

GLOBALNE ŚCIEŻKI INSTYTUCJI KULTURY — UCZESTNICTWO, PARTYCYPACJA CZY EDUKACJA

Kierunki rozwoju i strategię polityki kulturalnej bywają wytyczone przez tymczasowe preferencje czy wręcz konkretną modę na wybrane formuły działań kulturotwórczych. Trywialnością byłoby stwierdzenie, że dzieje się tak, gdyż przeobrażeniom ulega sama kultura i towarzyszące jej praktyki. Wydaje się jednak, że dla współczesnych przemian kluczowym aspektem jest kategoria uczestnictwa w kulturze, ulegająca rozmaitym fluktuacjom znaczeniowym. To zaś, w jaki sposób owo uczestnictwo w kulturze zostanie zdefiniowane, rzutuje następnie na strategię polityki kulturalnej. W najbardziej ogólnym ujęciu, współcześnie rozumiane uczestniczenie w kulturze odchodzi od działań wytyczanych w ramach wąsko zakrojonej przestrzeni instytucjonalnej, stanowiącej gwarancję na obcowanie z kulturą wysoką. Owa zmiana wynikała, najogólniej pisząc, z dynamiki procesów społecznych, a wsparta została o liczne naukowe opracowania ujawniające zagrożenia związane z dychotomicznym rozumieniem kultury, czyli gloryfikującym kulturę wysoką, a deprymującym kulturę niską. Sama problematyka dotycząca wzmiankowanych podziałów na kulturę wysoką i niską jako narzędzi hierarchizowania społeczeństwa została poruszona w rozmaitych analizach naukowych, z czego na uwagę zasługują słynne już tezy Pierre'a Bourdieua, opisywane w *Dystynkcji Społecznej krytyce władzy sądzenia*. Tu bowiem warto wspomnieć, że choć sam Bourdieu doczekał się także wnikliwej krytycznej recepcji (Schwarz, 1997, 177-178), jego prace naukowe wskazywały w sposób jednoznaczny, że kultura wysoka przypisana jest do klasy rządzącej. Oczywiście, pewne diagnozy stawiane przez francuskiego socjologa w oczywisty sposób uległy dezaktualizacji. Współcześnie trudno byłoby bowiem rozprawiać na temat społeczeństwa klasowego, posługując się identycznymi kategoriami stosowanymi w analizach *Dystynkcji*. Czas, który upłynął od roku 1979, czyli daty jej pierwszego francuskiego wydania, zaowocował szeregiem znaczących przemian społeczno-kulturowych. Wraz z intensyfikacją procesów globalizacyjnych pojawiły się głosy sugerujące, że wspomniane podziały społeczne przebiegają aktualnie według nieco zmienionych trajektorii. Rozmaici badacze społeczni starali się owe nowe hierarchie uchwycić, stosując odmienne narzędzia pojęciowe. Tak też Richard Florida obwieścił nastanie czasów klasy kreatywnej (Florida, 2010), podczas gdy Zygmunt Bauman opisywał świat jako zdominowany przez kosmopolityczne elity (Bauman, 2006, 22-23). Inni dostrzegli natomiast, że tradycyjnie pojmowaną klasę robotniczą czyli proletariat, wypiera prekariat, czyli grupy społeczne

o niskim i niepewnym statusie zawodowym oraz materialnym (Sowa, 2010, 105-110). Nie rozstrzygając jednak w jakim wymiarze można współcześnie posługiwać się pojęciem społeczeństwa klasowego, zauważyć należy, że opisywane zmiany o charakterze społecznym mocno osłabiły definicję kultury wysokiej oraz przekształciły znaczenie uczestniczenia w kulturze. Współcześnie coraz mocniej panuje przekonanie, że kultura i jej praktyki winny stać się zdemokratyzowane i dostępne dla wszystkich. W związku z powyższym, instytucje kultury uruchamiają szereg rozwiązań w postaci projektów z zakresu edukacji artystycznej czy kulturowej. Z drugiej zaś strony, następuje powrót do założeń kulturalizmu, głoszących, że praktyki kulturotwórcze wychodzą dalece poza przestrzeń instytucjonalną. Innymi słowy mówiąc, instytucje kultury nie stanowią jedynego źródła treści kulturotwórczych. O tymże fakcie pisał już w latach dziewięćdziesiątych Henry Jenkins, używający sformułowania kultury partycypacyjnej (Jenkins, 2005, 46) jako przestrzeni zarówno konsumpcji, jak i produkcji. Zmiany te, które ostatecznie doprowadziły Jenkinsa do skonstruowania pojęcia kultury konwergencji, nieodzwrotnie wpłynęły na samą formę działań projektujących trajektorie aktywności kulturalnych. Jeśli zatem zakresu praktyki kulturotwórczej nie ograniczymy do kultury wysokiej, wskazując za Jenkinsem na oddolne inicjatywy oraz przestrzenie nieinstytucjonalne, do uwzględnienia pozostaje jeszcze jedna kwestia. Globalizacja świata sztuki i kultury zdevaluowała prymat kultury wysokiej, sprowadzając ją do narzędzia dominacji elity, czyli przedstawicieli społeczeństw amerykańskich oraz europejskich o białym kolorze skóry. Nieustanny przepływ rozmaitych stylów życia, wzorców funkcjonowania oraz tworzenia spowodował ogromny kulturowy chaos, który należało scalić kolejnym uniwersalizującym pojęciem. Od tej też pory do powszechnie używanego słownika dopisane zostały pojęcia sztuki i kultury globalnej, które wespół z pozostałymi „globalnie” postrzeganymi zjawiskami tworzyły „globalną” rzeczywistość.

Niniejszy tekst ma na celu prześledzić jedynie zmianę w sposobie funkcjonowania instytucji kultury, poddanych wpływowi wspomnianych przeobrażeń społecznych, rzutujących także na przestrzeń kultury i związane z nią praktyki. Wraz bowiem z nowo zdefiniowanym pojęciem uczestniczenia w kulturze zmuszone były one obrócić także inny kierunek działania. Specyfika procesów dążących do modyfikacji utartego instytucjonalnego wzorca funkcjonowania pozwalała jedynie, by zmiany te następowały stopniowo. Do pełnego obrazu owych przemian należałoby dołączyć liczne dyskusje prowadzone w odpowiedzi na problemy konkretnych instytucji, których efektem była zmiana paradygmatu funkcjonowania owych instytucji. Znaczącym tego przykładem była publikacja *New Museology* wydana w 1989 roku pod redakcją Petera Vergo, promująca wizję muzeum jako żywej instytucji otwartej na rozmaite formy działania wychodzące poza standardową działalność wystawienniczą. Do owej palety działań z pewnością należałoby dodać projekty

o charakterze edukacyjnym, które od kilkudziesięciu lat stanowią mocny fundament programowy będący także swoistą instytucjonalną reakcją na procesy globalizacyjne.

Przez długi okres czasu kultywowano przekonanie, że kwestię uczestnictwa w kulturze rozwiąże dostępność instytucji powołanych, by popularyzować dziedzictwo narodowe oraz współczesne przekazy kulturowe. Owa tendencja, by polityka kulturalna tworzona była przede wszystkim w oparciu o infrastrukturę kultury, popularna była także w powojennej Polsce, skutkując ogromnym przyrostem instytucji kultury. W efekcie we współczesnej Polsce funkcjonuje dwadzieścia siedem filharmonii, czternaście scen operowych oraz przeogromna ilość teatrów dramatycznych utrzymanych ze środków budżetowych. Paradoksalnie, myślenie kategoriami dostępności instytucji odpowiedzialnych za tworzenie oferty kulturalnej pojawiło się także w diametralnie odmiennym kontekście. O tymże sposobie myślenia, sugerującym także jego amerykański rodowód, wspominał Richard Florida w kontekście uniwersalnych przepisów na globalną metropolię. Według badacza ostatnie stulecie w Stanach Zjednoczonych upłynęło pod znakiem przekonania, że gwarancją kosmopolityczności miasta i jego ponadprovincialnego rozmachu jest szeroka dostępność do tradycyjnie zdefiniowanych instytucji kultury oferujących zróżnicowany program artystyczny (Florida, 2010, 189). Na zestawienie instytucji współtworzących kosmopolityczną wizję miasta składało się muzeum sztuki oraz instytucje współtworzące triadę „SOB”, czyli orkiestra symfoniczna, opera oraz balet. Oczywiście, podobnie jak większość uniwersalizujących recept na bolączki polityki kulturalnej, owe rozwiązania okazały się nieskuteczne. Dla Floridy spadek popularności owych instytucji wynikał przede wszystkim z ich niskiej rentowności niepozwalającej na zwiększanie atrakcyjności lub nieustanne zmienianie oferty programowej oraz z braku zainteresowania ludzi młodych nastawionych na odmienny kontakt z kulturą. W mojej opinii wiązałyby się to jednak z zanikiem hegemonii paradygmatu kultury wysokiej, czyli powiększeniem zakresu pola produkcji kulturowej. Odnosząc ów problem do kontekstu polskiego, warto zauważyć, że lata dziewięćdziesiąte upłynęły pod znakiem ogromnego przewartościowania praktyk kulturowych. Wspomniane instytucje oferowały elitarystyczny, a zarazem bierny model uczestniczenia w kulturze, wymagający sporych zasobów kapitału kulturowego i ekonomicznego. W efekcie przeważająca większość owych instytucji kultury zwiększyła zakres swoich działań o projekty edukacyjne, kierowane do rozmaitych grup wiekowych, jak i wprowadza rozmaite ulgi czy taryfy specjalne pozwalające na obniżenie ceny biletu. Doskonałym przykładem ilustrującym owe starania jest duża popularność programów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 2015 roku jak „Kultura dostępna” czy „Bilet za 250 groszy” z okazji 250-lecia teatru w Polsce.

Druga kwestia związana z owymi instytucjami kultury wiązałyby się ze specyfiką programową. Proponowana przez nie oferta kulturalna miała bowiem oswajać odbiorców z globalnie

uznawalnymi twórcami oraz pracami artystycznymi. Owe zależności i oczekiwania doskonale widać w kontekście analizy rozproszonych po świecie kolekcji sztuk wizualnych. Częstotliwość powtarzających się nazwisk artystów była i wciąż jest zaskakująca. Przykładowo prace Olafura Eliassona, duńsko-islandzkiego artysty urodzonego w 1967 roku, znajdują się zarówno w polskiej kolekcji Grażyny Kulczyk, tureckiej kolekcji muzeum sztuki Istanbul Modern czy Muzeum Guggenheima i Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Można byłoby zatem zaryzykować tezę, że wspomniane instytucje w pewien sposób współtworzą globalną narrację praktyki artystycznej, której obecność ujawniłaby szczegółowa analiza ich kolekcji. Oczywiście, równolegle stopniowo wzmacniana jest tendencja, by w kolekcjach owych uwzględniać także lokalny kontekst, co skutkuje ich pogłębiającym się zróżnicowaniem. Wobec powyższego w kolekcji Grażyny Kulczyk pojawiają się polscy artyści dwudziestego wieku; w Istanbul Modern zarys rozwoju sztuki w Turcji; w obu muzeach amerykańskich artyści istotni z nowojorskiego punktu widzenia.

Owe zależności widać jeszcze wyraźniej w odniesieniu do międzynarodowych festiwali czy biennale sztuki, które mimo pozornej swobody działania (nieobarczonej decyzjami odnośnie tworzenia profilu stałej kolekcji) chętnie angażują powtarzające się grono artystów. Choć tendencja ta bywa ostatnimi czasy poddawana ostrej krytyce na kanwie dyskusji nad samą ideą instytucji, jaką stwarza biennale sztuki, wciąż zauważalna jest pewna nieprzemienność nazwisk. Przykładowo prace brytyjsko-niemieckiego artysty Tino Seghala pojawiły się na Biennale w Moskwie i Biennale w Wenecji w 2005, Biennale w Lyonie w 2007, na Gwangju Biennale w 2010, Biennale w Göteborgu w 2011, Biennale w Szanghaju w 2012, Biennale w Wenecji w 2013. Z kolei prace brytyjskiego artysty Phila Collinsa zasilily szeregi wystaw podczas Biennale w Stambule, Biennale w Tiranie oraz Biennale w Sharjah w 2005 roku, Nordic Biennale w 2006 roku, *Rivag Biennale* w Palestynie w 2009 roku, Biennale w Berlinie w 2010 roku, Biennale w Singapurze w 2011 roku, Biennale w Szanghaju w 2012. Powyższe przykłady, których można podać zdecydowanie więcej, służą, by jedynie zilustrować globalną popularność konkretnych twórców, przekładającą się na liczbę zaproszeń do udziału w międzynarodowych wielkoformatowych wydarzeniach artystycznych. Intensyfikacja procesów globalizacyjnych, które niewątpliwie dotknęły także przestrzenie instytucji kultury, paradoksalnie wprowadziła zatem liczne ograniczenia dotyczące programów artystycznych. W efekcie, zamiast eksponować domniemaną różnorodność, instytucje coraz chętniej zaczęły powielać globalnie zauważalne trendy, doprowadzając do ogromnej powtarzalności nazwisk. W ten oto sposób dochodziło do powstawania globalnej narracji o sztuce, która naturalnie wyłączała obszary peryferyjne, uniwersalnie traktując artystów z krajów najbardziej zamożnych. Oczywiście zawsze istnieje możliwość, by owe działania tłumaczyć chęcią edukowania lokalnej publiczności na temat globalnie rozpoznawalnych artystów. Z drugiej zaś strony, biennale nigdy

nie stanowiło wydarzenia tworzonego wyłącznie dla mieszkańców miasta, w którym się odbywa, lecz doskonale uzupełniało instytucjonalne struktury turystyki kulturalnej. W tym też aspekcie, gdyby odwołać się do pytania postawionego parę lat temu w tytule publikacji — *Is Art History global?*, należałoby odpowiedzieć twierdząco. Mimo iż samemu autorowi niewątpliwie chodziło o parametry naukowe i uniwersalną metodologię badawczą stosowaną w rozmaitych kontekstach kulturowych (Elkins, 2007, 5-21), kluczowym zdaje się być tu właśnie wątek instytucjonalny wraz z praktyką wystawienniczą. To, bowiem, co w dwudziestym wieku i współcześnie prezentowane było za pośrednictwem kolekcji czy biennale sztuki, tworzy bardzo silną homogenizującą globalną narrację najnowszej historii praktyki artystycznej.

Homogeniczna wizja kultury globalnej nie trwała samoistnie jednak długo. Od lat dziewięćdziesiątych równolegle rozwijał się nurt akcentujący potrzebę aktywnego uczestnictwa, a dokładniej partycypacji. By oba pojęcia stały się zrozumiałe w powyższym kontekście, warto poczynić pewną uwagę. Choć wyrazy te zdają się być bliskoznaczne, rozróżnienie ich zakresu znaczeniowego nie sprowadza się jednak jedynie do spraw natury językowej. Uczestnictwo odnosi się do starszej nomenklatury polityki kulturalnej. Uczestnicząc w kulturze, jej odbiorca uczęszcza na rozmaite wydarzenia instytucjonalne jak koncerty, wystawy, spektakle. Jego uczestnictwo sprowadza się jednak do biernego przyswajania kulturowych treści, które choć w oczywisty sposób zwiększa jego kapitał kulturowy, nie czyni go podmiotem aktywnie działającym na polu produkcji kulturowej. Tak zdefiniowany akt uczestniczenia zdaje się mocno odpowiadać opisywanym przez Pierre'a Bourdieu zinstytucjonalizowanym formom kontaktu z kulturą wysoką. Partycypacja zaś, zgodnie z tym, co pisał Jenkins, stanowiłaby o współtworzeniu kultury, o jej współkreowaniu, co wiązałoby się z przyjęciem aktywnej postawy twórczej. Partycypacja owa przejawiałaby się w rozmaitych przestrzeniach społecznych, zdystansowanych wobec dyktatu instytucji jako generatorów treści kulturotwórczych, a skutecznie wykorzystujących rozmaite nowoczesne technologie komunikacji. W kontekście instytucjonalnym owa Jenkinsowsko rozumiana partycypacja byłaby trudna do realizacji, gdyż stawałaby w sprzeczności z odgórnie zakładanymi granicami działania, typowymi dla funkcjonowania instytucji. Mówiąc o paradygmacie partycypacyjnym w kontekście instytucji kultury, można jedynie sugerować zmianę sposobu funkcjonowania, gdzie odwiedzający nie tylko nie pozostaje biernym odbiorcą programu artystycznego, lecz współtworzy jego treści, biorąc udział w rozmaitych projektach animacyjnych czy edukacyjnych. W odniesieniu do praktyki stricte artystycznej, partycypacja upływałaby zaś pod znakiem sztuki społecznie zaangażowanej. Idee tak rozumianej relacji między praktykami kulturotwórczymi a odbiorcami stały się przyczynkiem dla powstania licznych publikacji zyskujących światową wręcz sławę. Jedną z najsłynniejszych, autorstwa Nicolasa Bourriauda, uznawała sztukę relacyjną za naturalną odpowiedź na

ludzką potrzebę kreowania więzi (Bourriaud 2002, 25, 29, 41). Jej istotę opisywał on mianem „przestrzeni spotkania”, co miało zarazem stanowić o niepowtarzalności prowokowanych sytuacji oraz ich potencjale społecznym pozwalającym na powstawanie realnych interakcji międzyludzkich. Zaangażowanie obserwatora, interakcyjność oraz niepowtarzalność stanowiły zatem główne wyznaczniki działań artystów zaangażowanych społecznie. W przeciwieństwie bowiem do instytucji kulturalnych stanowiących miejsce gromadzenia się ludzi, tenże rodzaj działalności artystycznej pozwalał na indywidualne przeżywanie sytuacji, nie narzucając jednocześnie sztywnego scenariusza. Działania wchodzące w jej zakres przyjmowały bowiem różną formę nieograniczoną jakimikolwiek wyznacznikami artystycznymi.

Przełom ubiegłego stulecia upłynął zatem pod znakiem dwóch przeciwstawnych tendencji. Homogeniczna wizja kultury globalnej rozwijała się równoległe z globalnie uznawaną sztuką społecznie zaangażowaną i zdefiniowanym przez Nicolasa Bourriauda prymatem partycypacji. Podejmowane projekty realizowane były pod szyldem rozmaitych nazw, począwszy od twórczości społecznościowej [community arts], sztuki partycypacyjnej [participatory arts], projekty społeczności eksperymentalnej, po sztukę relacyjną [relational art] czy sztukę kolaboracyjną [collaborative arts]. Głównym ich celem był sprzeciw wobec monolitycznych instytucji kultury pielęgnujących ideę niedostępności kultury wysokiej oraz stworzenie alternatywy wobec establishmentu świata sztuki. Sztuka relacyjna zaczęła zatem dawać podwaliny pod globalny trend artystyczny, akcentujący wymiary lokalne, przestrzeń zwyczajnego życia, kulturę społeczności tożsamą z praktykami codzienności. Artyści zaangażowani w sztukę partycypacyjną jak Artur Żmijewski, Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Oda Projesi stali się następnie rozpoznawalni na skalę także globalną. Instytucje kultury chętnie angażowały się w działania wzmacniające ponadnarodową fascynację owymi projektami — zarówno w roli organizatorów programów rezydencyjnych i projektów które zakładałyby ową współpracę lub udostępniając własne przestrzenie na wystawy dokumentujące przebieg działań projektowych oraz ich efekty. Moda na tworzenie i pokazywanie w globalnym obiegu przykładów współpracy z ludźmi, wyłączonych z owego globalnego środowiska, dość krótko wzbudzała tylko entuzjazm. Community arts zostało bowiem druzgocąco skrytykowane jako działalność łamiąca rozmaite standardy etyczne bądź artystyczne. Prym w owej krytycznej analizie wiodła Claire Bishop, zwracająca uwagę na niebezpieczeństwo waloryzacji sztuki z perspektywy światopoglądowej (Bishop, 2012, 19,23). Dla sztuki społecznie zaangażowanej autorskie zamiary stawały się głównym tematem dyskusji, która przestawała dotyczyć estetycznej formy czy znaczenia dokonanego aktu twórczego. Liczyło się tylko poświęcenie artysty, który, wyrzekając się własnej obecności, pozwalał uczestnikowi projektu przemawiać we własnym imieniu. Efekt finalny dokonywał się w sposób samoistny. Bezcelowość i autonomia sztuki zostały w niej zastąpione

zaangażowaniem w sprawy o tematyce społecznej i politycznej. W efekcie triumf odnosiła pochwała humanizmu oraz polityczna poprawność. Innymi słowy, Bishop piętnowała fakt, że działalność artystyczna zaczyna być oceniana ze względu na realizację określonych pozartystycznych wartości jak model nawiązanej współpracy bądź „niepełne” przedstawienie społeczności.

Pozostałe krytyczne głosy poddawały pod rozwagę problem autorytarności artysty i jego brak gotowości do wcielania się w rolę aktywisty lub edukatora. Twórca zapraszał bowiem lokalną społeczność do projektu mającego na celu tworzenie jej reprezentacji jedynie na mocy instytucjonalnego uprawomocnienia (Kwon 2002: 138-140). Brak niezbędnych kompetencji antropologa czy etnografa skutkować mógł utrwaleniem autorytarnej postawy, odejściem od dialogiczności, jak i chęcią ucieczki od instytucjonalnej krytyki (Foster, 1996, 173-174). Określony mianem działacza społecznego, artysta zyskiwał przy tym władzę manipulowania przestrzeniami pamięci kulturowej oraz powoływania do życia alternatywnych narracji historycznych. Wypowiadając się w imieniu określonej społeczności, artysta niejako ją zawłaszczal, powodując zarazem, że jej funkcjonowanie w sferze symbolicznej i politycznej pozostawało uzależnione od jego reprezentacji (Kester, 2004, 148-151) W efekcie działacz wzmacniał własny przekaz światopoglądowy, jak i władzę sprawowaną nad społecznością. Zyskując prawo do głoszenia sądów w imieniu reprezentowanej grupy, legitymizował on swoją pozycję moralną, zawodową i polityczną, jak i utrwalal istniejący ład. Ostatecznie bowiem, na co zwróciła uwagę Claire Bishop, wszystkie projekty trafiały do przestrzeni galeryjnych, odwiedzanych przez wąskie grono przedstawicieli klasy średniej.

Zarysowana powyżej krytyka uwydatnia jedynie kompleksowość analizowanego problemu. Idealizujące założenia towarzyszące działaniom z ramienia sztuki społecznie zaangażowanej nie ocaliły jej przed instytucjonalizacją. Błędem byłoby zatem redukcja owych działań jedynie do roli popularyzatora wiedzy na temat wykluczonych społeczności. Owa moda na projekty z udziałem społeczności lokalnych, eksponujące „lokalne” a zarazem „autentyczne” wymiary codziennego życia, stanowiła reakcję na homogeniczną wizję kultury lat dziewięćdziesiątych. W ten oto sposób doszło do interesującej fluktuacji: intensyfikacja tego, co lokalne stworzyła globalne wyznaczniki sztuki zaangażowanej społecznie i związanej z nią instytucjonalnej polityki kulturalnej. Stając się zjawiskiem popularnym na skalę globalną, community arts doskonale wpisało się bowiem w struktury świata sztuki. Proponując model ściśle partycypacyjny, bo oparty na współpracy artysty z konkretną społecznością, ostatecznie oddawało ukłon w stronę kultury wysokiej i tradycyjnej formie uczestniczenia w kulturze. Finalny efekt, czyli pracę o charakterze dokumentującym projekt, prezentowało bowiem w zamkniętym obiegu festiwalowo- galeryjnym, odwiedzanym i dostępnym niewielkiej części społeczeństwa. Można byłoby zatem zapytać, czy poza zawoalo-

wanym tradycyjnym uczestniczeniem w kulturze instytucje kultury mogły zatem zaoferować inne formuły partycypacji?

Podsumujmy. Rozpad paradygmatu kultury wysokiej wiązał się z koniecznością przeformułowania sposobów uczestniczenia w kulturze i dopasowania doń polityki kulturalnej. Uczestnictwo, przynależne idealom kultury wysokiej, zakładało bierność i hierarchiczność w odbiorze treści prezentowanych przez powołane do tego celu instytucje kultury. Zasięg oddziaływania tegoż modelu miał charakter globalny i opiewał w zbliżone rozwiązania infrastrukturalne i instytucjonalne. Uczestnicząc w kulturze, odbiorca zaznajamiał się z globalnie rozpoznawalnymi twórcami i ich pracami. Partycypacja miała zaś uwydatnić znaczącą rolę jednostki i jej otoczenia w generowaniu treści kulturowych, pokazać nieinstytucjonalne oblicze kultury oraz zdemokratyzować dostęp do kultury. Idea partycypacji zdefiniowana przez Henry’ego Jenkinsa, która uwydatniła istnienie rozmaitych form kultury popularnej, nie mogłaby zostać zniszczona na gruncie instytucjonalnym. Idea partycypacji wykreowana przez sztukę społecznie zaangażowaną dążyła do eksploatacji lokalnych zasobów i aktywizacji różnorodnych grup społecznych. Podejmowane działania stały się osnową dla globalnego trendu artystycznego, wspieranego przez struktury instytucjonalne a nieoferującego zarazem możliwości odejścia od paradygmatu tradycyjnego uczestniczenia w kulturze. Jakże zatem konkluzje należałoby wywieść w odniesieniu do instytucji kultury? Czy instytucjonalność oznacza zawsze dominację idei uczestniczenia i niemożność partycypacji?

Jak pisała Claire Bishop, zawsze gdy sztuka staje się narzędziem edukacji, musi stać się widzialna dla innych (Bishop, 2012, 241). To generuje zaś szereg rozmaitych nadużyć, których reprezentantem stały się krytykowane realizacje projektów sztuki relacyjnej. Sama bowiem edukacja nie tworzy reprezentatywnych obrazów, pozostając w cieniu jako działalność mniej spektakularna, regularna i wyzbyta festiwalowej poświaty. Status ów może wiązać się z faktem, że edukacja zawsze stanowiła domenę działania instytucjonalnego, zarówno w pozytywnych, jak i negatywnych odsłonach. Rodzi się zatem pytanie jak dalece istniejące instytucje kultury potrafiłyby wyjść poza często zarzucany im paternalizm i w swych propozycjach programowych uwzględnić potrzeby potencjalnych odbiorców, wspierane badaniami stawiającymi konkretne diagnozy. Z drugiej zaś strony, należałoby zastanowić się, czy i dlaczego partycypacja w kulturze w ogóle potrzebowałaby instytucjonalnego umocowania. Istnieją bowiem środowiska o strukturach nieformalnych, które doskonale funkcjonują bez instytucjonalnego nadzoru. To jednak od instytucji kultury należałoby oczekiwać, że staną się stymulantami społecznej interakcji — z założenia są bowiem mniej podatne na wpływy rynkowe niż sektor prywatny, a ich sposób działania wychodzi poza ściśle ograniczenia pracy projektowej. By jednak nie operować zbyt dużymi ogólnikami, chciałabym odwołać się do konkretnego przykładu.

W krótkiej publikacji z 2013 roku, zatytułowanej *Radical Museology*, Claire Bishop opisywała profile trzech instytucji na nowo definiujących relację między edukacją a polityką kulturalną. Analizowane przez nią przykłady stanowiły o dość znaczącym przełomie w projektowaniu działalności kulturotwórczej. Pod wieloma względami, Van Abbemuseum w Eindhoven, Muzeum Sztuki Współczesnej Metelkova w Ljubljanie oraz Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie wymykają się bowiem standardowym modelom funkcjonowania muzeum sztuki, oferując program artystyczny prowokujący do publicznej debaty nad tematyką trudną i spychaną w cień społecznej nieświadomości. Ich działalność wystawiennicza tworzy bowiem instytucjonalną odpowiedź na współczesne problemy społeczno-polityczne. Muzea owe stają się zatem przestrzenią krytycznej analizy narodowej traumy, rzucającej wyzwanie bezrefleksyjnie przyjmowanym historycznym narracjom (Bishop, 2013, 27). Pytanie o szanse partycypacji w odniesieniu do kontekstu instytucjonalnego wiązałoby się się właśnie z wytwarzaniem dyskursu w oparciu o analizę aktualnych problemów społecznych, poszerzaniem świadomości odnośnie spraw bieżących i wydarzeń historycznych oraz rekonstruowaniem narracji tożsamościowych. Podejmowanie zaś tego rodzaju aktywności musi wiązać się z trwałymi fundamentami instytucjonalnymi pozwalającymi na harmonijną, rozłożoną w czasie pracę oraz stworzeniem długofalowej strategii funkcjonowania instytucji. Propozycja ta nie stanowi zarazem jedynie powrotu do tradycyjnie rozumianej pracy u podstaw, przejawiającej się w organizacji warsztatów edukacyjnych, dyskusji czy zajęć praktycznych. To zarazem próba wytworzenia pewnej świadomości, że kultura stanowi nieodzowny element publicznego życia, przejawiający się w aktualnych sprawach społeczno-politycznych, relacjach międzyludzkich, jak i pamięci historycznej. Wciąż bowiem obecne jest przekonanie, że instytucje kultury stanowią wyizolowane byty niemające wiele wspólnego z tym, co dzieje się poza ich murami. Owe trudności częściowo ujawnia sam sposób definiowania pojęcia kultury. Według raportu *Praktyki Kulturowe Polaków*, na pytanie, czym jest kultura, ponad połowa ankietowanych wskazywała na niektóre formy twórczości (muzykę rozrywkową, fotografię, taniec), obyczajowość i dobre wychowanie (umiejętność rozmawiania z innymi, to jak się do siebie na co dzień zwracamy) czy kulturę traktowała synonimicznie względem polskości (moralność i religię) (Krajewski, 2014, 308-309). W ten oto sposób, praktyki kulturotwórcze zostają pozbawione swojego politycznego wymiaru, stając się elementem uznawanym za światopoglądowo neutralny, nieszkodliwy, a więc i niewiele znaczący.

Aktualny wzrost popularności działań instytucjonalnych z ramienia szeroko pojętej edukacji kulturowej, edukacji globalnej czy animacji kulturowej ukazuje ogromną zmianę w kształtowaniu polityki kulturalnej. To właśnie lokalność objawiająca się w przynależności do konkretnej przestrzeni geopolitycznej, dzieląca wspólne mikrohistorie i narracje tożsamościowe staje się docelo-

wo fundamentem współczesnej polityki kulturalnej w skali globalnej. Nie chodzi bowiem o to, by pojęcie świadomości obywatelskiej kształtować na wzór światłego kosmopolity, szumnie odwiedzającego instytucje kultury i przyswajającego globalnie uznawany kanon praktyki artystycznej. To na kanwie sieci lokalnych odniesień i reprezentacji człowiek buduje bowiem głębsze relacje z otaczającym go środowiskiem, aktywizuje się twórczo, staje się bardziej świadomym siebie i dzielonej pamięci historycznej. Dobrym przykładem na gruncie polskim jest niedawno otwarte Muzeum Historii Żydów Polskich Polin w Warszawie, mające silne aspiracje, by krytycznie przyjrzeć się różnym wątkom polskiej historii.

Owa globalnie popularyzująca się wizja polityki kulturalnej, mocno akcentująca potrzebę partycypacji, nie stanowi zarazem kierunku powielającego trudności wszelkich innych globalnych trendów. Niegdyś idea globalnego kosmopolity zakładała istnienie człowieka ponadnarodowego, jednostki pozbawionej referencji terytorialnych i tożsamościowych. Elitaryzm nieodzownie towarzyszący tak pojmowanej kosmopolityczności, w klasach niżej usytuowanych mógł przejawiać się poprzez tworzenie nowych hierarchii społecznych, które jakkolwiek uzupełniałyby pustkę powstającą po narracji o globalnej tożsamości. Zdarzało się, że owa wyróżnialność na poziomie jednostkowym stawała się nowym wcieleniem ekstremizmu kulturowego, objawiającym się przez mechanizmy wykluczania czy odrzucenia społecznego, wspierane aktami przemocy. Dlatego też tak ważne staje podejmowanie długofalowych działań osłabiających atrakcyjność idei narodowego i kulturowego radykalizmu na rzecz budowania bardziej autorefleksyjnego społeczeństwa. Ostatecznie bowiem polityka kulturalna winna dawać narzędzia stwarzające nie zbiorowości globalnych obywateli świata, lecz społeczeństwo świadomie konfrontujące się z wyzwaniami globalizacji.

Literatura:

- Bishop, Claire; 2012, *Artificial Hells Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, New York: Verso
- Bishop, Claire; 2013, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books
- Bourriaud, Nicolas ; 2002, *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Elkins, James; 2007, *Art History as a Global Discipline*, w: *Is Art History global?*, red. James Elkins, New York, London: Routledge
- Bauman, Zygmunt; 2006. *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Florida, Richard; 2010, *Narodziny klasy kreatywnej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury
- Foster, Hall; 1996, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Massachusetts Institute of Technology Press,
- Jenkins, Henry; 2005, *Textual poachers. Television fans and participatory cultures*, New York and London: Routledge

- Kester, Grant; 2004, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press
- Krajewski, Marek; 2014, *Kompetencje kulturowe Polaków: Rafał Drozdowski, Barbara Fatyga, Mirosław Filiciak, Marek Krajewski, Tomasz Szlendak, Praktyki Kulturowe Polaków*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
- Kwon, Miwon; 2002, *One Place after Another. Site-specific Art and locational Identity*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press
- Sowa, Jan; 2010, *Prekariat: proletariat epoki globalizacji*, w: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, red. Joanna Sokółowska, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi
- Schwarz, David; 1997, *Culture and Power*, Chicago: The University of Chicago Press