didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/sevw-fr62
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej

/ krytyka instytucjonalna

Praca jest zawsze gdzie indziej

Praktyki instytuujące a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych

Marta Keil

Work is always elsewhere. Instituent practices in the international performing arts field

The article, which is a revised and expanded version of a chapter of the doctoral dissertation *Devising Institutions. Institutional practices in contemporary performing arts*, applies institutional critique as a perspective for reflection on modes of production and distribution of the international performing arts circuit. Based on an analysis of hypermobility as the prevailing political condition among artists and artworkers active in this field, the text introduces the notion of situated instituent practices as a tool to reflect those artistic approaches that challenge the prevailing modes of production and distribution. The examples of works by Sarah Vanhee and Benjamin Verdonck are presented as a gesture of 'active withdrawal' from the dominating working modes and rhythms that opens up for a political potential of the process of 'home making'.

Keywords: institutional critique; situated artistic practices; Sarah Vanhee; Benjamin Verdonck; Gerald Raunig

W poniższym artykule, będącym zmienionym i poszerzonym fragmentem rozdziału pracy doktorskiej *Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne*

we współczesnych sztukach performatywnych[1], podejmuję próbę zastosowania krytyki instytucjonalnej jako perspektywy krytycznej refleksji wokół zasad, wedle których zorganizowany jest międzynarodowy obieg sztuk performatywnych. Wychodząc od analizy hipermobilności jako podstawowej politycznej kondycji osób tworzących i produkujących współczesny teatr tzw. niezależny[2] w ramach międzynarodowych koprodukcji, sieci i festiwali, proponuję pojęcie usytuowanych praktyk instytuujących jako narzędzia opisu tych praktyk artystycznych, które rzucają wyzwanie dominującym warunkom (współ-)pracy w obszarze międzynarodowym, odmawiając w nich udziału. Interesują mnie tutaj szczególnie drogi ujścia z dominujących w polu sztuki sposobów pracy i współpracy oraz możliwości ustanawiania innych. Pojęcie praktyk instytuujących rozumiem zatem nie tylko jako sposób opisu, ale także jako perspektywę umożliwiającą dostrzeżenie potencjału politycznej sprawczości wybranych praktyk artystycznych, które stanowią ciekawą odpowiedź na wyczerpanie dotychczasowej formuły teatru krytycznego. Wychodzę z przekonania, że w kontekście zjawiska polaryzacji społecznej oraz zwrotu konserwatywnego i nacjonalistycznego, który obserwujemy zarówno w Polsce, jak i wielu innych krajach europejskich, i który drastycznie wpływa na możliwości rozwoju współczesnej sztuki (a co za tym idzie na przestrzenie umożliwiające krytyczne myślenie), pilnie potrzebujemy takich praktyk artystycznych, które otwierają przestrzeń wyobrażenia, sprawdzania i doświadczania rozmaitych sposobów budowania relacji (zarówno relacji społecznych, jak i relacji z tym, co nie ludzkie) oraz takich metod pracy, które umożliwiają współmyślenie oraz współdziałanie[3].

Poniższe rozważania usytuowane są w mojej praktyce kuratorskiej, którą rozumiem jako praktykę badawczą, a zarazem jedną z form produkcji wiedzy. Podstawowymi narzędziami badawczymi są tu zatem obserwacja uczestnicząca oraz współbadanie, czyli metody czerpiące z praktycznej pracy

nad omawianym projektem oraz współmyślenia z osobami go tworzącymi. Towarzyszy mi przy tym głębokie przekonanie, że sztuki performatywne poprzez swoją relacyjność mają niezwykle silny potencjał polityczny jako obszar poszukiwania nowych sposobów gromadzenia się, budowania relacji i zasad współbycia, a potencjał ten ujawnia się szczególnie wyraźnie w momencie wytwarzania i negocjowania owego obszaru. Dlatego szczególną uwagę zwrócę na metody jego ustanawiania.

W pierwszej części tekstu sięgam do koncepcji praktyk instytuujących ukutej przez Geralda Rauniga, jednego z czołowych myślicieli krytyki instytucjonalnej tzw. trzeciej fali, i zestawiam je z feministycznym pojęciem praktyk usytuowanych, czyli ugruntowanych w konkretnym kontekście lokalnym, społeczno-politycznym, w konkretnym krajobrazie, ekosystemie, ale też w cielesnym doświadczeniu osób w nie zaangażowanych. Następnie stawiam pytanie, jak możliwe są usytuowane praktyki instytuujące w ramach hipermobilnego, międzynarodowego obiegu festiwalowego współczesnych sztuk performatywnych w Europie oraz szukam odpowiedzi w wybranych praktykach artystycznych, które w moim przekonaniu redefiniują dotychczasowe sposoby pracy w tym obszarze.

Praktyki instytuujące jako praktyki usytuowane

Pojęcie praktyk instytuujących, proponowane m.in. przez Geralda Rauniga, wywodzi się z koncepcji władzy konstytuującej (analizowanej w ostatnich latach m.in. przez Antonia Negriego[4]), a więc władzy znajdującej się w procesie ustanawiania nowego porządku, jeszcze nie skostniałej w ramach skonstruowanych przez siebie zasad i reguł. Jak piszą Mikołaj Ratajczak i Jan Sowa w *Słowniku pojęć* towarzyszącym polskiemu tłumaczeniu *Rzecz-*

pospolitej Michaela Hardta i Antonia Negriego:

> Władza konstytuująca to władza fundująca nowy porządek polityczno-prawny, źródło konstytucji. Władza ukonstytuowana to władza będąca efektem ukonstytuowania tego porządku, działająca już w oparciu o konstytucję. Negri stwierdza, że nowoczesność charakteryzuje się powstaniami prowadzącymi do wykształcenia się władzy konstytuującej, która następnie zanika, czy też zostaje wchłonięta przez ukonstytuowany przez siebie porządek, a tym samym zneutralizowana (Hardt, Negri, 2012, s. 520)

Władza konstytuująca uchwycona jest zatem w momencie własnej słabości, ale i potencjalności; jest krucha, podatna na rozmaite wpływy, jeszcze otwarta na różne, nieprzewidziane i niewymyślone wciąż rozwiązania. Nawiązując do tego pojęcia i postulując odnowienie krytyki instytucjonalnej jako praktyki krytycznej i politycznej, Gerald Raunig zauważał, że:

> krytyka instytucjonalna musi dalej przeobrażać się i rozwijać – tak, jak dalej rozwija się i zmienia społeczeństwo. Inaczej skostnieje jako zjawisko o raz na zawsze ustalonej pozycji w świecie sztuki, skrępowane obowiązującymi w nim zasadami. Powinna zarazem łączyć się z innymi formami krytyki – zarówno w obrębie świata sztuki, jak i poza nim, pojawiającymi się w opozycji do obecnej sytuacji, jak i wobec wcześniejszych problemów. Horyzontalna wymiana między różnymi formami krytyki oraz odrzucenie założenia o jakiejkolwiek przestrzeni wolnej od dominacji i instytucji powinny zaowocować przekształceniem krytyki instytucjonalnej w postawę krytyczną i praktykę instytuującą (Raunig, 2017, s. 218).

Raunig wychodzi z założenia, że nie ma czegoś takiego, jak przestrzeń wolna od instytucji czy od relacji władzy. Nie istnieje rzeczywistość poza instytucją, ponieważ rozmaite formy instytucjonalne (i ustanawiane przez nie porządki) przenikają całe nasze życie. A zatem nie ma czegoś takiego, jak przestrzeń „na zewnątrz" instytucji (podobnie jak nie ma zewnętrza wobec kapitalistycznych form pracy i produkcji w koncepcji Antonia Negriego i Michaela Hardta). Pytanie o to, jak się z instytucji uwolnić, jest zatem bezcelowe. Kluczowe okazuje się raczej przechwycenie momentu wytwarzania instytucji, instytuowania jej struktury, relacji (między współpracownikami i współpracownicami, ale także odbiorcami i odbiorczyniami ich działań) czy metod pracy; ustanawiania sposobu podejmowania decyzji, dystrybucji odpowiedzialności, ustalania zakresu wspólnych punktów odniesienia: wartości, założeń estetycznych itd.

Powołując się na uwagi Félixa Guattariego dotyczące problemu instytucjonalizacji (każdy ruch rewolucyjny z czasem wytraca emancypacyjny potencjał i ulega instytucjonalizacji; zamyka się w tworzonych przez siebie ramach, choćby zakładał coś zupełnie przeciwnego), Raunig zauważa, że „progresywną instytucją byłaby ta, której praktyka organizowania – wbrew pojęciu statyczności kojarzącemu się z instytucją – byłaby w ciągłym ruchu" (Raunig, 2004).

Ciągły ruch oznacza w tym przypadku nieustanny proces stawania się: poddawania praktyk instytucjonalnych krytycznej, a przede wszystkim autokrytycznej refleksji, poszerzania grupy rozmówczyń i rozmówców, współdecydentek i współdecydentów, uważnej obserwacji zmieniającego się kontekstu, naświetlania go z rozmaitych perspektyw, a przede wszystkim zadawania sobie ciągle pytania, po co i dla kogo działa dana organizacja. Otwarcie na wątpliwości i pytania oraz związane z nimi ryzyko oznacza dla

instytucji także zmianę tempa pracy (bo na tę refleksję musi być czas!), a w konsekwencji rezygnację, przynajmniej do pewnego stopnia, z wyścigu konkurencyjności[5]. Właśnie: rezygnacja. W propozycji Rauniga kluczowe jest pojęcie odmowy, ucieczki, wycofania się, dezercji, exodusu, „konceptualnego ruchu ucieczki", a więc wypowiedzenia posłuszeństwa narzuconym sposobom i zasadom funkcjonowania, przekształcenia ich, wymyślenia na nowo: „Zamiast powielać przekonanie o obecnej dominacji jako niezmiennej i niemożliwej do przeskoczenia, a mimo to walczyć przeciw niej, ten rodzaj ucieczki zmienia same zasady myślenia" (Raunig, 2017, s. 232).

Przy czym ucieczka w rozumieniu Rauniga nie oznacza biernej rezygnacji, ale podważenie i zmianę zasad działania; jest „ucieczką, która zarazem stanowi praktykę instytuującą". Moment instytuowania się danego porządku jest przechwytywany, by sprawdzić, czy i jak możliwe jest ustanowienie własnego. Wycofanie polegałoby tu zatem na podważeniu dotychczasowych form instytuowania i wymyśleniu ich na nowo.

Taki sposób myślenia zakorzeniony jest w koncepcji exodusu Paolo Virno, który podkreśla, że ucieczka w żadnym razie nie oznacza rezygnacji czy poddania się:

> Pojęcie [exodusu] nie ma nic wspólnego z defensywną strategią egzystencjalną – nie oznacza ani wycofywania się na paluszkach tylnymi drzwiami, ani poszukiwania schronienia na uboczu. Odwrotnie: tym, co mam na myśli jako exodus jest w pełni przygotowany model działania, gotów na konfrontację z wyzwaniami nowoczesnej polityki […]. Dzisiaj, dokładnie tak, jak miało to miejsce w siedemnastym wieku w cieniu wojen domowych, *sfera spraw wspólnych* musi być zdefiniowana zupełnie od nowa.

> […] Polityczne działanie exodusu polega na *zaangażowanym wycofaniu*. Tylko ci, którzy znajdują sobie drogi wyjścia, mogą ustanawiać nowe; ale zarazem tylko ci, którzy ustanawiają nowy porządek, znajdą drogi przejścia przez wodę prowadzące do wyjścia z Egiptu (Virno, 1996, s. 196)[6].

Idąc za pojęciem exodusu, Raunig namawia do odmowy podporządkowania się dotychczas obowiązującym sposobom organizacji instytucji, a nie do ich całkowitego porzucenia. Podstawowym argumentem na potwierdzenie tej tezy jest stosowane przez filozofa pojęcie podwójnej parezji. W proponowanym przezeń ujęciu parezja ma jednocześnie wymiar polityczny i osobisty, dzięki czemu staje się podwójną strategią krytyczną: pierwsza polega na podejmowaniu próby kwestionowania istniejącego porządku, druga na autokrytycznym przyglądaniu się samemu siebie:

> Tym, czego potrzebujemy tu i teraz, jest *parrhesia* jako podwójna strategia: jako próba zaangażowania w ryzykowny proces podważania [danego porządku – uzup. M.K.] i jako autorefleksja. Potrzebujemy zatem praktyk dążących do radykalnej społecznej krytyki, które jednak nie ulegają złudzeniu, że znajdują się w wyobrażeniowym dystansie wobec instytucji; praktyk, które są autokrytyczne, ale nie są przy tym skupione tylko na sobie, na swoim zaangażowaniu, współuczestnictwie, pułapkach funkcjonowania w polu sztuki, na instytucji czy na własnym byciu instytucją. „Praktyki instytuujące", łączące osiągnięcia obu „pokoleń" krytyki instytucjonalnej i w efekcie praktykujące obie formy parezji, spowodują powiązanie krytyki społecznej, instytucjonalnej i auto-krytyki. […] W tym przypadku exodus nie

> oznacza przeniesienia się do innego kraju czy obszaru działań, ale odmowę przestrzegania reguł gry przez gest ucieczki: „przekształcanie sztuki rządzenia” nie tylko w odniesieniu do instytucji pola sztuki czy też instytucji sztuki jako pola sztuki, ale raczej jako udział w procesach instruowania i w politycznych praktykach, które przekraczają dotychczasowe obszary, struktury i instytucje (Raunig, 2004)[7].

Zdaniem Rauniga utrzymanie ciągłego napięcia między obydwoma formami krytyki jest kluczem do utrzymania instytucji „w ruchu”, w procesie stawania się, nie pozwalając na jej zatrzaśnięcie we własnych strukturach.

W omawianym tutaj kontekście wprowadzenie praktyk instytuujących jako jednej z podstaw funkcjonowania instytucji oznaczałoby konieczność podjęcia trudnej decyzji o utrzymywaniu jej w ciągłym trybie stawania się. Polegałoby to na gotowości do nieprzerwanej autorefleksji oraz na umiejętności nieustannego problematyzowania i kwestionowania własnych reguł i sposobów działania. Przy czym nie chodzi tutaj o gest nieustannego burzenia tego, co zostało zbudowane, ale raczej o uparte zadawanie pytań, o szukanie rozwiązań umożliwiających upodmiotowienie osób uczestniczących w działaniach instytucji i ją współtworzących. Inaczej mówiąc, chodziłoby tu o skupienie się na performatywności instytucji sztuki[8] i wyzyskaniu jej politycznego potencjału. Takie myślenie nie musi prowadzić do programowych niekonsekwencji czy braku stabilności. Przeciwnie: chodziłoby o ciągłe rozszerzanie przestrzeni i tworzenie jak najlepszych warunków do pracy właśnie poprzez skierowanie uwagi na otoczenie – a więc poprzez zamianę nieustannego monologowania w uważne słuchanie.

W tym miejscu chciałabym zaproponować spotkanie pojęcia praktyk

instytuujących z feministyczną propozycją praktyki usytuowanej, a więc takiej, która jest kształtowana w relacji współzależności z otoczeniem (tzn. z kontekstem geopolitycznym, ekonomicznym, środowiskowym, społecznym). Odwołuję się tutaj do koncepcji wiedzy usytuowanych Donny Haraway, która zauważa, że

> kwestia naukowa w feminizmie odnosi się do obiektywności jako pozycjonowanej racjonalności. Jej obrazy nie są wytworami uciekania i przekraczania granic, tzn. widoku z lotu ptaka, ale przyłączania się oglądów częściowych i powstrzymywanych głosów do pozycji kolektywnego podmiotu. Pozycja ta obiecuje widzenie i wytwarza obiektywność dzięki nieustannemu ucieleśnianiu, dzięki życiu ujętym w granice i sprzeczności, to znaczy: dzięki patrzeniu skądś (Haraway, 2008, s. 22).

Chodziłoby więc o zwrócenie uwagi na kontekst kształtujący perspektywę spojrzenia oraz o zanurzenie go w doświadczeniu ciała, które warunkuje nasze postrzeganie. W moim przekonaniu oznaczałoby to przede wszystkim zwrócenie bacznej uwagi na otoczenie, w którym dana praktyka artystyczna jest realizowana: kontekst społeczno-polityczny, warunki ekonomiczne, infrastrukturę (miejsce pracy, warunki przestrzenne, narzędzia, do których mamy dostęp), środowisko naturalne, relacje ludzkie i więcej niż ludzkie. Otoczenie rozumiem tu jako ekosystem: warunkujący działania instytucji, ale zarazem przez tę instytucję kształtowany. Usytuowana praktyka instytuująca nigdy zatem nie dotyczy wyłącznie programu danej instytucji: świetnie bowiem zdaje sobie sprawę ze skomplikowanej sieci zależności i wzajemnych wpływów, jakimi jej działania związane są z otoczeniem.

Oznacza to, że usytuowana praktyka instytuująca kieruje uwagę w stronę materialnych uwarunkowań: zasobów, które umożliwiają realizację działań. Zasoby rozumiane są tutaj nie tylko jako możliwości finansowe, ale także infrastrukturalne (przestrzeń i jej uwarunkowania, związane z dostępnością, sprzęt techniczny), najbliższe otoczenie społeczne (sąsiedztwo), ludzkie (osoby pracujące w instytucji i z nią współpracujące), więcej niż ludzkie (dosłownie rozumiany ekosystem). Zwrócenie w stronę materialności praktyk artystycznych pozwala skupić uwagę na sposobach ich wytwarzania i narzędziach, które są do tego niezbędne, czyli m.in. na sposobach wytwarzania praktyk artystycznych.

Uważne obserwowanie najbliższego otoczenia i wytwarzanych z nim relacji, odsłanianie i problematyzowanie sposobów podejmowania decyzji, stworzenie warunków do słuchania (zwłaszcza tych głosów, które dotąd nie miały okazji wybrzmieć) wymaga wiele czasu i potrafi być emocjonalnie wyczerpujące. Co więcej, podejmowane w tym obszarze próby nie muszą prowadzić do natychmiastowego sukcesu, nie zawsze będą dobrze sprzedającym się materiałem promocyjnym. „Aktywne wycofanie" oznacza rezygnację z zajmowania mocnej, świetnej PR-owo pozycji na rzecz przyzwolenia na wątpliwość, na podjęcie ryzyka i ponawiana pytań. Co nie musi oznaczać trwałego osłabienia instytucji; będzie natomiast z pewnością nieść ze sobą konieczność poszukania nowych osób sojuszniczych oraz wypracowania nowej konstelacji wsparcia i przetrwania. Niezgoda na działanie w ramach dotychczas obowiązujących (rynkowych) reguł i rozproszenie obecnych dotąd ognisk władzy nie musi i nie może być równoważna z rezygnacją ze sprawczości. Wymaga natomiast redefinicji skuteczności: np. zakorzenienia sprawczości instytucji nie w rankingach, ale w relacjach z partnerami i partnerkami oraz publicznościami (w silnej grupie identyfikującej się z danym miejscem i uczestniczącej w jego kształtowaniu);

przedefiniowania zasad rozwoju (nie wzrost, ale wzmacnianie jakości relacji); budowania nowych jakości współpracy i praktykowania radykalnej solidarności – czyli np. takiej, która pozwala zrezygnować z jakiejś części kuratorskiej koncepcji, własnych wyborów i nawyków, by otworzyć przestrzeń dla tych, którzy dotąd nie mieli do niej wstępu. Ważne jest w tym miejscu pytanie o sposób rozumienia mocnych i słabych stron instytucji. Być może tak przekształcona instytucja nie wygra kolejnego konkursu i nie zajmie miejsca na podium w rankingu, ale za to będzie mogła działać dzięki silnej sieci współpracy z innymi organizacjami.

Na potrzeby prowadzonych tu rozważań chciałabym zaproponować rozumienie owego ekosystemu na trzech poziomach:

– wewnątrzinstytucjonalnym: jako konkretny system pracy i funkcjonowania danej instytucji, analizowany z perspektywy pracy reprodukcyjnej, gdzie hasło „zero waste" odnosi się nie tylko do zrównoważonego użycia zasobów materialnych, ale również do ludzkich zasobów i sposobów gospodarowania energią, siłą, czasem, zasobami intelektualnymi i emocjonalnymi jej pracownic i pracowników; to właśnie tym obszarem zajmował się projekt „Porozumienie", realizowany przez Agatę Adamiecką-Sitek, Igora Stokfiszewskiego i autorkę w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie w 2018 i 2019 roku;

– lokalnym: jako zakorzenienie instytucji w konkretnym środowisku społecznym, geopolitycznym, ekonomicznym, przez co rozumiem wytwarzanie relacji z najbliższym otoczeniem: z mieszkańcami okolicy, z organizacjami i instytucjami funkcjonującymi nieopodal, z konkretną tkanką społeczną i artystyczną danej miejscowości, z aktualnymi w danym miejscu i czasie problemami społeczno-politycznymi i ekonomicznymi;

– międzynarodowym: jako element skomplikowanego, globalnego systemu produkcji sztuki, współkształtujący jego ramy, kierunek i rozwój.

Wszystkie te elementy składają się na biotop instytucji: stanowią jej nieodłączny element, współkształtują podstawowych uczestników i odbiorców jej działalności, zapewniając jej odżywienie i możliwość trwania. Biotop instytucji jest tym, co umożliwia i kształtuje jej funkcjonowanie; zignorowanie bądź nietrafne rozpoznanie jego uwarunkowań doprowadzi do implozji instytucjonalnego organizmu i jego obumarcia.

Co jednak, jeśli zasady i tempo pracy międzynarodowego obiegu naruszają relacje z pozostałymi elementami instytucjonalnego ekosystemu? Jeśli podważają jego stabilność, ponieważ, wymagając nieustannego przemieszczania się, uniemożliwiają lokalne zakorzenienie? Albo, co więcej, wymagają takiego myślenia o praktyce artystycznej, która będzie łatwa do przeniesienia i zaadaptowania w rozmaitych kontekstach, a więc, niejako z definicji, wykluczają możliwość ugruntowania jej lokalnie? Współczesny obieg niezależnych sztuk performatywnych w Europie kształtowany jest przede wszystkim przez festiwale, domy produkcyjne i centra rezydencyjne, połączone w sieci koprodukcji i współpracy, co potęguje hipermobilność artystek i artystów oraz kuratorek i kuratorów. Polega ona na ciągłej podróży w ślad za pracą – w pogoni za kolejną rezydencją, nową produkcją, pokazem na festiwalach, przygotowaniami do kolejnego projektu (czyli podróżami badawczymi, prowadzonymi zarówno przez artystki, jak i kuratorki) – wystąpieniach na sympozjach, prowadzeniu warsztatów, podejmowaniu współpracy (np. dramaturgicznej) z inną twórczynią itd.

Hipermobilność osób tworzących, produkujących i kuratorujących współczesne sztuki performatywne jest jednym z poważnych i szeroko[9] omawianych problemów tego pola sztuki. O genezie i konsekwencjach

rozwoju międzynarodowego obiegu festiwalowego w Europie pisałam szerzej gdzie indziej (Keil, 2017), w tym miejscu przypomnę więc tylko rozpoznanie, że tak duży rozwój festiwali od lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku jest bezpośrednio powiązany ze społecznym i ekonomicznym kontekstem warunkującym produkcję sztuki. Innymi słowy, jest efektem przemian społecznych, politycznych i ekonomicznych, jakie zachodziły w Europie Zachodniej od mniej więcej lat osiemdziesiątych, a w krajach postkomunistycznych od lat dziewięćdziesiątych, w tym m.in. przekształcaniu kapitalizmu przemysłowego w kognitywny, oparty na wytwarzaniu wiedzy, komunikacji i mobilności. Ciągła konieczność przemieszczania się pogłębia prekarne warunki pracy, uzależnienie od rynkowych wymogów (np. wymuszając na artystach operowanie niewielką, łatwą do adaptacji skalą przedstawienia czy formą dekoracji; lepiej też sprawdzają się spektakle o nielicznej obsadzie), narusza więzi, daje ledwie złudzenie nowych, uniemożliwia regenerację[10]. Praktyka artystyczna

> rozpięta między jednym a drugim projektem festiwalowym charakteryzuje się brakiem ciągłości, nastawieniem na efekt, końcowy produkt. Niezbędna jest tu mobilność i elastyczność, ciągła gotowość do zmian miejsca zamieszkania i pracy, umiejętność zdobywania kontaktów i tkania własnej sieci zależności i wpływów (poszukiwanie współpracowników, miejsc na rezydencje, funduszy, budowanie sieci relacji z kuratorami i selekcjonerami festiwali itd.). W festiwalowym systemie obiegu i produkcji sztuki artyści są dostarczycielami mniej bądź bardziej prestiżowo ocenianych produktów gotowych do sprzedania kuratorom (Keil, 2017, s. 43).

Dobrego przykładu nomadycznego, festiwalowego trybu funkcjonowania dostarcza Rok Vevar, słoweński kurator, dramaturg i badacz tańca, który w 2009 roku w taki sposób przedstawiał schemat ostatnich miesięcy swojej pracy:

> Uczyłem więc:
>
> – na Festiwalu Krakowskie Reminiscencje Teatralne,
>
> – podczas Baltic Circle w Helsinkach, co zbiegło się w czasie ze spotkaniem IETM w Lublanie, gdzie współtworzyłem program,
>
> – prowadzenie zajęć na tych festiwalach otworzyło przede mną możliwość uczenia młodych krytyków tańca w trakcie Tygodnia Tańca w Sofii w Bułgarii,
>
> – następnie udałem się do słowackiej Nitry, gdzie w trakcie festiwalu Divadelna Nitra byłem tutorem w ramach laboratorium zorganizowanego przez sieć FIT,
>
> – po powrocie do domu musiałem przygotować się do udziału w East Dance Academy oraz do wykładu o słoweńskiej scenie teatralnej i tanecznej w drugiej połowie XX wieku, który miałem niebawem wygłosić w ramach Festiwalu Exodos.
>
> W tym roku wziąłem udział w:
>
> – programie rezydencyjnym w Portugalii związanym z projektem,

który był zaprezentowany dwa tygodnie temu w Linzu, Europejskiej Stolicy Kultury 2009,

– jako dramaturg byłem jednym z mentorów dwóch projektów zaprezentowanych w Rydze na festiwalu sztuk performatywnych, którego nazwy nie mogę sobie przypomnieć,

– wróciłem właśnie z fińskiego Kuopio, gdzie uczestniczyłem w Festiwalu Sztuki Współczesnej – ANTI-Festival, którego tegorocznym tematem była performatywność chodzenia,

– następnie niezwłocznie udałem się do Zagrzebia, by wziąć udział w spotkaniu NDA [Nomad Dance Academy, przyp. tłum.], gdzie każdego wieczora udawaliśmy się na wydarzenia w ramach Festiwalu Platforma, a potem na Perforacije,

– teraz jestem na Festiwalu DISKURS 09 [Giessen, Niemcy, przyp. red.] (Vevar, 2017, s. 162-163).

Co ważne, tryb działania w takim rytmie jest raczej reaktywny: kalendarz i mapa przemieszczania się kształtowane są w odpowiedzi na zaproszenia, rezultaty otwartych naborów i konkursów, nie sposób więc ich przewidzieć z dużym wyprzedzeniem. Trudno też tu mówić o aktywnym i świadomym strategicznym budowaniu własnej ścieżki (chyba że pozycja danej osoby pozwala na swobodne przebieranie w ofertach). W rezultacie mamy do czynienia z funkcjonowaniem w trybie ciągłej zdolności adaptowania się do nowych okoliczności: kluczowa jest tu dostępność, której konsekwencją jest naderwanie społecznych i osobistych więzi. Oczywiście taki rytm działań

wynika z omawianych wcześniej uwarunkowań rynkowych systemu produkcji sztuki – i pogłębia osłabienie osób w nim pracujących. Dalszą jego konsekwencją jest bowiem brak możliwości jej zakorzenienia w którymkolwiek z lokalnych kontekstów i wpływania na jego kształt, a co za tym idzie – utrata politycznej sprawczości.

Ciągłe przemieszczanie się artystek i artystów, badaczek i badaczy, kuratorek i kuratorów, producentek i producentów wpływa przecież wyraźnie na kształt ekosystemu instytucji sztuki: z jednej strony nieustanny ruch ludzi, ich praktyk, pomysłów, idei i doświadczeń dostarcza tego, co nowe, niepomyślane, wybijając ze schematów, utartych kolein myślenia i utrzymując instytucję w otwartości na to, co inne czy jeszcze nierozpoznane. Możemy rozważyć tę sytuację jako formę utrzymania bioróżnorodności ekosystemu, która jest niezbędna do utrzymania oraz wzmocnienia jego rozwoju.

Z drugiej strony, idąc zaproponowanym tu tokiem myślenia, zauważymy szybko, że wiele z tych nowych elementów nawet nie trafia do gruntu, na którym wznosi się instytucja i dzięki któremu funkcjonuje (jego elementami będą codzienne praktyki instytucji, praca reprodukcyjna, relacje z najbliższym otoczeniem). O ile bowiem mobilność jest cenna, to hipermobilność, odbywająca się w przyspieszonym tempie i rozproszona na wiele bardzo krótkich podróży, narusza ekosystem instytucji, nie dając mu czasu na uchwycenie, rozpoznanie i przyjęcie nowych elementów. Jak bowiem można zrozumieć kontekst pracy danej osoby twórczej czy nawiązać z nią realną, długotrwałą relację wymiany, jeśli nie mamy czasu nawet na spokojną, pogłębioną rozmowę? Te podróże, podczas których nie sposób zobaczyć i doświadczyć niczego poza trasą lotnisko-hotel-spektakl-hotel-lotnisko niewiele różniły się od robienia zakupów; polegały na konsumpcji

gotowych produktów, eksploatowały przy tym zasoby ludzkie i pozaludzkie, pozostawiały wysoki ślad węglowy, niewiele dając w zamian (oprócz, rzecz jasna, ewentualnego zaproszenia na festiwal, które pozwoli utrzymać się na rynku). O negatywnym doświadczeniu udziału w międzynarodowym obiegu sztuk performatywnych mówiła m.in. flamandzka artystka Sarah Vanhee:

> Moim zdaniem artyści przekształcili pionierski potencjał swojej pozycji w coś, co nazwałabym negatywnym umiędzynarodowieniem. Oczekuje się, że będziesz ciągle elastyczna, najchętniej młoda, zawsze gotowa do podróży, bez rodziny i innego typu zobowiązań. Krótko mówiąc, musisz podtrzymywać złudzenie, że możesz przeciąć wszystkie swoje relacje, że w każdej chwili możesz się zupełnie odciąć, stać się figurą pozbawioną jakichkolwiek więzi. Sprzedaje się ten wizerunek jako postawę nieograniczonej wolności, ale tak naprawdę służy ona wyłącznie ideologicznie motywowanemu żądaniu ekstremalnej elastyczności, co powoduje, że nasza egzystencja staje się krucha i prekaryjna. […]. Wszystko to powoduje, że jako oderwani, pozbawieni więzi kosmopolici stajemy się wielokrotnie słabsi (Vanhee, Van Imschot, 2018, s. 36).

Częstotliwość i tempo ciągłych podróży powoduje zatem osłabienie indywidualnego głosu i możliwości wpływu na rzeczywistość. Jak można bowiem realnie wpłynąć na jej kształt, jeśli przebywa się w jej ramach jednorazowo, od kilku dni do kilku tygodni, w dodatku w sytuacji, w której kontekst geopolityczny jest przypadkowy (wynika z usytuowania danego domu produkcyjnego czy festiwalu, który umożliwił pracę w sali czy studiu; studiu, które równie dobrze mogłoby znajdować się zupełnie gdzie indziej)?

Problem ten został wskazany jako jeden z podstawowych w ramach projektu RESHAPE[11], w którym w latach 2019-2021 pracowałam jako facylitatorka z grupą artystek i artystów oraz kuratorek i kuratorów z Europy i regionu basenu Morza Śródziemnego nad wykształceniem nowych form współczesnych praktyk trans- i postnarodowych. I o ile wiele czasu zajęło nam uchwycenie wielości narzędzi, potrzeb i uwarunkowań, które każdy z nas przyniósł do grupy, oraz przedyskutowanie sposobów, w jakie rozumiemy tak podstawowe dla naszych rozważań pojęcia, jak polityczność, sprawczość, instytucja czy praktyka, o tyle wszyscy szybko zgodziliśmy się, że pojęcia „transnarodowy" i „postnarodowy" nie są z naszych (bardzo przecież różnych) punktów widzenia szczególnie trafne w myśleniu o współczesnych praktykach podejmowanych w polu sztuki. Z jednej strony kładą bowiem nacisk na przemieszczanie się, na bycie w ruchu, zakładając wartość mobilności jako jednego z podstawowych uwarunkowań współczesnej pracy w sztuce bez uwzględnienia jej negatywnych ekologicznych i politycznych konsekwencji; z drugiej takie zestawienie, owszem, pozwala wyobrazić sobie działania poza granicami poszczególnych państw i regionów, ale jednocześnie wydaje się zgrabnie omijać ich realny, polityczny wymiar, doświadczany np. przez wszystkich tych, którzy zmuszani są do wnioskowania o wizy.

Tymczasem z perspektywy naszej grupy, składającej się z pracownic i pracowników sztuki, którzy mają za sobą szerokie doświadczenia współpracy zagranicznych, zachowanie mobilności, dla części z nas kluczowe z powodów politycznych i ekonomicznych (brak możliwości finansowania praktyki w lokalnym kontekście), było możliwe tylko przy wyraźnej zmianie podstawowych zasad jej funkcjonowania. Jak zapisaliśmy w trakcie pracy:

Trans- i postnarodowe praktyki artystyczne zostały ukształtowane

przez kontekst samozadowolonej hipermobilności, na którą składa się m.in. utowarowienie inności, tendencja do homogenizacji pracy artystycznej, owocująca powstaniem kreatywnej monokultury, ale także wykluczenie poprzez narzuconą hiperlokalność. Jakie rozmowy toczą się między nomadycznymi artystami i tymczasowymi społecznościami, które zamieszkują – a jakie nie mają szansy się nawiązać? Czy w poszukiwaniu innego dawaliśmy sobie szansę na realne spotkanie? Czy raczej tworzyliśmy „inność" w odpowiedzi na określone oczekiwania? Do jakiego stopnia taki proces prowadził do ograniczania różnorodności i ujednolicania środków wyrazu? I kto właściwie mógł podróżować? Kto był zaproszony, a kto nie? Kto pozostawał wykluczony z tego przywileju? […] W sytuacji, w której gubię się w podróżach, przestaję się orientować, gdzie właściwie jestem i brakuje mi więzi z własnym otoczeniem (ludzkim lub pozaludzkim), „ja" staje się jedynym spójnym punktem odniesienia. W rezultacie ryzykujemy radykalnym ograniczeniem się do samych siebie, tracąc przy tym zdolność i możliwość nawiązania głębokich relacji z innymi[12].

Co szczególnie istotne, tryb życia i pracy kształtowany przez hipermobilność jest równie problematyczny z perspektywy ekologicznej (wysoki ślad węglowy), jak politycznej, które jak zwykle są ze sobą ściśle powiązane. Doskonale rozpoznał te uwikłania fenomenolog, filozof polityczny i badacz myśli ekologicznej Michael Marder, rozprawiając się z mitem nomady:

Nomadzi, pozostawiający za sobą wyniszczone przestrzenie, zamienione w pustynie, to nie pojedyncze grupy, szukające dróg ucieczki z osiadłego trybu życia, ale my wszyscy – w swej

> najgorszej, nieodpowiedzialnej środowiskowo postaci. Pozostają oni (czy raczej: pozostajemy) wierni ontologicznemu pojęciu człowieka, rdzenia antropocenu, który żyje na ziemi tak, jakby już stanowiła pustynię („zieloną pustynię" lasów amazońskich, jak nazwała Amazonię brazylijska dyktatura w połowie dwudziestego wieku; albo niebieską pustynię oceanów) i który, jak w jakiejś samospełniającej się przepowiedni, aktywnie sprzyja upustynnieniu świata. Ten sam człowiek, rozkoszując się przeczuciem, że nie zajmuje żadnego konkretnego miejsca pomiędzy innymi istotami, przetacza się przez powierzchnię ziemi jak huragan, nie przywiązując się do żadnego konkretnego kształtu, struktury czy formy życia. […] Każde miejsce staje się rodzajem przystanku, „drive-through", miejscem, przez które człowiek przechodzi w trakcie jednej ze swoich licznych wędrówek i przy tym je wyjaławia, czyści, zmusza do ucieczki, wykorzystując i naruszając lokalną specyfikę (Marder, 2016, s. 498)

Międzynarodowy obieg sztuk performatywnych, jakim go znamy, aktywnie kształtowany m.in. przez festiwale, ma jeszcze jedną, kluczową polityczną konsekwencję: utrwala podziały geopolityczne, klasowe i majątkowe. Podziały na tych, co mogą swobodnie podróżować i tych, dla których kolejna podróż oznacza mozolne, niejednokrotnie upokarzające i nie zawsze skuteczne starania o wizę; tych, którzy mogą dokonać wyboru, czy udać się w podróż, i tych, którzy są do niej zmuszeni; tych, co przemieszczają się dowolnie, i tych, którzy zostali postawieni przed koniecznością gwałtownej i niechcianej zmiany miejsca zamieszkania, których okoliczności polityczne, społeczne i ekonomiczne pozbawiły możliwości zamieszkiwania dotychczasowej przestrzeni; wreszcie tych, którzy są wystarczająco mobilni i

dostępni, by móc przemieszczać się z dużą efektywnością, którzy mają dostęp do edukacji (języki obce) i odpowiednich szkół artystycznych, po których łatwiej jest być zauważonym i „dostać się" do poszczególnych sieci i tych, którzy funkcjonują w innych sieciach relacji i zależności, z perspektywy których rynek obiegu sztuk performatywnych jest niedostępny – i dla którego pozostają niewidoczni.

Podziały te ujawniają się także w tendencji zamiany podróży lotniczych twórczyń i twórców na pociągi: to rozwiązanie, coraz częstsze w europejskim obiegu sztuki i z pewnością najsensowniejsze z perspektywy redukcji śladu węglowego, zawiera zasadniczy element klasowej, społecznej i kolonialnej dystynkcji. Bo przecież np. trzydniowa podróż pociągiem z Brukseli do Stambułu wciąż dla wielu pozostaje luksusem: bariera ekonomiczna (wysokie ceny biletów kolejowych), status rodzinny (opieka nad dzieckiem lub innym członkiem rodziny) czy prekarne warunki pracy (uwikłanie w zdecydowanie za dużą liczbę projektów naraz i konieczność wywiązywania się z kolejnych zobowiązań) nie pozwalają, po prostu, na wydłużenie podróży w tę i z powrotem do sześciu dni. I wykluczają twórców spoza kontekstu europejskiego[13] oraz z tych rejonów świata, jak chociażby Azja Południowo-Wschodnia, gdzie system połączeń kolejowych nie jest tak rozbudowany jak w Europie (na co zwrócił uwagę Fu Kuen-Tang, dramaturg i kurator, dyrektor artystyczny Taipei Arts Festival w Tajwanie podczas debaty online *Creation of Dance Work*, zorganizowanej przez European Dance House Network 8 września 2021 roku[14]).

Jednocześnie międzynarodowy obieg sztuk performatywnych, chociaż wymagający pilnych przekształceń, nie może zostać całkowicie ograniczony. Podstawowe wartości obiegu myśli i wymiany doświadczeń oraz praktyk na poziomie transnarodowym wydają się oczywiste: obieg ten zapewnia przecież

niezbędne warunki do rozwoju różnorodności, otwiera na rozmaite, także nowe i nierozpoznane konteksty, daje twórcom i ich odbiorcom narzędzia wzajemnego wsparcia i solidarności, umożliwia nawiązanie relacji współpracy i rozwoju. Po drugie, wobec zwrotu konserwatywnego i nacjonalistycznego, który ze zdwojoną mocą ujawnia się w ostatnich latach w wielu krajach europejskich, tym pilniej potrzebna jest przeciwwaga w postaci silnej i otwartej międzynarodowej sieci wsparcia, współpracy i solidarności. Dlatego nie możemy pozwolić sobie na zarzucenie infrastruktury umożliwiającej prezentację międzynarodowych spektakli: paradoksalnie bowiem, przy całym jej uwikłaniu w mechanizmy rynkowe, ta sama infrastruktura bywa narzędziem politycznej zmiany.

Dotyczy to przede wszystkim tych artystek i pracowników sztuki, którzy nie mogą liczyć na państwowe finansowanie swojej pracy: dlatego, że w ich lokalnym kontekście publiczny system finansowania sztuki nie istnieje (jak w Stanach Zjednoczonych) albo dlatego, że ich praktyka postrzegana jest przez lokalny rząd jako wywrotowa, zbyt krytyczna, w skrajnych przypadkach wroga czy niebezpieczna (jak np. w Brazylii pod rządami Jaira Bolsonaro). Dobrym przykładem jest tu praca znakomitego meksykańskiego zespołu Lagartijas Tiradas al Sol, który, jak wprost przyznaje jego współzałożycielka Luisa Pardo, funkcjonuje niemal wyłącznie dzięki współpracy z zachodnimi festiwalami[15]. Innym cennym przykładem jest praktyka wybitnej brazylijskiej artystki Lii Rodrigues, która z corocznych tournées po świecie utrzymuje nie tylko swój zespół, ale także niewielkie niezależne centrum artystyczne działające w fawelach Rio de Janeiro – dla niej i jej współpracowników likwidacja czy osłabienie festiwalowej struktury oznaczałaby więc nie tylko poważne ryzyko zaprzestania działalności, ale również utratę politycznej sprawczości i możliwości przeprowadzenia zmiany we własnym środowisku.

Jak możliwe jest zatem zakorzenianie praktyk artystycznych, kuratorskich czy badawczych w sztukach performatywnych w taki sposób, by nie wiązało się z ograniczeniem punktu widzenia wyłącznie do własnej społeczności? Jak możliwe jest takie pomyślenie mobilności i współpracy transnarodowej, by służyły wzmacnianiu lokalnego ekosystemu, zamiast wyczerpywać jego i tak niewielkie zasoby tylko po to, by odpowiedzieć na rynkowe wymagania konkurencyjności i prestiżu? Czy możliwe jest przechwycenie pojęcia zakorzeniania z dyskursu nacjonalistycznego, gdzie służy dzieleniu społeczeństwa na tych, którzy „są stąd" i na tych przybyłych z innych miejsc, dodatkowo wzmacniając ksenofobię?

Jedną z propozycji, którą wypracowaliśmy w ramach projektu RESHAPE, jest podążenie za myślą filozofki Sary Ahmed i podjęcie próby stworzenia domu jako przestrzeni politycznego zaangażowania w miejscach zamieszkiwanych tymczasowo (Ahmed, 1999). Ahmed wskazuje, że w przypadku migracji tym, co łączy migrantów, nie jest ani wspólna przeszłość (ta jest w przypadku każdej z tych osób inna), ani ontologiczne doświadczenie migracji (czyli utrata domu), ale zróżnicowane dla każdego i każdej poczucie wyobcowania. To na nim i na różnorodności jego doświadczania można dopiero próbować zbudować obszar wspólnej sprawy i wspólnego działania.

Cenną wskazówką w myśli Ahmed okazała się propozycja rozumienia domu jako przestrzeni budowanej nie na przynależności lub pochodzeniu, ale na afekcie. Przechwytując powiedzenie „czuć się jak w domu", filozofka skupiła się na tym, jak przebiega i na czym właściwie polega proces odczuwania domu. Zbudowanie domu opierałoby się więc w tym przypadku na możliwości realnego doświadczania lokalności. W tym sensie, jak wskazuje Ahmed, dom jest ściśle powiązany z naszym ciałem jako narzędziem, które umożliwia nam kontakt z otoczeniem; staje się do jakiegoś stopnia „drugą

skórą”. Dom byłby więc tutaj ważnym elementem kształtującym naszą podmiotowość – ale właśnie jako afekt, nie miejsce pochodzenia czy stałego zamieszkania. Proces tworzenia i zamieszkiwania domu, uwolniony w ten sposób z uwarunkowań narodowościowych czy państwowych, pozwalałby w rezultacie rozszerzyć status domu także na doświadczenie przemieszczania się:

> Wejście w lokalność nie oznacza więc jedynie zamieszkiwania przestrzeni już ukonstytuowanej (z której można po prostu wyjechać, nie odczuwszy żadnych zmian). Chodziłoby raczej o lokalność, która wchodzi w rozmaite zmysły, która definiuje to, co wdychamy, słyszymy, dotykamy, pamiętamy. Doświadczenie bycia w domu oznacza zatem owinięcie podmiotu przestrzenią, która nie do końca jest czymś wobec niego zewnętrznym: bycie w domu podpowiada, że podmiot i przestrzeń przenikają siebie nawzajem, *zamieszkują siebie nawzajem*. W jakimś stopniu możemy myśleć o doświadczeniu bycia w domu jako o zamieszkiwaniu drugiej skóry, skóry, która nie tyle po prostu zawiera podmiot, ale która go otacza, pozwalając mu być dotykanym i pozwalając mu dotykać świat wokół, który nie jest ani całkowicie w domu, ani zupełnie poza nim. Dom jako skóra pokazuje, że granice między „ja” a domem są przenikalne, podobnie jak granice między domem i tym, co poza nim. W rezultacie ruch oddalania się, wyjazdu, jest także ruchem w ramach domu. A więc ruch oddalenia jest zawsze afektywny: wpływa na to, jak i czy można się czuć „u siebie” (Ahmed, 1999, s. 341).

Tak pomyślany dom może być więc także przestrzenią „pomiędzy”,

interwałem, przerwą, szczeliną; może także być formą przejścia przez dany obszar. Z tej perspektywy można by go zatem zbudować podczas przemieszczania się, w przestrzeni znajdującej się „pomiędzy", która nie jest zakorzeniona w pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) czy w więzach rodzinnych; konstruowanie domu nie musi przebiegać wzdłuż ram wyznaczonych przez narodowość czy rodzinne korzenie. W tym kontekście praktyka artystyczna może być zakorzeniona „gdzie indziej", poza miejscem zamieszkania, a proces jej zakorzeniania odbywałoby się w tym przypadku przede wszystkim na poziomie świadomej obserwacji i afektów. Dokładnie w ten sposób możliwe jest odzyskanie sprawczości w obszarze transnarodowych praktyk performatywych; w ten sposób nomada może wreszcie przekształcić się w sojusznika. Jak zanotowaliśmy w trakcie pracy projektu RESHAPE:

> W zawodowym doświadczeniu nomady przyszło nam uczyć się, jak tworzyć dom i jak poczuć się jak w domu. Nie chodzi tu o dom rodzinny, ale o dom jako miejsce odrabiania politycznej pracy domowej, w sensie proponowanym przez Sarę Ahmed: chodziłoby więc o wytwarzanie domów. Ponieważ część politycznej pracy nie może być wykonana bez zakorzenienia w domu[16].

Światowe tournée we własnym mieście

Chciałabym w tym kontekście przyjrzeć się dwóm praktykom artystycznym, które są ciekawym przykładem usytuowanych praktyk instytuujących i które podejmują próbę redefinicji międzynarodowego obiegu sztuk performatywnych: pracom Sarah Vanhee i Benjamina Verdoncka. Oboje są flamandzkimi twórcami performatywnymi o wysokiej pozycji

międzynarodowej, którzy na pewnym etapie swojej kariery zdecydowali się ograniczyć swoją obecność w obiegu festiwalowym na rzecz rozwoju praktyki w lokalnej społeczności. W przypadku Verdoncka oznaczało to rezygnację z wyjazdów międzynarodowych na jeden sezon, w przypadku Vanhee zmianę tempa przemieszczania się, polegającą na ograniczeniu liczby wyjazdów na rzecz dłuższych pobytów w danym miejscu. Co ważne, w obu przypadkach mamy do czynienia z perspektywą twórców uprzywilejowanych geopolitycznie i ekonomicznie, dla których decyzja o pracy w obiegu międzynarodowym bądź lokalnym jest (ciągle) kwestią wyboru.

Sięgam akurat po przykład tych dwojga flamandzkich artystów także ze względu na moment, w którym zdecydowali się na gest wycofania (nawet jeśli tymczasowego) z międzynarodowego obiegu festiwalowego i zwrócili się w stronę kontekstu lokalnego, oraz, co równie istotne w obu przypadkach, w stronę odbiorców i odbiorczyń, które nie są publicznością związaną ze środowiskiem artystycznym (w przypadku festiwali to istotna część widzów i widzek) czy regularną publicznością teatralną. Ich wyjście z obiegu festiwalowego jest więc zarazem poniekąd wyjściem z obiegu artystycznego – możliwym zresztą tylko dlatego, że wcześniej zdobyli w nim silną pozycję. Zbieżne jest zatem doświadczenie biograficzne i zawodowe obojga, które doprowadziło do rezygnacji z kontynuowania kariery w dotychczasowym porządku, podobne jest także wyzwanie, jakie rzucają obowiązującemu rytmowi pracy instytucji performatywnych w Belgii, które, choćby najbardziej progresywne, dalej funkcjonują w porządku określonego tempa prób i efektu w postaci produkcji, spełnienia wymogów frekwencyjnych, udziału w sieci współpracy i międzynarodowych koprodukcji, przygotowywania festiwali itd. Oba omawiane poniżej projekty wymagają zmiany tempa i oczekiwań, oba są stosunkowo drogie, jeśli przyjrzeć się proporcji wydatków na przygotowanie (zwłaszcza w przypadku BOK) i liczby

widzek, które będą mogły zobaczyć rezultat. Oba też znacznie trudniej promuje się jako festiwalowy hit.

W sezonie 2020/2021 Benjamin Verdonck zdecydował się zrealizować światowe tournée we własnym mieście, Antwerpii. Tournée trwało od 1 września 2020 roku do 30 czerwca 2021. Oznaczało to, że w tym sezonie Verdonck zrezygnował z większości wyjazdów zagranicznych i skupił się wyłącznie na pracy w lokalnym kontekście. Było to możliwe, ponieważ należy do twórców stale wspieranych przez miejscowy dom produkcyjny, Toneelhuis, który był także odpowiedzialny za produkcję projektu. Rezygnacja z wyjazdów na festiwale nie oznaczała zatem w jego przypadku utraty źródła finansowania.

Przez kolejne miesiące Verdonck przemieszczał się po rozmaitych zakątkach miasta, skwerach, ulicach, blokowiskach, wraz z miniaturowymi teatrami w pudełku, które od lat towarzyszą mu w praktyce artystycznej. Verdonck łączy pracę z obiektami ze storytellingiem, a każde z jego przedstawień jest opowieścią dla konkretnej publiczności. Jego pokazy w Antwerpii oglądane były przez zgromadzoną w danym miejscu publiczność, ale także przez przechodniów, napotkanych po drodze mieszkańców, sąsiadów. Nie oznaczało to w jego przypadku radykalnej zmiany estetycznej: od lat scenografia i obiekty, z którymi pracował, kurczyły się stopniowo, aż do rozmiarów umożliwiających przewiezienie w małej walizce czy plecaku. Jak mówił w 2018 roku:

> Wcześniej zrealizowałem dużo projektów w przestrzeni publicznej, często o dużej skali i dla dużej publiczności. Po około piętnastu latach zrozumiałem, że tego rodzaju działania straciły sens. Nie byłem w stanie krzyczeć głośniej niż billboardy wokół.

> Zdecydowałem więc pójść w inną stronę: najmniejszych możliwych działań. To one umożliwiają realne przeniknięcie przestrzeni publicznej. Przygotowałem kilka miniaturowych teatrów, które mogę schować do pudełka i zabrać ze sobą do pociągu czy na rower. Pokazuję je wszędzie: w ramach instytucji i w tzw. przestrzeni publicznej. Kiedy podróżujesz z kraju do kraju, odkrywasz wiele, ale równie wiele jest do odkrycia w Antwerpii. W następnym roku planuję światowe tournée po Antwerpii i będę chciał pokazać spektakle w tak wielu różnych zakątkach miasta, jak to możliwe (Verdonck, 2018).

Realizacja projektu trochę się przesunęła, w związku z czym, o ironio, rozpoczął się w roku pandemicznym, kiedy akurat wyjazdy nie były możliwe. Pomysł na projekt i decyzja o jego realizacji pojawiły się jednak wcześniej, zanim komukolwiek przyszło do głowy, że festiwale międzynarodowe będą musiały masowo odwoływać swoje programy. W trakcie najsurowszego lockdownu jesienią 2020 roku Verdonck występował dla zamkniętych w domach mieszkańców, pojawiając się przed ich drzwiami, oknami, a czasem na balkonie – jeśli trzeba było, to na drabinie albo wysięgniku. Zdarzało mu się też robić pokazy pod osiedlowym sklepem, gdzie akurat stała kolejka. Jak pisał:

> podejrzewam, że wszystkie te miasta
>
> w których zazwyczaj pokazuję prace, cały ten festiwalowy obieg,
>
> można odnaleźć w tym mieście.

> to ćwiczenie w niepoddawaniu się przekonaniu,
>
> że musisz być wszędzie tylko dlatego
>
> że możesz być wszędzie.
>
> ćwiczenie się w otwartości na przypadek
>
> do ważnych spotkań i dokonywania odkryć.
>
> pozwolenie sobie na swobodę, być może,
>
> ciągłego poruszania się między
>
> studiem a miastem, miastem a teatrem, teatrem a studiem (Verdonck, 2018, s. 8).

Co ważne, pozostanie w lokalnym kontekście nie oznaczało w tym przypadku rezygnacji z budowania transnarodowych więzi, ale przekierowanie wektora poszukiwań: z wypraw daleko poza granice własnego otoczenia w stronę wielokulturowej społeczności mieszkańców Antwerpii, sąsiadów, na co dzień niekoniecznie rozpoznanych, często niebędących publicznością miejscowych instytucji artystycznych.

Bodies of Knowledge Sarah Vanhee przemieszcza się znacznie wolniej niż miniaturowe spektakle Verdoncka. To wielomiesięczny projekt alternatywnej szkoły, opartej na procesie wzajemnego uczenia się od siebie, goszczący te obszary wiedzy, które na co dzień nie są rozpoznawane jako wiedza akademicka bądź ekspercka i nie znajdują miejsca w dominującym dyskursie.

To zwykle wiedza ucieleśniona, „przeżyta”, zakorzeniona w doświadczeniu, w afekcie, w codziennej praktyce. Podstawowy format projektu to niewielki namiot (mieszczący do dwudziestu osób), „półnomadyczna sala szkolna”, jak pisze Vanhee, stawiana na kilka miesięcy w jednym miejscu Brukseli. Po raz pierwszy namiot pojawił się w dzielnicy Anderlecht między wrześniem a listopadem 2020 roku w ramach Kunstenfestivaldesarts, w 2021 działał od września do grudnia na skwerze Jacques’a Brela w centrum miasta. Każdej soboty namiot otwierany był dla publiczności, która przychodziła wysłuchać wykładów bądź wziąć udział w rozmowie z osobami, które zostały zaproszone do projektu podczas wcześniejszej, wielomiesięcznej pracy Sarah Vanhee i jej współpracowników (są to: Damla Ekin Tokel, Flore Herman, Nouha Mhamdi, Nadia Mharzi i Jean-Baptiste Polge) z lokalnymi społecznościami, polegającej na budowaniu więzi, wzajemnego zaufania, a przede wszystkim na rozpoznaniu obszarów wiedzy i wysłuchaniu opowieści, którymi mieszkańcy danej okolicy mogliby chcieć podzielić się z innymi. Zaufanie jest tutaj kluczowe: większość osób występujących w ramach BOK nie ma doświadczenia w przemawianiu do publiczności, nie jest też związana z oficjalnymi instytucjami edukacyjnymi. Wiele z nich nigdy nie występowało publicznie. Dlatego tak istotne jest przestrzenne i dramaturgiczne przygotowanie miejsca, w którym odbywają się rozmowy i wykłady. Sześciokątny namiot mieści dwadzieścia krzeseł i poduszek rozstawionych w kręgu, nie ma tu miejsca na podium czy scenę. Każde spotkanie ułożone jest według tego samego, precyzyjnie rozpisanego scenariusza. Na początek jedna z osób z zespołu BOK wita zgromadzonych i krótko przedstawia zasady działania BOK:

> BOK jest miejscem wspólnego uczenia się i miejscem, które tworzymy wspólnie. Wchodząc, zadbajmy o nie:

> BOK jest miejscem zarówno mówienia, jak i słuchania.
>
> Rozumiemy to, że nie każdy ma łatwość publicznego zabierania głosu.
>
> Kwestionujemy zwyczajowe społeczne konwencje decydujące o tym, kto mówi i kto jest wysłuchiwany, a kto nie.
>
> Ponieważ możemy używać różnych języków – starajmy się tłumaczyć dla siebie nawzajem.
>
> Nie ma tu miejsca na żadną formę przemocy czy dyskryminacji.
>
> To przestrzeń bez alkoholu i narkotyków.
>
> Z szacunku do siebie nawzajem spróbujmy zostać do końca każdej z sesji[17].

Następnie gospodyni bądź gospodarz spotkania krótko przedstawia osobę, której opowieści przyszliśmy wysłuchać, i oddaje jej głos. Spotkania odbywają się po francusku, czasem po flamandzku, czasem po angielsku. Jeśli ktoś z uczestników nie mówi w danym języku, gospodarze dbają o tłumaczenie symultaniczne. Po zakończeniu wykładu czy opowieści gospodarze otwierają przestrzeń na pytania z publiczności, przypominając zasady ich zadawania:

> Jeśli chcesz zabrać głos, postaraj się sformułować raczej pytanie niż komentarz lub ocenę. Zanim się odezwiesz, rozejrzyj się, kto jeszcze

jest tu z tobą, kto być może nie należy do grup uprzywilejowanych w publicznej debacie[18].

Każda sesja trwa około pięćdziesięciu minut, po niej następuje przerwa i zaczyna się kolejna. Program każdego z otwartych dni obejmuje zwykle kilka godzin i znany jest z kilkutygodniowym wyprzedzeniem. W dniu, w którym uczestniczyłam w BOK (23 października 2021), program obejmował „Ćwiczenie medytacyjne ze słuchanie siebie i świata" prowadzone przez Mel, opowieść Valérie o „Polirelacji, czyli jak przeżywać miłość poza hierarchiami", wykład Saidou „Mauretania, kraj sześciu społeczności i tysiąca poetów", rozmowę z Borisem o doświadczeniu męskiej antykoncepcji oraz wykład Awatif, inicjatorki „Job Dignity", projektu na rzecz walki z bezdomnością kobiet w Brukseli. Gospodarze BOK układają program z wyprzedzeniem, dbając o różnorodność tematów, głosów i perspektyw. Występującym czasem towarzyszą znajomi lub rodzina, czasem przychodzą zupełnie sami.

Tematy kolejnych spotkań i osoby chętne do podzielenia się swoją wiedzą czy praktyką wybierane są na bazie pytań, zaproponowanych przez zespół BOK i uzupełniana w trakcie realizacji projektu. Dotąd zebrano ich dziewięćdziesiąt sześć, poniżej przytoczę pierwsze dwadzieścia:

1. Jak przeżyć za niewielkie pieniądze?

2. W jaki sposób decydujesz, kiedy słuchać władz, a kiedy nie?

3. Jak można użyć rąk do uzdrawiania?

4. Jak odważyć się zabrać głos?

5. Jak handlować w sposób etyczny i zrównoważony?

6. Jak mniej się bać?

7. Czego mogłabyś nauczyć innych, co nie jest nauczane w szkole?

8. Jak możemy się uczyć z własnych snów?

9. Jak mogę częściej i lepiej słuchać?

10. Jakie są ciekawe alternatywy wobec demokracji przedstawicielskiej?

11. Jakie znasz rytuały lub praktyki żałoby?

12. Jak wyglądałoby etyczne mieszkalnictwo?

13. Jak prowadzić erotyczne życie?

14. Czego nie wolno nam zapomnieć?

15. Jak odważyć się mówić nie?

16. Jakie są sensowne wolne oprogramowania?

17. Jak czerpać z życia więcej przyjemności?

18. Kto jest twoją bohaterką?

19. Jak przeciwstawiać się nadużywaniu władzy?

20. Kto nauczył cię czegoś, czego nie uczono w szkole, i co to było?[19]

Jak mówią osoby tworzące BOK, pytania są dla nich jednym z podstawowych narzędzi do wydobywania wiedzy, na którą nie ma miejsca w codziennym dyskursie i w dominujących instytucjach edukacyjnych.

Bodies of knowledge jest przede wszystkim ćwiczeniem ze słuchania: słuchania wiedzy, która w innym kontekście wydawać by się mogła błaha lub niegodna uwagi; głosów, które na co dzień nie mają szans wybrzmieć w przestrzeni publicznej; perspektyw, które kwestionują dominujący porządek; doświadczeń, które stanowią alternatywę dla wiedzy szkolnej czy akademickiej i które często zakorzenione są w kontekstach dalekich od belgijskiego. Znów mamy tu do czynienia z budowaniem transnarodowych więzi w jednym mieście, a nawet – jednej dzielnicy. Vanhee pisała na początku pracy nad projektem:

Bodies of knowledge to miejsce, w którym ludzie mogą uczyć się od siebie nawzajem.

Sprawy, o których zazwyczaj się nie uczymy,

opowiedziane przez głosy, który nie zawsze są słyszalne,

> pochodzące z rozmaitych części społeczeństwa i świata.
>
> W BOK staramy się wymieniać wiedzą, która buduje bardziej sprawiedliwe i ludzkie społeczeństwo.
>
> To przestrzeń słuchania, zadawania pytań, budowania relacji.
>
> BOK jest miejscem bliższym ekspertom życia niż zawodowym autorytetom (Vanhee, 2019).

Oba omówione wyżej projekty są przykładami „aktywnego wycofania" z obecnego modelu produkcji międzynarodowej w sztukach performatywnych, ale przy zachowaniu więzi transnarodowych. Ich decyzje i idące za nimi działania są w mojej ocenie ważnymi przypadkami usytuowanych praktyk instytuujących, realizowanych w odpowiedzi na uważną obserwację lokalnego kontekstu, przy jednoczesnej dbałości o zachowanie (i nawiązanie nowych) transnarodowych relacji. Zarówno Vanhee, jak i Verdonck rzucili wyzwanie podstawowym zasadom międzynarodowego obiegu praktyk artystycznych: zaproponowali odejście od jednorazowości, wydarzeniowości i hipermobilności na rzecz perspektywy współzależności i budowania więzi oraz empatii.

Co ważne, gest ten był z ich strony możliwy dzięki wysokiej i uprzywilejowanej ekonomicznie pozycji. Po pierwsze, oboje mieli wcześniej możliwość zbudowania swojej kariery zawodowej m.in. dzięki udziałowi w międzynarodowych festiwalach, co wpłynęło na ich status i rozpoznawalność w lokalnym środowisku artystycznym oraz umożliwiło nawiązania kontaktów, które w przypadku Sarah Vanhee są podstawą kontynuacji projektu BOK w kolejnych miastach europejskich. Po drugie, obojgu sprzyjał lokalny system

finansowania sztuk performatywnych: Benjamin Verdonck jest artystą na stałe związanym z Toneelhuis, Sarah Vanhee zrealizowała BOK w ramach pracy doktorskiej *Bodies of knowledge – the public space as a forum for the exchange of repressed or underexposed knowledge* (Ciała wiedzy – przestrzeń publiczna jako forum wymiany wiedzy niedostrzeganej i wykluczanej), opartej na praktyce i badaniach artystycznych w ramach Antwerp School of Arts i Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA).

Oczywiście intensywna praca z lokalną społecznością czy też ze społecznościami niezwiązanymi z polem sztuki nie jest działaniem nowym w kontekście sztuk performatywnych ani we Flandrii, ani w Europie. Tym, co czyni zarówno BOK, jak i projekt Benjamina Verdoncka wyjątkowymi, jest perspektywa, z której wychodzą: mam na myśli punkt widzenia twórców uczestniczących w mainstreamowym obiegu festiwalowym, którzy decydują się na gest wycofania i na budowanie relacji intymności, oraz świadoma, przywołana wyżej strategia obojga artystów, by rzucić wyzwanie zasadom działania międzynarodowego obiegu performatywnego. Ich wycofanie z owego obiegu zapewne okaże się tymczasowe, co nie umniejsza znaczenia ich gestu ani nie odbiera mu politycznego wymiaru. Przeciwnie: np. BOK będzie realizowany dalej, w innych miastach Belgii i poza nią, w tym m.in. w Norwegii i Holandii. W tym sensie zmiana sposobu działania festiwali w obu tych krajach, które będą gościć BOK w latach 2023 i 2024 (konieczność innego zaplanowania budżetu, innej niż zwykle dystrybucji czasu i uwagi zespołu festiwalowego, znaczne rozłożenie w czasie prac przygotowawczych, zmiana relacji z publicznością: z konsumentów jednorazowego wydarzenia w partnerów długotrwałej relacji itd.), właściwie już się dokonała. BOK jest zatem formą usytuowanej praktyki instytuującej, ponieważ rezygnując z dotychczasowego porządku instytucjonalnego, proponuje własny; formułuje metodę działania, która rozszczelnia, a miejscami wywraca do góry nogami

zwyczajowe sposoby i tempo pracy w (międzynarodowym) obiegu sztuk performatywnych. Bo przecież, by takie inicjatywy jak BOK mogły być realizowane, konieczne jest dogłębne przewartościowanie podstawowych zasad, na których opiera się system produkcji sztuk performatywnych – na poziomie dotacji i warunków ich rozliczania, na poziomie instytucji (i sposobów ich oceny oraz rozliczania z wydatków), na poziomie budowania kanonu (często hierarchia artystek i artystów budowana jest na podstawie liczby nagród, odwiedzonych festiwali itd.). Konieczna jest w tym przypadku także zmiana podstawowych warunków goszczenia osób tworzących projekt: zmniejszenie częstotliwości podróży na rzecz wydłużenia czasu wizyty, stworzenie warunków do nawiązania więzi z lokalnym środowiskiem artystycznym i publicznościami oraz budowanie silnych transnarodowych sojuszy opartych na procesie afektywnego wytwarzania domu i budowania warunków do jego zamieszkiwania.

BOK w swoim formacie nie jest jedyny, przeciwnie: pozostaje częścią szerszego zjawiska praktyk artystycznych, które zakładają wielokrotnie wydłużony i intensywny czas pracy na miejscu (w porównaniu do standardowego rytmu festiwalowych pokazów) i które opierają się na cierpliwym, długotrwałym budowaniu relacji intymności z osobami uczestniczącymi. Działania o podobnym wymiarze czasowym i podobnej skali intymności w relacji z uczestnikami, są coraz częściej obecne w międzynarodowym obiegu, czego przykładem są także prace Tanii Bruguery, Ivany Müller (w tym przede wszystkim *Notes*), liczne tymczasowe szkoły, prowadzone przez twórców i twórczynie w ramach międzynarodowych festiwali teatralnych (m.in. podczas Kunstenfestivaldesarts, Santarcangelo Festival, Dublin Theatre Festival itd.). Czy staną się modelem, powielanym i rozwijanym dalej, jak wcześniej projekty Rimini Protokoll i Jérôme’a Bela? Czy zdążą dokonać przewartościowania na międzynarodowej scenie

performatywnej, zanim staną się nowym produktem, wobec którego konieczne będą alternatywne propozycje? Praktyki instytuujące, jak już wiemy, są praktykami w ciągłym ruchu – a to oznacza, że zastygnięcie ich w formie modelu odbiera im podstawę politycznej sprawczości. Być może zatem trafniej będzie myśleć o nich jako o metodach pracy: jako o katalogu metod współmyślenia i współbycia z widzami, które zadziałają dopiero po uważnym ugruntowaniu w lokalnym kontekście. W tym sensie mają szansę uniknąć zablokowania w uniwersalnym modelu, gotowym do adaptacji w każdych warunkach; stanowią raczej metodę pracy, która każdorazowo musi być aktualizowana, przepisywana i doprecyzowana w relacji z danym otoczeniem. Jeśli BOK jest formą polityki słuchania, jeśli „metodą" BOK byłyby zasady tworzenia przestrzeni umożliwiającej słuchanie, to przecież w każdym miejscu będzie ujawniał zupełnie co innego.

Wzór cytowania:

Keil, Marta, *Praca jest zawsze gdzie indziej. Praktyki instytuujące a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, doi: 10.34762/sevw-fr62.

Autor/ka

Marta Keil

Marta Keil (marta.keil@gmail.com) – kulturoznawczyni, kuratorka i badaczka, doktorka nauk o sztuce. Mieszka i pracuje w Utrechcie. Obecnie jest kuratorką międzynarodowego projektu artystyczno-badawczego „Breaking the Spell", badającego praktyki feministyczne we współczesnym teatrze, współkuratorką programu NorthEastSouthWest w Dreźnie oraz mentorką projektu Shakedown realizowanego przez festiwal Homo Novus w Rydze i Rosendal Theater w Trondheim. Ostatnio kuratorowała szkołę Forecast. A School of

Thinking-With na zaproszenie Dublin Theatre Festival (2021), sezon „Teren wspólny” w Komunie Warszawa (wspólnie z Grzegorzem Reske i Timem Etchellsem, 2020) oraz współpracowała jako facylitatorka z międzynarodowym projektem RESHAPE (2019-2021). Jako dramaturżka pracowała m.in. z Liną Majdalanie, Rabihem Mroué, Jagodą Szelc, Aną Vujanović. Od 2019 współtworzy Instytut Sztuk Performatywnych w Warszawie. Redaktorka kilku książek o choreografii i krytyce instytucjonalnej, w tym *Choreografia: strategie* (wspólnie z Joanną Leśnierowską, 2021)*, Choreografia: polityczność* (2018) oraz *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017). Numer ORCID: 0000-0003-1332-5982.

Przypisy

1. Praca, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, została obroniona w lutym 2021 roku w Warszawie.
2. Mam tu na myśli teatr i taniec, które produkowane są poza systemem teatru repertuarowego: w ramach programu domów produkcyjnych, międzynarodowych sieci teatralnych, koprodukcji tychże oraz festiwali bądź centrów sztuki współczesnej, czy też przy wsparciu prywatnych fundacji i agencji. Obieg ten jest szczególnie ożywiony w Europie Zachodniej, w tym zwłaszcza w Belgii, Holandii, Niemczech, Francji i Szwajcarii; działa także we Włoszech czy Hiszpanii, ale na nieco innych zasadach (we Włoszech infrastruktura sieci niezależnych domów produkcyjnych jest mniej rozwinięta niż w np. Belgii czy Holandii, silnym i ważnym partnerem wspierającym twórców i twórczynie są za to festiwale; w Hiszpanii przeważają prywatne fundacje i agencje opiekujące się poszczególnymi grupami.
3. Nawiązuję tutaj do feministycznej kategorii epistemo-ontologicznej „thinking-with”, zaproponowanej przez m.in. Donnę Haraway i rozwijanej przez Marię Puig de la Bellacasa, wedle której podmiotowość powstaje zawsze w sposób relacyjny, w kontakcie z innymi podmiotami oraz z materią organiczną i nieorganiczną. Podmiot jest więc powiązany z tym, co wobec niego zewnętrzne, ścisłą relacją współzależności. Zob. Donna Haraway, 2016; Maria Puig de la Bellacasa, 2017.
4. Por. Negri, 2009.
5. Nie sposób pogodzić obu porządków: ich koegzystencję wyklucza radykalna różnica w rytmie działania i w wyborze tych obszarów pracy, które wymagają dowartościowania: otwarcie na wątpliwości i autorefleksję wymaga silnego wsparcia emocjonalnego, a więc docenienia pracy reprodukcyjnej, służącej podtrzymaniu działania i regeneracji. Co nie znaczy oczywiście, że „instytucja w ciągłym ruchu” nie stanie się z czasem nowym, atrakcyjnym modelem na rynku sztuki.
6. Ten sposób pojmowania postawy krytycznej spotyka się ze sprzeciwem belgijskiej filozofki politycznej Chantal Mouffe, która w ostatnich latach wywarła duży wpływ na myślenie o teatrze politycznym w Europie (m.in. w koncepcjach teatru jako zgromadzenia Floriana Malzachera czy praktyce artystycznej Jonasa Staala). Korzystam tu z polskiego tłumaczenia Jacka Steinbricha, wykonanego na zlecenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy w 2015 roku do książki *Teatr jako instytucja krytyczna*, która miała towarzyszyć przygotowanej przeze mnie konferencji „Co po instytucji krytycznej?”. Książka nie została nigdy opublikowana. Zob. Mouffe, 2008.
7. Przy czym ucieczka nie oznacza tutaj wyjścia ze społeczeństwa – Raunig zwraca uwagę,

że pojęcie exodusu czy wycofania w kontekście sztuki bywa często mylnie interpretowane jako zachęta do wycofania się z tego, co wspólne, jako afirmacja artysty zamkniętego w swoim studiu. Tymczasem postulat Virno jest odwrotny: wycofanie się z dotychczasowych reguł funkcjonowania społeczeństwa w ramach państwa ma prowadzić do wzmocnienia nowej formy politycznej podmiotowości: wielości, bo umożliwia się jej się wreszcie ukonstytuowanie.
8. Zob. m.in. Vujanović, 2018.
9. Zob. m.in. projekt *Reframing the international* Flamandzkiego Instytutu Sztuk w Brukseli: https://www.kunsten.be/en/research/internationaal-werken/re-framing-the-international/ [dostęp: 8 II 2022]; międzynarodowy projekt badawczo-artystyczny RESHAPE (Reflect, Share, Practice, Experiment), https://reshape.network [dostęp: 8 II 2022]; międzynarodowe sympozjum *The Fantastic Institution* oraz *Return of the Fantastic Institution*, BUDA, Kortrijk 2018 i 2019, https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-fantastic-institution/; https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-return-of-the-fantastic-institution/ [dostęp: 8 II 2022]; cyfrowa konferencja *How to be together? Conversations on International Exchange and Collaborations in the Performing Arts*, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer oraz Zürcher Theater Spektakel 2020, http://2020.theaterspektakel.ch/en/program20/production/how-to-be-together/index.html [dostęp: 8 II 2022]; *Creation of Dance Work. Producing in different contexts, economies and conditions*, European Dancehouse Network, Atelier, 2021, https://www.ednetwork.eu/activities/type/atelier [dostęp: 8 II 2022].
10. Wybuch pandemii COVID-19 zatrzymał ten obieg gwałtownie, nie wiadomo jeszcze, na jak długo. Być może zwiastunem daleko idących zmian są praktyki artystyczne, które omówię szerzej w dalszej części tekstu.
11. RESHAPE (Reflect, Share, Practice, Experiment) był transnarodowym projektem badawczo-artystycznym, skupiającym artystki i artystów, kuratorki i kuratorów oraz instytucje z Europy i krajów basenu Morza Śródziemnego, które wspólnie wypracowują nowe sposoby pracy w sztuce, nowe metody organizowania się i badają rozmaite możliwe odpowiedzi na najważniejsze wyzwania produkcji, dystrybucji i prezentacji współczesnych praktyk artystycznych. W ramach projektu pracowałam jako facylitatorka z grupą osób aktywnych zawodowo w polu sztuki nad tematem transnarodowych praktyk artystycznych. W grupie tej znalazła się słowacka artystka i kuratorka Martinka Bobrikova pracująca w Norwegii (w projekcie bierze udział jako reprezentantka tandemu BobrikovadeCarmen); kurator, badacz i artysta Pau Cata, pracujący w Barcelonie, zajmujący się mapowaniem i politycznością mobilności artystów w krajach arabskojęzycznych; Heba el-Cheikh, menedżerka teatralna z Kairu; kurator sztuk performatywnych z Pragi Petr Dlouhy, współtworzący kolektyw Cross Attic; artysta wizualny Gjorgje Jovanovik ze Skopje; Dominika Święcicka, kuratorka i artystka sztuk wizualnych z Warszawy, współprowadząca niezależną organizację artystyczną Artel; producentka i aktywistka Marine Thévènet pracująca na co dzień w w Brukseli, członkini kolektywu artystycznego L'Amicale, oraz Ingrid Vranken, artystka, kuratorka i dramaturżka z Brukseli, zajmująca się m.in. przekładaniem logiki funkcjonowania roślin na praktyki instytucjonalne. Zob. https://reshape.network [dostęp: 20 XI 2021].
12. Materiał wypracowany przez grupę Trans/Post Artistic Practices podczas warsztatów projektu RESHAPE, dotąd niepublikowany.
13. Na co zwrócił uwagę Lázaro Gabino Rodríguez, współtwórca zespołu Lagartijas Tiradas al Sol, w brawurowej odpowiedzi na list Jérôme'a Bela, zachodnioeuropejskiego choreografa

o wysokiej pozycji zawodowej, wzywającego do zaprzestania podróży lotniczych (Rodríguez).
14. Zob. Keil, 2021.
15. Niepublikowana rozmowa autorki z artystką, która odbyła się podczas wspólnej pracy w zespole jurorskim 40. edycji festiwalu Zürcher Theater Spektakel w sierpniu 2019 roku w Zurychu.
16. Niepublikowany materiał z warsztatów realizowanych w ramach projektu RESHAPE.
17. Zasady wywieszone wewnątrz namiotu BOK.
18. Odtworzone z pamięci i notatek po udziale w jednej z sesji BOK.
19. Zob. https://en.bodiesofknowledge.be/question-list [dostęp: 12 XII 2021].

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Home and away. Narratives of migration and estrangement*, „International Journal of Cultural Studies" 1999 nr 3.

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

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2008.

Keil, Marta, *EDN Atelier: Creation of Dance Work. Report*, https://www.ednetwork.eu/uploads/documents/75/EDN%20Atelier%20Creation%20of%20Dance%20Work%20designed%20%281%29.pdf [dostęp: 5 XII 2021].

Keil, Marta, *Praktyki instytucjonalne festiwalu*, „Polish Theatre Journal" 2017 nr 1-2, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/98 [dostęp: 4 II 2022].

Marder, Michael, *Anti-Nomad*, „Deleuze Studies" 2016 nr 10.4.

Mouffe, Chantal, *Critique as Counter-Hegemonic Intervention*, „Transversal", 2008 nr 4, https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en [dostęp: 4 VIII 2020].

Negri, Antonio, *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.

Puig de la Bellacasa, Maria, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2017.

Ratajczak Mikołaj, Sowa, Jan, *Słownik pojęć*, [w:] Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, tłum. Praktyka Teoretyczna, korporacja ha!art, Kraków 2012.

Raunig, Gerald, *Praktyki instytuujące. Uciekanie, instytuowanie, przekształcanie*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Konfrontacje

Teatralne, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin – Warszawa 2017.

Raunig, Gerald, *The Double Criticism of Parrhesia. Answering the Question „What is a Progressive (Art) Institution?”*, 2004, http://republicart.net/disc/institution/raunig04_en.htm [dostęp: 3 I 2022].

Rodríguez, Lázaro Gabino, *Open Letter to Jérôme Bel*, http://somosreclamos.blogspot.com/2021/02/open-letter-to-jerome-bell.html [dostęp: 5 XII 2021].

Vanhee, Sarah, Van Imschot, Tom, *The Need for a Different Language*, „Reframing International” 2018 nr 2, https://www.kunsten.be/en/publications/re-framing-the-international-2/ [dostęp: 7 II 2022].

Vanhee, Sarah, *Bodies of knowledge: how we can learn more from each other*, „Rekto: verso”, 22 X 2019, https://www.rektoverso.be/artikel/bodies-of-knowledge-how-we-can-learn-more-from-each-other [dostęp: 12 XII 2021].

Verdonck, Benjamin, *Defining the contours*, „Re/framing the International” nr 3, Flanders Arts Institute, Brussels 2018.

Vevar, Rok, *Jak moje życie stał o się festiwalem*, [w:] *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, red. M. Keil, Konfrontacje Teatralne, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin – Warszawa 2017.

Virno, Paolo, *Virtuosity and Revolution. The Political Theory of Exodus*, [w:] *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, red. M. Hardt, P. Virno, University of Minnesota Press, Minnesota 1996.

Vujanović, Ana, *O polityczności współczesnego performansu*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, EEPAP, Poznań – Lublin – Warszawa 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej*