

Warszawa 2014

**N / E
KON
GRES
animatorów
kultury**



NieKongres Animatorów Kultury

NieKongres Animatorów Kultury

Warszawa, 26–28 marca 2014

Narodowe Centrum Kultury 2013

Wydawnictwo zapowiadające NieKongres Animatorów Kultury, który odbędzie się w dniach 26–28 marca 2014 roku.

Organizator

Partner
merytoryczny

Honorowy
patronat



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



PREZYDENT
MIASTA STOŁECZNEGO WARSZAWY

Redaktor prowadzący: Joanna Orlik

Redakcja: Agnieszka Stęplewska, Ewa Ślusarczyk

Korekta: Agnieszka Stęplewska, Ewa Ślusarczyk

Opracowanie graficzne: Joanna Sowuła

Przygotowanie do druku: Andrzej Karlik

Druk: Instytut Technologii Eksploatacji – Państwowy Instytut Badawczy,

ul. Pułaskiego 6/10, 26-600 Radom

Wszystkie zdjęcia oraz opisy zostały udostępnione przez organizatorów i koordynatorów prezentowanych projektów.

Wydawnictwo towarzyszące NieKongresowi Animatorów Kultury zostało opracowane przez Małopolski Instytut Kultury w Krakowie.



Małopolski Instytut Kultury ul. Karmelicka 27, Kraków
tel.: +4812 422 18 84 | www.mik.krakow.pl



instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Copyright by Narodowe Centrum Kultury



ul. Płocka 13
01-231 Warszawa
tel.: 22 2 100 100
nck@nck.pl
www.nck.pl

ISBN 978-83-63631-82-6

Wydawnictwo bezpłatne

Spis treści

Wywiady

Animacja kultury jako idea – Grzegorz Godlewski, Zofia Dworakowska 15

Trudne ćwiczenie z marzenia – Martyna Obarska, Maria Rogaczewska 27

Animacja: wielość idei, działań, narzędzi i celów –

Aleksandra Szymańska, Marek Krajewski 39

Animacja polega przecież na relacjach – Bohdan Skrzypczak,

Marek Sztark, Zbigniew Mieruński 57

Raport z badań 71

Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Najważniejsze tezy – prof. UAM dr hab. Marek Krajewski, dr Filip Schmidt

Procent dla animatora 109

Pożytek z pożytków – Anna Miodyńska

Ogólnopolska Giełda Projektów 2013 115

Animacja dla kultury

Kultura zmienia się wraz z rozwojem społeczeństwa, a jednocześnie to kultura wpływa na zmiany wokół nas. Takie procesy jak budowanie więzi społecznych oraz kształtowanie własnej wartości i podmiotowości zachodzą przede wszystkim poprzez uczestnictwo w kulturze. Tworzenie i kształtowanie wzorów uczestnictwa to podstawa pracy animatora. To animator tworząc możliwości i nawyki uczestnictwa we współtworzeniu kultury, kształtuje przestrzeń bezpośredniego i pośredniego spotkania ludzi z różnym doświadczeniem, różnymi kompetencjami, w różnych rolach społecznych, o odmiennych często pozycjach i punktach widzenia.

W tym kontekście animacja kultury to dla mnie nie tylko sposób na uzgadnianie przekonań, gustów, akceptowanie różnic, kreowanie stylu życia, tworzenie wspólnoty, uczestnictwo w kulturze i jej tworzenie, ale także edukacja kulturalna. Stawką jest bowiem przyszłość lub jej brak dla naszej tożsamości i dla naszej kultury. Jest to wyzwanie dla wszystkich ludzi kultury, praktyków i teoretyków. Przygotowując pierwszy NieKongres Animatorów Kultury, uznaliśmy, że nadszedł właściwy moment na przygotowanie pogłębionej analizy dokonujących się w tej sferze kultury zmian, na solidną diagnozę, którą zaprezentują teoretycy i praktycy, oraz na przygotowanie działań na przyszłość.

Kongres, w moim przekonaniu, jest najwłaściwszym miejscem, by analizować istniejące mechanizmy i zjawiska w pracy animatora kultury, by rozważyć, jakie obszary tej pracy są zagrożone, jakie wymagają wsparcia, jakie już są i jakie będą w przyszłości konsekwencje ich pracy dla kultury „zinstytucjonalizowanej” i tej pozainstytucjonalnej. Podziały nie są tu najważniejsze, ponieważ będą zawsze. Na pierwszym miejscu są działania animacyjne i przede wszystkim skupienie uwagi na tych, którzy tej uwagi oczekują, wydobywanie z nich potencjałów, a nie formowanie według wzorca, choćby i najlepszego.

dr Zina Jarmoszuk
Dyrektor Departamentu Mecenatu Państwa
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Kultura to ludzie

Szanowni Państwo, rola animatorów kultury, mimo że jeszcze niewystarczająco doceniona, jest niezmiernie ważna. Prowadzenie działalności kulturalnej wiąże się z koniecznością stałego monitorowania społecznych potrzeb i oczekiwań. Wymaga to dużej wrażliwości, ale także dużych nakładów pracy. To właśnie animatorzy kultury kształtujący wrażliwość kulturalną współobywateli są odpowiedzialni za zmiany, jakie zachodzą w społeczeństwach, i za idee, które jednoczą członków społeczności. To animatorzy kultury kładą olbrzymie zasługi dla budowania kapitału społecznego.

Cieszę się niezmiernie, że Narodowe Centrum Kultury organizuje NieKongres Animatorów Kultury, który będzie zwieńczeniem dotychczasowych spotkań i dyskusji oraz kilkuletnich działań NCK i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rzecz animacji kultury. Wierzę, że NieKongres będzie spotkaniem wszystkich, którzy chcą rozmawiać o kondycji i roli animacji kultury w Polsce, wymienić się doświadczeniami, dobrymi praktykami oraz zastanowić się nad zadaniami na przyszłość. Należy bowiem odpowiedzieć na pytanie o przyszłość zawodu animatora kultury.

Być może zabrzmi to jak truizm, ale sektora kultury nie tworzą instytucje, tylko ludzie. W tej na pozór oczywistej tezie zawarte są zadania, jakie stoją przed instytucjami kultury. Każdy bowiem urząd ma służyć wspieraniu oddolnej inicjatywy obywatelskiej. Może wyznaczać kierunki, ale ich realizacja zależy od osobistego zaangażowania pojedynczych ludzi. Głos animatorów kultury jest dla nas ważny i chcemy się w niego wsłuchać, zwłaszcza że animacja kultury jest zadaniem publicznym, które musi być realizowane zarówno na poziomie państwowym, jak i w samorządowych politykach kulturalnych. Właśnie dlatego zaangażowaliśmy się w organizację NieKongresu Animatorów Kultury – chcemy usłyszeć głos środowiska animatorów kultury w sprawach dla niego istotnych oraz podjąć współpracę na rzecz jego rozwoju w Polsce.

Krzysztof Dudek
Dyrektor Narodowego Centrum Kultury

Kim jesteśmy?

Naszą domeną jest działanie. Jesteśmy w ciągłym ruchu, nastawieni na zmiany w otoczeniu, w którym pracujemy. Swoją aktywną postawą upowszechniamy wzór czynnego uczestnictwa w kulturze, zachęcamy do naśladowania go. Pokazujemy, że tak też można. Co robimy? Przede wszystkim udowadniamy, że samo-realizacja, konieczność wyzwalań i wykorzystywania osobistego potencjału ma sens. Działamy zgodnie z konfucjańską ideą: powiedz mi, a zapomnę, pokaż mi, a zapamiętam, pozwól mi zrobić, a zrozumiem. Odnosimy się przy tym nie tylko do indywidualnych doświadczeń, motywujemy do współpracy grupy i społeczności, na rzecz dobra wspólnego.

Mówiąc: „Jestem animatorem kultury”, często myślimy nie tyle o zawodzie, który uprawiamy, a o roli społecznej, którą pełniemy na co dzień. Jesteśmy badaczami lokalnych społeczności, etnografami i kulturoznawcami, menadżerami i producentami, artystami, innowatorami i „siłaczkami”. Pracujemy w instytucjach kultury, działamy w organizacjach pozarządowych, jesteśmy społecznikami, przedsiębiorcami, politykami. Działając w miastach i małych wioskach, w skali lokalnej i międzynarodowej, zawsze myślimy o kulturze jako przestrzeni wymiany myśli i wartości.

Brakuje nam czasu na autorefleksję, zastanowienie się nad tym, co robimy, kim jesteśmy, jacy powinniśmy być. Na poważną rozmowę między sobą. Dlatego organizujemy spotkanie takich jak my: animatorów kultury. By zatrzymać się na chwilę, poznać się i policzyć, ustalić, co jest dla nas wspólne i ważne.

Przyjęliśmy formułę NieKongresu, żeby podkreślić roboczy, angażujący i intensywny charakter spotkania, bez miejsca na celebrowanie i uroczyste wystąpienia. Będziemy debatować, pracować w grupach, wymieniać się doświadczeniami podczas otwartych sesji i warsztatów. A przede wszystkim będziemy rozmawiać.

Marek Sztark
Dyrektor Programowy NieKongresu Animatorów Kultury
Członek Zarządu Forum Kraków

NieKongres Animatorów Kultury

Najczęściej zadawane pytania

→ Po co NieKongres?

Ideą NieKongresu jest poszukiwanie nowego stylu narracji o animacji kultury, wyjście poza ramy języka projektowego i grantowego, próba przemówienia przez animatorów własnym głosem. W ramach NieKongresu odbędą się dyskusje panelowe z udziałem zaproszonych ekspertów, moderowane przez opiekunów, autorytety merytoryczne oraz praca w grupach roboczych, której celem ma być wypracowanie wspólnych stanowisk, ustaleń, rekomendacji dla polityk dotyczących animacji i edukacji kulturowej. NieKongresowi towarzyszyć będą Ogólnopolskie Targi Grantodawców – pierwsza tego rodzaju inicjatywa w Polsce. NieKongres poprzedza trwająca od października 2013 roku dyskusja on-line.

→ Dla kogo NieKongres?

Ambicją NieKongresu jest zgromadzenie osób, które uważają/chcą się uważać/nie wiedzą, czy mogą się uważać za animatorów kultury. Osób, które pracują w instytucjach kultury, najczęściej domach kultury, osób realizujących projekty kulturowe w ramach organizacji pozarządowych, osób będących niezależnymi liderami życia lokalnego, artystów z zacięciem społecznikowskim i wszystkich tych, dla których animacja kultury stanowi wartość.

→ Kto za tym stoi?

NieKongres przygotowany jest przez Narodowe Centrum Kultury i Forum Kraków pod patronatem honorowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dla Narodowego Centrum Kultury NieKongres stanowi zwieńczenie prowadzonych od wielu lat działań: szkoleń, programów i wydarzeń skierowanych do animatorów kultury. Forum Kraków – samorządne, dobrowolne i trwałe zrzeszenie osób działających na rzecz animacji kultury – jest inicjatorem i partnerem merytorycznym wydarzenia. NieKongres pozostałby jednak jedynie ideą, gdyby nie zaangażowanie oraz pełne wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Naro-

dowego, które włączyło się nie tylko na poziomie finansowania przedsięwzięcia, ale aktywnie wzięło udział także w opracowywaniu założeń programowych. NieKongres przygotowuje zespół programowy pod przewodnictwem dr Ziny Jarmoszuk (MKiDN) w składzie: Agnieszka Czerniak (MKiDN), Krzysztof Dudek (NCK), Anna Duńczyk-Szulc (MKiDN), Marcin Jasiński (FK), Irena Madej (NCK), Kazimierz Monkiewicz (NCK), Joanna Orlik (FK), Aleksandra Stańczuk-Sosnowska (NCK), Anna Michalak-Pawłowska (FK), Anna Wieczorek (NCK), Anna Wotlińska (MKiDN), Przemysław Zieliński (MKiDN), Ewa Zbroja (NCK). Dyrektorem Programowym jest Marek Sztark (FK).

→ **Skąd taka dziwna nazwa?**

Animatoryzy kultury w Polsce nie są środowiskiem spójnym ani jednorodnym. Reprezentują różne podejście do działań animacyjnych – od nastawienia ściśle instytucjonalnego po pewnego rodzaju animacyjną anarchię. Chcieliśmy, żeby dla nich wszystkich znalazło się na NieKongresie miejsce, żeby wszyscy poczuli się zaproszeni – stąd nazwa, nadająca spotkaniu animatorów należną mu rangę, jednocześnie przewrotnie zaprzeczona.

→ **Dlaczego NieKongres został przesunięty w czasie?**

Poszukaniu nowego języka towarzyszy poszukiwanie nowych przestrzeni, w których symbolicznie stare mogłoby się spleść z nowym i zrodzić nową animacyjną jakość. Taką przestrzenią jest Służewski Dom Kultury – instytucja, która wyrosła z organizacji pozarządowej, działająca w stolicy kraju, lecz na osiedlu, które mogłoby znaleźć się w dowolnym miejscu w Polsce, w budynku, będącym najpełniejszą realizacją idei nowoczesnej, ekologicznej, przyjaznej odbiorcy architektury. Ze względów technicznych budynek nie został w terminie przekazany do użytku.

→ **Kiedy odbędzie się NieKongres?**

NieKongres odbędzie się w dniach 26–28 marca 2014 roku.

→ **Gdzie szukać informacji?**

www.platformakultury.pl

WYWIADY





Gdzie jest Pinokio? (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
we współpracy z Narodowym Centrum Kultury)

Animacja kultury jako idea

Grzegorz Godlewski: Jeżeli mamy mówić o tożsamości animacji, tożsamości animatora, to może się dobrze składa, że rozmawiam ja z Tobą, bo reprezentujemy nie tylko różne pokolenia, ale też różne stadia rozwoju animacji w Polsce. Od przełomu lat 80. i 90., kiedy na pewno pojawił się nowy impuls, nowe otwarcie dla animacji, do teraz bardzo wiele się zmieniło i w samej animacji, i w kontekstach, w jakich się rozwija. Myślę, że pytanie o tożsamość animacji to pytanie, które wymaga jakichś dopełnień albo przydałek – jaka animacja albo animacja czego? Choć mam pokusę zadania pytania jeszcze bardziej elementarnego, mianowicie – co to jest animacja? To pytanie wyłania się w związku z rozpowszechnieniem się tego określenia. W okresie, kiedy animacja się animowała, bardzo ważne było odniesienie krytyczne wobec takiej koncepcji animacji, która była traktowana jako część szerszych oddziaływań pedagogiczno-edukacyjnych i opierała się na różnych metodykach, na formułach, formach – myśmy od tego chcieli odstąpić. Wydaje się, że dzisiaj ten kontekst, chociaż istniejący, nie jest tak żywy, natomiast jesteśmy świadkami zadziwiającego rozwoju, wręcz inflacji pojęcia animacja. Mam wrażenie, że **wokół bardzo dużo jest animacji i animatorów, albo przynajmniej tych, którzy się tak określają.**

Zofia Dworakowska: Muszę przyznać, że mam problem terminologiczny związany z animacją. To znaczy wydaje mi się, że jeśli chce się mówić dziś o animacji, to tylko w liczbie mnogiej. Jest bowiem wiele animacji, często bez żadnego dookre-

ślenia, bez dopełnienia czy przydawki: organizowana jest impreza firmowa, na której będą „animacje”, w ofercie hotelowej również znaleźć można „animacje”.

Podzielał więc Twoją opinię – ten termin okazał się bardzo elastyczny, żeby nie powiedzieć chwytny, do tego stopnia, że został nawet przyswojony przez dawne upowszechnianie kultury, do którego byliście nastawieni krytycznie. Zdarza się więc, że zamiast dawnego instruktora mamy animatora, ale wielokrotnie chodzi tylko o zmianę nazwy, bo nadal prowadzi on takie same zajęcia i w ten sam sposób co kiedyś. Popularność tego terminu wiąże się też z dążeniami do, nadmiernej moim zdaniem, instytucjonalizacji pewnego obszaru kultury, poprzez objęcie go właśnie tą wspólną nazwą, sformalizowanie ścieżki edukacji i awansu zawodowego dla animatora kultury itd. Trudno się jednak dziwić zwolennikom tych rozwiązań, ponieważ często reagują oni na działania autorów polityki kulturalnej, którzy mają swego rodzaju kłopot z animacją kultury. [...] Tej inflacji różnych animacji, o której mówiłeś, towarzyszy też inny proces – utrata właściwości.

Odpowiedź na pytanie elementarne, które zadajesz, z jednej strony nie może więc pomijać wielorakiego uzusu tego terminu, a z drugiej strony – skazuje na odpowiedzi indywidualne. Mogę powiedzieć, czym animacja kultury jest dla mnie: to idea działań w kulturze związana z pewnym etosem.

GG: Podzielał opinię, że są takie użycia tego terminu albo takie typy obejmowanych nim działań, które dla części osób nie mieszczą się w tym pojęciu. Pytanie, czy da się uchwycić kryterium odróżnienia.

Powiedziałeś o etosie – jak rozumiem, animacyjne są wtedy takie działania, gdzie etos jest nadrzędny wobec wszelkich konkretnych środków, metod itd. Ale czy to jest jakoś uchwytne?

ZD: Animacja kultury – rozumiana jako idea – definiowana jest przede wszystkim przez ten drugi człon, to dopełnienie, którego, jak sam powiedziałeś, się domaga. Chodzi więc o animację kultury i konkretną koncepcję tej kultury, dlatego pewnie

wolę mówić „animacja kultury” niż „kulturowa”, bo kultura nie jest tu w funkcji określenia, przymiotnika wobec animacji, ale jest w samym centrum. Warto więc rozważać tożsamość animacji poprzez refleksję nad jej celami.

Przede wszystkim właśnie dlatego, że zmusza do zastanowienia się nad tym, o jaki kształt kultury tu chodzi, sytuuje więc animację na poziomie ogólniejszym, w szerszej perspektywie. Dostrzegam tu także wymiar polityczny, nie w sensie partyjnym, ale w sensie *polis*, pewnego porządku społecznego. **Animacja kultury rozumiana jako idea projektuje warunki konkretnego typu uczestnictwa w kulturze, które według mnie jest jednocześnie uczestnictwem obywatelskim. [...]**

W animacji kultury ważniejsza niż stosowane techniki jest koncepcja kultury, która zakłada nie tylko aktywność, ale i twórczość i niezależność uczestników. Na poziomie konkretnego projektu oznacza to, że uczestnicy nie tylko wykonują pewne czynności fizyczne, ale mają również prawo proponować nowe rozwiązania, nadać im własny sens, tzn. stają się podmiotami tej relacji, do tego stopnia, że mogą ją odrzucić – odejść i trzasnąć drzwiami lub po prostu obserwować z boku.

GG: Zgodziłem się z tym. Zadałem pytanie o kryterium odróżnienia, nie mając właściwie nadziei, że takie wyraźne kryterium da się wskazać. Zgodziłem się, że animację kultury wyróżnia cel, który jest bardzo trudny do osiągnięcia, rzadko kiedy jest osiągalny. To cel polegający na tym, żeby stworzyć rzeczywiste warunki do tego, co nazwałabym obywatelskością, można też mówić o pełnym uczestnictwie w kulturze, a w terminologii *community arts* mówi się o demokracji kulturalnej.

Małgorzata Litwinowicz w jednym ze swoich tekstów pisała, że chodzi o to, aby stworzyć warunki, w których ludzie mieliby prawo do własnego życia, do artykułowania własnych wartości, własnych doświadczeń. Zadaniem animatora – to chyba najważniejsza jego rola – jest zaproponowanie sytuacji czy środków artykulacji, które pozwolą im wypowiedzieć swoje miejsce w świecie, własną perspektywę, otoczenie, środowisko, to wszystko, czego przychodzący z zewnątrz animator, z „gotowymi” środkami, z „gotowymi” metodami, nawet nie zauważy, nie będzie miał okazji, bo ten przywieziony „sprzęt” mu to przysłoni.

ZD: Jeśli mowa o *community arts*, to warto przypomnieć, że w Polsce o „kulturze demokratycznej” Edward Abramowski mówił już w 1907 roku, a z kolei Oskar Hansen opisywał swoją koncepcję Formy Otwartej z 1959 roku właśnie jako realizację postulatów demokratyzacji. Te koncepcje, choć wywodzące się z różnych dyscyplin i oddalone historycznie, mogą stać się również ważnymi inspiracjami dla animatorów kultury.

GG: Takie działania, o których mówimy, są bardzo trudne, bo to są działania w warunkach, w których nie można niczego zaplanować, bo ten, kto przychodzi z zewnątrz, nie od razu wie, co jest ważne dla tych ludzi w życiu, ani co z tym zrobić, jak to wyrazić – to się dopiero wyłania. To jest trudne, ale jeśli działalność animacyjna ma mieć głębszy sens niż tylko edukacja kulturalna czy też zachęcanie do twórczości amatorskiej, to trzeba taki cel sobie stawiać. Tylko pytanie, jak to wszystko zmieścić w porządku projektów, grantodawców, sprawozdań itd. Twoim zdaniem to się da zmieścić?

ZD: Z różnymi skutkami to jest na pewno możliwe, wiele osób to robi i powstają wartościowe projekty, które zdobywają finansowanie. Trzeba też zrozumieć dążenia grantodawców do standaryzacji procedur, rzetelnej sprawozdawczości itd. ze względu chociażby na odpowiedzialność finansową, którą ponoszą. Instytucje same w sobie nie są przecież jakimś wielkim złem, które można tylko kontestować, ale jednak jako **instytucje publiczne powinny reagować na zmiany społeczne, a nie jedynie odgórnie projektować jakąś koncepcję kultury**. Dlatego bardziej niepokojące wydaje się traktowanie porządku instytucjonalnego bezrefleksyjnie, poddawanie się wizji i narracjom tam proponowanym, nawet wtedy, gdy do końca nam nie odpowiadają. Nie można tracić czujności, trzeba sobie raczej wyrobić ciągły odruch zastanawiania się nad swoją praktyką, odruch krytyczny.

To są czasami pozornie mało znaczące kwestie, jak przejmowanie tzw. języka projektowego. Moim zdaniem język, którym się posługujemy, infekuje naszą praktykę, czyli zwrotnie wpływa na to, jak działamy. Okazuje się nagle, że używam na przykład pojęć ekonomicznych do opisu praktyk zupełnie innego rodzaju. Potem

zaczynam mówić, niejako bezwiednie, tym samym językiem podczas spotkań z ludźmi, językiem, który nie przystaje do naszej wspólnej codzienności, wreszcie – zaczynam myśleć w ten sposób.

Związane jest to również z szerszym zagadnieniem autorefleksyjności animatora kultury, która z jednej strony dotyczy świadomego wyboru języka czy form relacji wobec różnych porządków instytucjonalnych, a z drugiej strony łączy się z ogólniejszym przekonaniem na temat tożsamości animatora, która jest dynamiczna, zmienna. Ona musi być ciągle kwestionowana, budowana na nowo. Według mnie, pewnie z powodu mojego socjologicznego wykształcenia, postawa wynikająca z tej tożsamości jest bardzo bliska postawie jakościowego badacza społecznego, który w terenie powinien ciągle zadawać sobie pytania, kim jest, z czym i po co przychodzi. Ta dynamika, to kwestionowanie własnej roli i języka wiąże się także z koniecznością samorozwoju, animator nieustannie szuka nowych inspiracji, rozszerza swoją perspektywę na inne dyscypliny, nie może ulec zbyt dobremu samopoczuciu.

GG: To, co mówisz o analogii z jakościowym badaczem społecznym, w równym stopniu odnosi się do antropologa. Jeszcze bym wystrzelił to, co mówisz o refleksyjności: zważywszy, że tego, z kim chcemy pracować, nie chcemy przykroić do naszych miar, chcemy dać mu możliwość artykulacji, zgodnie z jego własnymi źródłami i impulsami, może dobrze by było potraktować tę sytuację jako sytuację antropologiczną, w kategoriach swój – obcy. Może dobrze by było potraktować adresata działania animacyjnego jako innego, jeszcze zanim się będzie szukać tego, co wspólne, żeby zobaczyć w nim coś nieprzejrzystego, zobaczyć w nim inność, zobaczyć coś, czego ja w punkcie wyjścia nie rozumiem, nie podzielam, co wzbudza we mnie nawet niechęć, z czym się nie identyfikuję w pierwszym odruchu, po to, żeby droga znajdowania tego, co wspólne, nawet jeżeli będą to jedynie środki wyrazu, dokonała się przez przezwyciężenie tego, co jest różnicą, żeby nie była narzucona. To by pozwoliło nie redukować tego, co inne, do tego, z czym ja przychodzę.



Mursk w kolorze (Stowarzyszenie z Siedziba w Warszawie)

To by pozwoliło strzec się, co też jest elementem autorefleksyjności, przed mniej lub bardziej ukrytą postawą kolonizatorską. Ja, biały człowiek, przychodzę tu z prawdziwą kulturą.

ZD: W tym roku byłam na trzytygodniowej rezydencji w Rennes, na blokowisku w dzielnicy Maurepas, która jest jednym z pierwszych przystanków emigrantów przybywających do Francji. Po raz pierwszy w życiu miałam tak dojmujące poczucie wyobcowania, było to głębokie przeżycie antropologiczne, nie do końca związane z kontekstem wielokulturowym, choć mieszkają tam przedstawiciele 48 narodowości, ale przede wszystkim z faktem, że nie znam języka francuskiego. Nie miałam więc sposobu, aby nawiązać choćby podstawowe relacje z mieszkańcami. Było to bardzo trudne doświadczenie, na które nie byłam przygotowana i które odczuwałam niemal fizycznie – byłam niema. Przywołuję je dlatego, że doprowadziło mnie do podobnego wniosku, jaki przed chwilą sformułowałaś. Doświadczenie różnicy stawiało mnie do pionu za każdym razem, gdy nadchodziła chwila samozadowolenia, pokusa łatwych rozwiązań itd., co nie oznacza wcale, że nie udało nam się dużo zrobić razem, mimo iż pozostaliśmy inni, świadomi swojej odrębności.

To, o czym mówimy, każe również przywołać inną ważną inspirację dla animacji kultury – bartery Teatru Odin. Barter polega właśnie na spotkaniu w różnicy. Eugenio Barba pokazuje, że jest możliwe spotkanie, które nie prowadzi do uwspólnienia wartości czy obyczajów. Opisując pierwsze bartery włoskie z lat 70., podkreśla, że oni, młodzi artyści ze Skandynawii, nie chcieli uczyć się tradycyjnych pieśni z południa Włoch, przede wszystkim chodziło o tworzenie warunków do manifestacji każdej z odrębnych kultur biorących udział w barterze.

GG: Przykład barteru wskazuje na jeszcze jeden aspekt tej relacji swój – obcy, inny aspekt tej refleksyjności: zwrotność. **Nie tylko jest tak, że ja się spotykam z jakąś innością, ale ja w oczach tych, z którymi się spotykam, też jestem inny,** też jestem kimś, kto reprezentuje coś, co dla nich jest nieznanne, nie w pełni być może zrozumiałe, trudne do zaakceptowania, obce. To jest to, o czym wspominałaś:

sytuacja animacyjna, podobnie jak sytuacja badawcza, jest niesłuchanie kształcąca, bo pozwala mnie samemu rozpoznać się w różnych aspektach mojego bycia w świecie, które na co dzień są dla mnie przezroczyste, które uważam za naturalne czy uniwersalne. I to jest też ważne.

ZD: Z tą zwrotnością związana jest wzajemność, o której usiłowałam powiedzieć, gdy mówiłam, że to, co jest dla mnie definiujące dla animacji kultury, to nie tylko metody partycypacyjne, ale to, że uczestnicy stają się współautorami, inicjatorami projektów. Nie chodzi więc o działanie jednokierunkowe, ale wzajemne. Jak postulują przedstawiciele zaangażowanych badań jakościowych, badanie dopełnia się dopiero wtedy, gdy wyjściowa relacja badawcza zostaje odwrócona i to badacz jest przepytwany, obserwowany, a także doświadcza niewygody z tym związanej.

GG: Odwołując się do terminu, którego kiedyś użyłem, wieloplemienność nie dotyczy tylko egzotyki, ale przenika nasze społeczeństwo, ona jest wszędzie, tylko że się nie rzuca w oczy, bo pod względem wielu zewnętrznych przejawów życia my się nie różnimy. Ale gdyby uczynić nieprzejrzystym to, co wydaje się przejrzyste, gdyby zobaczyć inność wokół nas i w nas, to prawdopodobnie właściwie we wszystkich działaniach animacyjnych spotkalibyśmy środowiska, z którymi można by dokonać wymiany różnych doświadczeń, sposobów życia, myślenia o świecie – barteru.

Potrzeba, ale też trudność osiągnięcia takich sytuacji wydobywających różnice wynika stąd, że działania animacyjne, podobnie jak badania antropologiczne, zawsze mają w sobie element ryzyka. Wtedy, kiedy są poważnie traktowane – nie wtedy, kiedy się przychodzi z jakimś gotowcem – pojawia się sytuacja ryzyka, niepewności, obawy, że się chybi celu, że się uderzy nie w tę strunę, co trzeba. W takiej sytuacji, w sytuacji pewnego poczucia zagrożenia, kiedy się łapie elementy swojskości czy bliskości, zapewniają one poczucie bezpieczeństwa. Jest więc pokusa, aby na takiej powierzchownej bliskości za dużo budować.

ZD: Ta bliskość i swojskość to znowu cechy łączące animacje w liczbie mnogiej, którym często przyświeca nadrzędne dążenie do tego, żeby było miło. **Niepokoimnie, gdy projekt animacyjny nie wykracza poza miłe spędzanie czasu.** Jeśli mówimy o animacji kultury jako idei, to chodzi o coś więcej, o zaangażowanie społeczne, o wprowadzanie zmian. One mogą być efemeryczne lub permanentne, mentalne, emocjonalne czy fizyczne, ale nie mogą być zdeterminowane przez imperatyw przyjemności. Jednocześnie sytuacja otwarta, o której mówiłeś, reagowanie na to, co się wydarzy, w tym na problemy czy konflikty, jest rzeczywiście bardzo trudne i tego nie da się wyuczyć, przyswajając kilka sprawdzonych metod i technik. [...]

GG: Mam jeszcze jedną kwestię, którą chciałbym poruszyć: jak w kontekście tego wszystkiego, o czym mówiliśmy – etosu, refleksyjności, otwarcia na to, co się zdarza, co się wyłania – kształcić animatorów? Kiedy inicjowaliśmy kształcenie animatorów w Instytucie Kultury Polskiej, naszą podstawową ideą było to, żeby zapoznawać studentów z mistrzami, żeby stwarzać okazje, poprzez warsztaty czy staże, żeby ci, których ciągnie do animacji, mogli nie tylko obserwować, ale także uczestniczyć w praktyce kogoś, o kim wiadomo, że jego działalność jest wartościowa, twórcza, skuteczna. Mieliśmy przekonanie, że to jest najważniejsze, że jeżeli ktoś będzie miał za sobą takie doświadczenie, to pozwoli mu to siebie zdefiniować i będzie mógł w odniesieniu do swoich własnych dyspozycji, do środowiska, w którym chce pracować, przez jakąś analogię, też przez kontrast, wypracować swoją własną wizję tego, co by chciał zrobić, a środki, metody to już będzie znajdował sam, stosownie do tego, co mu będzie potrzebne. Jak ty na to patrzysz?

ZD: To jest bardzo trudne pytanie, po pierwsze z powodu tego, co już tutaj sobie powiedzieliśmy, że rozumiem animację kultury jako pewnego rodzaju zaangażowanie obywatelskie, związane z określonym światopoglądem, którego trudno uczyć i zawsze pozostają wątpliwości, czy ma się do tego prawo. Drugi powód jest taki, że niektórzy mają szczególne predyspozycje do bycia animatorami, a inni, choćby nie wiem jak dobrze wykształceni, nigdy animatorami nie będą.

Mając świadomość tych trudności, opieramy program kształcenia animatorów na wspólnej refleksji o kulturze, co jest możliwe dzięki usytuowaniu specjalizacji animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej. To połączenie z perspektywą antropologiczną wydaje mi się tu niezbywalne. Inny ważny wątek łączy się z tym, co powiedziałaś przed chwilą: według mnie dostarczenie jakichś konkretnych technik nie jest kluczowe i trudno mi mówić o kształceniu animatorów jedynie w języku kompetencyjnym, bo nie mam listy kompetencji, które każdy nasz student zdobędzie.

Myślimy o programie specjalizacji raczej jako o serii spotkań, które pozwolą na zdobycie różnych doświadczeń. Pierwszy typ obejmuje spotkania z ciekawymi praktykami. Nie użyłabym tu jednak słowa „mistrz”, może dlatego, że jestem na takim etapie życia, że mam problem z niektórymi swoimi mistrzami, ale także dlatego, że chodzi o inny typ relacji niż mistrz – uczeń. Są to spotkania we wspólnym działaniu, bezpośredniej współpracy, które stanowią często okazję do poznania pewnych technik czy mediów, ale nigdy nie prowadzą do ich pełnego opanowania. Zainteresowani mogą rozwijać te umiejętności na własną rękę. To jest rodzaj zadania postawionego przed każdym studentem – to on sam musi wytyczyć swoją dalszą ścieżkę. Drugi typ doświadczenia, jaki chcemy dać naszym studentom, to praca w terenie, poza bezpiecznymi murami uniwersytetu, w ramach realnych projektów. Dla wielu naszych studentów jest to pierwsza okazja do nawiązania relacji z nieznanymi sobie i często odmiennymi ludźmi – przechodniami, członkami różnych społeczności. Chodzi więc znowu o doświadczenie spotkania i współpracy z ludźmi, równie ważne jak to z praktykami animacji kultury.

GG: Wychodzi na to, że kształcenie animatora składa się z dwóch linii. Pierwsza to tworzenie okazji, żeby na własną rękę kształtował swoją tożsamość jako animatora, a druga – żeby się sprawdził, czy się w ogóle do tego nadaje.

ZD: Ta samodzielność animatora jest bardzo ważna. Na koniec powiem coś skrajnego – jestem przekonana, że dla osoby, która ma predyspozycje, jest refleksyjna i empatyczna, najważniejszą szkołą animacji kultury są spotkania z niezwykłymi ludźmi, nie tylko mistrzami, ale po prostu z różnymi ludźmi.

Grzegorz Godlewski – dr hab. prof. UW, kierownik Zakładu Antropologii Słowa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie przez wiele lat kierował specjalizacją animacja kultury na studiach kulturoznawczych. Współautor tomu *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość* (2002) oraz podręczników *Antropologia kultury* (2005) i *Antropologia słowa* (2003); ostatnio opublikował książkę *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne* (2009). Od 2011 r. jest członkiem i sekretarzem naukowym Komitetu Nauk o Kulturze PAN.

Zofia Dworakowska – antropolożka kultury i teatrolożka. W Instytucie Kultury Polskiej UW prowadzi praktyczną specjalizację animacja kultury oraz studia podyplomowe dla nauczycieli wiedzy o kulturze i animatorów kultury. Realizuje własne projekty animacyjne i badawcze, dotyczące m.in. przestrzeni miasta, społeczności lokalnych, kultury tradycyjnej.





Mursk w kolorze (Stowarzyszenie z Siedzibą w Warszawie)

Trudne ćwiczenie z marzenia

Martyna Obarska: W jaki sposób definiujesz środowisko animatora? Czy masz ukutą roboczą definicję tego, czym ono jest?

Maria Rogaczewska: Animator funkcjonuje w rzeczywistości, która jest wielowarstwowa, bo to środowisko zarówno społeczne, jak i fizyczne, ekologiczne, kulturowe i biznesowe. Kiedy jednak mówimy o animatorze kultury, to musimy pamiętać, że jest to osoba, która patrzy na świat z konkretnej perspektywy. Tak jak ryba, która pływa w oceanie. Jej nie interesuje to, jakie skały są na dnie, ale zwraca uwagę na drapieżniki, na konkurentów do tego samego pożywienia. Animator filtruje elementy swojego środowiska, dostrzega i reaguje przede wszystkim na to, co jest mu potrzebne. Środowisko działania animatorów kultury jest silnie uwarunkowane tym, jak oni na nie patrzą. A ich ogląd rzeczywistości bywa często romantyczny.

MO: Romantyczny czy pozytywistyczny?

MR: Pozytywistyczny też, ale może częściej romantyczny. Romantyzm rozumiem nie jako sentymentalizm, ale raczej jako chęć ustanowienia nowych reguł świata. Wbrew tym regułom, które panują dookoła.

MO: Kontynuując tę metaforę, wydaje ci się, że jest jakiś element skał, których animatorzy w ogóle nie dostrzegają?

MR: Przedsiębiorstwo kapitalistyczne i charakterystyczna dla niego organizacja pracy stoi w centrum życia społecznego w nowoczesnym świecie. Natomiast **patrzenie na świat pod kątem organizacji, która ma być efektywna, przynosić policzalne rezultaty, jest animatorom zazwyczaj obce.** Często to jest właśnie ta skała, której nie chcą widzieć, a o którą się rozbijają. Chcą postawić w centrum życia społecznego te wszystkie wartości, w które wierzą – spontaniczność, twórczość, kreatywność, bycie razem, dar, gest. Tymczasem w centrum świata jest coś innego – organizacja, przedsiębiorstwo, rezultaty, wyniki, kalkulowanie, racjonalność.

MO: Animatorzy są w stanie dostrzec tę skałę i umieścić ją w swojej wizji świata?

MR: Dostrzegam potencjał w nowoczesności, w organizacji, w przedsiębiorstwie, w biznesie. Tylko jeżeli my – jako animatorzy, przedsiębiorcy społeczni, społecznicy – nie otworzymy się na niego, nie zaczniemy z nim poważnie po partnersku działać, zamiast się obrażać, to nic się nie zadzieje. Najbardziej wartościowy jest moment, w którym animator otwiera oczy i dostrzega, że może z tej skały czerpać moc. Choć się o nią dotychczas rozbijał, ona nagle pomaga mu nabrać rozpędu. Animator może też tę skałę rozmiękczyć, zmienić w coś żywego, przemienić w rafę koralową, która ożyje, bo najciekawsze w dzisiejszych czasach są hybrydy, na przykład trwała sieć współpracy między przedsiębiorstwem a środowiskiem artystycznym.

MO: Taka realna międzysektorowość.

MR: W działaniach międzysektorowych nieoceniony może stać się animator kultury, który otwiera wszystkim oczy. On jest tym Hermesem, pomagierem, który przychodzi i mówi: zróbcie to, zrobimy to tak. Układa wszystkie klocki.

MO: Skoro animator miałby być osobą, która łączy te wszystkie elementy, to oznaczałoby, że musi być trochę społecznie oświeconym menadżerem, który jednocześnie potrafi rozmawiać z biznesem i przekonać go do swoich racji. Uważasz, że wśród animatorów są ludzie, którzy mają takie kompetencje?

MR: Tak, na całym świecie można spotkać takich ludzi. Jedną z kilku tysięcy członkiń Stowarzyszenia ASHOKA, grupującego innowatorów społecznych, jest Brytyjka, która spędziła część życia w więzieniu. W trakcie odbywania kary, zaczęła czytać literaturę klasyczną, Szekspira. Stwierdziła, że dzięki tej lekturze wzmacnia się jako kobieta. Dostrzegła w literaturze potencjał emancypacyjny. Nabrała ochoty na życie, a potem zaczęła się nią dzielić. Stworzyła kółka czytelnice dla więźniarek. Chciała je przekonać, że ich człowieczeństwo jest ważniejsze niż ich błędy, uzależnienia. Założyła organizację, zdobyła środki na to, żeby takich kółek powstawało więcej, nagłośniła sprawę, weszła do szkół, animowała. Chciała dokonać długofalowej zmiany społecznej, a nie tylko przeżyć chwilę oczyszczenia na tym jednym spacerniaku. Być może jestem w sprzeczności ze środowiskiem animatorów, ale mam wrażenie, że dla nich liczy się ten moment, tu i teraz, kiedy w centrum wsi będzie wielki happening i wszyscy przeżyją coś niezwykłego.

Mnie natomiast interesują tacy animatorzy, którzy chcą i potrafią instytucjonalizować te przeżycia, uczynić je powtarzalnymi.

MO: Wspominałaś wcześniej o tym, że animator funkcjonuje w pewnym łańcuchu pokarmowym. Ktoś go zjada, a on kogo?

MR: Animatorzy czasami szafują fałszywymi obietnicami, pisząc projekty, obiecują gruszki na wierzbie, zapewniają, że ich działania przyczynią się do włączenia społecznego. Dzięki temu, że zrobią cykl przyjemnych festiwali gdzieś w zaniedbanej dzielnicy, warsztatów łączących pokolenia, działań edukacyjnych. Tyle że jakość życia tej starszej pani, która weźmie udział w warsztacie, znacznie bardziej wzrosłaby dzięki odremontowaniu jej mieszkania czy kupieniu nowych okularów, bo te, które ma, są już stare i zużyte. Wiem, że działania animacyjne

mają inne założenie – że ta pani się zaktywizuje, przyjdzie, pozna inne panie, przez to zbuduje więzi z innymi i gdzieś tam w końcu trafi na organizację, która jej te okulary kupi i jej jakość życia się poprawi. Krytycy czasem mówią, że to jest takie bicie piany, miłe spotkania. To oczywiście jest ważne – „ćwiczenie z marzenia”, jak to ładnie nazywa socjolog Aleksandra Gołdys, z którą współpracuję – ale trzeba też pamiętać, że jakość życia składa się także z twardych rzeczy, takich jak: mieszkanie, jedzenie, dobra opieka zdrowotna. Samorządy często się chwala, że wspierają działania animacyjne, dzięki nim działają grupy zabawowe, animatorzy podwórkowi, którzy w trakcie wakacji organizują półkolonie. Tylko że to nie zmienia faktu, że te dzieci nadal nie mają dostępu do specjalisty, mają wypadające zęby, krzywe kręgosłupy. W animację kultury łatwiej jest zainwestować, to jest po prostu tańsze i łatwiejsze, ale czy można uczciwie napisać projekt kulturalny, z którego wynika, że wykluczeni przestaną być wykluczeni?

MO: Czy w takim razie animacja kultury powinna się w jakimś stopniu zmienić?

MR: Często pisze się wnioski w sposób fałszywy, zamieszczając w nich zapewnienia, że stworzenie grupy zabawowej spowoduje integrację w środowisku rodzin, przełamanie wykluczenia społecznego samotnych matek, a to nie jest prawda, po prostu.

MO: Tak, tylko czy to nie jest trochę jak zarzucanie elektrykowi, że nie jest lekarzem?

MR: Przyznaję, trochę jest, masz rację.

MO: Mam wrażenie, że w kwestii wniosków odpowiedzialne są obie strony: ta, która pisze, i ta, która ocenia, i oczekuje, że się wpisze takie a nie inne rzeczy.

MR: Tutaj dotykamy bardzo ważnego problemu środowiskowego – istnienia kodu języka projektów, programów i strategii. To jest nowomowa, chociażby słynne „zagospodarowanie czasu wolnego dzieci i młodzieży”. Jeżeli fundacja albo stowarzyszenie nie wpiszą tego określenia we wniosku do gminy czy samorządu, to nie dostaną funduszy. Posługujemy się tym kodem i bierzemy pod uwagę rzeczywistość, której już nie ma. Myślimy o czasach sprzed 50 lat, kiedy życie człowieka było podzielone na odcinki. Najpierw była praca od 7 do 15, a potem czas wolny. Świat się zmienił, życie na prowincji też wygląda zupełnie inaczej. Młodzież często zostaje dłużej w szkole, bo na przykład musi czekać na odjazd autobusu, bo jest tylko jeden. Kiedy wracają zimą do domu, jest już ciemno, nie chcą z niego wychodzić. Poza tym, dzięki nowym mediom, mogą mieć kontakt z innymi i rozrywkę, nie wychodząc z własnego pokoju. Efekt jest taki, że organizacje, które piszą wnioski dotyczące zagospodarowania czasu wolnego, zgodnie z tym, jak wymagają tego władze lokalne, nie mogą potem znaleźć beneficjentów swoich działań. Trzeba zmienić ten kod, którym się posługujemy w tych wszystkich projektach i programach, musimy zacząć zupełnie inaczej myśleć. Należy stopniowo zastępować dotychczasowy termin, na przykład sformułowaniem „lokalne przywództwo dzieci i młodzieży” albo „umiejętność dokonywania zmiany przez dzieci i młodzież”. W tej zmianie kodu innowatorzy społeczni i organizacje pozarządowe są daleko przed instytucjami publicznymi.

MO: Animator ma za zadanie wymyślić nowy język?

MR: Może mieć duży wpływ na język, jakim się opisuje świat, na artykulację. Posłużę się przykładem zapożyczonym od Josifa Brodskiego. Brodski powiedział kiedyś studentom, podczas wykładu na jednym z amerykańskich uniwersytetów, że oni są na tym uniwersytecie nie po to, żeby znaleźć sobie bogatą żonę czy bogatego męża, i nie po to, żeby znaleźć przyszłego pracodawcę, tylko żeby zdobyć cenniejsze bogactwo, a jest nim zdolność artykulacji, czyli zdolność wyrażania siebie, swojej idei, swojej misji i bycia tak przekonującym, żeby inni za tym poszli. Animator musi posiadać taką zdolność artykulacji, powinien umieć złamać ten kod, być innowatorem.



Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego. ShortCut/Cięcie: prolog
(Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki)



MO: Spróbujmy wypunktować działania, które umożliwiłyby animatorowi stanie się innowatorem społecznym.

MR: Po pierwsze, animator powinien przywiązywać ogromną wagę do diagnozy środowiska, nie przychodzić z gotową ideą i misją. Musi opanować do perfekcji umiejętność słuchania, widzenia, zadawania pytań, kwestionowania samego siebie. To jest umiejętność tworzenia „gęstego opisu”, historycznie uświadomionego, sprawiającego, że dostrzegamy procesy, które stały za tym, że dane miejsce i dana społeczność ewoluowały do aktualnego stanu. Animator musi też posiadać etnograficzną wrażliwość, czyli zdolność widzenia bardzo różnych powiązań, często nieoczywistych, umiejętność widzenia świata z perspektywy różnych interesariuszy. Musi zachęcać ludzi, żeby stali się refleksyjnymi badaczami, rozejrzeli się wokół siebie. Nie może działać z powodu własnego ego.

MO: W którym momencie wchodzi innowacja?

MR: Wtedy, kiedy animator ma bardzo określoną wizję zmiany i może nazwać stan docelowy, ma też wszystkie kompetencje, które sprawiają, że może doprowadzić projekt do końca. Potrafi przyciągnąć ludzi, zbudować sojusze, nazwać problemy, których nikt wcześniej nie nazwał, dostrzec problemy, których nikt wcześniej nie dostrzegł i zaproponować innowacyjne rozwiązania.

MO: A czy innowator może być tylko takim zapalnikiem?

MR: Nie, przeciwnie, innowator schodzi ze statku ostatni. Do animacji nie powinien się pchać ludzie, którzy nie mają bardzo mocnego profilu etycznego. Ludzie z silną motywacją opartą na ego owszem, bardzo dużo robią, ale jak odejdą z danego miejsca, to zostaje po nich pustynia. Nic dalej nie będzie. Demiurg był i odszedł.

MO: Może to oznaczać, że taki animator-innowator społeczny musi zostawić po sobie coś namacalnego?

MR: Tak, ale to coś musi zostać powołane do życia dzięki pokorze wobec środowiska. To w tym środowisku jest potencjał do zmiany, a rolą animatora jest, bez zwracania zbędnej uwagi na siebie, go wydobyć, pomóc nazwać problem, dojść do rozwiązania. Na przykład w miasteczku X jest smutna rzeka i animator proponuje, że będzie nią spływać kolorowy statek, a rodzice będą na nim czytać bajki swoim dzieciom. Statek będzie regularnie spływał, dzieci się już przyzwyczają i będą na niego czekać. Z czasem inicjatywę można rozbudować, ale trzeba to zrobić tak, żeby rozbudzić w środowisku moce, które ją podtrzymają. Niech ktoś zrobi patent żeglarza, ktoś inny założy bibliotekę z bajkami. Ważne, żeby wzmocnili się wszyscy ludzie, którzy są za to odpowiedzialni, a nie sam animator, bo najważniejsza jest trwałość tej zmiany.

MO: W jaki sposób można strategicznie zaplanować udany mariaż animacji kultury z innowacją społeczną?

MR: Trzeba poważnie potraktować zawodowe przygotowanie animatorów kultury. Prestiżowe uniwersytety w Stanach Zjednoczonych uznają za swój punkt honoru kształcenie przynajmniej części studentów na przedsiębiorców społecznych. Wychodzą też jednak z założenia, że bycie przedsiębiorcą społecznym nie musi być ich zawodem. Ma być raczej sposobem na życie, pewną nabytą cechą osobowości. Więźniarka, o której opowiadałam, była przedsiębiorczynią społeczną, nawet o tym nie wiedząc. Znalazła się w najgorszej z możliwych sytuacji życiowych, ale sobie twórczo poradziła. Niektórzy mają to z natury, ale na tych uniwersytetach, o których mówię, jest też założenie, że pewnych rzeczy można się wyuczyć. Pozostaje więc pytanie, jaka w Polsce jest ścieżka formacyjna animatorów kultury? To jest obszar, w który państwo może zainwestować.

Drugą ważną kwestią jest krótkofalowość projektów finansowanych ze środków publicznych. Zazwyczaj są to projekty jednoroczne. Warto byłoby przemyśleć, czy nie lepiej zaczerpnąć inspiracje z działań „aniołów biznesu”, którzy przekazują pieniądze na okres 2–3 lat funkcjonowania, bo wiedzą, że tylko w takiej perspektywie czasowej można mówić o realnej zmianie. Można przecież dopilnować tego grantobiorcy, można robić ewaluację ciągłą, dbać o bardzo dokładny monitoring. Trzeba też poważnie potraktować kwestię ułatwienia dostępu do funduszy, czyli regrantingu i minigrantów – zawsze będą jakieś grupy nieformalne, które mogłyby dostać 4 tysiące bez jakichś specjalnych formalności. Wspierajmy to, niech testują swoje pomysły.

Martyna Obarska – kulturoznawczyni, członkini zespołu redakcyjnego kwartalnika „Res Publica Nowa” (redaktorka merytoryczna numeru „Zawód animator”) i „Magazynu Miasta”, trenerka. Realizuje projekty społeczne („Mój MDM”) i animacyjne. Specjalizuje się w tematyce miejskiej. Działając w Laboratorium EE, stara się łączyć potencjał projektów społecznych, miastotwórczych i nowych rozwiązań technologicznych.

Maria Rogaczewska – socjolog, pracownik naukowy Instytutu Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, współtwórczyni inicjatywy „Projekt Społeczny 2012” oraz Think Tank for Sports. Specjalizuje się w badaniach dotyczących roli religii w sferze publicznej, kapitału społecznego w społeczeństwach postkomunistycznych, a także w badaniach ewaluacyjnych i analizach strategicznych dla instytucji polityki społecznej oraz trzeciego sektora w Polsce. Zajmuje się także zagadnieniami związanymi z partycypacją publiczną i udziałem obywateli w rządzeniu.





Dźwiękospacery (Fundacja Fabryka UTU)

Animacja: wielość idei, działań, narzędzi i celów

Aleksandra Szymańska: Czemu powinna służyć animacja kulturowa: obronie *status quo* czy zmianie? Pewnie natychmiast odpowiedziałabym: zmianie. Ale czy celem jest zmiana, czy samo współdziałanie? Czy współdziałanie, komunikacja w grupie to nie są wyzwania same w sobie? Zwłaszcza na naszym polskim gruncie to pytanie może istotne: często słyszymy, że brak umiejętności współpracy, pracy w grupie – to nasz polski problem. Patrząc na działania w obszarze *community art* – chodzi o wspólną pracę i to, co ona ma w ludziach spowodować – punktem wyjścia nie jest ani przykładowa ściana bez mozaiki, ani celem jej dekoracja, ale właśnie brak współpracy.

A wracając do początku: celem animacji jest zmiana? Celowo pytam o zmianę, a nie o ożywienie czy uaktywnianie. Bo kiedyś Twój tekst dotyczący roli sztuki w przestrzeni publicznej zainspirował mnie do tego, aby przestać myśleć o „aktywności” i „kreatywności” jako z założenia jedynych pozytywnych i pożądanych rezultatach takich działań. Świadoma bierność jest postawą, do której każdy ma prawo, także będąc częścią grupy...

Marek Krajewski: Animacja kulturowa powinna tyleż samo służyć zmianie, ile przed nią bronić. Zmiana sama w sobie nie jest zła ani dobra, podobnie jak *status quo*. Problem polega na tym, że fetyszujemy zmianę, bo utożsamiamy ją wyłącznie z tym, co witalne, żywe, progresywne, nowoczesne. Pod takim myśleniem o zmianie z pewnością nie podpisaliby się ci, którzy są ofiarami systemowej trans-

formacji, ci, których biografie zostały gwałtownie zmienione przez niezależne od nich przeobrażenia społeczne, ci, których życie pełne jest niepewności i niestabilności. Oni wszyscy pragną, by już się nic nie zmieniało. Ich marzeniem jest stabilność. Podobnie jest pewnie ze współdziałaniem – nie zawsze przecież jest ono czymś dobrym. Dla przykładu w Polsce problemem nie jest pewnie brak kapitału społecznego, brak woli współdziałania, ale raczej to, że to współdziałanie ma charakter specyficzny – wzmacnia solidarność i więzi w obrębie niewielkich grup, środowisk, klubów i koterii. Bałbym się więc zdefiniować jako cel animacji pobudzanie współdziałania, bo może ono przecież prowadzić do zawłaszczania publicznych zasobów albo być skierowane przeciwko innej zbiorowości. Z podobnych powodów trudno uznać za ten cel ożywianie czegoś, bo często bezruch wcale nie jest oznaką, że coś jest martwe, ale raczej przejawem dyskretnego, ale wcale nie mniej wartościowego bycia w kulturze.

Nieemożność udzielenia jakiegś generalnej odpowiedzi na pytanie, co jest celem animacji kulturowej, nie jest więc tylko skutkiem tego, iż praktykuje się ją na tysiące różnych sposobów, wspiera na odmiennych koncepcjach teoretycznych i systemach wartości, ale raczej tego, że animacja kulturowa powinna być zawsze kontekstowa. Oznacza to, że to społeczność, w której działa animator, jej wyjątkowość, dotykające ją problemy oraz potencjały, którymi ona dysponuje, i deficyty, z powodu których cierpi, powinny wyznaczać cel działań animacyjnych. To z kolei wymaga dobrego poznania tego kontekstu i dostosowania działań do niego, a czasami tych działań poniechania.

Nie oznacza to oczywiście, że nie powinniśmy rozmawiać o tym, czym może być tego rodzaju praktyka. Przeciwnie, tego rodzaju dyskusje i spory wzbogacają repertuar możliwych strategii działania, uwrażliwiają na dylematy, które pojawiają się w trakcie ich urzeczywistniania, uświadamiają, jak bardzo wielowymiarowym i złożonym typem działań jest animacja kulturowa.

Ten model rozumienia animacji, o którym tu mówię, jest bardzo trudny do wplecenia w dominujące dziś myślenie projektowe, które samo w sobie wymusza traktowanie animacji jako medium zmiany i definiuje animatora jako osobę dysponującą planem tego, jak ją wprowadzić w życie. Trudno sobie wyobrazić

projekt, którego celem byłoby powstrzymywanie zmiany kulturowej albo zachowanie *status quo* – chociaż takie działania animacyjne są w pewnych sytuacjach niewątpliwie potrzebne. Logika projektowa, wzmacniana przez zasady dystrybucji publicznych środków, utwierdza nas w przekonaniu, iż zmiana jest lepsza od jej braku, że to, co będzie, jest lepsze od tego, co jest teraz, że ruch jest lepszy od bezruchu. A także to, że można taką pozytywną zmianę zaplanować, patrząc na rzeczywistość z lotu ptaka, z perspektywy generalnych założeń na jej temat i koncepcji tego, co absolutnie dobre dla wszystkich. Dosyć charakterystyczne jest też to, że w im mniejszym stopniu jesteśmy w stanie wpływać na świat, bo jest on coraz bardziej nieprzewidywalny, złożony, oparty na skomplikowanych związkach przyczynowo-skutkowych, sprzężeniach zwrotnych, tym chętniej sięgamy po myślenie w kategoriach projektu. Ono nas uspokaja, bo wskazuje, iż coś jednak kontrolujemy. Niebezpieczeństwo, jakie kryje się w takim myśleniu, polega jednak nad tym, że projekt nie tylko z konieczności upraszcza rzeczywistość, ale też ją formatuje. Formatuje, bo eliminuje z naszego myślenia o niej to wszystko, co wymyka się logice projektu, bo jest zbyt złożone, unikalne, nietypowe, rozciągnięte w czasie i przestrzeni. Istotnym problemem myślenia projektowego jest też to, że nie zakłada się w nim porażki, niepowodzenia jako integralnego elementu działania animacyjnego. Chociaż to właśnie one są często najbardziej wartościowe, myślenie projektowe nie jest w stanie ich pomieścić.

AS: Poruszyłeś bardzo ważny temat, może ważny także dla próby nazwania wybranych modeli animacji kulturowej: działanie projektowe a długofalowe. To jest bardzo ciekawe w kontekście animacji czy, szerzej, działań kulturalnych, także działalności artystycznej. Kontekst działania wpisany w tzw. priorytet. Tu można właśnie poszukać różnych modeli działań animacyjnych: animacji jako procesu długofalowego *versus* animacji jako czegoś, co ma charakter krótkotrwały. Z projektowością jest tak samo jak ze zmianą czy współdziałaniem – nie zawsze musi być czymś złym. Oczywiście, że jak przyjrzymy się dominującym w Polsce działaniom projektowym i temu, że zaczynają się w maju, a kończą w listopadzie, bo taka jest typowa rozpiętość między ogłoszeniem grantu, załatwieniem formalności, czasem na działania i koniecznością rozliczenia przed końcem roku budżet-

towego, to sam fakt działania w takiej ramie wydaje się dewaluujący. Z drugiej strony każde działanie musi mieć rytm pozwalający na ewaluację, refleksję, na zmianę działań, jeśli nie dają efektów. Co więcej, zazwyczaj nie uda nam się dostrzec w pełni skutków działań animacyjnych. Przecież animacja społeczno-kulturalna to, poza działaniem na rzecz wspólnego dobra, także działania pobudzające rozwój poszczególnych osób, zmianę sposobu myślenia. Skutki nie do zmierzenia w krótkim czasie, czasem może w ogóle niemierzalne. No właśnie, czy można sobie wyobrazić animację jako działanie krótkotrwałe, czy wręcz jednorazowe? I niezależnie od tego, czy mówimy o działaniach krótkotrwałych czy długofalowych: czy można określić, kiedy zaczyna i kończy się okres animacyjny?

MK: Myślenie projektem albo myślenie projektowe nie jest obecne tylko w tych przedsięwzięciach, które są sformatowane przez regulaminy konkursów, priorytetów i programów. Chodzi mi raczej o pewien specyficzny syndrom postrzegania rzeczywistości i działania w jej obrębie, który najlepiej został sportretowany przez Timothy'ego Mitchella w książce *Egipt na wystawie świata*. Najważniejsze jest w nim postrzeganie rzeczywistości jako obrazu, makiety, którą można dowolnie modelować, oraz patrzenie na rzeczywistość poprzez obraz (a więc projekt), do którego chcemy ją upodobnić. Taki sposób myślenia o świecie sprawia, iż jedynym rodzajem problemów, jakie mamy do rozwiązania, są te o charakterze technicznym, czyli co zrobić, aby rzeczywistość przypominała jej projekt. Niebezpieczeństwo takiego sposobu myślenia jest dla mnie oczywiste: zakłada ono, iż patrzący na rzeczywistość z oddali widzi więcej niż ci, którzy są w niej zanurzeni i to mu daje prawo, żeby powiedzieć, jak być powinno, co należy zmienić, jak poprzestawiać świat, by pasował do swojej idealnej, projektowej reprezentacji. Taki model działań animacyjnych jest dla mnie nie do przyjęcia. I to nie tylko dlatego, że wpisana jest w niej pełna poczucia wyższości, hierarchiczna relacja, ale też dlatego, że unieważnia on pytania natury moralnej, a fetyszyzuje te, wspomniane już, techniczne. Oznacza to, że projekty w wąskim rozumieniu – a więc działania wspierane w ramach różnych programów – są tylko przejawem tego szerszego zjawiska, a nie jego jedynym desygnatem. Dlatego też opozycja krótkoterminowe – długoterminowe ma dokładnie taki status, jak sugerujesz. Nie jest niczym

złym, że działanie trwa krótko i jest jednorazowe, dużo istotniejsze jest to, czy opiera się na logice projektu czy też nie. Mówiąc jeszcze inaczej, działanie animacyjne powinno być oparte na doświadczeniu czegoś od środka, a nie z dystansu, z góry, i nie powinno się rozpoczynać od zdefiniowania tego, co ma być jego ostatecznym celem, ale od intensywnego poznawania i doświadczenia. Dopiero za nimi powinna iść jakakolwiek aktywność albo jej poniechanie.

W Twojej wypowiedzi jest też zawarta bardzo istotna myśl dotycząca niemierzalności efektów działań animacyjnych. To kolejny ważny aspekt, który przeciwstawia te ostatnie myśleniu projektowemu, praktyki animacyjne dotyczą bowiem tego, co dyskretne i słabo widoczne, nawet wtedy, gdy mają spektakularny charakter. Dotykamy tu kolejnej ważnej kwestii: myślenia narzędzi animacji z jej efektami. Dla przykładu mural, który powstaje w rezultacie współdziałania lokalnej społeczności, to przecież nie efekt, ale narzędzie, coś, co pozwala być razem, współpracować, poznawać się lepiej i coś, co o tym, że możemy być wspólnotą, przypomina. Myślenie projektowe fetyszyzuje więc to, co widzialne, animacja operuje zaś w przestrzeni tego, co niewidzialne, a więc tego, co widoczne, ale tylko potencjalnie i przede wszystkim dla tych, którzy są bezpośrednimi uczestnikami tego typu działań. Dlatego też, wracając do Twojego pytania, wyobrażam sobie działanie animacyjne, które ma krótkotrwały charakter, ale tylko w tym sensie, że jednorazowo i na chwilę używamy jakiegoś narzędzia. Jednocześnie nie wyobrażam sobie, by narzędzie to mogło zostać zaaplikowane bez uprzedniego długotrwałego poznawania tego fragmentu rzeczywistości, w którym chcemy go użyć, oraz bez równie permanentnego zainteresowania tym, co się dzieło po tym, jak już zostało ono użyte.

AS: Wracamy do kontekstowości animacji, do tego, że nie poprzez metody i narzędzia możemy ją definiować, bo te ściśle wynikają z danej sytuacji czy, jak mówisz, z analizy danego fragmentu rzeczywistości. Ale przy pełnej zgodzie co do niejednorodności i wielowymiarowości animacji spróbujmy jednak porozmawiać o jej możliwych formach, pewnie wybranych i przykładowych. Różne są skale działania, mówimy o pracy w bardzo różnych środowiskach. Animacja dopuszcza właściwie wszystkie narzędzia: od niesformalizowanych, od dzia-



Ogólnopolska Giełda Projektów 2012. Nowe media – nowe perspektywy dla animacji kultury, fot. Miasto Goryli



łań wynikających z intuicji czy pasji animatora, po wykorzystujące badania, socjotechniki, metody warsztatowe, wiedzę socjologiczną, pedagogiczną... Tak samo na etapie poznawania tej rzeczywistości, jak i na etapie samych działań. Wiadocznym jest przenikanie tych podejść: animatorzy, którzy są socjologami, szukają inspiracji w działaniach pozasystemowych, niesformalizowanych. I odwrotnie – animatorzy, których działalność w dużym stopniu oparta jest na pasji i intuicji, sięgają do badań, które pomagają im lepiej analizować rzeczywistość, metod czy praktyk, które w danej sytuacji mogą być skuteczne. Mnie akurat najlepiej znane są formy animacji wykorzystujące w swoich działaniach sztukę czy działania odwołujące się do tożsamości miejsca, pamięci. Jest tak ze względu na pracę ze społecznościami lokalnymi, mieszkańcami wybranych gdańskich dzielnic czy bardziej: wspólnot, które próbujemy angażować do włączenia w procesy decyzyjne dotyczące najbliższych im przestrzeni. Nie jako reakcja na jakąś nagłą sytuację. Pracując na rzecz podobnych podmiotów, do innych metod odwoła się instytucja stale pracująca w dzielnicy, do innych miejscy aktywiści, ruchy społeczne często budując wspólne działania na oporze...

MK: Wydaje mi się, że sztuka, zwłaszcza ta współczesna, w którą mocno wpisana jest konceptualność i współdziałanie, szczególnie dobrze pasuje do działań animacyjnych. Zgadzam się tu i z Herbertem Readem, i Josephem Beuysem, że można w niej zobaczyć wzorzec ludzkiego działania, integrujący w sobie wszystkie możliwe do pomyślenia potencjały, którymi dysponuje człowiek, poczynając od tych intelektualnych i analitycznych, przez te manualne i techniczne, a na tych związanych z wyobraźnią, empatią i współodczuwaniem kończąc. Co więcej, o czym często zapominamy, jest ona zawsze praktyką zbiorową, wymagającą współdziałania. Nieprzypadkowo więc działania animacyjne z jej użyciem lub realizowane poprzez nią traktowane są często jako synonim animacji. Warto pewnie pamiętać o dwóch zagrożeniach takiego sposobu myślenia. Pierwsze to to, które absolutyzuje sztukę jako remedium na każdy problem społeczny. Takie fetyszyzowanie sztuki prowadzi nie tylko do skupienia się na niej samej, na efekcie artystycznym, na doskonaleniu umiejętności jej tworzenia, ale też, paradoksalnie, obniża autorytet sztuki. Jeżeli bowiem nakładamy na nią tak

wielkie zobowiązania, to z konieczności ona zawodzi. Drugie zagrożenie to coś, co można nazwać estetyzacją problemów społecznych. Ponieważ większość osób rozumie sztukę wąsko – jako działanie w przestrzeni tego, co widzialne, jako tworzenie rzeczy ładnych – to oczekuje, że jej podstawowym wkładem w życie społeczne będzie to, że uczyni ona świat piękniejszym, bardziej kolorowym i interesującym, że przełamie rutynę codzienności, pokaże inny, lepszy świat, że artysta zrobi coś dobrego (bo pięknego w sensie zupełnie powierzchownym). Bardzo często wypełnienie takiego oczekiwania jest warunkiem dopuszczenia artysty do współpracy z jakimś środowiskiem, finasowania go i organizacyjnego wspierania. W rezultacie powstaje coś, co zostało kiedyś określone jako „szminka na twarzy goryla” – dzieło, które niczego nie zmienia poza maskowaniem realnych problemów. Dlatego też, choć uważam, że sztuka jest jednym z najważniejszych narzędzi w rękach animatorów, należy pamiętać, że istnieją także inne, których wykorzystywanie nie sprawia, iż przestajemy mieć do czynienia z animacją kulturową. Dobrym przykładem są tu działania z zakresu ekonomii społecznej i w obrębie silnie rozwijającego się ruchu spółdzielczego. Pomimo tego, że rozgrywają się one w sferze ekonomicznej, to ich uruchomienie wymaga zmian w naszym kulturowym oprogramowaniu faworyzującym rywalizację przed współdziałaniem, nieufność przed zaufaniem, narcystyczny indywidualizm przed solidarnością z innymi itd. Ważne w tych formach działań jest też to, że czynią one swoim punktem wyjścia emergencję, a więc zdolność ludzkich zbiorowości do samoorganizacji, do budowania złożonych struktur poprzez bardzo proste interakcje i równie proste reguły, na których zostają one oparte. Bardzo często działalność animacyjna polega po prostu na nazwaniu tego zasobu, na pokazaniu, że on istnieje, jest bardzo efektywny i to bez określenia, do czego ma służyć. Zdecydowanie nie przekonują mnie z kolei takie działania animacyjne, które są oparte na logice „zorganizowanej emergencji”. Rozumiem przez to sytuację, w której animator nie dostrzega spontanicznych procesów samoorganizacji obecnych w zbiorowości, a usiłuje wpisać jej członków w gotową strukturę, w której mają oni jasno zdefiniowane zadania do zrealizowania: namalowanie, stworzenie, zorganizowanie czegoś, co zostało założone przez inicjującego ten proces. Dobrym przykładem, używam go często, jest moda na zakładanie z inicjatywy animatorów i we współpracy z mieszkańcami miejskich ogrodów. Jest ona

z pewnością cenna i przynosi realną zmianę, choćby tę estetyczną, ale towarzyszy jej ignorowanie faktu, iż przed prawie każdym blokiem w Polsce tego typu ogródki zakładają starsze panie, pielęgnują je przez lata, doprowadzając do tego, iż w sposób zupełnie naturalny stają się one integralną częścią życia wspólnot, które chce się animować. Ta spontaniczna reakcja na jakość przestrzeni, w której się żyje, jest w zadziwiający sposób niewidzialna dla tych, którzy chcą poprawiać miasto poprzez projekty animacyjne. Nie wiem, czy się zgadzasz z obecnością tego zagrożenia i czy sama je również dostrzegasz w tych działaniach, które inicjujesz.

AS: Oczywiście, że dostrzegam. Tych zagrożeń jest zresztą więcej, ale też nie działamy bezrefleksyjnie, a to, mam nadzieję, przekłada się na większą wrażliwość i świadomość w tych działaniach. To też nie tak, że nie zauważamy procesów samoorganizacji osób obecnych w zbiorowości. Przeciwnie, traktujemy to jako element obserwacji, badania naturalnych potrzeb, działań, funkcji miejsc. Nie otwieramy otwartych drzwi, podpisując się pod tym aktem jako animatorzy, natomiast czasem staramy się wykorzystać spontaniczne reakcje i naturalne procesy. Tak samo zresztą jak mody czy pewne trendy – można je ignorować lub traktować jako rodzaj impulsu, także narzędzia. Skoro o zazielenianiu, to można w ramach działań partycypacyjnych zasadzić kolejną rabatkę bratków (zgódzę się, że to niewielka wartość dodana), a można dostrzec w uprawianiu ogródka także kompetencje pewnej grupy mieszkanki i mieszkańców, które mogą być dalej rozwijane, inaczej. To moje doświadczenie ze współpracy z Fablabami. Młodzi zapaleńcy nowych technologii we współpracy z mieszkańcami, w ramach działań warsztatowych, łączą teoretycznie kompletnie różne pasje w dość innowacyjne zjawiska. We współpracy z miłośnikami zazieleniania powstały okienne hydroponiczne ogrody, z majsterkowiczami – frezarki. To działania inspirujące dla wszystkich stron. Przykład Lokalnych Przewodników i Przewodniczek: mając świadomość wiedzy ludzi na temat miejsc, w których mieszkają, i chęci dzielenia się tą wiedzą czy emocjami z tym miejscem związanymi, powstał mechanizm umożliwiający umówienie się z takim mieszkańcem jako lokalnym przewodnikiem, tak samo jak z przewodnikiem z licencją. Pasja jest w ludziach – na tym można budować.



Murskw kolorze (Stowarzyszenie z Siedzibą w Warszawie)



re:kreacja podwórko (Iwona Cała w ramach Animatorni Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „e”)

MK: Ja nie chciałem oczywiście powiedzieć, że ignorowanie tych spontanicznych, oddolnych przejawów emergencji to reguła w działaniach animacyjnych, ale raczej zagrożenie, przed którym one stają. Pojawia się tu problem eksperckości: animator, jako ekspert od inkluzji, ożywiania, wyposażania w nowe umiejętności, od zapewniania jednostkom pełniejszego udziału w kulturze, stoi przed pokusą udowodnienia, że jest potrzebny. Problem polega na tym, że czasami nie jest potrzebny, bo wystarczająco silny jest ten oddolny potencjał, czasami zaś jego działanie powinno się ograniczyć wyłącznie do oznaczenia obecności tego potencjału w taki sposób, aby stał się on widoczny dla tych, którzy nim dysponują.

AS: Jeszcze odniosę się do roli sztuki w procesach animacyjnych. Jej potencjał w ujęciu, jakie przytaczasz, jest bezdyskusyjny. Natomiast od fetyszyzowania sztuki to ja akurat jestem daleka. W praktyce często i artyści, i artystyczne instytucje traktują partycypację dość instrumentalnie; nie byłabym pewna, że mają zgodę na uznanie tego, co stworzyli, jako praktyki zbiorowej. Zresztą też warto przyjrzeć się motywacjom i sposobom działania różnych podmiotów: pojedynczych animatorów, instytucji kultury, instytucji artystycznych, organizacji pozarządowych. Może to moja perspektywa, bo sama taką instytucję reprezentuję, ale myślę, że dziś największa zmiana w podejściu do kwestii współtworzenia i uczestnictwa w kulturze dokonuje się właśnie w instytucjach kultury, paradoksalnie tych, które wydają pieniądze publiczne, których odpowiedzialność tym samym jest większa...

MK: Pewnie jeszcze długa droga przed nami i wcale nie wynika to z oporu czy z braku woli zmiany ze strony instytucji i osób, które w nich działają, ale raczej z tego, że system, w którym oni funkcjonują wymusza taki sposób myślenia o animacji, w którym fetyszyzuje się trwałą i robiący wrażenie rezultat materialny. Mam wrażenie, że to właśnie ten nacisk jest jedną z głównych przyczyn traktowania sztuki nie jako narzędzia, ale jako celu działania animacyjnego. Oczywiście dotykamy tu problemu stale obecnego w tych działaniach artystów, które swoim przedmiotem, kontekstem, medium czynią wspólnotę. Niby działamy razem, ale cały ten proces jest potem traktowany jako dzieło podpisane pojedynczym

nazwiskiem. Nie obwiniam o to samych twórców, ale raczej kontekst instytucjonalny, w którym oni działają, oraz nasze przyzwyczajenia. Kiedy myślimy o sztuce, to mamy na myśli artystę tworzącego dzieło, a zapominamy o tym, że sama sztuka jest działalnością zbiorową, mającą swoich pierwszo- i drugoplanowych aktorów i tych, którzy ją współtworzą, ale pozostają w cieniu. Jest ona współnotowa w pełnym sensie tego słowa w przypadku działań animacyjnych, w których się jej używa. Niestety również tu podziwiamy często koncept, projekt, rezultat materialny, a nie to, co one zmieniały w każdym z uczestników. Z drugiej strony uważam, że tworzenie projektów animacyjnych przez wielkie postacie świata sztuki, choć idzie za tym właśnie fetyszyzowanie tego pojedynczego nazwiska, daje też możliwość wykorzystania go jako rodzaju tuby, przez którą można powiedzieć o kwestiach, które umykają naszej uwadze, są niesłyszane, bo ci, którzy je wypowiadają, funkcjonują na marginesach społecznej uwagi. To trochę inna od tych, które omówiliśmy, funkcja animacji, ale równie istotna. Za zainteresowaniem idzie bowiem często pozytywna zmiana uderzająca w tak rozumianą niewidzialność.

AS: A co powoduje, że angażujemy się w takie a nie inne działania, a przede wszystkim w odniesieniu do takiej a nie innej grupy? Czy ma znaczenie to, jak bardzo ta grupa jest do nas samych podobna? Czy ta bliskość może być zagrożeniem, utożsamieniem potrzeb innych z własnymi? Czy animator zdobywając wiedzę i doświadczenie w pracy z daną społecznością, może/umie/powinien to środowisko zmienić i będzie działać równie skutecznie? To pytanie częściowo o motywację, a trochę o warsztat animatora...

MK: Powodów tego zainteresowania może być oczywiście bardzo dużo. Mnie osobiście nieco niepokoi to, że głównym jest różnica i odmienność, egzotyka świata, w którym chce się pracować animacyjnie. Takie zderzanie z sobą różnych światów jest oczywiście bardzo cenne dla wszystkich stron zaangażowanych w działania animacyjne, bo pokazuje, że świat jest bardzo wielowymiarowy, a każdy z nas złożony, lecz ze skłonności do stereotypizacji i pozwala dostrzec własną odmienność w odmienności innych. Problem pojawia się, gdy leży u jego podstaw ciekawość podobna do tej kolonizacyjnej i konkwistadorskiej – inny jest

ciekawy, ale to ja wiem, jak powinno się żyć, model mojego świata jest modelem świata w ogóle. A wracając do zagrożenia bliskością, uważam, że idealnie byłoby, gdyby animatorzy wyrastali ze środowisk, w których potem działają. To najbardziej naturalna sytuacja, najbardziej sprzyjająca dostrzeżeniu tego potencjału, którym środowisko to dysponuje. Jednocześnie warunkiem efektywności działania we własnej grupie jest jednak zachowanie krytycznego dystansu wobec niej. Oznacza to, iż animator to osoba funkcjonująca w dosyć niewygodnej pozycji: w rozkroku pomiędzy własną grupą, a pewnym wyobrażeniem o niej, które stara się zmaterializować. To pęknięcie daje mu motywację do działania, to ono jest jego głównym motorem. Ważne jest więc, by był on w środku grupy, ale widział to, co w niej funkcjonuje niewłaściwie. **Równie istotne jest jednak też i to, by modyfikował ideał, w imię którego działa, w konfrontacji z tym, co dzieje się po jego wprowadzeniu w życie.** Jeżeli tego nie robi, staje się dogmatykiem, nie uprawia animacji, ale inżynierię społeczną. Jeszcze jedna uwaga w odniesieniu do tego, co uruchamia działania animacyjne. Często określają to programy dotacyjne i nie widzę w tym nic złego, bo one są formą, w jakiej artykułuje się to, co w życiu społecznym wymaga zmiany, wsparcia, dowartościowania. Nie widzę też nic złego w tym, że to właśnie program dotacyjny podsuwa animatorom kwestie, w imię których powinni oni działać. Problem pojawia się wówczas, gdy animator podejmuje je tylko dlatego, że ogłoszono nowy priorytet. Sprawia to bowiem, że nie tylko jego działania przestają być autentyczne, ale też, że są wygaszane po zakończeniu projektu, mają jednorazowy i okazjonalny charakter.

AS: Autentyczność. To istotne słowo dla tej rozmowy. Niemniej pozostanie-my chyba w zgodzie co do wielości modeli animacji... Ale traktowanej jako wartość...

MK: Pełna zgoda, że to wartość, a nie problem. Powiem nawet więcej: główną wartością animacji jest to, że jest ona wielością – idei, działań, narzędzi i celów. Ta wielość chroni ją przed apodyktycznością tak charakterystyczną dla wielu praktyk pedagogicznych i sprawia, iż jej ważną częścią jest permanentne samouczenie się. Powtórzę raz jeszcze to, o czym była mowa na początku: nie ma jednego

dobrego modelu działań animacyjnych, ale nie oznacza to, że każdy powinien rozumieć ją po swojemu. Chodzi raczej o to, abyśmy byli świadomi tej wielości i świadomie z niej czerpali.

Aleksandra Szymańska – menadżerka kultury, specjalistka w zakresie polityki kulturalnej, producentka wydarzeń. Przez kilka lat związana z polskim rynkiem fonograficznym, potem mediowym (m.in. dyrektor wydawniczy w G+J Gruner + Jahr Polska). Zaangażowana w niezależne projekty kulturalne. Dyrektor zespołu odpowiedzialnego za projekt Gdańsk i Metropolia – ESK 2016. Od marca 2011 r. dyrektorka Instytutu Kultury Miejskiej (www.ikm.gda.pl), samorządowej instytucji kultury w Gdańsku, w ramach którego działa też Obserwatorium Kultury.

Marek Krajewski – socjolog, profesor UAM w Poznaniu (Instytut Socjologii). Autor licznych artykułów dotyczących kultury popularnej, konsumpcji i sztuki oraz książek: *Kultury kultury popularnej* (Poznań 2003, wyd. II: 2005), *POPamiętane* (Gdańsk 2006), *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (Warszawa, 2010, wspólnie z Rafałem Drozdowskim), *Narzędziownia. Jak badaliśmy (niewidzialne) miasto* (Warszawa, 2012, wspólnie z Rafałem Drozdowskim, Maciejem Frąckowiakiem, Łukaszem Rogowskim), *Sq w życiu rzeczy* (Warszawa, 2013). Redaktor i współredaktor naukowy książek: *W stronę socjologii przedmiotów* (Poznań 2005), *Prywatnie o publicznym. Publicznie o prywatnym* (Poznań, 2007), *Wyobrażenia społeczna. Horyzonty – źródła – dynamika* (Poznań, 2008); *Hand made. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości* (Warszawa, 2010), *Niewidzialne miasto* (Warszawa, 2012). Kurator Zewnętrznej Galerii AMS (1998–2004) oraz pomysłodawca projektu „Niewidzialne miasto” (www.niewidzialnemiasto.pl).





Otwarte Zagrody (Fundacja Dziedzictwo dla Przyszłości)

Animacja polega przecież na relacjach

Bohdan Skrzypczak: Na początek chciałbym przytoczyć definicję kultury żywej Barbary Fatygi, bo takie rozumienie kultury najbardziej pasuje mi do rozpoczęcia naszej dyskusji: „Kultura żywa to wielowymiarowe środowisko życia jednostek i grup społecznych oraz funkcjonowania instytucji społecznych, w którym zachodzą dynamiczne procesy, rozwijają się praktyki kulturowe o zróżnicowanych charakterystykach aksjologicznych i zróżnicowanych, najczęściej polisemicznych, znaczeniach”. Kultura w tym rozumieniu jest interakcyjna i zsielowana, łącząca wszystko.

Zaskoczyło mnie też jej rozwinięcie, które definiuje cel animacji kultury jako uspołecznienie, co może oznaczać zarówno społeczne jej tworzenie, jak i społeczne wykorzystanie. Bardzo mocno akcentuje też społeczny mechanizm wykorzystania i tworzenia.

Marek Sztark: Barbara Fatyga jest zwolenniczką takiego rodzaju animacji, który ma podstawy w naukach stosowanych.

BS: Tak. To jest socjologiczny punkt widzenia.

MS: Animacja nie jest działaniem autotelicznym [...]

MS: [...] tak naprawdę nie chodzi o animację kultury, tylko animację kulturą.

Chodzi o to, że jesteśmy animatorami lokalnymi, animatorami rozwoju lokalnego czy animatorami społecznymi, a kultury używamy jako pewnego pola, na którym działamy.

Zbigniew Mieruński: ja się przedstawiam i utożsamiam z pojęciem animatora społeczno-kulturalnego lub kulturalno-społecznego. Łączę te dwie sfery. I to połączenie jest dla mnie naturalne.

BS: Zgoda, mamy więc cztery nurty: w tym również animację kulturą. Warto oczywiście pamiętać o innych podejściach animacyjnych, choćby animacji lokalnej, społecznej, środowiskowej itd., które silnie akcentują pojęcie współpracy lub wręcz jest ona ich sercem. Koncentrują się wokół roli wspólnoty jako szczepionki chroniącej przed osamotnieniem, przy jednoczesnym docenianiu indywidualnego rozwoju i ekspresji. Wspólnota oznacza konieczność zbudowania relacji i współpracy z innymi ludźmi. [...]

MS: Dla mnie to jest również bardzo istotne. Instytucja kultury jako wspólna własność. [...] pole kultury jest jednym z najistotniejszych pól konkurencji o wpływy w społeczności. Dlatego jest tak bardzo blisko pola władzy. Z pola władzy łatwo przeskoczyć na pole kultury. To tu można zdobywać rząd dusz. Poprzez kulturę. Poprzez kreowanie norm kulturowych, upowszechnianie ich i egzekwowanie ich we wspólnocie. [...]

A tymczasem każdy z nas we wspólnocie ma swoje osobiste prawo do uprawiania kultury. Jeden to robi przez zapraszanie przyjaciół na imieniny, raz w roku, drugi organizuje koncerty i widowiska, a trzeci pisze bloga. Każdy to robi na swój sposób.

Instytucja kultury finansowana z naszych podatków jest naszą wspólną własnością. Powinna tworzyć warunki do uprawiania kultury, a nie monopolizować środki, style i czas.

BS: Dotykamy tu roli animatora, który powinien być ekspertem w „niebyciu ekspertem”. Zarządzający kulturą, instytucją powinien być ekspertem, ale jakby z tyłu głowy. Powinien być przygotowany do zarządzania instytucją przez wsparcie dokonywania świadomych wyborów. Pokazywać to, co wartościowe w różnorodności, upowszechniać, edukować, transmitować do wspólnoty, która mu płaci za to, żeby on to robił profesjonalnie... Animator kultury powinien sprawnie aktywować i konwertować różne kapitały dostępne w społeczności. Świadomość i umiejętność zamieniania kapitału kulturowego na ekonomiczny, następnie społeczny, później na symboliczny uruchomiłoby prorozwojową dynamikę oddziaływania animacyjnego.

MS: W praktyce jest to częsty dylemat: czy układając repertuar na sezon kulturalny, promować wybitne zjawiska, czy schlebiać powszechnym gustom? Urzędnicy kultury arbitralnie oceniają, że ludzie są mało kompetentni (niższy kapitał kulturowy) i nie zaproszą dla nich Zbigniewa Preisnera, ale raczej Dode.

BS: Ale nawet dzięki takiemu wyborowi można uruchomić pozytywne siły, gdy wykorzystamy masowe spotkanie do budowania lokalnych więzi, bo zwiększamy kapitał społeczny.

Postawa menedżerska w kulturze: pragmatyczna i doceniana przez władze, odwołująca się do marketingu, efektywności i policzalności, ze swego rodzaju przymusem udowadniania, że „kultura się liczy”, że jest ważnym przemysłem, często nie buduje, a osłabia wspólnotę lokalną (bo jednych stać na kulturę, a innych nie), niszczy kapitał społeczny. Uznaje się, że kultura musi być policzalnym kapitałem, bo dopiero taki ma potrzebną do zmiany moc. Zapomina się o sprawczej mocy kapitału symbolicznego, uruchamianego bardziej w sferze kultury społecznej niż ekonomii.

MS: Popularne są też partykularne strategie... osobiste.

BS: Tak. A instytucja jest w zasadzie po to, żeby umożliwiać rozpowszechnianie partykularnych norm i stylów uczestnictwa. Najczęściej instytucja kultury w ogóle nie ma sformułowanej misji, norm, wizji kultury, z którą się identyfikuje – po prostu dryfuje, albo zarządza bieżącymi problemami. Jedyne język, który jest zrozumiały i wydaje się racjonalny, to język ekonomii. Musimy się utrzymać na rynku, musimy znaleźć klientów, więc odbiorca musi zapłacić za to, że przychodzi, albo będzie sponsor, który to zrekompensuje. I żeby wszystko było policzalne, bo tylko w ten sposób przekonamy organizatora, że robimy dobrze.

Tymczasem animacyjna instytucja kultury świadomie koncentruje się na sferze współpracy, budowaniu przestrzeni dla wspólnoty. Dla wspólnego bycia różnych ludzi. I tych, którzy lubią Preisnera, i tych, którzy – Dodę, żeby gdzieś po drodze wymienili się własnymi potencjałami. **Ciągle zbyt rzadko taka filozofia wspólnej przestrzeni gości w domu kultury.**

MS: Bo oni są z zupełnie innych światów.

BS: Animacja to nastawienie na budowanie partnerskich relacji, na zniesienie hierarchii, zaburzenie tej hierarchii, odejście od postawy wszechwiedzącej, to wszechstronne otworzenie się na innych. [...]

ZM: Najciekawszy moment jest wtedy, kiedy tak naprawdę zaczynamy się zastanawiać, z jakimi partnerami chcemy współpracować. Czasami nie musimy ich nawet nazywać partnerami, pracujemy po prostu z ludźmi, z mieszkańcami, rozmawiając na temat potencjału tego środowiska. To, co mnie kręci w tej fazie mojej pracy, to rozmowa o tym, co oni mają, uzmysławianie ludziom ich potencjału materialnego i niematerialnego. Od tego momentu, od uświadomienia sobie indywidualnych potencjałów. Wtedy zaczyna się autentyczne partnerstwo. Później, gdy następuje formalizacja, bywa bardzo różnie. Często niszczy się to, co było na początku, co było iskrą pobudzającą do myślenia i działania. Myśl o tym, co możemy razem wspólnie zrobić i w którym kierunku możemy razem podążać. Bez nazywania tego, bez określania, bez nadawania nowych ram dzieje się fajnie,

a jak zaczynamy się formalizować, to bywa różnie... Iskra, która jest na początku, mocno motywuje, daje dużą nadzieję, że można coś wspólnie zrobić. [...]

MS: Uważasz, że animacja jest metodą pracy wyłącznie ze społecznością, z grupą, a nie z pojedynczym człowiekiem?

BS: Nie, nie, choć najczęściej jest to grupa, mniejsza, większa lub społeczność, ale czasami też... może być to...

MS: Człowiek.

BS: ...człowiek w grupie. Animacja nie uruchomi procesów, do których potrzebna jest specjalistyczna wiedza. Do jej zdobycia jest potrzebna edukacja.

ZM: Animując, musimy pamiętać o pojedynczych osobach z tej grupy czy społeczności, którą animujemy. Poprzez wzmacnianie pojedynczych osób procesy posuwają się do przodu. Oczywiście pracujemy z grupą, ale niekiedy potrzeba edukacji konkretnej jednostki, na przykład lidera społeczności, który potrzebuje pewnych kompetencji, żeby dalej z tą społecznością pracować. Nasze działanie animacyjne rzeczywiście przynosi rezultaty, kiedy wyposażymy ich w odpowiednią wiedzę i umiejętności, wtedy zmieniają się również postawy. Edukacja idzie w parze z animacją. Nie tylko na poziomie grupy, ale też na poziomie poszczególnych osób. Czasami to może być indywidualna rozmowa, innym razem szkolenie. To się odbywa – przynajmniej w mojej praktyce – na dwóch poziomach. Pracy z grupą i pracy z pojedynczym człowiekiem.

MS: Czy animacja może stać się zadaniem publicznym, które w świadomy sposób będzie zaplanowane?



Latający Animatorzy Kultury (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”)



ZM: Władze lokalne bardzo chętnie widzą moją pracę ze społecznością jakiejś wsi. Mówią: fajnie, że to się dzieje, że jest ktoś taki, kto przyjeżdża, kto animuje, kto rozkręca itd., tylko my (władza lokalna) nie chcemy za to płacić.

Animacja kultury mogłaby być zlecanym zadaniem publicznym dla organizacji pozarządowych. Na animowanie przez rok jednej wsi w naszej gminie przeznaczamy tyle a tyle. Pozwalają na to zapisy w ustawie o działalności pożytku publicznego: działania na rzecz wzmocnienia społeczności lokalnych. Samorząd patrzy raczej na rezultaty.

MS: Albo efektywność!

ZM: Okazuje się, że budżet instytucji kultury w małych lub średnich miastach jest dość wysoki w przeliczeniu na mieszkańca, a efektywność wydawania tych pieniędzy jest zbyt mała, bo odbiorców mało, zmian nie widać itd. Kiedy zaproponowałem, żeby po prostu uwolnić środki na kulturę, które są w tej chwili w jednych rękach dyrektora domu kultury, a przynajmniej jakąś ich część, okazało się, że poważnie się narażam, bo potencjalni realizatorzy nie podlegają bezpośrednio władzy.

BS: Taka polityka publiczna widzi w animatorze „zachęcacza” do uczestnictwa, który ma spowodować, by ludzie śpiewali i tańczyli. [...]

Najczęściej efektem takiej lokalnej polityki kultury jest masowa rozrywka. Dlatego dochodzę do wniosku, że coraz częściej strategia animacyjna powinna polegać na wyhamowywaniu bezsensownej aktywności, skupieniu się na jej jakości, celowości.

Pod wpływem stymulacji finansowych (głównie środki unijne) realizowane są różnego typu projekty, które mają/muszą się kończyć aktywnościami wynikającymi z często abstrakcyjnych/odgórnych założeń projektowych. W moim pojęciu animacja to uruchamianie procesów, w których ludzie realizują własne cele, a nie takie, które ktoś inny im postawił. **Jeżeli proces animacyjny się uda,**

upodmiotowiony człowiek, grupa, zaczyna widzieć, o co mu naprawdę w życiu chodzi. Zyskuje moc wewnętrzną i zewnętrzną, potrafi zabrać głos w sprawach, na których im zależy.

Tymczasem często wszyscy są pełni dobrej woli, ale nikt nie dostaje tego, na czym mu zależy. Animator nie może się rozliczyć, bo ludzie nie zaangażowali się w projekt (nie przyszli), samorządowi jest przykro, bo wydał pieniądze, a nie-wdzięczni ludzie nie skorzystali z super oferty ...tylko zrobili zupełnie coś innego.

ZM: Uznają tę sytuację za protest społeczny.

BS: Towarzyszy temu problem efektywności animacji, mierzalności. Animacja jest niepoliczalna, co rodzi podejrzenie, że się nic nie zdarzyło, a więc zmarnowano środki i wszyscy będziemy z tego powodu mieli kłopoty.

ZM: I to nie wynika z braku środków w gminie, tylko z tego, że nie widzą namacalnych rezultatów, a więc choćby przywoływanych już masowych imprez...

BS: Animacja polega przecież na relacjach: z grupą, w której pracujemy, z instytucją, z władzą publiczną. Jeśli uda się nam wyjść poza relacje naskórkowe, czyli człowiek naprawdę dogada się z człowiekiem, to wtedy animacja staje się zrozumiała. By to było możliwe, trzeba wyjść poza instytucjonalne ograniczenia, po prostu spotkać się. Animator jest często w roli pośredniczącej, ułatwiającej spotkanie. Jest takim trochę medium między różnymi ludźmi i instytucjami.

MS: Jest katalizatorem.

BS: Katalizatorem właśnie. Pomiedzy ludźmi a instytucją, pomiędzy czymś, co prywatne, a samorządowe, między artystami a publicznością. Publicznością a domem kultury. To jest jego kluczowa umiejętność. Animator ogranicza się do

roli katalizatora, nie powinien być pierwszoplanowym podmiotem. Jest, a go nie ma.

MS: Kto za to zapłaci?

BS: No właśnie. Lubię podawać przykład kolegi, z którym współpracowałem w Olsztynie. Pełnił w instytucji głównie funkcje informacyjne i organizacyjne. Przygotowywał kilka spotkań w roku dla kadr instytucji kultury – i to był konkret. Nikt nie miał pretensji. W pewnym momencie zaczął pracować animacyjnie z niezorganizowanymi młodymi ludźmi. Dość szybko młodzież zaczęła się organizować, zaczęła działać, pozyskiwać środki, usamodzielniała się. Okazało się jednak, że gdy nadszedł czas rozliczenia, zwierzchnicy powiedzieli: no, nie ma efektów pańskiej pracy. Jak to – odpowiada – młodzież przychodzi. Zwierzchnicy na to: młodzież to sama przychodzi i pięknie działa, ale Pan... Nie był w stanie wytłumaczyć, że to efekt jego pracy. Uznano, że młodzież przyszła i pracuje, bo jest pomieszczenie. Animator-katalizator był przecież zgodnie z prawami sztuki animacyjnej niewidoczny.

ZM: Z kolei moje działania animacyjne w jednej z gmin przyniosło taki skutek, że ludzie, z którymi pracuję, zaczęli mnie postrzegać jako lidera. Przed przyspieszonymi wyborami grupa zadzwoniła do mnie, czy bym nie wystartował u nich na wójta gminy. Społeczności, z którymi pracujemy, często nie czują tego, że tak naprawdę nie chodzi o to, żeby przejmować władzę czy rząd dusz. Niestety czasami skuteczna animacja może spowodować, że ludzie zaczną myśleć o nas jak o zbawcach, którzy będą załatwiać ich sprawy i rozwiązywać ich problemy. Na to też trzeba uważać.

BS: Spoglądając z lotu ptaka na rezultaty pracy animacyjnej, możemy zauważyć, że animator jest ważnym konstruktorem społeczeństwa obywatelskiego właśnie dlatego, że umożliwia współpracę, uwalnia wiarę w siebie, zachęca do zabrania głosu, pozwala na to, by ludzie, bierni konsumenci życia, stali się obywatelami,

którzy chcą współdecydować. Profesor Andrzej Siciński widział społeczeństwo obywatelskie jako pajęczynę różnego typu powiązań między jednostkami, grupami itd". Kiedy mówimy pajęczyna, to jesteśmy już bardzo blisko sieci. Animator kultury pracując, tworzy i taka sieci społecznych powiązań.

MS: Pana Kazika połączy we wspólnym celu z panem Zdzisiem?

ZM: I z domem kultury jeszcze.

BS: Dom kultury z OPS-em.

ZM: Z przedsiębiorcą.

BS: Publiczne z prywatnym. Dwie instytucje plus osobę – artystę – w jakimś przedsięwzięciu. I nie wiadomo, czy to jest publiczne, czy może już prywatne. Często jest to tkanka niedookreślona, żyjąca własnym życiem. Postrzegana jako coś niebezpiecznego, bo ludzie się wymknęli z hierarchicznej struktury. Stworzyli coś, co jest nieokreślone, nieuchwytnie. A sprawcą tego jest animator. [...]

Bohdan Skrzypczak – doktor nauk humanistycznych, animator i pedagog społeczny, adiunkt w Instytucie Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2000 r. prezes Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL w Warszawie skupiającego środowisko ludzi i instytucji zainteresowanych problematyką animacji społeczno-kulturalnej i rozwojem społeczności lokalnej. Kieruje Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych oraz studiami magisterskimi Zarządzanie społecznościami lokalnymi w Collegium Civitas. W latach 90. kierował instytucjami kultury (Oleckie Centrum Kultury, Regionalny Ośrodek Kultury w Suwałkach) oraz współtworzył programy edukacyjne w Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Jest (współ)utorem publikacji z zakresu animacji kultury, m.in. *Ośrodek Kultury i Aktywności Lokalnej. W poszukiwaniu instytucji społecznościami* (Warszawa 2003, z S. Mołdą), *Dom Kultury XXI w. Wizje – niepokoje – rozwiązania* (Olsztyn 2010, z B. Jedlewską). Współautor programów edukacyjnych, ogólnopolskich programów rozwojowych dla bibliotek (Program Rozwoju Bibliotek) i domów kultury (Dom Kultury+) oraz projektów badawczych dotyczących sfery lokalnej kultury („Aktywne Domy Kultury”, 2009, „Scenariusze lokalnych polityk kultury”, 2012). W 2013 r. zainicjował powstanie animacyjnego ośrodka na warszawskim Grochowie „Paca 40 – Miejsce Akcji”.

Marek Sztark – niezależny animator kultury i rozwoju lokalnego. Doradca, trener i wykładowca. Był dyrektorem Opery na Zamku w Szczecinie, stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dyrektorem Samorządowej Instytucji Kultury SZCZECIN 2016. Działa w wielu organizacjach pozarządowych. Jest członkiem zarządu Forum Kraków. Twórca marki regionalnej „miody drahimskie” i autor koncepcji modelu animacji lokalnej „Nowa Kultura”. Realizuje projekty z różnych dziedzin: rozwoju i integracji środowisk społecznych i zawodowych, ekonomii społecznej, ochrony dziedzictwa kulturowego, animacji rozwoju lokalnego oraz animacji kultury. W pracy animacyjnej używa metody interwencji artystycznej. Uważa, że do definicji „animacja kultury” należy wprowadzić pojęcie „animacja kulturą”.

Zbigniew Mieruński – animator kultury, działacz społeczny, artysta. Studiował malarstwo na UMK w Toruniu (dyplom w 1989 r.). W latach 1992–2009 był dyrektorem Domu Kultury w Gołdapi. Od 1998 r. związany ze Stowarzyszeniem CAL, gdzie jest trenerem, superwizorem i mentorem. Jest założycielem i prezesem Gołdapskiego Funduszu Lokalnego, współtwórcą Centrum Wspierania Aktywności Społecznej w Gołdapi i Gołdapskiego Forum Organizacji Pozarządowych. Jego pasją jest prowadzenie i wspieranie działań animacyjnych na wsiach.



RAPORT Z BADAŃ



Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Najważniejsze tezy

prof. UAM dr hab. Marek Krajewski
dr Filip Schmidt

Wstęp

Animacja i edukacja kulturowa funkcjonują w Polsce w dynamicznym, ciągle przeobrażającym się kontekście. Z jednej strony mamy do czynienia z intensywnym rozwojem działań oddolnych, opartych na organizacjach pozarządowych i nieformalnych inicjatywach, z drugiej – z reformowaniem się publicznych instytucji kultury, często legitymujących się długą tradycją. Z jednej strony obserwujemy próby profesjonalizacji animacji i edukacji kulturowej, z drugiej zaś pojawia się postulat deregulacji zawodów, a także pytania, czy bycie animatorem to profesja. Z jednej strony obserwuje się nowe koncepcje animacji i edukacji kulturowej, nowe metody pracy i jej narzędzia, proponuje się też poszerzanie zakresu zadań, jakie stawia się przed tego rodzaju działaniami. Z drugiej zaś strony powszechnie utożsamia się edukację kulturową z edukacją artystyczną, i to opartą na tradycyjnych modelach dydaktycznych. Dylematy tego rodzaju można mnożyć, ale by na nie odpowiedzieć, trzeba lepiej poznać przedmiot tej dyskusji.

Projekt badawczy zatytułowany *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce* ma dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich jest stworzenie kompleksowego portretu animacji i edukacji kulturowej w Polsce na podstawie 300 wniosków złożonych w 2011 roku w ramach programu *Edukacja kulturalna*: identyfikacja najważniejszych pól działania i metod stosowa-

nych przez animatorów, instytucji, które ich wspierają, najważniejszych typów zasobów, którymi oni dysponują, oraz przeszkód i trudności, jakie napotykają w swojej pracy. Równie istotne jest też określenie sposobów myślenia o edukacji i animacji kulturowej przez osoby, które się nimi zajmują, a także uchwycenie ról, jakie tego rodzaju działalność może pełnić, oraz jej znaczenia dla szerszego kontekstu społecznego. Drugim z celów jest ewaluacja programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zatytułowanego *Edukacja kulturalna*.

Badania leżące u podstaw projektu badawczego zostały podzielone na trzy podstawowe części: pierwsza z nich to pogłębiona analiza wniosków składanych w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Edukacja kulturalna*; druga to wywiady telefoniczne i internetowe z animatorami i edukatorami kulturowymi; trzecia to sześć studiów przypadków funkcjonowania programów animacji kulturowej w różnych miejscach Polski. Ponieważ badania rozpoczęły się w połowie 2013 roku, a projekt trwa dwa lata, dotąd, zgodnie z projektem, została zrealizowana pierwsza ich część, a więc analiza wniosków składanych w ramach wyżej wskazanego programu Ministra.

Corocznie składanych jest w tym programie około tysiąca aplikacji, z których każda jest bezcennym źródłem poszukiwanych przez nas informacji. Przyjęliśmy, iż sporządzanie wniosku grantowego w programie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest zawsze swoistym samookreśleniem: (i) dotyczącym sposobu myślenia o animacji kulturowej, o jej celach, metodach i tych kategoriach społecznych, do których zostaje ona skierowana; (ii) wskazującym na najważniejsze zasoby, którymi się dysponuje, oraz identyfikującym deficyty, które chce się przezwyciężyć; (iii) ujawniającym bardziej ogólny światopogląd animatorów, sposoby myślenia przez nich o tym, co publicznie użyteczne.

Postanowiliśmy, przede wszystkim z powodu ograniczeń czasowych i technicznych, przeanalizować wnioski z tylko jednej edycji programu, złożone w listopadzie 2011 roku. Złożono ich wówczas 981, a dostępne są one poprzez bazę

SZPON w dwu zasadniczych postaciach. Po pierwsze, jako rekordy zawierające podstawowe informacje o każdym ze składanych wniosków, takie jak forma organizacyjno-prawna i typ podmiotu składającego wniosek; rok powstania podmiotu; wielkość miejscowości, w której znajduje się siedziba wnioskodawcy; województwo, w którym znajduje się siedziba wnioskodawcy; województwo realizacji projektu; miejsce realizacji projektu; rodzaj zadania; całkowity koszt projektu; wynik konkursu (czy projekt otrzymał dofinansowanie – na tej podstawie oceniamy później skuteczność w pozyskiwaniu środków przez różne kategorie wnioskodawców). Po drugie, jako wypełniony przez wnioskodawcę dokument zawierający szczegółowy opis projektu, jego uzasadnienie, budżet, informacje o jego wykonawcach itd.

Analiza wniosków składanych w programie Ministra miała charakter dwuetapowy, odpowiadający tej podwójnej formie, w jakiej są one dostępne.

Po pierwsze, w odniesieniu do wszystkich 981 wniosków złożonych jesienią 2011 roku dokonano statystycznej analizy informacji na ich temat zawartych w bazie SZPON, która pozwoliła ustalić między innymi to, w jakich regionach Polski składa się więcej wniosków niż w innych; w jakich typach miejscowości najczęściej aplikuje się o dofinansowanie; jakiego typu podmioty wnioskują o przyznanie grantów i jaka jest skuteczność poszczególnych kategorii podmiotów w pozyskiwaniu tego typu dofinansowania itd.

Po drugie, przeprowadzono ilościowo-jakościową analizę zawartości wniosków składanych w programie Ministra. Jej podstawą był rozbudowany klucz kategoryzacyjny, którego użycie miało na celu odtworzenie takich kwestii, jak dominujące we wnioskach definicje kultury oraz animacji kulturowej; sposoby myślenia animatorów o życiu społecznym; projektowany przez wnioskodawców odbiór działań animacyjnych; stosowane przez animatorów metody pracy itd. Takiej analizie poddano 300 wniosków wylosowanych z puli 981.

Na zakończenie tego krótkiego wstępu należy poczynić cztery istotne uwagi metodologiczne. Po pierwsze, warto pamiętać o tym, że wnioskowanie o stanie edukacji kulturalnej w Polsce na podstawie analizy jednej edycji jednego programu dotacyjnego jest ryzykowne. Co prawda ten badany przez nas, a więc *Edukacja kulturalna*, jest największym z programów tego typu z realizowanych w Polsce, ale niejedynym – oprócz niego istnieją też inne, organizowane zarówno przez MKiDN, jak i inne podmioty – publiczne i społeczne, a także te o prywatnym charakterze. Dodatkowo wiele inicjatyw z zakresu edukacji i animacji kulturowej w Polsce jest finansowanych z dotacji samorządowych, z przychodów uzyskiwanych dzięki prowadzeniu działalności gospodarczej, ze środków unijnych i prywatnych, w końcu też ze składek członkowskich, lub odbywa się bez zewnętrznego wsparcia finansowego. Wszystko to sprawia, że do prezentowanych niżej ustaleń należy podchodzić ze świadomością, iż dotyczą one tylko części działań z zakresu edukacji i animacji kulturowej podejmowanych w Polsce. Po drugie, pierwszy etap analizy został oparty na danych zastanych – wnioskach składanych w programie Ministra. Dokumenty tego typu są bardzo bogatym źródłem informacji o tym, w jaki sposób myśli się w Polsce o działaniach animacyjnych i edukacyjnych, ale podporządkowane są one również konwencji wniosku grantowego. Dlatego ich analiza rejestruje zarówno to, jak myśli się o edukacji i animacji kulturowej w Polsce, jak i to, jak myśli się o oczekiwaniach grantodawcy. Ta dwoistość nie musi być problemem, o ile założymy, że w obu przypadkach wnioszek reprezentuje wyobrażenia na temat tego, jakie formy powinny przybierać projekty edukacyjne, by zasługiwać na finansowanie z publicznych środków.

Podstawowe tezy i ich empiryczne ugruntowanie

Poniżej prezentujemy sześć najważniejszych tez opartych na analizie i interpretacji informacji pozyskanych w trakcie przeprowadzonych przez nas analiz. Każdą z nich wspieramy ustaleniami poczynionymi w trakcie badań. Rozpoczynamy od obserwacji dotyczących tego, gdzie i dla kogo są realizowane projekty animacyjne i edukacyjne, które odsyłają nas do ogólniejszego problemu społecznych nierówności. Następnie przechodzimy do kwestii słabego stopnia profesjona-

lizacji zawodu animatora oraz zróżnicowanych sposobów rozumienia swojej działalności przez animatorów i stosowanych przez nich metod pracy. W zakończeniu proponujemy listę pytań, które nasuwają się w trakcie lektury opisanych w tekście wyników analiz, dotyczących animacji i edukacji kulturowej oraz kierunków ich dalszego rozwoju w Polsce. Mamy nadzieję, iż prezentowane tezy staną się punktem wyjścia dla dyskusji podejmowanych w ramach NieKongresu Animatorów Kultury i wpłyną na obraz animacji i edukacji kulturowej w Polsce tak, że stanie się pełniejszy.

Pełen raport z pierwszego etapu projektu można pobrać ze strony badania-w-kulturze.mik.krakow.pl.





1



Animacja rozwija się najintensywniej w obszarach metropolitarnych.

Projekty edukacyjne i animacyjne realizowane są przede wszystkim w tych regionach Polski, w których istnieją duże aglomeracje miejskie. Duże ośrodki, na skutek akumulowania się w nich kapitałów finansowych, kulturowych i społecznych, są bardziej aktywne i bardziej skuteczne w pozyskiwaniu środków na projekty. Zagrożenie, jakie się z tym zjawiskiem wiąże, to pogłębianie istniejących w Polsce różnicowań społecznych i nierówności przez programy dotacyjne.

O obecności tego zjawiska świadczą następujące ustalenia badawcze:

→ Wśród wnioskodawców aplikujących w Programie Ministra bardzo silnie reprezentowane były wielkie ośrodki miejskie: co piąty wniosek został złożony w Warszawie, a niemal co czwarty – w innej miejskiej aglomeracji. Jedynie 8% wnioskodawców ma siedzibę na wsi, a 6% – w najmniejszych miasteczkach (poniżej 10 tysięcy mieszkańców).

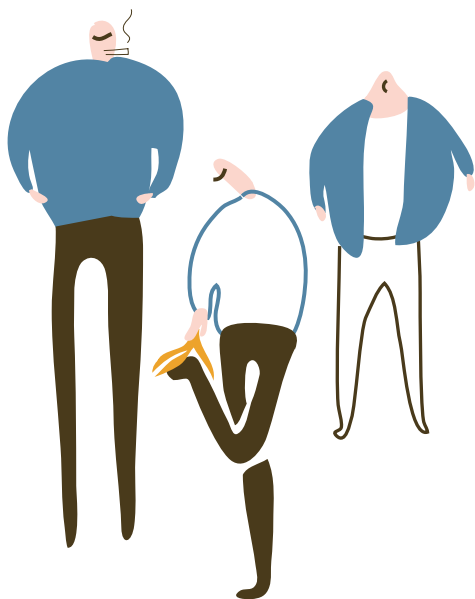
→ Odsetek wniosków składanych przez podmioty działające w obrębie określonego województwa jest bardzo silnie zdeterminowany przez obecność wielkich ośrodków miejskich lub ich brak. Traktujemy taki rozkład danych jako wskaźnik procesów metropolizacji, jakim podlega również polskie społeczeństwo. Jednym z przejawów tych procesów jest zasysanie najważniejszych typów kapitałów (ekonomicznych, społecznych, kulturowych) przez duże ośrodki miejskie, które wykonując, dzięki ich akumulacji, cywilizacyjny skok do przodu, prowadzą do pustoszczenia pod względem aktywności społecznych, kulturowych i obywatelskich obszarów, na jakie promieniują.

→ Biorąc pod uwagę liczbę mieszkańców wsi w Polsce, bardzo niewiele wniosków – i bezwzględnie, i relatywnie – jest składanych przez podmioty ulokowane w tym typie miejscowości. Jednocześnie na wsiach składanych jest i tak więcej wniosków niż w małych miastach. Jest to o tyle niepokojące, że działania animacyjne i te z zakresu edukacji kulturowej wydają się szczególnie potrzebne właśnie na wsi i w mniejszych miejscowościach, nie zaś w dużych miastach, skąd pochodzi większość aplikujących.

→ Odsetek projektów, które uzyskały dotacje w programie Ministra, rośnie niemal liniowo (jeżeli pominiemy wsie) wraz ze wzrostem wielkości miejscowości, z której pochodzi organizacja aplikująca. W miastach poniżej 100 tys. mieszkańców odsetek ten pozostaje na poziomie poniżej 10%, w większych sięgając kilkunastu procent, a w Warszawie – aż 29%. Wydaje się, że tego rodzaju

zależność wynika z tego, iż im większy jest ośrodek, tym silniejsza jest w nim kumulacja różnego rodzaju kapitałów, również tych, które pozwalają stworzyć warty finansowania program edukacyjny oraz napisać przekonujący wniosek grantowy. Dodatkowo w dużych miastach, zwłaszcza w Warszawie (co jest widoczne w skokowym wzroście skuteczności aplikujących podmiotów z tego miasta), szczególną rolę odgrywa dostęp do informacji, które zwiększają szanse uzyskania dotacji, a które są dystrybuowane w nieformalnych sieciach znajomych i przyjaciół zatrudnionych w podobnych typach instytucji. Tego rodzaju wsparcia brakuje z pewnością w mniejszych miejscowościach. W dużych miastach działa też więcej podmiotów, które potrafią aplikować o granty skuteczniej niż inne, takich jak fundacje, stowarzyszenia, galerie i teatry.

→ Ponad $\frac{3}{4}$ podmiotów, których wnioski grantowe zostały przez nas przeanalizowane, planuje zrealizować swoje przedsięwzięcia tam, gdzie ulokowana jest ich siedziba. Można tę tendencję traktować jako pozytywną, o ile uznamy, iż warunkiem skuteczności działań edukacyjnych, zwłaszcza tych o animacyjnym charakterze, jest to, by podmiot realizujący je dobrze znał środowisko, w którym na co dzień funkcjonuje. Równocześnie jednak tendencja ta może być też niepokojąca. Jeżeli bowiem zestawimy powyższe informacje z danymi na temat tego, gdzie składane są analizowane przez nas wnioski i gdzie znajdują się instytucje, których projekty uzyskały najwyższą ocenę i dotację, to okaże się, że to pozytywne na pierwszy rzut oka zjawisko jest jeszcze jedną emanacją rozwojowych dysproporcji obecnych w Polsce i owe dysproporcje wzmacnia. Sprawia ono bowiem, iż działania edukacyjne są nadreprezentowane w dużych ośrodkach, a więc tam, gdzie działa wiele aktywnych podmiotów zdolnych do podejmowania tego typu aktywności i osiągania w nich sukcesu, a niedoreprezentowane tam, gdzie tego typu instytucji brakuje.



2



Działania animacyjne odwzorowują istniejące zróżnicowania i podziały społeczne.

Najwięcej projektów edukacyjnych skierowanych jest do osób, których sposoby życia i szanse życiowe są uznawane za najbardziej powszechne i traktowane jako „normalne”. Druga pod względem częstości występowania kategoria odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych to wykluczeni. Trzecia kategoria odbiorców, najmniej liczna, ale obecna w ¼ zanalizowanych wniosków, to osoby w pewien sposób uprzywilejowane: dysponujące talentami, posiadające już pewne umiejętności tworzenia, wywodzące się ze środowisk artystycznych, prowadzące zajęcia edukacyjne dla innych. Niewiele natomiast jest projektów, które integrowałyby wszystkie te kategorie z sobą, zamazywałyby społeczne podziały.

Świadczą o tym następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

→ Najwięcej projektów edukacyjnych obecnych w analizowanych przez nas wnioskach skierowanych jest do osób, których szanse życiowe uznaje się za najbardziej powszechne i traktowane jako „normalne”. Do drugiej pod względem częstości występowania we wnioskach kategorii odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych należą osoby w jakiś sposób wykluczone w porządku społecznym. Trzecia kategoria odbiorców, najmniej liczna, ale obecna w ¼ zanalizowanych przez nas wniosków, to osoby w pewien sposób uprzywilejowane: dysponujące talentami, posiadające już pewne umiejętności tworzenia, wywodzące się ze środowisk artystycznych, prowadzące zajęcia edukacyjne dla innych itd. Takie proporcje występowania poszczególnych kategorii społecznych w roli potencjalnych odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych wskazują, iż projekty tego rodzaju nie są traktowane tylko jako środek wyrównywania szans, ale też jako stała forma podnoszenia i rozwijania kompetencji kulturalnych, talentów i uzdolnień artystycznych. Świadczy o tym także fakt, że w aż połowie przeanalizowanych przez nas wniosków wśród odbiorców znaleźli się półprofesjonaliści – osoby amatorsko zajmujące się już jakimś rodzajem aktywności. Warto jednocześnie zauważyć, iż spory odsetek instytucji proponuje działania, w których poszczególne wymienione tu kategorie ludzi nie są traktowane jako osobne, wymagające specjalnego sposobu traktowania. Przeciwnie, w wielu wnioskach proponuje się formy działań edukacyjnych skierowane jednocześnie do różnych kategorii osób.

→ Wśród kategorii wiekowych najczęściej wymienianą we wnioskach kategorią bezpośrednich odbiorców działań edukacyjnych jest młodzież, w drugiej kolejności dzieci oraz osoby dorosłe, w trzeciej – osoby starsze. Tego typu proporcje odbiorców działań edukacyjnych, do których swoje projekty kierują wnioskodawcy, wydają się zgodne ze stereotypowym wyobrażeniem o edukacji kulturowej – jest ona skierowana przede wszystkim do tych, którzy nadal nabywają podstawowe kompetencje i umiejętności, a więc do ludzi młodych. Nieco inaczej rzecz się ma z pośrednimi odbiorcami projektów edukacyjnych – tu najczęściej

pojawiają się osoby dorosłe, a dopiero potem młodzież, dzieci oraz osoby starsze. Ta drobna zmiana w stosunku do sposobu, w jaki rozkładają się relacje pomiędzy poszczególnymi kategoriami odbiorców bezpośrednich, jest w pełni zrozumiała, o ile uznamy, iż pośrednimi uczestnikami projektów edukacyjnych – najczęściej jako widzowie końcowych pokazów dokonań, gal, festiwali – są rodzice dzieci i młodzież uczestniczący w warsztatach, zajęciach animacyjnych itd., a także mieszkańcy miejscowości, w której realizowany jest projekt.

→ Niezmiernie istotne jest to, że wnioskodawcy umieszczają swoje działania edukacyjne w wielu różnorodnych dziedzinach kultury (bo to z kolei odzwierciedla zróżnicowanie tej ostatniej). Warto jednak zwrócić uwagę na to, iż najczęściej zakorzeniają je jednak w teatrze, muzyce i sztukach plastycznych. Problem polega na tym, że sięganie wyłącznie po nie, a zaniedbywanie innych kontekstów i narzędzi prowadzenia działań edukacyjnych faworyzuje formy kulturowe preferowane przez dominujące kategorie społeczne, a unieważnia te będące zwyczajowymi formami autoekspresji kategorii zmarginalizowanych, zajmujących niższe pozycje społeczne lub te związane z nowymi wrażliwościami i sposobami doświadczania rzeczywistości, które niosą z sobą rewolucja informatyczna, usieciowienie życia społecznego, demokratyzacja kultury i jej zglobalizowanie.



3

Animację i edukację kulturową w Polsce cechuje niski stopień profesjonalizacji.

Traktuje się je we wnioskach w sposób tak pojemny, że obejmujący w zasadzie wszystkie rodzaje działań podejmowane w sferze kultury. Działania animacyjne może prowadzić każdy i nie wymagają one ani specjalistycznej wiedzy, ani specjalistycznego przygotowania. Sama animacja rzadko bywa oddzielnie definiowana lub traktowana jako osobna sfera działań. Nie istnieją standardy wynagradzania edukatorów i animatorów za ich pracę. Większość projektów stara się być jak najtańsza, nie jest dokumentowana ani poddawana ewaluacji.

O niskim poziomie profesjonalizacji świadczą następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

→ Animację i edukację kulturową traktuje się we wnioskach w sposób niezwykle pojemny. Tak pojemny, że mieszczą się w nich w zasadzie wszystkie rodzaje działań podejmowane w sferze kultury (również te związane z promowaniem instytucji kultury, doskonaleniem jej kadr, zarządzaniem nimi, działaniami wolontariackimi), a także te, które poza jej zakres wykraczają (takie jak sport, jazda konna, ekonomia i handel, dziennikarstwo, dogoterapia, public relations, ekologia, turystyka, psychologia itd.). Takie poszerzanie pola animacji i edukacji kulturowej jest bardzo wartościowe, o ile idzie za nim propagowanie szerokiego, antropologicznego rozumienia kultury, pokazującego wpływ tej ostatniej na każdą sferę życia. Staje się ono jednak problemem, gdy jest wykorzystywane jako próba pozyskiwania środków na działania niemające wiele wspólnego z aktywnościami, które mają być wspierane w Programie Ministra.

→ Najczęściej wybieranym przez wnioskodawców zadaniem w Programie Ministra było to, które określono jako „interdyscyplinarne lub skoncentrowane na wybranej dziedzinie sztuki, rozwijające kreatywność przy jednoczesnym zdobywaniu umiejętności”. Zdecydowała o tym z pewnością ogólność tego zadania oraz zawarta w jego tytule sugestia, iż można weń wpisać w zasadzie każdy rodzaj aktywności. Pozostałe cztery zadania obecne w programie¹ wymagały bardziej wyspecjalizowanej wiedzy i doświadczeń, takich rodzajów kompetencji i umiejętności, które w naszym kraju są dopiero rozwijane, nieszablonych i przez to rzadko praktykowanych działań. Jak więc widać, większość podmiotów uprawnionych do składania wniosków w ramach Programu Ministra tego typu umiejętnościami jeszcze nie dysponuje.

¹ Były to kolejno: „zadanie integracyjne, oparte na współdziałaniu przedstawicieli różnych grup wiekowych i różnych środowisk”; „zadanie podnoszące kwalifikacje kadr kultury i rozwijające kompetencje w zakresie realizacji działań animacyjnych i edukacyjnych, zawierające komponent praktycznego wykorzystania nabytych umiejętności”; „zadanie rozwijające umiejętność świadomego, krytycznego i twórczego korzystania ze środków społecznego przekazu”; „zadanie obejmujące tworzenie, udostępnianie na jednej z wolnych licencji i pilotaż otwartych zasobów edukacyjnych z zakresu edukacji kulturalnej”.

→ W $\frac{3}{4}$ spośród szczegółowo zanalizowanych wniosków wśród wykonawców znaleźli się między innymi artyści i artystki. Oznacza to zarówno, iż edukacja kulturowa i animacja są utożsamiane przede wszystkim ze sferą sztuki (a więc definiowane bardzo wąsko i stereotypowo – jako część praktyk artystycznych, a nie jako osobna sfera działań), jak i to, iż nie zajmują się nią osoby wyspecjalizowane w tego typu aktywnościach. W niemal połowie proponowanych projektów w grupie wykonawców znalazł się przynajmniej jeden wykładowca akademicki lub naukowiec, podobnie jak wolontariusz oraz zawodowy instruktor zajmujący się kulturą, z kolei w co trzecim projekcie uczestniczył przynajmniej jeden nauczyciel. Oprócz tych głównych kategorii wykonawców w analizowanych wnioskach pojawiali się też kuratorzy i muzealni kustosz, dziennikarze, radcy prawni, bibliotekarki i bibliotekarze, producenci gier komputerowych i filmowi, osoby duchowne, terapeuci, psycholodzy, logopedzi, cyrkowcy, pirotechnicy, mistrzowie kuchni i sommelierzy itd. Tak duża różnorodność osób zaangażowanych w prowadzenie projektów animacyjnych i edukacyjnych wynika oczywiście z wielości form realizowania tych ostatnich. Zdaje się ona jednak wskazywać także na to, iż działania edukacyjne i animacyjne może prowadzić każdy, że aktywność tego rodzaju nie wymaga specjalistycznego doświadczenia i wiedzy, ale do jej realizacji wystarczy chęć dzielenia się swoją pasją, doświadczeniami zawodowymi lub osobowością. Istotne pytania pojawiające się w tym kontekście: czy animacja i edukacja kulturowa to profesje? Czy zajęcia z ich zakresu powinny prowadzić wyłącznie osoby wyspecjalizowane w tego rodzaju aktywnościach? Czy ich realizacja powinna wiązać się z jakąś formą certyfikacji niezbędnych umiejętności?

→ W co trzecim spośród analizowanych wniosków nie założono jakichkolwiek środków finansowych przeznaczonych na dokumentowanie działań animacyjnych i edukacyjnych, a w 40% wniosków przeznaczono na ten cel od kilku do 10% budżetu projektu. Jest to o tyle zaskakujące, że podstawową formą prezentowania efektów działań edukacyjnych jest właśnie prezentowanie ich wizualnej dokumentacji. Brak środków przeznaczonych na działalność dokumentacyjną może się wiązać z tym, iż w dobie powszechności urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk aktywność ta ma charakter bezkosztowy i może ją podejmować każdy. Nawet jednak

jeżeli taka interpretacja jest właściwa, to wskazuje ona, że działalność dokumentacyjna jest traktowana po macoszemu, chociaż odgrywa ona niezwykle istotną rolę w popularyzacji i doskonaleniu działań edukacyjnych, we wzmacnianiu motywacji ich uczestników, w dzieleniu się doświadczeniami i wiedzą. Obecność tej tendencji wskazuje też, iż wśród animatorów i edukatorów nieobecny może być zwyczaj krytycznego oglądu prowadzonych zajęć dokonywanego *post factum* – oglądu, który mógłby stać się podstawą doskonalenia własnych umiejętności zawodowych.

→ W ponad 80% analizowanych przez nas wniosków nie założono jakichkolwiek środków finansowych na ewaluowanie projektów edukacyjnych i animacyjnych. Sugeruje to, iż prowadzący zajęcia nie są zainteresowani pozyskiwaniem systematycznie gromadzonych informacji na temat efektów prowadzonych przez siebie zajęć (a być może także nie uważają uwzględnienia takiego typu działań we wniosku grantowym za dobrze widziane przez grantodawcę). Tym samym rezygnują oni z ważnego środka doskonalenia stosowanych przez siebie metod i narzędzi pracy, z pogłębiania wiedzy i ulepszania profesjonalnych umiejętności.

→ Istnieje ogromne zróżnicowanie wysokości honorariów, jakie otrzymują animatorzy i edukatorzy kulturalni za swoją pracę, a przede wszystkim zróżnicowany jest udział tych honorariów w budżetach poszczególnych projektów: mogą one pochłaniać od kilku do niemal stu procent dotacji. Oznacza to, iż środowisko osób zajmujących się działalnością animacyjną i edukacyjną nie jest na tyle silne i jednorodne, by wypracować obowiązujące standardy wynagradzania za przygotowywanie i prowadzenie zajęć. W rezultacie wysokość środków przeznaczanych na honoraria dla edukatorów i animatorów odzwierciedla zróżnicowania regionalne, jest zależna od typu instytucji organizującej projekt oraz od innych zmiennych, które mogą nie mieć wiele wspólnego z jakością i efektami wykonywanej pracy.

→ Wnioski składane w programie to przede wszystkim aplikacje o dotowanie mało kosztownych projektów. Świadczy to naszym zdaniem o obecności prezentystycznego i minimalistycznego myślenia o możliwościach, jakie stwarza edukacja kulturowa. Prawdopodobnie ta wskazuje również, iż w Polsce realizuje się głównie krótkoterminowe i jednorazowe działania tego rodzaju. Drugie możliwe wyjaśnienie tej tendencji wskazuje na słabą kondycję ekonomiczną podmiotów składających wnioski w programie – większości z nich nie stać na wysoki wkład własny, który podwyższałby wartość składanego wniosku.

→ Analiza wniosków pokazuje, iż wśród wnioskodawców nie ma takich kategorii podmiotów, które w swoich aktywnościach edukacyjnych opierałyby się wyłącznie na własnych zasobach. Tego rodzaju tendencja może być traktowana jako pozytywna, o ile uznamy, iż instytucje należące do tych kategorii starają się wzbogacić swój program, że poszukują wybitnych edukatorów poza swoim zespołem, że obce jest im myślenie w kategoriach instytucjonalnych podziałów. Można jednak dostrzec w niej również pewne niebezpieczeństwa. Pierwsze wiąże się z tym, iż instytucje kultury składające wnioski o dofinansowanie projektów edukacyjnych stają się tylko miejscem ich realizacji, a nie faktycznym inicjatorem. Drugie wiąże się z przekształcaniem instytucji kultury w rodzaj multipleksu, w którym podejmowana jest niezwykle wartościowa działalność, ale który jest pozbawiony tożsamości, bo tę formują projekty realizowane przez zewnętrzne podmioty. Oba rodzaje niebezpieczeństw są oczywiście tylko potencjalne – można ich uniknąć, funkcjonując jako aktywna strona tego rodzaju współpracy, samodzielnie dobierająca partnerów i kreująca trwałe ramy merytoryczne dla przedsięwzięć edukacyjnych.



4

Animacja i edukacja kulturowa najczęściej są rozumiane jako edukacja artystyczna, edukacja do sztuki.

W $\frac{3}{4}$ wniosków biorą udział artyści i artystki. W części wniosków kultura i sztuka są traktowane jako wartość sama w sobie, podkreśla się wówczas ich autoteliczność i autonomiczność. W drugiej grupie wniosków zakłada się, że sztuka jest integralną częścią życia społecznego, mogącą wspierać rozwiązywanie problemów społecznych. Rozwijanie kompetencji artystycznych bywa więc traktowane jako tożsame z rozwijaniem kompetencji społecznych, lecz związek ten jest często słabo wyeksplikowany. Można zatem podejrzewać, że jest w większym stopniu deklaracyjny niż oparty na wiedzy.

Świadczą o tym następujące ustalenia badawcze:

→ Do najważniejszych problemów, na jakie mają odpowiadać projekty edukacyjne i animacyjne obecne w analizowanych wnioskach, należą słaba oferta kulturalna w regionie oraz brak zainteresowania kulturą i sztuką, a w dalszej kolejności także brak wiedzy na temat sztuki, nieumiejętność korzystania z niej, brak wystarczającej wiedzy i kompetencji, by kontakt z nią był pełnowartościowy. Oznacza to, iż edukacja i animacja kulturowa są przez wnioskodawców rozumiane dosyć wąsko – jako przede wszystkim środki edukowania do kultury, a nie poprzez kulturę.

→ Druga najczęściej pojawiająca się kategoria problemów to deficyty kapitału społecznego, słabe więzi społeczne, negatywny charakter międzyludzkich relacji, a w dalszej kolejności nierówności społeczne. Dostrzeżenie przez wnioskodawców tych kwestii jest ogromnie istotne i ważne właśnie dziś – o ile uznamy, iż żyjemy w silnie zindywidualizowanym, rywalizacyjnym społeczeństwie. Problem nierówności jako wyzwanie dla edukacji kulturowej jest najsilniej obecny w projektach galerii sztuki i biur wystaw. Nie powinno to dziwić – współczesna sztuka, zwłaszcza ta o krytycznym charakterze, jest oparta właśnie na próbie prezentowania, ale też zmniejszania rozmiarów tej społecznej bolączki.

→ $\frac{2}{3}$ projektów poruszających drugi z opisanych powyżej problemów (problem więzi społecznych) porusza jednocześnie także problem pierwszy (oferta kulturalna lub wiedza o sztuce). Inaczej mówiąc, jeśli projekty proponują działania obliczone na rozwiązywanie problemów społecznych, to zwykle dzieje się to przy okazji lub za pomocą podejmowania działań obliczonych na zwiększenie oferty kulturalnej i/lub wiedzy i kompetencji z zakresu sztuki.

→ Do najważniejszych kategorii efektów działań animacyjnych i edukacyjnych opisywanych we wnioskach złożonych w programie Ministra należą dwa ich rodzaje, z których każdy jest obecny w ponad $\frac{2}{3}$ aplikacji. Pierwszym z nich

jest rozwijanie różnorodnych kompetencji artystycznych i umiejętności tworzenia, drugim – poszerzanie wiedzy o sztuce. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że w ponad 60% wniosków zakładanym efektem projektów edukacyjnych jest także zwiększenie kompetencji społecznych. Wielu wnioskodawców postrzega więc swoje projekty również jako narzędzia, które, z jednej strony, zwiększają kompetencje artystyczne, a z drugiej, co szczególnie istotne, są nakierowane na budowanie takiego społeczeństwa, którego członkowie są empatyczni, skłonni do działania na rzecz innych, tolerancyjni, posiadają umiejętność komunikowania się z innymi.

→ Chociaż, jak pokazano wyżej, cele działań animacyjnych i problemy, na które mają one odpowiadać, są często definiowane wąsko – jako przede wszystkim podnoszenie kompetencji artystycznych, umiejętności tworzenia i odbioru sztuki – to na poziomie uzasadnień mamy do czynienia z dwoma dominującymi motywami, o nieco odmiennym charakterze. Jest to wskazanie z jednej strony na społeczną ważność dziedziny, w obrębie której realizowany jest projekt, z drugiej zaś na to, iż ten ostatni będzie odgrywał istotne role społeczne (takie jak wzmacnianie integracji społecznej czy niwelowanie nierówności). Wielu wnioskujących myśli o edukacji kulturowej w bardzo tradycyjny sposób, utożsamiając ją przede wszystkim z edukacją artystyczną, do sztuki, ale jednocześnie opanowało też taki słownik uzasadnień, który z tym typem myślenia jest sprzeczny, bo definiuje kulturę nie jako autonomiczną sferę życia, ale jako coś, co bezpośrednio na nie wpływa, decyduje o jego specyfice i jakości. To pęknięcie jest bardzo interesujące, bo wskazuje, iż wielokrotnie mamy do czynienia z próbami podejmowania bardzo standardowych działań z zakresu edukacji kulturowej, które umieszcza się w nowej ramie, czyniącej tego typu aktywności społecznie użytecznymi, i to pomimo tego, że ich cele, forma, problem, który usiłują one rozwiązać, wskazują, iż są one użyteczne tylko dla wąsko rozumianej sfery kulturowej.

→ Jeżeli chodzi o ogólne sposoby definiowania kultury wyłaniające się z analizowanych przez nas wniosków, to dominuje takie na nią spojrzenie, w którym jawi się ona jako sfera składająca się z ograniczonej liczby aktywności, a miano-

wicie zwłaszcza tych, które utożsamiamy z działaniami twórczymi, sztuką oraz z korzystaniem z efektów tego rodzaju wysiłków (odwiedzanie galerii, słuchanie muzyki, uczestnictwo w spektaklach, czytanie książek itd.). Jednocześnie, chociaż kulturę utożsamia się przede wszystkim ze sferą artystyczną, w większości analizowanych wniosków ta pierwsza jest też traktowana jako integralna część szerszego kontekstu, jakim jest życie społeczne. Taki model myślenia o kulturze jest konsekwencją tego, jak postrzegana jest przez podmioty składające wnioski w konkursie sama działalność artystyczna. Ta ostatnia, choć uznawana za odrębną i swoistą, traktowana jest na poziomie uzasadnień wniosków jako zdolna do wypełniania istotnych ról, jako sfera niezwykle doniosła dla życia społecznego. Pojawia się oczywiście w tym kontekście pytanie o to, czy takie myślenie o kulturze jest praktykowane w trakcie zajęć edukacyjnych, czy też przeciwnie – używa się go instrumentalnie, jako uzasadnienia konieczności dotowania przedsięwzięć edukacyjnych. Chociaż oczywiste jest, że te ostatnie są niezwykle pożyteczne społecznie, to paradoks polega na tym, iż niejasne jest to, czy sami animatorzy wykorzystują w trakcie praktycznych zajęć ten ich społeczny potencjał.

→ Z podobną ambiwalencją mamy do czynienia, jeżeli chodzi o sposoby definiowania sztuki i jej miejsca w życiu społecznym. W aplikacjach grantowych przeważa myślenie, zgodnie z którym jest ona traktowana jako instrument, narzędzie, nie zaś jako wartość sama w sobie. Oznacza to, że chociaż edukacja kulturowa w Polsce jest utożsamiana z edukacją artystyczną, to jednocześnie ta ostatnia ma charakter hybrydyczny. Pomimo że jest ona skoncentrowana na sztuce, to nie ta ostatnia jest w niej najważniejsza. Przeciwnie – wyposażenie jednostek w kompetencje artystyczne, pokazanie im, jak tworzyć i korzystać ze sztuki, ma sprawiać, iż stają się one również bardziej pełnowymiarowymi osobami w sensie społecznym (bardziej empatycznymi, kreatywnymi, skłonnyymi do współdziałania z innymi itd.). Jest to możliwe dzięki temu, że sama sztuka zawiera w sobie uspołeczniające potencje, a więc edukacja do niej jest tożsama z edukacją kulturową. Znowu jednak pojawia się pytanie o to, czy taki sposób myślenia jest obecny tylko na poziomie deklaracji obecnych we wnioskach grantowych, czy też mamy do czynienia z jego powszechnym praktykowaniem.

→ Z naszej analizy wynika też, iż warsztaty, będące podstawową formą realizacji projektów edukacyjnych i animacyjnych, zostały we wnioskach opisane w sposób sugerujący, iż służą raczej rozwijaniu kompetencji artystycznych niż społecznych. Oznacza to również, że edukacja kulturalna jest rozumiana przez wnioskodawców raczej jako edukacja artystyczna (do sztuki) niż jako kształtowanie samoświadomych jednostek zdolnych do współdziałania z innymi i do twórczych działań.

→ Analiza wniosków pokazuje, iż dopiero w drugiej kolejności działania z zakresu edukacji kulturalnej kierowane są do osób zupełnie niezainteresowanych sferą artystyczną, częściej zaś do tych, które są uczestnikami zajęć artystycznych, miłośnikami sztuki lub tych, które już ją tworzą jako amatorzy lub profesjonalści. Do tej ostatniej kategorii (a więc twórców) swoją ofertę edukacyjną kierują przede wszystkim fundacje i stowarzyszenia oraz centra i domy kultury, co może oznaczać, iż projekty edukacyjne są w tych instytucjach traktowane przede wszystkim jako forma rozwijania uzdolnień i talentów osób, które już kreują sztukę. Z kolei do osób, które nie interesują się działaniami artystycznymi, swoje działania kierują przede wszystkim galerie, biura wystaw, muzea sztuki i biblioteki. Niezycliwa interpretacja to sugestia, iż podmioty te traktują edukację kulturową jako formę *audience development*. Życzliwa – to dostrzeżenie, iż galerie i biura wystaw biorą na swoje barki te zadania, które powinny realizować szkoła i inne instytucje edukacyjne. Warto też dodać, iż w przypadku żadnej kategorii podmiotów ubiegających się o dotację w programie Ministra nie ma takiego, który swoje działania kieruje tylko do jednej z wymienionych wyżej kategorii osób.

→ Jak wspomniano już wyżej, w ponad $\frac{2}{3}$ analizowanych wniosków wśród wykonawców projektów pojawiają się m.in. artystki i artyści.



5

W realizowanych projektach dominują tradycyjne modele myślenia i pracy. Innowacje są obecne, lecz śladowo.

W opisach bardzo często pojawiają się odniesienia do dziedzictwa kulturowego, tradycji i przeszłości. Jest to niezwykle cenne, ale wiąże się też z zagrożeniem traktowania dorobku przeszłych pokoleń jako bezwzględnie pozytywnego lub powielania go bezrefleksyjnie. Dwukrotnie częściej niż nowe, wykorzystywane są stare media. W opisach warsztatów nieznacznie dominuje traktowanie ich jako sytuacji hierarchicznej, podobnej do tej obecnej w tradycyjnym modelu nauczania szkolnego. W projektach pojawia się także sporo innowacji, lecz te hamowane są przez tendencję do organizowania projektów masowych lub sprowadzania ich wyłącznie do wymiaru technologicznej nowinki.

Świadczą o tym następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

→ Realizujący warsztaty niemal dwa razy częściej niż po nowe media sięgają po te stare. Jednocześnie w znaczącej części aplikacji grantowych opisywane są takie formy warsztatów, w których wykorzystuje się oba typy narzędzi pozwalających na tworzenie.

→ Wśród wnioskodawców nieznacznie dominuje taki sposób myślenia o warsztatach, w którym jawią się one jako oparte na hierarchicznej relacji pomiędzy prowadzącymi i uczestnikami. Relacja ta ma na celu nauczanie się przez tych ostatnich czegoś z góry określonego przez tych pierwszych. Nieco rzadziej warsztaty traktuje się jako okazję do samodzielnego odkrywania rzeczy nowych, eksperymentowania, samouczenia. Warto też podkreślić, iż w ponad 1/5 wniosków obecne są opisy takich form warsztatów, które łączą oba rodzaje myślenia, tyle samo aplikacji zawiera takie deskrypcje proponowanych zajęć, które trudno jednoznacznie zaklasyfikować w proponowanych tu kategoriach.

→ W tradycyjnym sposobie myślenia o animacji i edukacji kulturowej miarą ich skuteczności jest masowość tego rodzaju działań. Taki sposób myślenia objawia się między innymi w przekonaniu, że najlepszym wskaźnikiem jakości działania instytucji kultury jest liczba widzów, sprzedanych biletów, niski koszt organizowanych przedsięwzięć itd. Przeprowadzona przez nas analiza pokazuje, iż wśród wniosków złożonych w programie Ministra dominują te, w których dotowane mają być działania skierowane do więcej niż 100 osób (prawie 60%), prawie nieobecne są zaś te, w których odbiorcą są małe grupy jednostek (20% wniosków stanowią te, w których odbiorcą działań ma być mniej niż 50 osób). Warto też zwrócić uwagę na to, iż działania masowe są preferowane w prawie każdej kategorii wnioskodawców. Szczególnie zaś popularne są one w przypadku muzeów, galerii i biur wystaw artystycznych oraz muzeów sztuki (ponad 70% tego rodzaju podmiotów w swoich wnioskach proponuje działania skierowane do więcej niż 100 osób), a także w przypadku podmiotów komercyjnych – działania skierowane do więcej niż 500 osób proponuje 50% tego rodzaju podmiotów.

→ Mniej niż połowa działań edukacyjnych i animacyjnych opisywanych w analizowanych przez nas wnioskach jest zakorzeniona w dziedzictwie kulturowym, przeszłości, wykorzystuje zgromadzone tam doświadczenia, twórczo przekształcając dorobek przeszłych pokoleń. To niezwykle istotny aspekt edukacji kulturowej, trudno sobie bowiem wyobrazić jakąkolwiek jej formę, która ignoruje tradycję, kulturowe dziedzictwo czy lokalną specyfikę, nie odwołuje się do nich i nie wykorzystuje ich jako swojego kontekstu, źródła inspiracji, dóbr, wartości i narzędzi czy jako zbioru problemów, które należy rozwiązać. W przypadku ponad ¼ wniosków tego rodzaju odwołania nie były obecne, w przypadku zaś niecałej ¼ aplikacji zadecydowanie o tym, czy tego rodzaju nawiązania się pojawiły czy też nie, było niemożliwe do ustalenia. Zakładamy, iż w przypadku tego rodzaju aplikacji grantowych brak odwołań do przeszłości i dziedzictwa kulturowego mógł być rezultatem nie tyle wykorzenienia czy niezdawania sobie sprawy z tego, jak bardzo są one doniosłe, ile raczej oczywistości tego rodzaju odniesień jako integralnego aspektu działań edukacyjnych i animacyjnych. Problemem jest jednak to, czy owa oczywistość nie prowadzi również do tego, że przeszłość, dorobek kulturowy naszych przodków są wykorzystywane bezrefleksyjnie, a więc również bezkrytycznie; raczej jako stała i bezdyskusyjna rama naszych działań niż jako punkt odniesienia dla krytycznego samookreślenia. Tradycjonalizm myślenia objawia się więc w tym wypadku w ryzyku, iż przeszłość może być traktowana w sposób bezwzględnie pozytywny lub bezrefleksyjnie aplikowana do teraźniejszości.



6

Animacja i edukacja kulturowa to domena działań jednorazowych i akcyjnych.

Dominują warsztaty (z wniosków często nie wynika, czy odbiorca warsztatów się zmienia czy pozostaje ten sam) oraz wydarzenia o charakterze rywalizacyjnym (konkursy i festiwale) lub promocyjnym (akcje społeczne w przestrzeni publicznej). W o wiele mniejszym zakresie proponuje się pracę środowiskową o charakterze zindywidualizowanym i niezinstytucjonalizowanym. Istnieje zatem obawa, że wnioskodawcy szukają raczej odbiorców przystających do projektu niż metod pracy przystających do potrzeb życia społecznego.

O istnieniu tego rodzaju prawidłowości świadczą następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

→ Podstawową formą realizacji projektów edukacyjnych i animacyjnych jest warsztat: odnaleźliśmy ją w 269 wnioskach grantowych spośród 300, które zostały poddane analizie. W większości przypadków zakładano co prawda wielokrotne albo cykliczne prowadzenie tego rodzaju zajęć, ale z analizowanych aplikacji często trudno wywnioskować, czy uczestnicy tych spotkań to te same osoby czy też nie. Pytanie to jest o tyle istotne, że choć jednorazowe aktywności edukacyjne mogą służyć wzbudzeniu zainteresowania twórczymi działaniami, popularyzować je, to już z pewnością nie są efektywną metodą kształtowania kompetencji kulturowych i społecznych, wyposażania uczestników w nowe umiejętności i wiedzę.

→ Najczęściej, po warsztacie, wymienianymi we wnioskach formami działań edukacyjnych są te, których wspólnymi cechami jest jednorazowość i rywalizacyjny charakter: festiwale oraz konkursy i olimpiady. Takie kategorie działań edukacyjnych są niewątpliwie potrzebne jako kontekst, w którym pokazuje się dokonania twórcze różnych kategorii jednostek i środowisk, ale uczynienie ich główną formą edukacji kulturalnej wspiera ekspansję tego, co określa się mianem „kultury eventu”. Ta ostatnia to spektakularne, choć jednorazowe działania przyciągające masową publiczność, ale też zastępujące organiczne, systematyczne formy prezentowania kultury. Jednorazowość, masowość czy konkursowy charakter działań są pożądanymi cechami projektów wówczas, gdy myślimy o tych ostatnich w kategoriach medialnej widzialności, a ideałem wydarzenia jest duży event. Takiemu myśleniu o edukacji kulturowej często sprzyja też sposób postrzegania kultury ze strony polityki, a także logika wnioskowania o granty i wymagane od wnioskodawców wskaźniki ilościowe. Wydarzenia o charakterze wielkiego pokazu czy konkursu są natomiast znacznie mniej odpowiednie, jeśli zależy nam na osiągnięciu efektów o głębszym i trwalszym charakterze.

→ Na trzecim miejscu pod względem popularności mieszczą się, bardzo powszechne dzisiaj, działania o charakterze akcyjnym, z aktywnym udziałem uczestników, takie jak happening, flash-mob, akcja w przestrzeni publicznej. Ich popularność jest dosyć zrozumiała, o ile uznamy, że żyjemy dziś w kulturze aktywnego odbiorcy, ale też w kulturze dystrakcji – faworyzującej to, co przełamuje rutynę codzienności i jest atrakcyjne wizualnie. Można jednak powątpiewać – biorąc pod uwagę to, że działania te są jednorazowe i oparte na logice zachowań zbiorowych – czy są one są najlepszą formą działań edukacyjnych, zwłaszcza wówczas, gdy nie towarzyszą im inne, bardziej systematyczne i trwałe aktywności.

→ Prawie cztery razy rzadziej niż po warsztaty wnioskodawcy sięgali po metody animacyjne, a więc po systematyczne, ciągłe działania zakorzenione w lokalnej społeczności i mające na celu uaktywnienie drzemącego w niej potencjału. Wynik ten nie wydaje się zaskakujący, o ile dostrzeżemy, iż aktywność tego rodzaju ma charakter mało spektakularny, bardzo często nie przynosi widzialnych, twardych efektów, wymaga całkowitego poświęcenia się jej ze strony animatorów. Bardzo trudno jest więc uzasadnić jej doniosłość, opierając się na współcześnie dominujących kryteriach, leżących również u podstaw rozdzielania środków na kulturę, zwłaszcza na poziomie lokalnym, samorządowym. Jak wspomniano już wyżej, wśród wnioskodawców nie ma takich kategorii podmiotów, które w swoich aktywnościach edukacyjnych opierałyby się wyłącznie na własnych zasobach. W tym wypadku oznacza to, iż działalność edukacyjna ma charakter nieciągły i akcyjny, realizowany od jednej wizyty zaproszonego gościa do kolejnej.

→ Jednorazowość, masowość czy konkursowy charakter działań są pożądanymi cechami projektów wówczas, gdy myślimy o tych ostatnich w kategoriach medialnej widzialności, a ideałem wydarzenia jest duży event. Takiemu myśleniu o edukacji kulturowej często sprzyja też sposób postrzegania kultury ze strony polityki, a także logika wnioskowania o granty i wymagane od wnioskodawców wskaźniki ilościowe. Wydarzenia o charakterze wielkiego pokazu czy konkursu są natomiast znacznie mniej odpowiednie, jeśli zależy nam na osiągnięciu rezultatów o głębszym i trwalszym charakterze.

Podsumowanie

Tezy zaprezentowane powyżej, ugruntowane w wynikach pierwszego etapu projektu badawczego *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce*, jak podkreślano we wstępie, nie mogą zostać potraktowane jako wyczerpująca charakterystyka stanu animacji i edukacji kulturalnej w Polsce. Pozwalają one jednak sformułować nowe pytania, na które odpowiedzi będziemy poszukiwać w trakcie dalszych badań, ale które warto również zadać w trakcie NieKongresu Animatorów Kultury.

Do pierwszej grupy pytań należą te dotyczące kierunków rozwijania działalności animacyjnej i edukacyjnej w Polsce:

- Czy tego rodzaju działania powinny ulegać profesjonalizacji? Jeżeli tak, to jaką formę powinna ona przybierać i jakich kategorii jednostek dotyczyć? Kim powinien być animator? I czy bycie nim można potraktować jak osobną profesję? Czy animatorem może być każdy, czy też wymaga to jakichś specyficznych umiejętności, wiedzy, wykształcenia?
- Czy działania edukacyjne i animacyjne powinny mieć masowy charakter, czy też, przeciwnie, powinny w nich uczestniczyć niewielkie grupy osób? Czy należy wspierać działania jednorazowe, ale spektakularne, silnie ogniskujące uwagę społeczności, czy też mniej efektowne, oparte na stałej i organicznej pracy?
- Czy edukacja kulturalna to działanie skierowane przede wszystkim do dzieci i młodzieży? Czy też, przeciwnie, powinny zostać nią objęte przede wszystkim osoby dorosłe? Czy projekty animacyjne i edukacyjne powinny być kierowane do „normalistów”, czy też do wykluczonych albo uprzywilejowanych? Czy można sobie wyobrazić tego rodzaju aktywność animacyjną, która jest skierowana do każdej grupy odbiorców?
- Czy edukacja kulturalna powinna przyjmować postać przede wszystkim edukacji artystycznej? Czy też, przeciwnie, długotrwałych działań animacyjnych? A może najbardziej optymalnym modelem byłoby łączenie różnych form edukacji

kulturalnej bądź wspieranie przede wszystkim tych, które podnoszą kompetencje społeczne?

Do drugiej grupy pytań należą te dotyczące programów dotacyjnych podobnych do tego, który był przedmiotem analizy:

- Czy programy dotacyjne powinny być narzędziem wyrównywania nierówności społecznych? Czy też powinny wspierać te działania, które są wartościowe przede wszystkim pod względem artystycznym?
- Czy w obrębie programów dotacyjnych powinny istnieć jakiekolwiek parytety? Czy należy dowartościowywać głównie projekty składane w miejscach, gdzie tego rodzaju aktywność jest dziś niewielka albo w ogóle nieobecna? Czy grantodawca powinien organizować osobne konkursy dla podmiotów z małych miast i wsi, w taki sposób, aby nie musiały one konkurować z tymi z największych metropolii? Czy powinno się organizować osobne konkursy dla poszczególnych kategorii podmiotów, w taki sposób, aby nie faworyzować tych, których jest najwięcej albo które dysponują lepszym zapleczem materialnym, bardziej doświadczonymi pracownikami i większymi środkami finansowymi?
- W jaki sposób popularyzować tego rodzaju zadania, które dziś cieszą się bardzo małą popularnością wśród grantobiorców, a są niezwykle istotne dla rozwijania nowych, aktualnie najbardziej potrzebnych kompetencji i umiejętności? Czy w ramach programów dotacyjnych potrzebne są zadania podnoszące kwalifikacje animatorów i edukatorów? Czy też, przeciwnie, wysoki poziom tych umiejętności powinien być traktowany jako warunek przystępowania do konkursu?

Tekst powstał w ramach projektu: *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce*, którego realizatorem jest Małopolski Instytut Kultury. Projekt został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

PROCENT DLA ANIMATORA



Pożytek z pożytku

Anna Miodyńska



Rzecz dotyczy jednego procentu na kulturę. Tym razem nie tego, o który apelowali do premiera Obywatele Kultury po Kongresie Kultury przed czterema laty. Chodzi o ten jeden procent, którym każdy obywatel może wesprzeć organizację pożytku publicznego o działalności statutowej skupionej na rozwoju kultury. Zasiadamy do wypełniania naszego PIT-u i szukamy: na stronie bazy.ngo.pl możemy znaleźć wszystko, czego potrzebujemy. Pierwszy filtr to Kultura, sztuka, ochrona dóbr kultury i dziedzictwa narodowego. Potem sprawdzamy dokładniej pod: Animacja społeczno-kulturalna. We wrześniu 2013 roku w tej kategorii występowało się ponad 200 organizacji. Większość z nich wpisuje się w jedną z trzech grup.

Pierwsza to stowarzyszenia i fundacje działające przy instytucjach kultury, głównie pozyskując fundusze dostępne dla III sektora. Dla kogoś, kto chce wspierać obszar kultury nieinstytucjonalnej, te organizacje nie są atrakcyjne.

Druga grupa to omnibusy lokalne mające w swoich statutach rozmaite działania na rzecz lokalnej społeczności, wśród nich, niejako przy okazji, także animację kulturalną. Te organizacje często pozyskują środki w ramach Lokalnych Grup Działania i pod szyld animacji kulturalnej trafić może równie dobrze folder promujący gminę, jak i zakup strojów dla zespołu ludowego oraz festyn dla dzieci.

Trzecia grupa to edukatorzy artystyczni – organizują, często odpłatnie, rozmaite kursy i szkolenia: od klas mistrzowskich po zajęcia z komponowania bukietów.

Nie umniejszając zasług, animacja społeczno-kulturalna pojawia się w działaniach tych organizacji jako dodatek. Są oczywiście wśród „pożytków” także organizacje prawdziwie animujące. Działające lokalnie lub na bardzo szeroką skalę. Dostarczające ludziom i społecznościom potrzebnych kompetencji kulturowych po to, aby umieli w pełny i świadomy sposób uczestniczyć w życiu społecznym, a także aktywizować siebie i innych do samodzielnych, twórczych działań. Jest ich mało, zaskakująco mało. Istnieje wiele stowarzyszeń i fundacji, które mają co prawda animację kulturalną w statucie, lecz nie postarały się o status OPP, co odcina je od źródła finansowania, jakim jest jeden procent z podatku.

Dlaczego w ciężkich finansowo czasach organizacje kulturalne nie sięgają po status pożytku publicznego, aby móc powalczyć o jeden procent z podatku swoich sympatyków?

Powód pierwszy: podatnik widzi tych, którzy się promują.

Zaledwie niecały jeden procent organizacji pożytku publicznego kumuluje ponad połowę środków przekazywanych w ramach jednego procentu podatków. Co roku to niemal te same organizacje – podatnicy przyzwyczajają się do nich i ufają sile dużych i widocznych. Nie ma wśród nich żadnej organizacji zajmującej się kulturą.

Powód drugi: organizacje nie wierzą, że ktoś da na kulturę.

Z dokumentu „Informacja dotycząca kwot 1% należnego podatku dochodowego od osób fizycznych przekazanych organizacjom pożytku publicznego z rozliczenia za 2011 rok” przedstawionego przez Ministerstwo Finansów wynika, że tylko nieliczne organizacje animujące kulturalnie uzyskały więcej niż 20 000 PLN (np. świetnie promująca się Fundacja „ABCXXI – Cała Polska czyta dzieciom” uzyskała nieco ponad 38 000 PLN). Dlatego stowarzyszenia kalkulują: ile jesteśmy w stanie pozyskać z jednego procentu naszych członków i sympatyków? Czy nakłady poniesione na dodatkową pracę przyniosą rzeczywistą korzyść?

Powód trzeci: rozbudowana sprawozdawczość.

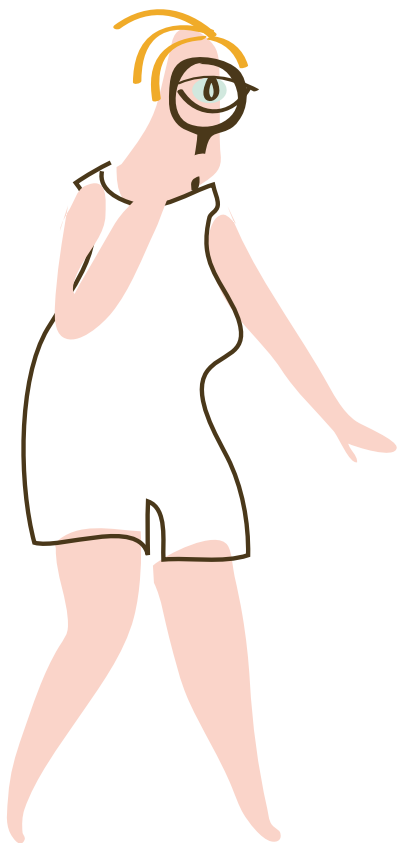
Tym, co zniechęca do bycia „pożytkiem”, jest bardziej niż w zwykłych NGO-sach rozbudowana sprawozdawczość. To oznacza dodatkowe zatrudnienie dla

księgowej. A księgową wiele organizacji wynagradza tylko w ramach konkretnych, realizowanych przez siebie projektów, bo tylko wówczas mają na ten cel przeznaczone środki. Finansowo i czasochłonna jest też promocja adresowana do podatników: żeby o nas wiedzieli, żeby nam ufali, żeby chcieli nam swój jeden procent oddać.

Czy „pożytki” animujące kulturalnie i społecznie mogą stać w szranki z większymi, bardziej wyrazistymi, bardziej wzruszającymi i powalczyc o więcej pieniędzy z jednego procentu? Czy organizacjom, którym dotąd nie „opłacało się” być OPP, może zacząć się to opłacać?

Najważniejszym pierwszym krokiem mogłoby stać się uproszczenie formalności oraz – o ile to możliwe – zmniejszenie kosztów dodatkowej pracy, jaką muszą wykonywać „pożytki”, przy jednoczesnym zachowaniu transparentności ich przeływów finansowych. Wówczas stowarzyszenia i fundacje chętniej podejmowałyby ryzyko zostania „pożytkiem”. Aby jednak podatnik pospieszył z donacją, idea animacji kulturalnej musiałaby pojawić się w jego myśleniu jako wartość godna rozważenia, tak jak jest nią zdrowie dzieci czy integracja osób niepełnosprawnych. A zatem potrzebna jest promocja idei. Upowszechnienie wiedzy o tym, po co, do czego i komu może się przydać animacja kulturalna. A NieKongres Animatorów Kultury jest pierwszym, znaczącym krokiem w tym kierunku.

Anna Miodyńska – pracuje w Małopolskim Instytucie Kultury, jest także trenerką Centrum Aktywności Lokalnej, mediatorką i animatorką społeczną. Z wykształcenia przyrodniczka. W Małopolskim Instytucie Kultury (Kraków) od 2003 roku koordynuje program „Kultura w rozwoju”, którego głównym celem jest poprawa jakości pracy lokalnych instytucji kultury w regionie. Program realizowany jest poprzez szkolenia, warsztaty, debaty, konsultacje i wizyty studyjne. Od 2006 r. prowadzi szkolenia dla pracowników lokalnych instytucji kultury: dla bibliotekarzy w ramach Programu Rozwoju Bibliotek, realizowanego przez Fundację Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego oraz dla animatorów kultury w ramach Programu *Dom Kultury Plus*, realizowanego przez Narodowe Centrum Kultury. Współpracuje z wieloma społecznościami lokalnymi w Małopolsce przy realizacji projektów integrujących mieszkańców wokół ich dziedzictwa kulturowego.



OGÓLNOPOLSKA GIEŁDA PROJEKTÓW 2013



Ogólnopolska Giełda Projektów to coroczna prezentacja ciekawych praktyk z dziedziny animacji kultury oraz przestrzeni spotkań i wymiany doświadczeń animatorów z całej Polski. Organizatorem Giełdy jest Narodowe Centrum Kultury. Pomysł zrodził się jako rozszerzenie projektu Narodowego Centrum Kultury – Platforma Kultury. Do tej pory zorganizowane zostały dwie edycje Giełdy: w 2011 roku w ramach Kongresu ShortCut Europe oraz w 2012 we współpracy z Fundacją Orange i Fundacją Rozwoju Demokracji Lokalnej. Efektem spotkań jest m.in. seria wydawnicza „Edukacja+Animacja”. W 2013 roku Ogólnopolska Giełda Projektów została zorganizowana jako część przygotowań do NieKongresu Animatorów Kultury.

Art-Generacje

REPREZENTANT Aldona Żejmo-Kudelska

ORGANIZACJA Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

„ART-GENERACJE – międzypokoleniowy projekt edukacji kulturalnej” realizowany od marca 2013 r. przez Drama Way Fundację Edukacji i Kultury we współpracy z brytyjską organizacją Tale Valley Community Theatre oraz reżyserami Johnem Somersem i Wojciechem Farugą. Projekt ma na celu wzmocnienie więzi między pokoleniami, rozwinięcie aktywności twórczej Seniorów oraz integrację różnych grup wiekowych i społecznych poprzez zaangażowanie we wspólne działanie – tworzenie spektaklu metodą Teatru ze społecznością. Rezultatem tych działań jest spektakl Generation Express 1960–2060, powstały na bazie historii i opowieści wniesionych przez uczestników, pokazujący, jak wyglądał świat kobiet w 1960 r. i jak będzie wyglądał w 2060 r.

Cud nad Martwą Wisłą

REPREZENTANT Anna Meronk, Aleksandra Tatarczuk

ORGANIZACJA Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia

„Cud nad Martwą Wisłą” to festiwal artystyczny „włóczęgostwa miejskiego” odbywający się w przestrzeni publicznej dzielnicy Nowy Port w Gdańsku, organizowa-

ny przez CSW Łaźnia. Jego celem była rewitalizacja dzielnicy – obszaru pełnego niepowtarzalnych zabytków, lecz odizolowanego od centrum i zdegradowanego. Podejmowane działania miały przyczynić się do zmiany charakteru dzielnicy, stworzyć „przyjazną przestrzeń publiczną” przy użyciu edukacji artystycznej, warsztatów interdyscyplinarnych, przeniesienia sztuki i działań artystycznych z przestrzeni galerii do przestrzeni dzielnicy oraz zachęcić mieszkańców do podejmowania aktywnych i kreatywnych form spędzania czasu wolnego.

3D czyli Dizajn Dla Dzieci

REPREZENTANT Magdalena Kreis, Natalia Romaszkan

ORGANIZACJA BWA Wrocław – Galeria Dizajn

„3D czyli Dizajn Dla Dzieci” to projekt edukacyjno-artystyczny będący częścią programu edukacyjnego Galerii Dizajn – BWA Wrocław, realizowanego dzięki dotacji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Celem projektu jest edukacja w zakresie designu pojmowanego jako wiedza o naszym otoczeniu – wszystko wokół nas jest przecież zaprojektowane. W ramach działań odbywają się warsztaty dla dzieci oraz warsztaty rodzinne, które kształtują podejmowanie świadomych decyzji oraz krytyczne spojrzenie na codzienną rzeczywistość. Istotnym aspektem projektu jest również rozwijanie kreatywności dzieci poprzez pracę twórczą, a nie odtwórczą. Stawiamy na własne poszukiwania, odwagę, próbowanie i nieszablonowe decyzje, nigdy na efekt.

Rewiry

REPREZENTANT Szymon Pietrasiewicz

ORGANIZACJA Towarzystwo Edukacji Kulturalnej w Lublinie

Projekt realizowany w partnerstwie z Centrum Kultury w Lublinie. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry” jest wydarzeniem interdyscyplinarnym. Jej podstawowym założeniem stało się przekonanie, że kultura i sztuka mogą stać się mechanizmem zmiany społecznej i realnie wpływać na życie mieszkańców miasta. W projekcie postawiono na obecność wybitnych artystów związanych z nurtem sztuki



Ogólnopolska Giełda Projektów 2012. Nowe media – nowe perspektywy dla animacji kultury, fot. Miasto Goryli

krytycznej w defaworyzowanych obszarach miasta, podczas której wspólnie z mieszkańcami powstają trwałe prace wtapiające się w krajobraz, będące komentarzem do problemów danego miejsca i starające się odczarować otoczenie. Zadanie odchodzi od formuły festiwalu na rzecz procesów i ciągłości zdarzeń w przestrzeni miasta.

Kto za kolejką tą stoi

REPREZENTANT Aleksandra Zdunek

ORGANIZACJA Centrum Kultury i Inicjatyw Obywatelskich

Projekt „Kto za kolejką tą stoi” był realizowany od listopada 2012 do czerwca 2013 r. w ramach programu „Seniorzy w akcji” Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „e”. Pierwszy etap polegał na zbieraniu wspomnień dotyczących kolejki WKD. Następnie odbyły się warsztaty teatralno-ruchowe, podczas których uczestnicy przerabiali zebrane wspomnienia na ruch ciała, gest, dźwięk. Podsumowaniem projektu był spektakl pokazany na stacji WKD w Podkowie Leśnej. Celem projektu była integracja międzypokoleniowa oraz rozwój osobisty, a także promowanie nowych, teatralnych środków wyrazu.

DOM Arka Pasożyta

REPREZENTANT Karina Dzieweczyńska

ORGANIZACJA Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

„DOM Arka Pasożyta” został zrealizowany w ramach projektu „Przebudzenie – ?????”, organizowanego przez Centrum Sztuki Galerię EL w Elblągu. Projekt polegał na próbie samodzielnego zbudowania przez artystę w ciągu trzech miesięcy obiektu mieszkalnego w przestrzeni publicznej Elbląga i zamieszkanianiu w nim. Materiałem budulcowym do powstania domu były znalezione i zdobyte przez artystę w mieście bądź pozyskane od lokalnych spółek różnorodne materiały. W budowę domu zaangażowała się lokalna osiedlowa społeczność, jak również Areszt Śledczy, który skierował grupę osadzonych do pomocy przy budowie. Celem była integracja środowiska i zaangażowanie w twórcze akcje i w autentyczne tworzenie sztuki zwykłych ludzi i społeczności niezwiązanych ze sztuką.

Okno na teatr

REPREZENTANT Izabella Gawęcka

ORGANIZACJA Liczi

„Okno na teatr” to projekt artystyczno-animacyjny zrealizowany przez grupę Liczi z Krasnegostawu w 2013 r. Głównym celem projektu było stworzenie przez 20-osobową grupę młodzieży spektaklu teatralno-ogniowego uwrażliwiającego na problem nietolerancji i dotarcie z nim do małych miejscowości w powiecie krasnostawskim, gdzie dostęp do wydarzeń kulturalnych jest utrudniony. W każdym z miejsc młodzież przeprowadzała warsztaty teatralne dla osób w każdym wieku i poznawała specyfikę miejscowości. Dzięki projektowi udało się utworzyć pierwszą w Krasnymstawie grupę zajmującą się fireshow, wyjechać z wizytą do 6 miejscowości w powiecie i nawiązać sieć kontaktów na terenie powiatu.

5 zmysłów. eMOTION

REPREZENTANT Paweł Gogołek

ORGANIZACJA Stowarzyszenie Edukacyjne MCA

„5 zmysłów. eMOTION” to innowacyjny projekt edukacyjny, będący pierwszym w Polsce projektem edukacji kulturalnej adresowanym do społeczności osób niesłyszących i słabo słyszących, niewidomych oraz niepełnosprawnych umysłowo i ruchowo, którym przybliży zagadnienia związane z tańcem. Obok zadań edukacyjnych, celem projektu jest angażowanie i aktywizowanie rozmaitych grup społecznych – zróżnicowanych pod względem wieku i statusu majątkowego – by w ten sposób zwiększyć zainteresowanie edukacją kulturalną i promować dostępność kultury. Projekt zakłada wykorzystanie różnorodnych innowacyjnych sposobów dotarcia do odbiorców po to, by zrealizować cel, jakim jest integracja społeczna, eliminacja wszelkich przejawów dyskryminacji ze względu na niepełnosprawność.

Wędrujące opowieści

REPREZENTANT Weronika Brączek

ORGANIZACJA Polski Instytut Antropologii

„Wędrujące opowieści” (Polski Instytut Antropologii) to projekt z zakresu animacji społeczno-kulturowej i etnografii. Przez 40 dni podróży grupa animatorów oraz towarzyszący im studenci, badacze i artyści przemierzali wozem konnym wybrane miejscowości Podlasia, aby wspólnie z mieszkańcami wymieniać się opowieściami i organizować pokazy filmów, międzykulturowe warsztaty, widowiska narracyjne, a także koncerty zespołów czerpiących inspirację z muzyki folkowej i muzyki mniejszości etnicznych. Podstawowym celem działań było pobudzenie refleksji nad wielokulturowym źródłem tożsamości lokalnej poprzez pracę z materialnym i niematerialnym dziedzictwem kultury ludowej oraz zwiększenie kompetencji mieszkańców w zakresie dialogu międzykulturowego.

Tutaj

REPREZENTANT David Sypniewski

ORGANIZACJA Stowarzyszenie Praktyków Kultury

Projekt „Tutaj” jest kontynuacją kilku innych działań stowarzyszenia. Polegał on na prowadzeniu warsztatów twórczych w sześciu małych miejscowościach rozrzuconych po Polsce, które odwiedziliśmy w poprzednim roku w ramach programu Domy Kultury + realizowanego przez Narodowe Centrum Kultury. Tym razem jednak wydłużyliśmy nasz pobyt z dwóch dni do siedmiu i założyliśmy, że w każdej miejscowości powstanie jakiś produkt artystyczny, który zostanie opublikowany lub udokumentowany na stronie internetowej i zaprezentowany na finale w Trawnikach. Projekt „Tutaj” jest również kontynuacją naszych badań nad tożsamością. Tym razem pytaliśmy o tożsamość lokalną, małomiasteczkową, w miejscowościach sąsiadujących z granicami kraju, z daleka od centrów – wydawałoby się – kulturotwórczych, takich jak duże miasta. W skrócie pytaliśmy: „Tutaj, czyli gdzie?”.

M4 – Moje Miasto, Moje Miejsce

REPREZENTANT Kinga Bielec

ORGANIZACJA Stowarzyszenie Kulturalne JARTE

Stowarzyszenie Kulturalne JARTE cyklicznie organizuje projekt „M4 – Moje Miasto, Moje Miejsce”. W 2013 r. odbyła się jego 8. edycja. Hasłem przewodnim została rekreacja, rozumiana jako nowy początek, przebudowa, ale także jako odpoczynek i relaks. Projekt był realizowany w Mielcu, mieście, do którego nie dociera sztuka współczesna. Wiele osób nie może znaleźć możliwości rozwijania talentów artystycznych i zainteresowań. Celem organizatorów było rozwijanie kreatywności i współpracy, z jednoczesnym naciskiem na zdobywanie umiejętności, ale także integrowanie młodzieży z osobami starszymi, w tym z seniorami. Celem była również współpraca z instytucjami kulturalnymi, organizacjami, szkołami i przedsiębiorcami, w tym spółdzielnią socjalną. Wszystkich połączyć miała sztuka.

Kulthurra! Zajęcia artystyczne w szkole

REPREZENTANT Katarzyna Grubek

ORGANIZACJA Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej

„Kulthurra! Zajęcia artystyczne w szkole” to program Centrum Edukacji Obywatelskiej, w którym uczniowie przygotowują projekty artystyczne pod hasłem „Moje miejsce, moja historia”. Zespoły projektowe otrzymują wsparcie ze strony twórców – prowadzą oni warsztaty w szkołach (m.in. animacji poklatkowej, teatralne, fotograficzne). Celem programu jest wzbogacenie oferty zajęć artystycznych o nowe metody pracy oraz zachęcenie uczniów i nauczycieli do twórczych i animacyjnych działań w swoich miejscowościach.



Ogólnopolska Giełda Projektów 2012. Nowe media – nowe perspektywy dla animacji kultury, fot. Miasto Goryli



Future Artist – Twórcza kontynuacja 3

REPREZENTANT Ewa Kokot

ORGANIZACJA Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek

„Projekt Future Artist – Twórcza kontynuacja 3” jest kolejnym etapem projektu rozpoczętego 2008 r. i organizowanego przez Centrum Kultury Katowice w kolejnej już edycji. Najważniejszym aspektem projektu jest stały kontakt dzieci ze sztuką wizualną. To propozycja różnorodnej i systematycznej formy tego kontaktu. Prowadzący – edukatorzy i artyści – wykorzystują przestrzenie galerijne i miejskie. Efektem nadrzędnym jest doświadczanie wartości. Celem projektu jest wzmacnianie postawy kreatywnej wśród dzieci. Kolejnym aspektem działań jest systematyczna współpraca z animatorami i wypracowanie wspólnej koncepcji pracy z dzieckiem. Poprzez projekt tworzy się lokalna „rzeźba społeczna”, funkcjonująca w ramach szerszej sieci – w Polsce i Europie.

Sen nocy letniej

REPREZENTANT Aneta Pepaś

ORGANIZACJA Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie

W 2013 r. Miejski Ośrodek Kultury w Dynowie w partnerstwie ze Stowarzyszeniem De-Novo zrealizował projekt: „Szekspir w Dynowie – spektakl plenerowy »Sen nocy letniej«” w ramach programu „Lato w teatrze”. Widowisko „Sen nocy

letniej” było niedosłowną opowieścią o społeczności lokalnej. Szekspirowskie Ateny zamieniły się w dynowski rynek, a lasy ardeński w okoliczne podkarpackie lasy. Praca z 40-osobową grupą młodych ludzi była poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, kim są Oberon, Tytania i Puk, jaki jest ich świat w dzisiejszym Dynowie i jak można go pokazać, aby uciec od realizmu w stronę metafizyczną.

Ogródek dźwiękowy w Parku Staromiejskim w Łodzi – Łódź utkana dźwiękiem

REPREZENTANT Michał Gruda

ORGANIZACJA Muzeum Miasta Łodzi

„Ogródek dźwiękowy w Parku Staromiejskim w Łodzi – Łódź utkana dźwiękiem” to projekt zrealizowany przez Muzeum Miasta Łodzi, którego motywem wiodącym była muzyka i łódzkie rzeki. Założeniem była realizacja cykli warsztatów i wydarzeń edukacyjno-animacyjnych, radiowych, ekologicznych, plastycznych oraz organizacja miejskich spacerów tematycznych. Najważniejsze efekty to: stworzenie ogródka dźwiękowego (ogólnie dostępnego, w jednym z łódzkich parków), złożonego z pięciu „maszyn dźwiękowych”, zbudowanego metodą upcyclingu, przy udziale dzieci oraz łódzkich artystów, jak również uruchomienie edukacyjnej platformy internetowej, która zawiera materiały wypracowane w trakcie realizacji projektu: scenariusze zajęć, film o rzekach, dźwiękową mapę miasta i „krosnofon” do tworzenia muzyki.

Zachodniopomorskie Forum Kultury – sieć animatorów w działaniu – odsłona druga

REPREZENTANT Romana Kowalewicz

ORGANIZACJA Złocieniecki Ośrodek Kultury

„Zachodniopomorskie Forum Kultury – sieć animatorów w działaniu – odsłona druga” to projekt, którego organizatorem jest Złocieniecki Ośrodek Kultury. Jest to drugi sieciowy projekt Zachodniopomorskiego Forum Kultury. Ideą jest wzmocnienie i rozszerzenie sieci 13 podmiotów kultury z 11 miast i miejscowości

poprzez wspólne opracowanie, produkcję oraz prezentację instalacji artystycznej, pod kierunkiem ekspertów, trenerów i artysty. Celem projektu jest podniesienie kompetencji uczestników sieci w zakresie: rozwoju widowni, aktywizacji wokół działań ośrodków kultury, kreatywności, zarządzania czasem animatorów oraz zarządzania projektem, animacji w przestrzeni publicznej, dynamiki wydarzenia kulturalnego i sztuki relacyjnej.

Dialogi z sąsiadami 3: Śladami znaczeń wzornictwa ludowego na pograniczu polsko-białoruskim

REPREZENTANT Filip Pazderski

ORGANIZACJA Stowarzyszenie na Rzecz Ziemi Podlaskiej „Drumla”

Celem projektu „Dialogi z sąsiadami 3: Śladami znaczeń wzornictwa ludowego na pograniczu polsko-białoruskim”, realizowanego przez Stowarzyszenie na Rzecz Ziemi Podlaskiej „Drumla”, jest zaproponowanie nowego, współczesnego języka mówienia o dziedzictwie ludowym Podlasia i okręgu grodzieńskiego oraz poszukiwanie i upowszechnianie dostrzegalnych w tej materii wątków świadczących o wspólnym dziedzictwie kulturowym występującym po obu stronach polsko-białoruskiej granicy. W rezultacie mieszkańcy tych terenów oraz Polacy i Białorusini będą mogli się lepiej poznać i zrozumieć. W ramach projektu zaplanowano wizytę studyjną dla młodych miłośników designu, architektury i rękodzieła, jak również konkurs z wystawą pokonkursową oraz albumem.

Zrozumieć sierpień

REPREZENTANT Anna Fedas

ORGANIZACJA Europejskie Centrum Solidarności

Projekt „Zrozumieć sierpień” to społeczne obchody Sierpnia’80 upamiętniające współpracę, współdziałanie, jedność i solidarność mieszkańców Gdańska podczas strajków sierpniowych. Celem projektu jest: angażowanie i integrowanie lokalnej społeczności, podkreślenie wartości współdziałania, wcielanie solidarności w różnych wymiarach życia codziennego, czerpanie inspiracji z doświadczenia

wspólnoty z czasów sierpnia 1980 roku. Projekt jest realizowany z mieszkańcami, lokalnymi organizacjami pozarządowymi, radami osiedli itp. w dzielnicach Gdańska: Brzeźno, Nowy Port, Orunia, Sąsiedzi Stocznii, Siedlce, Stogi.

Nie do wiary! To Tatarzy?

REPREZENTANT Ewelina Jurasz

ORGANIZACJA Fundacja Teatrikon

Projekt „Nie do wiary! To Tatarzy?” realizowany przez Fundację Teatrikon odbywał się od 15 września 2012 do 24 stycznia 2013 r. Jego adresatami była grupa gimnazjalistów z 17 LO w Lublinie (dzielnica Tatarzy), która na podstawie wspomnień starszych mieszkańców dzielnicy stworzyła spektakl teatralny „Witaj w świecie, gdzie obcy ginie”. Próby i przygotowania do przedstawienia przybrały formę warsztatów artystycznych, zdecydowała o tym młodzież. Naszym celem było zniwelowanie stereotypów o Tatarach jako dzielnicy kategorii B, niebezpiecznej i pozbawionej możliwości rozwoju, a także realne nawiązanie dialogu międzypokoleniowego poprzez kulturę i sztukę.

IEPS Sztuka po Angielsku™

REPREZENTANT Lucilla Kossowska

ORGANIZACJA Instytut Edukacji przez Sztukę

„Sztuka po Angielsku™ w Bibliotece” to projekt organizowany przez Instytut Edukacji przez Sztukę w Miejskiej Bibliotece Publicznej w 2012 roku. Jego celem było przybliżenie dzieciom odwiedzającym Pokój Bajek w MBP w Opolu sylwetek i metod pracy wybranych artystów wizualnych oraz wybranych nurtów w sztuce. Zastosowano metody interaktywne oparte na TPR (*total physical response* = pełnym zaangażowaniu kinestetycznym), pobudzaniu wizualnym poprzedzającym produkcję twórczą oraz treningu wyobraźniowym. Zajęcia odbywały się w języku angielskim i przybliżały twórczość Breugla, Pollocka, Starowieyskiego, Dalego, Nowosielskiego, Ernsta, Duchampa i innych.

Rozumiesz znaczenie aktywności kulturalnej dla rozwoju człowieka i życia społecznego.

Aktywnie angażujesz się w działalność edukacyjną na polu kultury. Jesteś przekonany, że to, co ważne, wydarza się podczas spotkania, w bezpośrednich relacjach.

Jesteś animatorem.

Jeśli tak, to spotkanie jest dla Ciebie.

26–28 marca 2014 roku w Warszawie będzie miał miejsce pierwszy NieKongres Animatorów Kultury. W ramach NieKongresu odbędą się dyskusje panelowe z udziałem zaproszonych ekspertów oraz praca w grupach roboczych, której celem będzie sformułowanie wspólnych stanowisk dla polityk dotyczących animacji kultury i edukacji kulturalnej.

Weź udział w spotkaniu animatorów kultury.

Już dziś dołącz do dyskusji on-line:

www.platformakultury.pl/dyskusja/



Wydawnictwo bezpłatne