, Krytyka Polityczna, Amsterdam-Warsaw 2015.

Laville, Jean-Louis, Young, Dennis, Eynaud Philippe (eds.), *Civil Society, the Third Sector and Social Enterprise: Governance and Democracy*, Routledge, London 2015.

Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 181, <http://bit.ly/1RDUCwR>, dostęp: 22 listopada 2016.

Miessen, Markus, *Niezależna praktyka. Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Miessen, Markus, Grassegger, Hanes, *Przebudzenie z koszmaru partycypacji*, w: Markus Miessen, *Niezależna praktyka. Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości, między uczestnictwem a emancypacją. O wyzwaniach stojących przed teatrem społecznym rozmawiają: Agata Adamiecka, Elżbieta Depta, Agnieszka Jakimiak, Mikołaj Lewicki, Tomasz Rakowski, Agata Siwiak, Igor Stokfiszewski, Mirosław Wlekły, Krzysztof Zarzecki, „Polish Theatre Journal” 2016, nr 1, www.polishtheatrejournal.com.

Pobłocki, Kacper, *Prawo do odpowiedzialności*, w: Markus Miessen, *Niezależna praktyka. Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Stokfiszewski, Igor, *Teatro Valle – przyszłość jest dziś*, „Krytyka Polityczna”, 29 marca 2012, <http://bit.ly/2dT24to>, dostęp: 22 listopada 2016.

Žižek, Slavoj, *Rok niebezpiecznych marzeń*, przeł. Maciej Kropiwnicki i Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Abstrakt

Igor Stokfiszewski

Przekroczyć uczestnictwo

Tekst wychodzi od obserwacji, że w obszarze teatru i sztuk performatywnych następuje odwrót od praktyk partycypacyjnych, zmęczenie partycypacją, a nawet negacja kierunku partycypacyjnego. Autor podejmuje próbę obrony „paradygmatu partycypacji” i stawia tezę, że pogłębienie praktyk partycypacyjnych może nastąpić wyłącznie poprzez transformację „aparatu produkcyjnego” kultury, to jest poprzez przekroczenie uczestnictwa w kierunku współzarządzania organizacjami kulturalnymi przez twórców i społeczność. Analizując przypadki włoskiego Teatro Valle Occupato oraz francuskiego Les Têtes de l’Art autor pokazuje, w jaki sposób współzarządzanie organizacjami kulturalnymi przyczynia się do pogłębienia praktyk artystycznych o charakterze partycypacyjnym. Wśród autorów i autorek, z którymi autor polemizuje lub których autorytetem się wspiera są między innymi Claire Bishop, Markus Miessen, Chantal Mouffe, Antonio Negri, Walter Benjamin, Ugo Mattei.