didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/r9m5-3d23
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wiedzy-biopolis-pracowni-kuratorskiej

/ badania artystyczne

Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej

Ida Ślęzak | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Curatorial Practice as a Knowledge Production. The Pracownia Kuratorska's *Biopolis* Project

This article discusses a series of three artistic and research residencies, *Biopolis*, by Pracownia Kuratorska (the Curatorial Studio). It describes the assumptions of the residencies, working methods developed during the residencies, and how the results are made public. I particularly stress the importance of curatorial practices proposed by the collective, which, following Irit Rogoff, I propose to refer to as "curatorship", and the related modes of knowledge production.

Keywords: Pracownia Kuratorska, Curatorial Studio, *Biopolis*, curatorship, ecology, knowledge production

1.

Rosnąca świadomość antropogenicznych zmian klimatu zwiększa potrzebę tworzenia alternatyw wobec dotychczas obowiązujących wyobrażeń o

relacjach człowieka i środowiska. Projekt *Biopolis* Pracowni Kuratorskiej (Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz, Weronika Wawryk)[1] powstał w reakcji na to wyzwanie. Na projekt złożyły się trzy dwutygodniowe rezydencje artystyczno-badawcze podejmujące problem relacji między zróżnicowanymi aktorami w naturokulturowych ekosystemach. Zaproszeni artyści współpracowali z konsultantami reprezentującymi nauki humanistyczne, przyrodnicze i ścisłe. Rezydencje odbyły się między sierpniem 2019 a listopadem 2020 roku, a ich uczestnikami byli kolejno: artystka wizualna Karolina Grzywnowicz (którą wspierał zespół konsultacyjny złożony z Mateusza Borowskiego, Aleksandry Jach i Aleksandry Janus, z jednorazową konsultacją Alicji Zemanek), choreografka Agata Siniarska (konsultowała się z: Pauliną Kramarz, Anną Zielonką, Zbigniewem Janczukowiczem, Dorotą Matuszko, Jackiem Madeją), kompozytor Wojciech Blecharz oraz ekoakustyk i wibroakustyk przemysłowy Janusz Piechowicz (pracujący wspólnie). Kuratorzy podkreślają, że inspiracją było rozpoznanie podwójnego braku na gruncie pola sztuki: wsparcia działań nastawionych na proces oraz łączenia praktyk artystycznych z badawczymi.

Kwestie te wydały się członkom kolektywu kluczowe dla stworzenia przestrzeni umożliwiającej refleksję o sposobach produkcji i organizacji wiedzy, która dotyczy relacji między ludzkimi i nie ludzkimi bytami, oraz postawienie pytań o sprawczość poza paradygmatem antropocentrycznym. W szerszej perspektywie celem było więc, jak ujęła to Zuzanna Berendt, stworzenie przestrzeni poszukiwania strategii mierzenia się z kryzysem wyobraźni, z którym wiąże się kondycja życia w antropocenie (Berendt, Guzy, Majewska, Ruszkiewicz, Ślęzak, 2021)[2]. Pojęcie kryzysu wyobraźni opisuje paraliż zdolności dostrzegania alternatyw dla naszych obecnych sposobów życia i myślenia, z którym konfrontujemy się w wyniku niemożności objęcia skali katastrofy klimatycznej (Latour, 2014)[3].

Przekształcenie praktyk poznawczych jest niezbędne do przebudowania nieadekwatnych struktur wiedzy w celu „pozostawania z problemami" – tworzenia usytuowanych opowieści o problemach współczesności, co, jak pisze Donna Haraway, wymaga nauczenia się bycia prawdziwie obecnym, […] jako śmiertelne istoty wplecione w niezliczone, nieukończone konfiguracje miejsc, czasów, spraw, znaczeń" (Haraway, 2016, s. 1). Filozofka łączy pozostawanie z problemami „życia i umierania na zniszczonej Ziemi, w «zdolności do udzielenia odpowiedzi» («response-ability»)" (s. 2) z obecnością, którą rozumie jako uważne zanurzenie się w teraźniejszość. Stawką jest przebudowanie sposobów myślenia i opowiadania o świecie – aby tego dokonać, należy uważnie angażować się w sploty i formy stawania się, składające się na tkankę świata. Taka postawa umożliwia wypracowanie adekwatnych praktyk wspólnego życia, pod warunkiem, że będą one podejmowane z usytuowanej i lokalnej pozycji. Nie oznacza to dominacji indywidualnej, jednostkowej perspektywy – praktyki te wyłaniają się ze współpracy i współwidzenia z innym – z wnętrza splotu dziwnych relacji (*oddkin*), czyli nieoczekiwanych połączeń i kooperacji (Haraway, 2016; Haraway, 2008).

Jakości, na które wskazuje filozofka – zanurzenie się w teraźniejszości, przyjmowanie lokalnej perspektywy i zaangażowanie w sploty relacji – są istotnymi składowymi biopolisowych rezydencji. Kluczowym aspektem działania Pracowni Kuratorskiej, ściśle powiązanym z wymienionymi wyżej elementami, wydaje mi się model wsparcia kuratorskiego, obejmujący zarówno sposób kształtowania relacji między kuratorami i artystami, jak i specyficzny stosunek do procesu produkcji artystycznej, powiązane modele pracy oraz techniki produkcji wiedzy. Model pracy PK wpisuje się w typ praktyki, który za Marią Lind i Irit Rogoff określam mianem „kuratorskości" – poszerza i redefiniuje formy zaangażowania sztuki, włączając w nie takie

obszary jak aktywizm czy produkcja wiedzy (Rogoff, 2006; tranzit.hu, 2015). Tak w założeniach, jak sposobie organizacji jest to, jak sądzę, propozycja pozwalająca przekroczyć dominujący w Polsce dyskurs na temat funkcji kuratora sztuk performatywnych oraz osadzić propozycję PK w ramach szerszej refleksji o roli pola sztuki w praktykach produkcji wiedzy.

2.

Koncepcyjnym punktem wyjścia dla *Biopolis* była przestrzeń miasta. Celem projektu było poszukiwanie nieuprzywilejowujących człowieka strategii współistnienia w metropolii ludzi i zamieszkujących ją innych organizmów oraz elementów nieożywionych[4]. Chęć zmierzenia się z wyzwaniami wynikającymi z ocieplenia klimatu osadza projekt w kontekście bieżących wyzwań i wskazuje na zainteresowanie podejmowaniem refleksji z wnętrza zastanych układów naturokulturowych w obrębie miejskiego ekosystemu. Kuratorzy odwołali się do koncepcji *biopolis* Elżbiety Rybickiej, która zainspirowała nazwę i ramy projektu. Rybicka proponuje, aby *biopolis* rozumieć jako ideę pozwalającą na splecenie materialnego, społecznego i politycznego życia miasta ze środowiskiem przyrodniczym. W modernistycznych ujęciach miasto to w pełni przekształcony przez człowieka obszar cywilizacji, sztywno oddzielony od natury rozumianej jako jej radykalne zewnętrze (Rybicka, 2018). Przestrzeń metropolii okazuje się jednak relacyjna, ujawnia sploty ludzkich i nie ludzkich zależności tam, gdzie z pozoru mają wyłącznie antropogeniczne źródło. Działania rezydencyjne, podejmując badanie relacji w obrębie naturokulturowego środowiska miasta, skupiały się na poszukiwaniu „nowych sposobów współistnienia w metropolii [z innymi organizmami], oraz etycznych propozycji koniecznych do przeformułowania relacji międzygatunkowych”[5].

Każda rezydencja wychodziła od badania innej przestrzeni, zgłębiając ujawniającą się w niej dynamikę zderzeń między aktorami. Podczas pierwszej Karolina Grzywnowicz i towarzyszący jej zespół skupili się na krytycznym rozpoznaniu strategii i zabiegów instytucjonalnych tworzących i reprodukujących iluzję separacji pieczołowicie podtrzymywanego ekosystemu Ogrodu Botanicznego od procesów środowiskowych zachodzących poza nim (na poziomie miejskiego ekosystemu i globalnych zmian klimatycznych). Rezydencja Agaty Siniarskiej dotyczyła mapowania i odbywała się w przestrzeni Krakowa. Przedmiotem zainteresowania Siniarskiej były związki między mapowaniem przestrzeni i tworzeniem wiedzy. Artystka rozumiała mapowanie jako ucieleśnioną praktykę bycia w przestrzeni, będącą w napięciu z obiektywizującym konstruowaniem sposobów jej doświadczania[6]. Pozwoliło to na wyeksponowanie relacyjności przestrzeni miejskiej oraz poddanie refleksji działań w niej różnych aktorów. Rezydencja Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza dotyczyła audiosfery miasta. Pierwotnie rezydenci mieli zajmować się badaniem audiosfery parku Krakowskiego, którego usytuowanie przy ruchliwej ulicy powoduje zanieczyszczenie hałasem, znacząco wpływające na ekosystem parku. Ostatecznie z powodu pandemii rezydenci spotykali się online, a badanie konkretnej przestrzeni zastąpiły różnorodne punkty odniesienia, często wywiedzione z ich dotychczasowych doświadczeń zawodowych. Uczestnicy przede wszystkim dzielili się wiedzą z zakresu swoich specjalizacji, zgłębiając relacje między bio-, geo- i antropogenicznym pejzażem dźwiękowym a artystycznymi przetworzeniami dźwięku.

Przestrzeń naturokulturowa nie jest biernym, materialnym przedmiotem badania, na który nakładane są niematerialne dyskursy. W biopolisowych rezydencjach podejmowano próby traktowania przestrzeni jako aktywnych współuczestniczek, które mają sprawczą rolę w materialno-dyskursywnych

praktykach produkowania znaczeń. Przemyśleniu poddano sposób wytwarzania wiedzy oraz pozycję jej przedmiotu. Haraway, proponując na miejsce transcendentnego obiektywizmu tworzenie wiedzy usytuowanej, wskazuje, że przedmioty wiedzy są sprawczymi aktorami. Stosując metaforę pana i niewolnika zaznacza, że badacza nie można traktować jako autonomicznego twórcy wiedzy obiektywnej. Odrzucając wiedzę tworzoną z nieusytuowanej pozycji „znikąd", filozofka pisze, że „tylko częściowa perspektywa oferuje obiektywne spojrzenie" (Haraway, 2008, s. 12). To ostatnie oznacza ucieleśnienie, częściowe połączenie z innym, przy zachowaniu własnej pozycji. Wysuwa na pierwszy plan kontestacje i połączenia sieciowe, czyniące z wiedzy usytuowanej „aktywną, znaczeniotwórczą oś aparatów produkcji ciał" (s. 26). Ciała-obiekty wiedzy są, według Haraway, materialno-semiotycznymi węzłami, których granice materializują się w interakcjach społecznych. Granice ciał są zatem zarazem materialne i dyskursywne – nie zastane, ale sprawcze i zaangażowane w wytwarzanie wiedzy. W ramach *Biopolis* aktorami, których sprawczość współkonstytuuje procesy produkcji wiedzy, są nie tyle konkretne nie ludzkie byty, ile raczej ekosystemy i przestrzenie. Przemyśleniu podlega sam proces dystrybucji sprawczości, a nacisk położony zostaje na sieciowe układy złożone ze współpracujących i współwytwarzających się aktorów.

Dobrym przykładem praktyki rekonfiguracji wiedzy są ćwiczenia choreograficzno-badawcze Siniarskiej. Obiektem badania było ucieleśnione doświadczenie miasta, sposoby jego użytkowania, przeżywania oraz konstruowania za pomocą skal czasowych i przestrzennych. Ćwiczenia służyły przekształcaniu sposobów bycia w przestrzeni: polegały na przykład na tworzeniu luźnego łańcucha podążających za sobą osób, z których każda (z wyjątkiem pierwszej i ostatniej) poddawała się przyciąganiu osoby przed sobą i stanowiła ruchomy punkt odniesienia dla osoby za sobą. Inne

obejmowały przebywanie przez dłuższy czas w jednej przestrzeni, wsłuchiwanie się w nią z zamkniętymi oczami lub jej uważną obserwację z określonego punktu. Takie uważne sensualne uczestnictwo pozwala rozpoznać przestrzeń jako wytwarzaną poprzez działanie i zdarzenia. Uczestnicy wykorzystywali także subiektywne tworzenie tras, nagrywając na bieżąco obserwacje z przejścia danego odcinka. Następnie wymieniali się nagraniami i rekonstruowali swoje spacery, starając się odtworzyć tempo autora i zidentyfikować szczegóły, na które ten zwrócił uwagę[7]. Artystkę interesowała także praktyka „zapisu w pamięci jako formy aktualizującej się mapy”[8]. Po zakończonym ćwiczeniu uczestnicy odtwarzali na piśmie doświadczenie trasy, stylizując go na różne gatunki literackie (bajka, science fiction). Pozwoliło to poszerzyć eksperyment o performatywny zapis przestrzeni oraz jej dyskursywne przekształcenia. Ćwiczenia intensyfikowały doświadczanie przestrzeni jako sieci powiązań, pozwalały dostrzec tę jakość za pomocą ruchu ciał i denaturalizacji sposobów dystrybucji uwagi. Proponowały zmianę myślenia o przeskalowanej przestrzeni niezakorzenionej w cielesnym doświadczeniu. Z ruchu wyłaniała się ucieleśniona mapa, wytyczona przez przypadkowe i uwarunkowane zarazem przemieszczanie się, oderwane od obiektywizującego punktu odniesienia charakterystycznego dla konwencjonalnych praktyk tworzenia map. Jak ujęła to artystka: „ziemia jest na ekranie, ale my na niej nie mieszkamy”[9]. Ćwiczenia pozwalały spojrzeć na miasto poza zasadami celowości i racjonalności, które cechują codzienne przemieszczanie się, oraz tworzyć praktyki intersubiektywnej wymiany doświadczenia.

Potraktowanie przestrzeni miejskiej jako produktywnego pola, w którym można zgłębiać dynamikę niespodziewanych spotkań, wskazuje na charakterystyczny dla PK sposób wchodzenia w relacje z podejmowanymi problemami. Pomocna w ich uchwyceniu może być kategoria intra-akcji

proponowana przez Karen Barad. W intra-akcji, przeciwieństwie interakcji, składowe relacji nie istnieją uprzednio wobec niej samej. Dopiero z intra-akcji wyłania się, za pomocą wyznaczającego granice cięcia sprawczego, podział na przedmiot i podmiot, przyczynę i skutek (Barad, 2012). W konsekwencji:

> Intra-akcje mają potencjał robienia czegoś więcej niż tylko uczestnictwa w konstytuowaniu geometrii władzy. Otwierają możliwości zmiany w jej topologii, a tym samym interwencje w różnorodne możliwości. Przestrzeń możliwości nie reprezentuje stałego horyzontu zdarzeń[…]. Dynamika czasoprzestrzennej różnorodności jest raczej produkowana przez sprawcze interwencje umożliwione przez jej re(kon)figurację (Barad, 2001, za: Dolphijn, van der Tuin, 2018, s. 92).

Działania PK miały na celu dokonanie przesunięć pozwalających wykroczyć poza utarte praktyki poznawcze. Odrzucając perspektywę transcendentną na rzecz immanentnego zanurzenia się w poznawaną rzeczywistość, kuratorzy opowiadają się za poznawaniem ściśle powiązanym z działaniem, z ucieleśnionym byciem w świecie i poszukiwaniem nowych połączeń z samego wnętrza. Nie chodzi o nowość dla samej nowości – Barad podkreśla ścisły związek praktyki etycznej ze swoją ontoepistemologią. W poszukiwanie nowości wpisane jest odrzucenie zastanych warunków i zwrócenie się w stronę alternatywnych możliwości życia, mniej naznaczonych przez przemoc i opresję. Perspektywa etyczna oznacza uważność na kwestie odpowiedzialności za interwencje w „stawanie się świata” (Radomska, 2010). Każe zadawać pytania o to, jak partycypować w organizowaniu rzeczywistości, w której cierpienie i wymieranie nie będzie tak powszechne,

jak u progu szóstego wymierania i masowych migracji klimatycznych. By, wracając do Haraway, poszukiwać perspektyw, których:

> nie da się poznać zawczasu, a które obiecują coś niesłychanego: wiedzę umożliwiającą konstruowanie takich światów, które w mniejszym stopniu byłyby organizowane przez osie dominacji (s. 14).

Wskazanie na nierozerwalny związek etyki z ontoepistemologią podkreśla, że choć produkcja wiedzy może służyć reprodukcji władzy, może także, poprzez swoje re(kon)figuracje, pomagać w walce z nierówną dystrybucją przemocy i „podatności na zranienie" (Butler, 2016).

W tak rozumianej perspektywie etycznej *Biopolis* proponuje tworzenie wiedzy w działaniu. Relacyjne formy współpracy mają otworzyć na nowe formy wiedzy. Stawką jest dostrzeżenie życia ludzkich podmiotów jako nieautonomicznego, uzależnionego od złożonych naturokulturowych ekosystemów, których są one częścią, wcale nie centralną. Wskazanie, że produkcja wiedzy jest zawsze związana z przyjęciem jakiejś postawy etycznej i rozpoznanie, że obecnie obowiązujące podziały dyscyplinarne wyłoniły się „ponad sto lat temu w odpowiedzi na zapotrzebowanie nowej gospodarki rynkowej i popyt na wąską specjalizację" (Halberstam, 2018, s. 16) każą szukać wiedzy, która dawałaby nadzieję na odkrycie sposobów myślenia i działania poza ekstraktywistycznym paradygmatem respektującym wyłącznie ludzkie interesy. *Biopolis* nie wskazuje na żaden ściśle określony punkt dojścia. Tym, co wydaje mi się istotne, jest odrzucenie zastanego porządku, opór stawiany hegemonicznej wiedzy paraliżującej wyobraźnię i zmuszającej do zaakceptowania cierpienia. Praktyki wypracowywane podczas rezydencji

nie mają być gotowymi odpowiedziami – są otwarciem się na to, co nieplanowane i nieprzewidziane. Oferują włączenie pola sztuki w wymykającą się konkretyzacjom sferę produkcji wiedzy, która rodzi się z niezgody na przemoc wobec środowiska.

3.

Rezydencje opierały się na zróżnicowanych sieciach współpracy. O relacjach między artystami, kuratorami, badaczami i innymi uczestnikami procesów rezydencyjnych proponuję myśleć łącznie – jako o sieci wymian i intra-akcji, w ramach których spotykają się sposoby myślenia i wytwarza wiedza. Produkowana jest ona w ramach zdecentralizowanych układów współpracy, w których, chociaż nie wszystkie zaangażowane osoby zajmują równe pozycje, nie ma jednej centralnej figury. Zaproszenie do współpracy badaczy z pola nauk humanistycznych, przyrodniczych i ścisłych miało służyć stworzeniu przestrzeni wymiany i przepływu wiedzy, która w podzielonym na dyscypliny polu współczesnej akademii jest coraz rzadziej możliwa. Współpraca za każdym razem wyglądała inaczej: od zespołu pracującego z Grzywnowicz codziennie, poprzez konsultantów, którzy z Siniarską spotykali się jednorazowo, po całorezydencyjną współpracę Blecharza z Piechowiczem. Różna była także liczba aktorów. W najbardziej złożonej rezydencji Grzywnowicz, gdzie ważną rolę grał Ogród Botaniczny, uczestnicy spotykali się z jego pracownikami, a do udziału w procesie pracy zaproszono także publiczność. W rezydencji Siniarskiej relacje między ludzkimi aktorami podlegały większym ograniczeniom. Artystka pracowała z kuratorami, spotkania z konsultantami były jednorazowe, a publiczność mogła zapoznać się z procesem rezydencyjnym dopiero podczas podsumowującego spotkania. Rezydencja Blecharza i Piechowicza, w dużym stopniu z powodu zdalnej

formuły, była na poziomie relacji mniej skomplikowana. Uczestnicy pracowali wspólnie, co kilka dni spotykając się z kuratorami – także w tym przypadku odbiorcy zapoznali się z wynikami pracy na etapie otwartego spotkania (na platformie Zoom). Kluczowe dla formuły zaproponowanej przez PK było stałe wsparcie kuratorów. Jego forma była niejednorodna – podczas dwóch pierwszych rezydencji kuratorzy stale towarzyszyli artystkom (chociaż nie w pełnym składzie kolektywu), uczestnicząc z nimi w spotkaniach i wspólnie pracując, w trzeciej relacja ta była luźniejsza.

Bliską współpracę artyści oceniają bardzo pozytywnie – podkreślają poczucie bezpieczeństwa, które dawała im bliska współpraca oraz komfort wynikający z empatycznego kontaktu z kuratorami. Grzywnowicz mówiła mi, że profesjonalizm początkującego kolektywu zrobił na niej wrażenie, podkreślała troskę oraz bliskie i oparte na wymianie zaangażowanie we współkształtowanie procesu pracy. Zarówno Grzywnowicz, jak Siniarska przywoływały kategorię opieki – ta druga mówiła, że czuła się przez kuratorów „zaopiekowana". Praca była kształtowana w zgodzie z jej potrzebami, nie była jednak jej podporządkowana. Siniarska podkreślała, że kuratorzy byli pełnoprawnymi współtwórcami pracy, a poszukiwania prowadzili wspólnie, w sposób horyzontalny. Artystka mówiła mi, że widzi olbrzymią wartość we wspólnym codziennym działaniu, a takie kategorie jak „przyjaźń" czy „miłość" chciałaby odzyskiwać jako ważne aspekty współpracy – praktyka wspólnego myślenia może być jej zdaniem rodzajem praktyki miłości. W takim ujęciu współpraca z kuratorami realizuje się nie tylko w obszarze współpracy produkcyjnej, wspólnym działaniu na rzecz wypracowania końcowego wyniku – obejmuje także sferę życia. Uwspólnianie form praktykowania codzienności i myślenia oznacza zniesienie podziału na publiczną i prywatną sferę życia w ramach procesualnych działań rezydencyjnych. Daje to szansę na tworzenie nowych form pracy, przestrzeni

wymiany i produkcji wiedzy, ale niesie ryzyko autowyzysku poprzez podporządkowanie wszystkich aspektów życia projektowi.

Oparcie na relacjach umieszcza *Biopolis* w rozszerzonym polu sztuki. W jego ramach nacisk kładzie się nie na gotowe dzieła, ale uczestnictwo w projektach, procesach czy sieciach relacji. Jak pisze Kuba Szreder, pole sztuki nie ma punktu centralnego, jest raczej systemem połączeń między instytucjami, niezależnymi inicjatywami, kolektywami i indywidualnymi pracownikami sztuki (Szreder, 2015). Badacz podkreśla, że charakterystyczne dla tego modelu jest zacieranie się granic między pracą a życiem osobistym. Dyskurs wokół funkcji kuratora w Polsce podkreśla przede wszystkim jego uwikłanie w rozszerzone pole sztuki jako przestrzeń pogarszających się warunków ekonomicznych. Zawód kuratora sztuk performatywnych jest łączony z prekaryzacją charakterystyczną dla form pracy niematerialnej w późnym kapitalizmie (Keil, 2014). Jest to niewątpliwie perspektywa o kluczowym znaczeniu dla krytycznego rozpoznawania ekonomicznych uwikłań modelu kuratorskiego w pogłębiającą się destabilizację warunków pracy. Berendt i Majewska mówiły mi o przemęczeniu i przytłoczeniu pracą, które towarzyszyło im podczas pierwszej rezydencji. Jak mówiły, na tym etapie brak jasnego podziału obowiązków i problemy z komunikacją doprowadziły do nierównego podziału zadań. Najbliższą współpracę z Grzywnowicz nawiązały właśnie dwie wspomniane powyżej kuratorki (z udziałem Weroniki Wawryk podczas drugiego tygodnia). Połączenie towarzyszenia artystce z wykonywaniem zadań produkcyjnych oznaczało konieczność pracy kilkanaście godzin dziennie. W tamtym okresie PK liczyła dziesięć osób, z których część później zrezygnowała, co prowadziło do wyłonienia się wciąż istniejącej pięcioosobowej grupy. Problemy z podziałem obowiązków udało się rozwiązać, co kolektyw uważa za duży sukces – podczas kolejnych rezydencji podział pracy był bardziej

równomierny, a zadania dzielone zgodnie z potrzebami i preferencjami poszczególnych osób (Berendt i in., 2021).

Przeciążenie pracą i jej nierówna dystrybucja ujawnia trudności związane z działaniem w ramach kolektywu. Nie jest on jednolitą strukturą, ale grupą dynamicznie kształtowaną przez relacje między jego członkami. Podobnie jak w innych opartych na relacjach przestrzeniach działania, ich potrzeb nie da się uznać za monolit – są wewnętrznie zróżnicowane, a komunikacja i wrażliwość na każdego uczestnika procesu okazuje się kluczem do podtrzymywania więzi. Nie oznacza to ich unieruchomienia – pozostają dynamiczne, wrażliwe na zmiany i gotowe do przekształceń. W warunkach pracy za darmo (a tak pracuje kolektyw, mając środki jedynie na opłacenie rezydentów i konsultantów) i uzależnienia od finansowania z konkursów i grantów, strukturalne przyczyny prekaryzacji są niemożliwe do przezwyciężenia. Możliwe jest jedynie łagodzenie ich skutków poprzez poleganie na prywatnych zasobach: emocjonalnych, społecznych, finansowych. Opracowywanie form kolektywnej współpracy, które pozwalają na działanie w warunkach strukturalnej prekaryzacji, jest zarazem formą oporu – podejmowaniem aktywności pomimo niesprzyjających warunków – jak i ich normalizacją. Członkowie grupy są świadomi uwikłania w ten paradoks i wrażliwi na skutki, jakie powoduje w ich pracy.

Świadomość kosztów rozluźnienia struktur produkcji sztuki jest fundamentalna, aby praktyki kuratorskie nie stały się środkiem legitymizacji systemu wymagającego nadprodukcji od twórców. Jednak specyfiki działalności PK nie da się uchwycić, posługując się pojęciem kuratorstwa jedynie w odniesieniu do krytyki pogłębiającej się prekaryzacji warunków produkcji. Irit Rogoff podkreśla, że oprócz zagrożeń wynikających z prekaryzacji, rozmycia ram instytucjonalnych i struktur wsparcia,

rozszerzone pole sztuki oferuje także obiecujące możliwości (Rogoff, 2010). Pozwala także na rozluźnienie definicji praktyk artystycznych i ich ram instytucjonalnych, co skutkuje stworzeniem warunków dla perspektyw przekraczających ramy dyscyplin. Odrzucenie ograniczających podziałów na dyscypliny, uczestniczenie w zróżnicowanych praktykach i dzielenie się wieloma bazami wiedzy umożliwia refleksję nad tym, co może wchodzić w obręb pola sztuki (Rogoff, 2014). W aspektach rozluźniania, poszerzania i łączenia upatrywać należy ważnej funkcji działań kuratorskich, otwierających przestrzeń wymiany, z której mogą wyłonić się nowe metody tworzenia i myślenia – także takie, które wcześniej nie pojawiały się w horyzoncie oczekiwań czy wyobrażeń osób zaangażowanych w działanie. Należy docenić rodzącą się w ramach takich praktyk wiedzę oraz jej transformatywny potencjał, ale nie wymazywać związanych z nimi zagrożeń.

Pomocne w uchwyceniu tej ambiwalencji jest rozróżnienie na kuratorstwo (*curating*) i kuratorskość (*the curatorial*)[10]. Wedle propozycji Marii Lind kuratorstwo to rozumiana technicznie metoda upubliczniania sztuki – realizująca się poprzez organizowanie wystaw czy festiwali. Polega przede wszystkim na gromadzeniu gotowych dzieł wokół wybranego tematu. Pojęcie kuratorskości odnosi się do „kuratorowania w rozszerzonym polu" (Lind, 2012, s. 11) – działania tworzącego przestrzeń, w której możliwe jest ścieranie się obiektów, ludzi i idei, co wytwarza nowe procesy znaczeniowe poza *status quo* obowiązującym w polu sztuki. Lind proponuje, by o kuratorskości myśleć jako metodzie, czy wręcz metodologii pracy. Rogoff łączy kategorię kuratorskości z zaproponowanym przez siebie rozróżnieniem na krytycyzm (*criticism*), krytykę (*critique*) i krytyczność (*criticality*) (Rogoff, 2006). Badaczka definiuje krytycyzm jako formę wskazywania błędów i wydawania sądów zgodnie z obowiązującym konsensusem wartości. Postawę krytyczną wiąże z modelem ujawniania ukrytych wartości i intencji w

tekstach kultury poprzez procedury badania i odkrywania. Zwraca uwagę na istotny problem tego podejścia – zakłada ono, że każde znaczenie immanentnie tkwi w dziele uprzednio wobec swego odkrycia, a zdemaskowane zostaje z nieumiejscowionej, rzekomo nieuwikłanej w relacje władzy-wiedzy pozycji „znikąd". Zdaje się także nie proponować nic ponad zwiększenie świadomości dotyczącej struktur władzy kształtujących rzeczywistość.

Krytyczność badaczka określa jako opierającą się na krytyce, jednak nie obserwującą problemów z dystansu, ale poszukującą sposobów na zamieszkanie ich. Jednoczy to, co badane i tych, którzy badają, zwracając uwagę, że proces wytwarzania znaczenia odbywa się w kontekście i sieci powiązań. Rogoff używa określenia „ucieleśnionej krytyczności" dla podkreślenia, że niemożliwe jest zajęcie pozycji poza nią w celu stworzenia iluzji krytycznego dystansu. Jest stanem splatającym wiedzę z doświadczeniem. Timothy Morton opisując doświadczenie życia z hiperobiektami, zauważa, że nie istnieje zewnętrze ani metajęzyk, który pozwalałby ustanowić miejsce podmiotu na zewnątrz nich (Morton, 2013). Żyjemy wewnątrz lepkich hiperobiektów, które przyklejają się do związanych z nimi istot i nie pozwalają się oderwać (Morton, 2018). Globalne ocieplenie czy biosfera są takimi właśnie hiperobiektami – obiektami za dużymi dla naszej percepcji. Możemy obserwować ich lokalne manifestacje, ale nie możemy uchwycić w całości. Wobec niemożliwości transcendencji i wyjścia poza własne warunki życia, kategoria ucieleśnionej krytyczności wydaje się adekwatnie opisywać kondycję życia w „czasie hiperobiektów".

Rogoff proponuje, aby myśleć o praktyce kuratorskiej jako o ucieleśnionej krytyczności, pozwalającej na przemyślenie usytuowania pola sztuki (Rogoff, 2014). Rozpoznanie, że nie jest dłużej możliwe uprawianie „kuratorskiego

metajęzyka” z niezaangażowanej pozycji oznacza konieczność przemyślenia sposobów działania w sferze produkcji artystycznej. Odrzucenie transcendentnej pozycji oznacza immanentne zanurzenie w pole, w którym myślenie i działanie są ściśle powiązanymi praktykami. Pozwala to z innej perspektywy spojrzeć na możliwość pojawienia się nowości. Rogoff wskazuje, że odrzucenie dotychczasowego paradygmatu myślenia o sztuce umożliwia otwarcie się na wiedzę, która jeszcze nie jest obecna. Wyraża przekonanie, że poznanie tego, co jeszcze nieznane, ale już przeczuwane, pozwoliłoby na podważenie sądów aktualnie uznawanych za oczywiste – *Biopolis* narodziło się z takiego właśnie przeczucia. Odwołując się do Barad, chciałabym podkreślić, że nie chodzi o wiedzę, która była do tej pory ukryta czy niedostrzeżona, ale taką, która nie istniała w ramach dostępnych materialno-dyskursywnych praktyk. Jej rekonfiguracja poprzez sprawcze cięcia w obrębie intra-akcji pozwala na dokonanie zmiany. Rezydencje *Biopolis* podjęły próbę stworzenia przestrzeni uzyskania tak właśnie rozumianej nieobecnej wiedzy.

Członkowie PK sądzili, że w zastanych strukturach produkcji brakuje przestrzeni na tworzenie sztuki, która mierzyłaby się ze zmienioną pozycją ludzkiego podmiotu w antropocenie. Niemożność wykroczenia poza umiejscowione i ucieleśnione życie w naturokulturowych ekosystemach każe prowadzić usytuowany namysł z ich wnętrza i szukanie sojuszy z innymi zanurzonymi w nie bytami. Otwarta formuła rezydencji miała umożliwić taką praktykę. Do szukania nowych sposobów postrzegania sieci zależności niezbędny jest czas poszukiwania i nieskrępowanej eksploracji. Poza ścisłym planem i napiętym grafikiem wyłaniają się okazje otwarcia się na niemożliwe do zaplanowania doświadczenia. Członkowie kolektywu krytycznie odnosili się do paradygmatu produkcji gotowych dzieł, dającego niewiele możliwości na eksperymentowanie ze sposobami pracy i zmuszającego do

podporządkowania się końcowemu produktowi. Uznając, że oczekiwany wynik procesu wpływa na całość myślenia, działania i organizowania pracy, PK proponowała formułę, która zapewnić miała przestrzeń na eksplorację tematów interesujących zaproszone osoby. Rezydencje dawały możliwość eksperymentowania ze sposobami produkcji i transmisji wiedzy, refleksji nad usytuowaniem pola artystycznego i poszukiwaniem metod pracy pozwalających redefiniować to, co mieści się w rozszerzonym polu sztuki. *Biopolis* nie miało z góry określonego kształtu – zmieniająca się formuła wskazuje na poszukiwanie adekwatnych warunków pracy i otwartość kolektywu na dostosowywanie ich do potrzeb rezydentów. Chodziło nie tyle o stworzenie formuły artystyczno-badawczej, która znalazłaby zastosowanie w każdym przypadku, ile dokonanie kilku prób w celu przećwiczenia praktykowania sposobów pracy stawiających sobie inne wyzwania niż te, do których przywykliśmy.

4.

Karolina Grzywnowicz pracowała z zespołem badaczy reprezentujących nauki humanistyczne: Mateuszem Borowskim, performatykiem; Olą Jach, kuratorką (także projektów o tematyce ekologicznej); Olą Janus, specjalizującą się w badaniu instytucji. Zespół badawczy nie towarzyszył artystce cały czas w pełnym składzie. Codziennie o ustalonej godzinie odbywały się publiczne spotkania uczestników rezydencji. Artystka oraz kuratorki, które wspólnie odbywały spotkania z pracownikami Ogrodu, dzieliły się zdobytą wiedzą z zespołem. Było to podstawą dalszej dyskusji, wymiany spostrzeżeń i interpretacji. Jak mówiła mi Grzywnowicz, ta formuła pracy wynikła z weryfikacji wstępnych założeń i ustaleń. Dotyczyło to dwóch czynników: współpracy z zespołem badawczym oraz otwarcia procesu pracy. Istotnym utrudnieniem był fakt, że zespół nie był stale obecny w pełnym

składzie. Dla stałych uczestników oznaczało to konieczność referowania dołączającym osobom wniosków i ustaleń z wcześniejszych etapów procesu. Grzywnowicz podkreślała, że wkład zespołu był dla niej cenny, jednak ta formuła była uciążliwa i spowalniała pracę. Spotkania były publiczne: odbywały się w altanie na terenie Ogrodu Botanicznego. Wystawiony roll-up informował o wydarzeniu – wszyscy mieli możliwość włączenia się w proces badawczy. Jak zauważają Ruszkiewicz i Majewska, okazało się, że nie sprzyja to wymianie – otwarcie przestrzeni do rozmowy nie wystarcza, aby każdy mógł dołączyć do niej na równych prawach. Dołączające osoby, dysponując jedynie przekazanymi informacjami, nie miały dostępu do procesu – wymiana okazywała się jednostronna (Berendt i in.). Potwierdziło to moje doświadczenie dwudniowego uczestnictwa w rezydencji. Podczas rozmów z zespołem odczuwałam, że osoby najbardziej zaangażowane w projekt dysponowały pogłębioną i zniuansowaną wiedzą na temat obecnego stanu pracy rezydencyjnej. Dołączając po tygodniu pracy, miałam poczucie, że nie jestem w stanie niczego dodać, mogę jedynie przysłuchiwać się i poznawać poczynione już ustalenia. Proces badawczy toczył się własnym torem, a formuła spotkań nie kwestionowała jego eksperckiej struktury, a tym samym nie dopuszczała ingerencji.

Wiedza ekspercka była uzyskiwana poprzez spotkania z pracownikami Ogrodu, którzy dostarczali informacji z zakresu nauk przyrodniczych lub praktycznej wiedzy związanej z ogrodnictwem. Na drugim etapie była ona wzbogacana przez zespół badawczy, który poddawał ją krytycznej analizie. Ta dwustopniowość także zaburzała możliwość uczestnictwa w procesie. Nieobecność w zespole badaczy zajmujących się naukami przyrodniczymi jest znacząca (odbyło się tylko jedno spotkanie z Alicją Zemanek, botaniczką i pracowniczką Ogrodu). Do badania Ogrodu niezbędna była wiedza jego pracowników, traktowanych jako informatorów, których dyskurs poddawany

był krytycznej analizie. Kuratorki były świadome trudności, które niosła taka formuła. Jak podkreślały, w toku pracy okazało się, że zespół badawczy złożony z osób z pola humanistyki wprawdzie dostarcza wiedzę, ale nie rzuca wyzwania ich sposobom myślenia. Berendt zauważyła, że to właśnie spotkania z naukowymi i technicznymi pracownikami Ogrodu skłaniały je do przyjęcia całkowicie nowej perspektywy (Berendt i in., 2021).

Podczas rezydencji Siniarskiej obecność zespołu zastąpiły jednorazowe, kilkugodzinne konsultacje z badaczkami i badaczami reprezentującymi nauki ścisłe i przyrodnicze. Byli to: Paulina Kramarz, biolożka i aktywistka ekologiczna; Anna Zielonka, zajmująca się teledetekcją; Zbigniew Janczukowicz, członek kolektywu tworzącego Ogród Społeczny Salwator; Dorota Matuszko, klimatolożka oraz Jacek Madeja, palinolog. Konsultantów zaproponowały artystce kuratorki, a ostatecznego wyboru dokonały wspólnie. Część spotkań zaplanowano wcześniej, niektóre osoby zapraszano na bieżąco, w toku rozpoznawania potrzeb i wyłaniania się tematów. Kontakt z ekspertami przeważnie ograniczał się do konsultacji – nie byli angażowani w proces rezydencyjny[11]. Struktura rezydencji zakładała punktowe spotkania i jednokierunkowe przekazywanie wiedzy, a nie rozwijającą się w czasie współpracę. Wedle słów Siniarskiej, ważne było, aby inspirować się wiedzą z dziedziny nauk ścisłych, przy jednoczesnym nieuleganiu urokowi jej „obiektywności". Stąd wykorzystanie praktyki mapowania, która wiązała się z działaniem z uzyskanymi informacjami za pomocą własnych metod – artystka mówiła mi, że wiedza interesowała ją w równym stopniu jak to, co można z nią zrobić w ramach własnych interwencji.

Rzeczywistymi współuczestniczkami procesu były natomiast kuratorki (ponownie mowa tu przede wszystkim o Majewskiej i Berendt, z udziałem Weroniki Wawryk i Ady Ruszkiewicz w drugim tygodniu). Stale towarzyszyły

artystce i wspólnie porządkowały zdobytą wiedzę za pomocą mapowania. To autorska metoda pracy rezydencyjnej – artystka wspólnie z kuratorkami tworzyła na bieżąco mapę myśli, układaną na nowo każdego dnia. Na podstawie informacji zdobytych podczas spotkań z konsultantami oraz własnych skojarzeń uczestniczki robiły notatki na kartkach w czterech kolorach. Odpowiadały one kategoriom: pytania, utopie, słowa klucze i skojarzenia. Nowe kartki były dołączane do tych z poprzednich spotkań, tasowane i rozdawane uczestniczkom. Układały z nich mapę, łącząc ze sobą na podstawie skojarzeń poszczególne notatki. Po ułożeniu mapa była przekształcana przez uczestniczki – każda mogła przełożyć dowolną kartkę. Możliwość bieżącej rekonfiguracji pozwalała nie tylko rozbijać utarte połączenia między poszczególnymi hasłami, ale, jak podkreśla Majewska, była także inkluzywna: dołączając na dowolnym etapie pracy, można było dokonać interwencji w mapę, wprowadzając nową relację między kategoriami. Był to sposób na inkorporację wiedzy uzyskanej od konsultantów w sposób, który wyrywał ją z ram danej dyscypliny i umieszczał w sieci horyzontalnych odniesień do innych typów wiedzy. Pozwolił na rzeczywiste zrównanie roli wszystkich uczestników, przekraczając trudności ujawnione podczas pierwszej rezydencji.

Siniarska mówiła mi, że chociaż często organizuje swoją pracę używając karteczek z hasłami, to wcześniej metoda ta nie przybrała tak zaawansowanej formy – technika opracowana podczas rezydencji wyłoniła się zatem z potrzeby sytuacji, a formuła była wynikiem wspólnej refleksji. Mapowanie było zarazem sposobem dokumentacji, pracy poprzez dokumentację oraz ucieleśnioną praktyką utrwalania zdobytej wiedzy, a zarazem destabilizacji tego, co w ramach eksperckiego dyskursu pozornie spójne i pozbawione pęknięć. Siniarska podczas rozmowy podsumowującej rezydencję proponowała, aby myśleć o tej formule jako o archiwum praktyk

rozumianych jako zbiór narzędzi pracy, aktywujących się podczas realizacji projektów[12]. Propozycja myślenia o praktyce jako tętniącej potencjalności wydaje się produktywna w kontekście refleksji o efektach działań nastawionych na proces. Przekształcanie i destabilizacja archiwum służy nie tylko wprowadzaniu innowacyjnych form pracy: stanowi próbę zmierzenia się z zadanym przez Rogoff pytaniem, jak możemy dotrzeć do tego, czego jeszcze nie wiemy (Slager, 2015, s. 17). Badaczka przywołuje za Foucaultem archiwum rozumiane jako narzędzie ustanawiania tego, co konkretne w świecie, poprzez przekształcanie wypowiedzi w wydarzenia. Proponuje, aby alternatywne archiwa traktować jako punkty wyjścia dla alternatywnych archiwów, obiegów i wyobrażeń (Rogoff, 2014). Kuratorskość w tym kontekście zbiera wiedzę i spostrzeżenia oraz tworzy pole, w którym mogą przekształcić się w coś nowego, w bezpośrednim dialogu z warunkami i sytuacją kryzysu wyobraźni.

Ostatnia rezydencja była mniej innowacyjna, jeśli chodzi o formy pracy, i znacząco różniła się od opisanych powyżej. Wojtek Blecharz ściśle współpracował z Januszem Piechowiczem przez pełne dwa tygodnie. Współrezydent został artyście zaproponowany przez zespół kuratorski – jak mówił mi Blecharz, propozycja go ucieszyła, nie zdawał sobie bowiem sprawy z tego, że wibroakustyka jest autonomicznym obszarem badawczym. Zdaniem Blecharza współpraca ułożyła się dobrze i była satysfakcjonująca. Rezydenci spotykali się codziennie na platformie Zoom, a ze względu na formę i ścisły charakter współpracy między nimi, kuratorki nie pełniły w niej tak istotnej roli.

Rezydenci ułożyli listę tematów do dyskusji (np. zanieczyszczenie hałasem) i przygotowywali krótkie wypowiedzi prezentujące ich perspektywę. Były one punktem wyjścia do dalszych rozmów, pytań, dzielenia się kontekstami.

Rozmowy rezydentów były rejestrowane, a następnie odsłuchiwane przez członkinie kolektywu, a spotkania z kuratorkami odbywały się co kilka dni. Z inicjatywy PK uczestnicy i kuratorki współtworzyli plik, w którym umieszczali materiały i informacje pojawiające się podczas spotkań – służył zarówno jako kanał komunikacji między nimi, jak i wytwarzaną w komunikacji bazę informacji, nazwisk, kontekstów, wykresów. Uczestnicy uzupełniali go po spotkaniach, kuratorki po przesłuchaniu nagrań, dorzucając własne komentarze i skojarzenia. Wspólnie tworzona i aktualizowana baza pozwalała na bieżące zbieranie i zestawianie materiałów pochodzących z różnych kontekstów i dyscyplin, była przestrzenią stanowiącą zapis wymiany zachodzącej między rezydentami. Łączenie artystycznej i naukowej pracy z dźwiękiem pozwoliło na eksplorację obszaru przenikania się tych dwóch praktyk. Piechowicz przyznał, że nie dysponował wcześniej wiedzą na temat współczesnej muzyki (Blecharz, Piechowicz, Pracownia Kuratorska, 2020), natomiast Blecharz mówił mi, że współpraca z badaczem pozwoliła mu na zdobycie informacji, które okazały się przydatne w jego późniejszych projektach.

Mimo próby wyrównania pozycji współrezydentów, punktem odniesienia, tak jak w poprzednich rezydencjach, był artysta. Został zaproszony jako pierwszy, a w konsekwencji to jego obszar praktyk i zainteresowań wyznaczył tematykę rezydencji. Stanowiły one punkt wyjścia do decyzji o wyborze drugiego uczestnika. Po zaproszeniu obu, kuratorki pozostawiły im wybór w kwestii zestawu poruszanych tematów – tak, aby wypracowali obszar zagadnień interesujący ich obu. Kuratorki podkreślają, że poświęciły wiele czasu na wyjaśnienie im obu założenia współpracy i dołożyły starań, aby pozycja obu rezydentów była wyrównana – tak się jednak nie stało, Piechowicz zajął bowiem pozycję dostarczyciela wiedzy. Jak trafnie zauważa Majewska, nawyk traktowania sztuki jako nośnika wiedzy naukowej,

medium, które ułatwia odbiorcom jej przyswojenie, a nie pełnoprawnego obszaru produkcji wiedzy, ma swój udział w takim podziale ról. Nakłada się na to akademicka hierarchia dyscyplin, która nauki empiryczne traktuje jako istotniejsze od praktyk artystycznych. Wydaje się także, że zaproponowany przez kuratorki typ pracy był przez Blecharza lepiej rozpoznany – współpracował już wcześniej z naukowcem, Piechowicz natomiast nie miał doświadczeń pracy z artystą. Ze słów kuratorek i artysty wynika, że Piechowicz dopiero po dłuższym czasie zaczął otwierać się na możliwość czerpania ze sposobu myślenia artysty[13]. Majewska mówiła mi, że podczas wewnętrznego spotkania podsumowującego badacz zauważył, że Blecharz w ramach własnych praktyk także wytwarza wiedzę. Wypracowanie sposobów równej wymiany wymaga krytycznego rozpoznania barier, które wynikają z wąskiej dyscyplinarności i hierarchii dziedzin, a wreszcie przemyślenia statusu sztuki jako obszaru produkcji wiedzy. Rezydencja skupiała się na wymianie z wnętrza dyscyplin, a procesy te zaszły w ograniczonym stopniu. Niewątpliwie wynika to z krótkiego czasu pracy, nie bez znaczenia było zapewne zaproszenie badacza, który nie konfrontował się wcześniej z takim sposobem myślenia – wydarzyło się dopiero w trakcie pracy. Zaproszenie do współpracy osoby, która już wcześniej miała kontakt z artystyczno-badawczymi sposobami pracy, prawdopodobnie pozwoliłoby na pogłębienie tego procesu. Kuratorki podjęły próbę stworzenia dla uczestników rezydencji przestrzeni wymiany poprzez komunikowanie im swoich założeń – jednak nie udało się uniknąć reprodukcji hierarchii dyscyplin w ramach nawyków i głęboko zakorzenionych przekonań o statusie sztuki i nauk ścisłych.

5.

Wskazując na brak „mocnej” metodologii praktyk kuratorskich, Rogoff

zauważa, że mimo pokusy jej stworzenia w celu uzyskania legitymizacji, potencjał tkwi właśnie w nieobecności. Związana z tym swoboda przekraczania granic dyscyplin pozwala na inwencję w zakresie metodologii, otwierającą wiele ścieżek poszukiwania tego, co nieznane, poprzez umożliwianie w rozszerzonym polu spotkań wiedzy z tradycyjnie odseparowanych dyscyplin. Przyjęcie postawy kuratorskości pozwala zatem nie tyle na wytworzenie specyficznej wiedzy przynależnej polu kuratorskiemu, ile uczynienie z niego przestrzeni nawiązywania relacji między formami wiedzy w warunkach braku presji przedstawienia wniosków. Tym sposobem kuratorskość tworzy przestrzeń, w której można przećwiczyć kryzys wiedzy, jest „miejscem inscenizacji rozwoju idei lub wglądu w ich tworzenie". Idee w procesie rozwoju są powiązane zarazem z myśleniem i działaniem, które służą „spekulowaniu i nakreślaniu nowego zestawu relacji" (Rogoff, 2006, s. 17).

> „kuratorstwo" to myśl, i to myśl krytyczna, która nie spieszy się, by się ucieleśnić, nie spieszy się, by się konkretyzować, ale pozwala nam pozostać z pytaniami tak długo, aż wskażą nam one kierunek, którego być może nie bylibyśmy w stanie przewidzieć (s. 3).

Kategoria „pozostawania z pytaniami" pokrewna jest przywoływanej wyżej figurze „pozostawania z problemami"; Haraway proponuje podobną formę uważnego angażowania się w rzeczywistość. Rogoff osadza tę praktykę, kiedy pisze o „zamieszkiwaniu problemów". Działając z „niepewnego gruntu rzeczywistego osadzenia" proponuje formę ontologii:

> „przeżywania rzeczy", która ma ogromną moc przekształcania, w przeciwieństwie do wypowiadania się na ich temat. W czasie

> trwania tego działania, w czasie rzeczywistego zamieszkiwania, może nastąpić zmiana, którą generujemy poprzez modalności tego zamieszkiwania, a nie poprzez osąd na jego temat (s. 2).

Spekulacja, jak rozumie ją badaczka, przekształca sposoby postrzegania rzeczywistości i tworzy formy jej przeżywania, które mają transformacyjny potencjał. Powiązanie myślenia i działania wyznacza określone stanowisko etyczne. Zamieszkiwanie, a więc świadome i empatyczne zaangażowanie w problemy współczesności, staje się modelem dla kuratorskości.

Majewska, komentując stosunek Pracowni Kuratorskiej do dyscyplinarności prac rezydencyjnych, zwróciła uwagę na różnicę między pozycjami kuratorów i konsultantów (Berendt i in., 2021). Ci ostatni nie mieli w projekcie pozycji równej artystom, oferowana przez nich wiedza i perspektywy podporządkowane były potrzebom tych pierwszych. Majewska zauważyła jednak, że o współpracy między kuratorami a artystami można myśleć w kategoriach transdyscyplinarności. Jak pisze Justyna Tabaszewska, kluczową różnicę między interdyscyplinarnością a transdyscyplinarnością wyznacza stosunek do granic. Interdyscyplinarność bada dany problem przy użyciu wielu perspektyw w celu dostrzeżenia wątków, które mogłyby umknąć, gdyby wykorzystano ujęcie tylko jednej dyscypliny – nie podważa jednak samego istnienia podziałów dyscyplinarnych (Tabaszewska, 2013). Transdyscyplinarność z kolei zajmuje się obszarami, których nie da się objąć za pomocą istniejących podziałów dyscyplinarnych – „dąży do wyjścia poza granice poszczególnych dyscyplin oraz do zakwestionowania tradycyjnych podziałów” (Tabaszewska, 2013, s. 117). Pozwala także na pogłębienie samoświadomości dyscyplin i poszerzenia lub nawet przeformułowania metodologii.

Kuratorskość jako praktyka wytwarzania przestrzeni dla połączeń nie może być neutralną metaprzestrzenią – jej brak określonej z góry metodologii oznacza raczej, że nie jest ona *a priori* zdeterminowana przez żaden naukowy paradygmat ani model reprezentacji (Slager, 2015). Wytwarza go natomiast każdorazowo, wychodząc od konkretnych działań. Każdy projekt wytwarza własną strukturę i metodologię, które wyłaniają się z aktualizacji splotów, w jakie wchodzą ze sobą poszczególne, biorące w niej udział elementy, co pozwala na tworzenie nowych koncepcji i spostrzeżeń. W tym sensie uwaga Majewskiej wydaje się trafna – kuratorzy wraz z artystami dysponowali możliwością poszerzania refleksji o tym, co może wchodzić w obszar zarówno sztuki, jak i praktyki kuratorskiej. Nie dysponowali nią natomiast konsultanci. Podczas pierwszej rezydencji zespół badawczy pełnił funkcje doradcze i pomocnicze, a pracownicy Ogrodu byli wyłącznie informatorami. Druga rezydencja wyznaczała konsultantom rolę informatorów niezaangażowanych w proces artystyczny. Natomiast trzecia, choć formalnie obejmowała współpracę umożliwiającą kwestionowanie granic i metodologii dyscyplin, zakładała prymat jednej z nich, czerpiącej wiedzę od drugiej. Należałoby zatem powiedzieć, że rezydencje *Biopolis* funkcjonowały w spektrum obejmujących zarówno inter- , jak i transdyscyplinarne sposoby pracy, negocjując relacje między nimi i status różnych dyscyplin obecnych w projekcie.

6.

Formuła *Biopolis* skłania do tego, aby o wynikach pracy myśleć szerzej niż pod kątem ich publicznej prezentacji. Niezgoda na sposób pracy podporządkowany spodziewanemu z góry celowi oznacza, że publiczna prezentacja wyników miała być przedłużeniem procesu pracy – raczej punktowym otwarciem niż finałem. Taka perspektywa kieruje ku przyszłości

– ku temu, co może stać się z wiedzą i praktykami wypracowanymi w trakcie projektu. Czyni z nich pełnoprawny, choć trudny do uchwycenia element biopolisowego cyklu – co podkreślały również kuratorki. Istotne wydaje się zatem, jak współuczestnictwo w sytuacji rozmowy czy doświadczenia performatywnego działania może pozwolić przekazać odbiorcom propozycje przekształcania sposobów myślenia o relacji ze środowiskiem. W tym sensie są one przestrzeniami spekulatywnymi, tak jak rozumie je Rogoff – zapraszają do zamieszkania w problemach eksplorowanych podczas projektu.

W finale rezydencji Karoliny Grzywnowicz udostępnienie wniosków odbyło się w formie spaceru performatywnego oferującego kontrnarrację o Ogrodzie. Otwierając go, Grzywnowicz zapowiedziała prezentację najcenniejszych, najbardziej zagrożonych okazów roślin. Filmowa dokumentacja spaceru jest niezmontowana, a przejścia grupy pomiędzy kolejnymi przystankami trwają dłużej niż rzeczywista narracja, co czyni z przestrzeni oraz pominiętych gatunków równoprawnego bohatera projektu[14]. Gdy skarby Ogrodu okazują się rachitycznymi roślinami ukrytymi przed wzrokiem odwiedzających, na twarzach uczestników spaceru widać rozbawienie. To gra z wyobrażeniami na temat ochrony ginących gatunków, w której dominują spektakularne organizmy. Dobór okazów pozwala postawić pytania, których nie zadaje sam Ogród, jako instytucja uzasadniająca swoją rację bytu samym faktem trwania i podtrzymywania *status quo*: jaką funkcję pełni Ogród, skoro wiedza o najcenniejszych okazach jest niedostępna dla publiczności? Część prezentowanych okazów była w złym stanie (mniszek pieniński zjadany przez ślimaki) czy wręcz zdążyła umrzeć (*primula farinosa*). Ujawnia to klęskę wpisaną w istnienie Ogrodu, który mimo iluzji zakonserwowanego trwania znajduje się w stanie nieustannego rozpadu. Napięcie między unieruchamianiem żywych

organizmów w imię ich zachowania a niepowstrzymywalną śmiercią ukazuje proces ciągłej utraty. Na miejsca utraconych okazów nasadzane są kolejne – nieruchomość podszyta jest nieustannym ruchem i zmianą. Rozpad zostaje przeciwstawiony propozycjom fikcjonalnym, skierowanym ku przyszłości. Pierwsza rozgrywa się przy bocznej bramie Ogrodu, za którą plenią się chwasty, próbując wedrzeć się środka. Walka z nimi jest elementem podtrzymywania iluzji statyczności wewnątrz murów. Chwasty zaopatrzono w tabliczki z nazwami – za pomocą tej efemerycznej interwencji zostały na chwilę włączone do archiwistycznego obiegu Ogrodu, a zatem w obszar widzialności. Ostatnim przystankiem była palmiarnia, gdzie remont szklarni staje się pretekstem do ogłoszenia jej rzekomej rozbiórki. Grzywnowicz grając z naszą niewielką wiedzą o przebiegu zmian klimatycznych, twierdzi, że klimat ocieplił się na tyle, że rosnące do tej pory w szklarni rośliny mogą przeżyć poza nią. Seria interwencji w dyskurs wytwarzany na temat funkcji Ogrodu doprowadziła do jego krytycznego ujawnienia. Dzięki powstałym w ich wyniku szczelinom dostrzec można relacje, do których Ogród nie chce się przyznawać – jego ścisłe związki z miejskim ekosystemem czy hiperobiektem globalnego ocieplenia.

Podczas pierwszej rezydencji poczucie, że wykazanie efektów powinno mieć formę konkretnego wydarzenia, nieproporcjonalnie obciążyło krótki proces. Znaczna jego część została poświęcona przygotowaniom do spaceru, kosztem swobodnych poszukiwań. Kuratorki przyznają, że niezamierzona dominacja efektu nad procesem była częściowo wynikiem ich nawyków oraz nieumiejętności zakomunikowania swoich oczekiwań. Także artystka, przyzwyczajona do funkcjonowania w systemie projektowym opartym na produkcji, odczuwała presję, aby przedstawić konkretny wynik swojej pracy. Grzywnowicz zwracała uwagę, że nastawienie członków zespołu doradczego było źródłem dodatkowej presji – za swoje zadanie uważali oni merytoryczne

wsparcie przygotowania końcowego efektu poprzez dostarczenie perspektyw i informacji. Byli przygotowani na wspieranie jej poszukiwań, a nie równoprawną partycypację, uwzględniającą interwencje, które mogłyby prowadzić do przekształcania sposobów pracy artystki. Moje uczestnictwo w rezydencji przypadło na końcówkę pierwszego tygodnia – był to okres, w którym zaczynało dominować poczucie, że powinna ona zmierzać w konkretną stronę. Wokół wyboru głównego tematu pokazu porezydencyjnego toczyły się intensywne dyskusje. Potrzeba wskazania konkretnego celu wydawała się stawką powodzenia pracy – uporządkowania swobodnego poszukiwania, włączenie go w spójne ramy dyskursu i doprowadzenie do konkretnego końca. Częściowe niepowodzenie pierwszej próby procesualnego działania pokazuje, że wypracowywanie nowych praktyk pracy to poznawcze wyzwanie dla wszystkich zaangażowanych w projekt osób.

Rezydencje Siniarskiej i Blecharza zakończyły się spotkaniami z publicznością. Ich forma była przedłużeniem dynamiki wytworzonej w ramach procesu – podczas pierwszego kuratorki występowały w roli uczestniczek, opowiadających widzom o swoich doświadczeniach. W drugim przeprowadzały rozmowę z rezydentami. Rezydencję Siniarskiej zakończyło spotkanie umożliwiające swobodne podzielenie się zdobytą wiedzą oraz wypracowanymi praktykami działania z nią. Uczestniczki opowiadały o informacjach zdobytych podczas konsultacji o metodach pracy oraz zaprosiły uczestników do wykonania wspólnie jednego ze score’ów, polegającego na świadomym przebywaniu w mieście, otwierając przestrzeń dla cielesnej transmisji doświadczenia, które same zdobyły w toku pracy.

Spotkanie po rezydencji Blecharza i Piechowicza rozpoczęło się wspólnym ćwiczeniem pobudzającym percepcję słuchową – wykonaniem utworu *A Face*

Like Yours Avivy Endean[15]. Odbyło się ono przy użyciu ciał uczestników oraz zatyczek do uszu – artystka udzielała instrukcji i demonstrowała ruchy, które należało wykonać, by uczynić z ciała wibrujący instrument. Ćwiczenie eksplorowało możliwości wydobywania dźwięków z ludzkiego ciała, czyniąc z niego, wedle słów artysty, „zarazem instrument, salę koncertową i słuchacza”[16]. Blecharz i Piechowicz opowiadali o najważniejszych wątkach rezydencji, a poruszane kwestie dotyczyły sposobów rozumienia, traktowania i wykorzystywania dźwięku.

Wyniki tych ostatnich rezydencji opracowane zostały w formie dokumentacji. Na podstawie fotografii map przygotowywanych podczas drugiej rezydencji Weronika Wawryk opracowała jedną[17], opublikowano także zeszyt z instrukcją tworzenia mapy oraz kartkami z hasłami pozwalającymi na ułożenie własnej. Dołączono także puste karteczki z odpowiednimi oznaczeniami, na których można umieścić dodatkowe hasła[18]. Dokumentacja projektu jest zatem częściowo otwarta – umożliwia interakcję i dalsze rozwijanie przez odbiorców. Podstawę dokumentacji ostatniej rezydencji stanowiła podsumowująca rozmowa. Znalazły się w niej także informacje i konteksty zaczerpnięte ze wspomnianego kolektywnie tworzonego archiwum[19]. W tym przypadku końcowy efekt nie dopuszcza interwencji odbiorczej i stanowi zamkniętą całość.

Publiczna prezentacja wyników rezydencji poszerzyła sieć zaangażowanych w projekt aktorów o uczestników spotkań. Chociaż spotkania oferowały głównie zapośredniczoną opowieść o procesie pracy, wart podkreślenia jest fakt, że kuratorzy i rezydenci nie zapominają o ciałach odbiorców. Transmisja cielesnego doświadczenia jest za każdym razem istotnym elementem przekazywania doświadczeń rezydencyjnych. Wydaje się to znaczące – tak jak praca oparta na procesie odrzuca myślenie o dziele sztuki

jako autonomicznym artefakcie, tak samo jego odbiorca nie jest unieruchomiony na ciemnej teatralnej widowni. Także na poziomie odbioru wyników pracy rezydencyjnej dokonuje się niespodziewane dowartościowanie ucieleśnionego doświadczenia.

7.

Kuratorskość w rozumieniu Rogoff to przestrzeń spekulacji i poszukiwań, pozwalająca poszerzyć to, co mieści się w rozszerzonym polu sztuki, a zarazem powiązać ją w nowy sposób z tym, co społeczne. Z trzech prób zainicjowanych przez Pracownię Kuratorską, pomimo trudności w realizacji niektórych założeń, wyłania się bardzo konkretna wizja działania kuratorskiego nastawionego na uważność wobec potrzeb wyłaniających się z poszczególnych procesów i gotowość do poszukiwania tego, co na razie niedostrzegane. *Biopolis* oferuje perspektywę spojrzenia na produkcję artystyczną i rolę pola sztuki w praktykach rekonfiguracji wiedzy oraz daje wgląd w zestaw praktyk wykorzystanych do podjęcia tych tematów. Są one zaproszeniem do wejścia w relację, włączenia ich do działań i praktyk, które pomagają myśleć inną przyszłość.

Wzór cytowania:

Ślęzak, Ida, *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, DOI: 10.34762/r9m5-3d23.

Autor/ka

Ida Ślęzak

Ida Ślęzak (i.slezak@student.uw.edu.pl) – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Studiowała filozofię i kulturoznawstwo w ramach Kolegium MISH UW, spędziła rok w École des Hautes Etudes en Sciences Sociales w Paryżu. Zajmuje się teatrem i sztukami performatywnymi. Realizuje Diamentowy grant poświęcony perspektywom nieantropocentrycznym w sztukach performatywnych. Publikowała w „Dialogu", „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej", „Performerze", „Teatraliach". Numer ORCID: 0000-0003-4043-4359.

Przypisy

1. Obecny skład kolektywu wyłonił się po zakończeniu pierwszej rezydencji. Podczas przygotowań do *Biopolis* i w trakcie pierwszej rezydencji do grupy należały także: Kornelia Kiszewska, Paulina Kubas, Agata Kwiatkowska, Witold Loska, Kamila Małysiak, Anna Olszak i Wiktoria Tabak.
2. Opieram się na informacjach pochodzących z rozmów, które przeprowadziłam z kolektywem Pracownia Kuratorska, Karoliną Grzywnowicz, Agatą Siniarską i Wojtkiem Blecharzem między lutym a kwietniem 2021 roku. O ile nie podam innego źródła, wypowiedzi artystek i kuratorek, na które się powołuję, pochodzą z tych właśnie rozmów. Rozmowa z kuratorami posłużyła także jako podstawa rozmowy opublikowanej na stronie miesięcznika „Dialog", dlatego w przypadku ich wypowiedzi będę odsyłać do opublikowanego źródła. zob. *Podążanie za relacjami. Rozmowa Zuzanny Berendt, Macieja Guzego, Anny Majewskiej, Ady Ruszkiewicz, Idy Ślęzak i Weroniki Wawryk*, „Dialog", http://dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami [dostęp: 5 VII 2021].
3. Temat wymiaru kryzysu wyobraźni podejmuje Witold Loska w artykule *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog" 2021 nr 1 (770).
4. Projekt Biopolis, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/ [dostęp: 5 VII 2021].
5. Tamże.
6. Opis rezydencji artystyczno-badawczej Agaty Siniarskiej: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/, [dostęp: 5 VII 2021].
7. Opis kilku score'ów można znaleźć w zeszycie ćwiczeń będącym dokumentacją rezydencji Agaty Siniarskiej: https://drive.google.com/file/d/1Gkadj9cDs_6GZ_X88h2_XAIWIjm0ajiY/view [dostęp: 5 VII 2021].
8. Rejestracja spotkania podsumowującego rezydencję Agaty Siniarskiej, 2020, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/ [dostęp: 5 VII 2021].
9. Tamże.
10. „The curatorial" tłumaczę jako „kuratorskość" za Martą Keil, zob. *Artysta-kurator-producent kultury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 121/122.

11. Wyjątkiem byli Kramarz i Janczukowicz, którzy wzięli udział w spotkaniu podsumowującym rezydencję, co wydaje się świadczyć o ich zaangażowaniu w projekt w wymiarze przekraczającym jedynie udział w konsultacji. Na nagraniu spotkania widać, że zwłaszcza Kramarz aktywnie uczestniczy w rozmowie. Kuratorzy podkreślali, że tryb konsultacyjny służył im także do zorientowania się w środowisku badaczy i poznaniu osób, które byłyby zainteresowane udziałem w tego rodzaju artystyczno-badawczych projektach. Dalsze zaangażowanie dwóch konsultantów świadczy o tym, że udało się zrealizować ten zamiar.
12. Rejestracja spotkania podsumowującego rezydencję Agaty Siniarskiej, 2020, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja2/ [dostęp: 5 VII 2021].
13. O pojawieniu się pewnej wzajemności świadczy fakt, że Blecharz został zaproszony do wygłoszenia wykładu dla studentów Piechowicza.
14. Wideo z oprowadzania performatywnego Karoliny Grzywnowicz po Ogrodzie Botanicznym UJ, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja-1/ [dostęp: 5 VII 2021].
15. Aviva Endean, *A Face Like Yours*, https://vimeo.com/139179939 [dostęp: 5 VII 2021].
16. Zapis wideo wydarzenia podsumowującego rezydencję Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza, https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/biopolis/rezydencja-3/ [dostęp: 5 VII 2021].
17. Mapa, https://readymag.com/u3345370190/2486805/?fbclid=IwAR3iSUZ2tGA-cV82VcNHjDb_T9Nvsj8E0IpwBK-Hwr5t8dEN7yMYB_PYDTs [dostęp: 5 VII 2021].
18. https://drive.google.com/file/d/1Gkadj9cDs_6GZ_X88h2_XAIWIjm0ajiY/view [dostęp: 5 VII 2021].
19. Dokumentacja rezydencji Wojtka Blecharza i Janusza Piechowicza, https://drive.google.com/file/d/1qzf7MUofVsTYlcQyjILp7ehtlKcjGdqS/view [dostęp: 5 VII 2021].

Bibliografia

Barad, Karen, *Posthumanistyczna performatywność: ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, przeł. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Dolphijn, Rick; van der Tuin, Iris, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, red. J. Bednarek, J. Maliński, przeł. A. Marcisz, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk – Poznań – Warszawa 2018.

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Haraway, Donna, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, London 2016.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf [dostęp: 5 VII 2021].

Keil, Marta, *Artysta-kurator-producent kultury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014 nr 121/122.

Latour, Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę* [w:] *Ekologie*, Muzeum Sztuki w Łodzi 2014.

Lind, Maria, *Performing the curatorial. An introduction* [w:] *Performing the curatorial. Within and beyond art*, red. M. Lind, Sternberg Press, Berlin 2012.

Loska, Witold, *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog" 2021 nr 1.

Morton, Timothy, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

Morton, Timothy, *Lepkość*, przeł. A. Barcz „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

Podążanie za relacjami. Rozmowa Zuzanny Berendt, Macieja Guzego, Anny Majewskiej, Ady Ruszkiewicz, Idy Ślęzak i Weroniki Wawryk, „Dialog", http://dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami [dostęp: 5 VII 2021].

Radomska, Marietta, *Towards a Posthuman Collective: Ontology, Epistemology and Ethics*, „Praktyka Teoretyczna" 2010 nr 1.

Rogoff, Irit, *Practicing Research: Singularizing knowledge*, „maHKUzine, Journal of artistic research", lato 2010.

Rogoff, Irit, *Smuggling – An Embodied Crticality*, „Xenopraxis" (2006), s. 2.https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf [dostęp: 5 VII 2021].

Rogoff, Irit, *The expanding field*, „Yishu online" 2014 nr 2, s. 12, http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2014_v13_02_rogoff_i_p012.pdf [dostęp: 5 VII 2021].

Rybicka, Elżbieta, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie" 2018 nr 2.

Slager, Henk, *The pleasure of research*, Hatje Cantz, Stuttgart 2015.

Szreder, Kuba, *Praca, prace i sztuka. O różnicach między pracą pracowników sztuki a wytwarzaniem prac artystycznych*, [w:] *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Tabaszewska, Justyna, *Wędrujące pojęcia: koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2013 nr 8.

tranzit.hu, *Curatorial dictionary: unpacking the oxymoron*, [w:] *Curating Research*, red. P. O’Neill, M. Wilson, London 2015.

Spektrum dźwięku. Z Wojtkiem Blecharzem i Januszem Piechowiczem rozmawia Pracownia Kuratorska, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 160, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spektrum-dzwieku [dostęp: 5 VII 2021].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wiedzy-biopolis-pracowni-kuratorskiej