didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/cygw-4909
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/chodzenie-o-instytucji-round

/ STRATEGIE ANGAŻUJĄCE

Chodzenie o instytucji. „The Round”

Izabela Zawadzka | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Walking about the institution. *The Round*

The article analyses the performance *The Round* staged in 2018 at the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka in Krakow. The author explains how the artists from the In Situ Project collective used the participatory tools not to engage the audience, but to explore the identity of the institution by its employees. She describes how odd theatrical actions in the museum building performed by the audience can change the perspective of the employees. The article shows how *The Round* could be read as a performance about public institution, its mission and responsibilities.

Keywords: walking performance; institutional critique; public institutions; participatory museum; engagement strategies

Jedną z najczęściej przywoływanych definicji muzeum partycypacyjnego jest ta zaproponowana przez Ninę Simon w jej publikacji *The Participatory Museum*:

> […] partycypacyjna instytucja kultury to miejsce, gdzie zwiedzający mogą tworzyć, dzielić się i wchodzić w interakcje ze sobą w obrębie

> treści. *Tworzenie* oznacza, że zwiedzający wnoszą swoje pomysły, przedmioty i kreatywną ekspresję do instytucji i wobec innych. *Dzielenie się* oznacza, że ludzie dyskutują, zabierają do domu, przekształcają i redystrybuują to, co widzą i co robią w czasie wizyty. *Łączenie się* oznacza, że odwiedzający wchodzą w kontakty z innymi – z zespołem i ze zwiedzającymi – którzy dzielą ich konkretne zainteresowania. A *w obrębie treści* oznacza, że konwersacje i kreacje zwiedzających skupiają się na świadectwie, obiektach i ideach o największym znaczeniu dla danej instytucji (2010, s. i-ii).

W refleksji Simon instytucja staje się miejscem, w którym odchodzi się od jednostronnie budowanego komunikatu przedstawianego osobom odwiedzającym na rzecz budowania przestrzeni wymiany doświadczeń i dyskusji o oczekiwaniach i potrzebach gości i gościń[1]. Obszary wymienione przez Simon wskazują na wielokierunkowość nowych relacji na linii instytucja-odbiorcy. Mogą one być realizowane na różne sposoby w ramach konkretnych projektów, wystaw, działań edukacyjnych i performatywnych.

Przykładem działania, w którym można odnaleźć kategorie łączenia się i tworzenia, jest spacer performatywny *The Round* francuskiego kolektywu Projet in situ w składzie Martin Chaput i Martial Chazallon, zaprojektowany do realizacji w instytucjach wystawienniczych.

1.

Performans zakładał włączenie uczestników zaproszonych spoza instytucji w przygotowanie i realizację audiospaceru. Na pierwszym etapie Chaput i Chazallon przeprowadzali warsztaty dla grupy osób zrekrutowanych do

projektu przez instytucję, spośród których wybierali ośmioro uczestników. Wśród wybranych było troje dzieci, troje dorosłych i dwoje artystów z obszaru działań ruchowych, tańca lub choreografii. Podczas drugiego etapu warsztatów wyłoniona ósemka z twórcami eksplorowała budynek goszczącej instytucji, wchodząc z nim w nietypowe interakcje. Działania opierały się na pracy z ciałem i wyobraźnią. Elementem warsztatów miało być wypracowanie układów ruchów w przestrzeni, które wychodząc od impulsów i propozycji uczestniczek, miały być opracowywane przez nie razem z Chazallonem i Chaputem. Każdej sekwencji towarzyszyła opowieść warsztatowiczów, przygotowywana z myślą o potencjalnych odbiorcach, będąca z jednej strony instrukcją do realizacji mikrochoreografii, a z drugiej osobistą opowieścią o tym, jakie znaczenia odnajdują oni w danej lokalizacji. Po opracowaniu ruchowo-słownego układu każda z osób uczestniczących nagrywała swoją narrację o wybranym miejscu budynku. W ten sposób powstawało osiem rejestracji audio, które Chazallon i Chaput montowali w kilka – zazwyczaj trzy – trasy spaceru. Każda z nich była niezależnym audioprzewodnikiem, na który składały się narracje kilkorga uczestników projektu.

Odbiorcy działań instytucji stali się tym samym współtwórcami projektu realizowanego w jej ramach. Opisywane przez Simon tworzenie wydarzeń z uczestnikami polega na umocnieniu ich pozycji i oddaniu im odpowiedzialności za przygotowywane narracje oraz uznanie ich statusu jako autorów. Osoby współtworzące performans z Chazallonem i Chaputem dążyły do wspólnego celu, a powstały w ten sposób spacer był współwłasnością instytucji i warsztatowiczów (Simon, 2010).

Końcową częścią *The Round* było zaproszenie do performansu spacerowiczów-widzów, osób z zewnątrz. Każdy z nich dostawał słuchawki i

smartfon oraz (jeśli było to konieczne) kartę dostępu. Spacery odbywały się indywidualnie, poszczególni uczestnicy rozpoczynali je w kilkunastominutowych odstępach, zapewniających intymność doświadczenia. Przechodzili trasę, prowadzeni przez głosy z nagrań. Miejsca, na które zwracali uwagę ich przewodnicy ze słuchawek, były oznaczane kolorowymi taśmami klejącymi. Jak pisali autorzy:

> Każde odsłuchanie jest nowym zaproszeniem do zajęcia przestrzeni, odkrycia czyjejś wyobraźni przez poruszanie się, zatrzymywanie, obserwowanie soundscape'u i środowiska wizualnego, poszukiwanie nowych perspektyw, stanie, kładzenie się, odkrywanie tekstur, form, obiektów i śladów. Każde odsłuchanie jest tworzeniem intymnej przestrzeni do dialogu i współudziału, jest opuszczaniem przestrzeni dla ciszy, rozciągliwości czasu; jest tworzeniem przestrzeni na wyobrażenie sobie, co nastąpi, na zrelaksowanie ciała, udoskonalanie zmysłu słuchu, metamorfozę przestrzeni (*The Round*, 2017).

Spacerowicze samotnie przechodzili trasę prowadzącą przez pomieszczenia zazwyczaj niedostępne dla publiczności. Nagrania były przygotowywane w taki sposób, że odsłuchujący je spacerowicze mogli mieć wrażenie współobecności opowiadającego. Mieli możliwość swobodnego eksplorowania budynku, wchodzenia w interakcje z nim zgodnie (lub wbrew) zaproszeniom i instrukcjom, które przekazywały głosy w słuchawkach.

Opisana powyżej wersja *The Round* została zaprezentowana w Brattleboro w stanie Vermont (2015), w MassMoCa – Museum of Contemporary Art w North Adams w stanie Massachusetts (2016) i w New Haven Armory w

stanie Connecticut (2016). Chazallon i Chaput do tworzenia performansu wykorzystali narzędzia, które wypracowywali we wcześniejszych działaniach, w tym typową dla ich realizacji praktykę współpracy z lokalną społecznością (jak w choreograficzno-plastycznych performansach z cyklu *4M* przygotowywanych w Meksyku, Montrealu, Marsylii i Maputo) i publicznością (jak w *Dioramie*, w której włączają publiczność do działań scenicznych). Już w swojej poprzedniej realizacji – spacerze *Promenade Mobile* – Chazallon i Chaput korzystali ze smartfonów, które wskazywały spacerowiczom trasę przejścia. Część komunikatów była zarejestrowanymi wcześniej nagraniami audio, w których kolejne osoby opowiadały o miejscach, przez które prowadził spacer – analogicznie do koncepcji *The Round*. Projet in situ wykorzystało narzędzia z audioperformansów chodzonych, o których pisała m.in. Rosemary Klich (2015, 2019). Przy użyciu słuchawek i telefonów artyści skonstruowali immersyjne działanie, które poszerzało doświadczenie uczestnika, aktywizując wiele zmysłów. Przekształcając widzów (*spectators*) w uczestników-słuchaczy (*audience*) Projet in Situ opracowali konstrukcję performansu uwrażliwiającego i aktywizującego odbiorców. Tym, co wyróżnia *The Round* wśród innych tego rodzaju eksperymentów dźwiękowo-teatralnych (można wymienić choćby prace Anki Herbut, Łukasza Wojtyski i Macieja Chorążego oraz Filipa Surowiaka realizowane w ramach Krakowskich Reminiscencji Teatralnych [Zawadzka, 2016]) jest przeniesienie działania z miejskiej scenerii w obręb instytucji muzealnej przy jednoczesnym zachowaniu charakteru indywidualnego i – pozornie – niekontrolowanego przejścia. Projet in Situ nie zmienia mechaniki spaceru dźwiękowego, otwiera go na szereg pomieszczeń i lokalizacji i pozostawia decyzje o sposobie ich eksplorowania spacerowiczom[2].

2.

W sierpniu 2018 roku *The Round* zostało pokazane w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w Krakowie. Byłam wtedy koordynatorką programu performatywnego w tej instytucji i inicjatorką zaproszenia tego projektu. W niniejszym tekście będę bazować na archiwum zdarzeń (które współtworzyłam przy produkcji performansu) i obserwacji uczestniczącej. Wierzę, że moja perspektywa pozwoli na poszerzenie rozważań o *The Round* o nieoczywiste aspekty, wynikające ze znajomości instytucji i zaplecza produkcyjnego.

Głównym impulsem do prezentacji *The Round* w Cricotece był włączający charakter działania, który pozwalał na zbudowanie sąsiedzkiej sieci odbiorców współpracujących z instytucją nad realizacją przedsięwzięcia. Projet in situ wielokrotnie pracowało z lokalnymi społecznościami, wykorzystując ich potencjał i wiedzę oraz budując nowe relacje między instytucją a jej sąsiadami. W *The Round* kontekst partycypacyjny był łączony z opowieścią o instytucji i budynku, w którym się ona znajduje.

Nowa siedziba Cricoteki została otwarta w 2014 roku w Podgórzu. W starym budynku elektrowni obecnie znajduje się archiwum, sala teatralna i biura. Dobudowano część nad elektrownią (mieszczącą sale wystaw, magazyny zbiorów, salę edukacyjną i kawiarnię) oraz pod nią (gdzie znajdują się kolejne magazyny, recepcja i szatnia, od kilku lat pełniąca również funkcję małej galerii).

Przeniesienie Cricoteki z pomieszczeń przy ulicy Kanoniczej nie polegało jedynie na przetransportowaniu archiwaliów i muzealiów oraz dokumentów administracyjnych. Uruchomienie nowego budynku poświęconego w całości

Tadeuszowi Kantorowi wiązało się z opracowaniem nowej oferty (włączającej wydarzenia performatywne i duże projekty ekspozycyjne), poszerzeniem zespołu, a przede wszystkim zweryfikowaniem tożsamości Cricoteki, która została odłączona od miejsca założycielskiego, powstałego i zbudowanego według wizji i w obecności Kantora[3].

Kreowanie programu z jednej strony wobec idei i twórczości patrona instytucji, a z drugiej w oparciu o aktualne wydarzenia i w odpowiedzi na potrzeby publiczności doprowadziło do wytworzenia się dwóch wyobrażeń o przyszłości Cricoteki i kierunkach jej rozwoju. Jak zauważa Katarzyna Fazan, wspomniany rozłam rozpoczął się już na początku 2000 roku. Badaczka nazywa ten proces:

> burzliwym dialogiem z przeszłością, wyznaczającym spolaryzowane poglądy czy postawy. […] Po pierwsze pojawia się nurt umocnienia silnej pozycji Kantora gwarantowanej wystawami, obchodami rocznic, rozległym, wciąż uzupełnianym dorobkiem kolejnych pokoleń badaczy, pobudzanym przez wydania prac artysty, upowszechnienie rejestracji, naukowe edycje jego pism. […] Po drugie Cricoteka inicjuje wydarzenia luźno związane z Kantorem, jest aktywnym organizatorem i pasywnym, „impresaryjnym", odbiorcą wydarzeń niekoniecznie przylegających do spadku po artyście, do korpusu pamięci i tradycji (2019, s. 26).

Programy: wystawienniczy, performatywny oraz edukacyjny były podzielone na działania silnie i zupełnie luźno (albo wręcz wcale) związane z twórczością Kantora. Sposób tworzenia programu, wyboru projektów, działań impresaryjnych oraz własnych, a przede wszystkim kształt i

tożsamość instytucji były tematem wieloletnich rozmów prowadzonych w zespole. Niedawno na stronie instytucji została opublikowana strategia na lata 2021-2026, która przez długi czas była opracowywana przez (zmieniający się w trakcie prac) zespół pracowników i pracowniczek. Określono Cricotekę jako „hybrydową instytucję kultury". Jest to stwierdzenie zarówno intrygujące, jak i niepokojące. Wielość tożsamości Cricoteki, jej niedookreśloność i nieklasyfikowalność stają się jej podstawą. Trafnie opisuje to Katarzyna Fazan, która w książce wydanej dwa lata przed ogłoszeniem strategii pisze:

> ze względu na wpływ różnych okoliczności, zmienny i nie do końca precyzyjnie zdefiniowany charakter nowego miejsca, stworzone zostały warunki do niejednoznacznej ekspozycji, do cyrkulacji różnych założeń i idei niekoniecznie przewidzianych przez Kantora. Jest to siłą i słabością Cricoteki, stymuluje odradzającą się kreatywność, a zarazem prowokuje niedookreślony bieg rozwoju (tamże, s. 23).

Próba konstruowania nowej opowieści instytucjonalnej w odniesieniu do działalności Tadeusza Kantora (często traktowanej jako formalny lub krytyczny punkt wyjścia) wiąże się z kreowaniem programu performatywnego, któremu często zarzucano brak dosłownych odwołań do patrona. Tego rodzaju głosy pojawiały się zarówno wśród odbiorców czy obserwatorów, jak i pracowników i współpracowników. Ale konieczność upamiętnienia założyciela Teatru Cricot 2, wystawianie kolekcji i praca z archiwaliami były też interpretowane jako ograniczenie, a nie potencjał; powielanie tematów, a nie poszukiwanie ich aktualności i odniesień do najnowszych wydarzeń.

Dla instytucji poszukującej tożsamości oraz sojuszników wśród jej odbiorczyń tym istotniejsze wydawało się realizowanie projektów, które będą włączać publiczność. Od wielu lat dzieje się to wielotorowo, między innymi przez budowanie szerokiego programu wydarzeń dostępnych, kreowanego przez Olgę Curzydło i Barbarę Pasterak, czy współtworzenie z odbiorcami wydarzeń i publikacji edukacyjnych w ramach projektów Justyny Droń. Kiedy w 2018 roku zaprosiłam do Krakowa Projet in situ, chciałam zaproponować działanie w obrębie instytucji, które otworzy Cricotekę na jej publiczność. Miało ono zachęcać do eksploracji budynku oraz poznania zespołu pracowników. Skoro instytucja wahała się co do określenia siebie samej, spacer miał ją pokazać jako działającą wielokierunkowo, a przede wszystkim dostarczającą doświadczenia sztuki i eksperymentującą z formą. Jego celem było wykorzystanie potencjału niedookreślenia instytucji i sprawdzeniem, czy można przekuć je w siłę.

3.

The Round nie zostało zaprezentowane w Cricotece w pełnej, opisanej wcześniej formie. Koszty produkcji generowane przez długi czas rezydencji artystów były wysokie, a instytucja nie dostała dofinansowania na ich pokrycie. Chazallon i Chaput mimo wszystko chcieli przyjechać do Krakowa. Sami aplikowali o dofinansowanie i dzięki wsparciu Instytutu Francuskiego zdecydowali się na realizację alternatywnej wersji *The Round*. Dzięki ich zaangażowaniu projekt doszedł do skutku w zmienionej formie.

Najważniejszą zmianą w stosunku do założeń początkowych był brak osób biorących udział w warsztatach i współtworzących spacer. Było to przesunięcie kluczowe dla partycypacyjnego charakteru projektu, który z wydarzenia tworzonego z warsztatowiczami został przekształcony w

działanie wewnątrz instytucji i prezentację jej samej. Chaput i Chazallon zdecydowali się na samodzielne zbadanie budynku Cricoteki i zaproponowali ścieżki dla spacerowiczów. Zrezygnowali z warstwy dźwiękowej – krakowska wersja *The Round* zamiast audiospacerem stała się przejściem w ciszy.

Artyści na początku pracy przeszli przez budynek Cricoteki, szukając miejsc najciekawszych wizualnie oraz z największym potencjałem do działania. Z trasy wykluczyli magazyny zbiorów oraz magazyn edukacji, sale wystawowe, zachodnią klatkę schodową, będącą przejściem technicznym. Były to miejsca, które uznali za nieatrakcyjne lub wprowadzające chaos w przygotowywaną ścieżkę (wymagały częstego wracania po swoich śladach). Ze względów bezpieczeństwa wyłączono pomieszczenie ochrony z podglądem na aktywne kamery monitoringu wizyjnego oraz pomieszczenia, w których gromadzone są archiwalia i muzealia (tzw. skarbiec i magazyny zbiorów). Decyzja o pominięciu tych miejsc została podjęta przez zespół Cricoteki w trakcie początkowych rozmów. Należy jednak podkreślić otwartość instytucji na eksperyment oraz bezproblemowe udostępnienie szeregu lokalizacji.

Przyglądałam się z bliska przygotowaniom do realizacji performansu, byłam odpowiedzialna za pomaganie artystom przy poznaniu budynku (udostępnienie planów architektonicznych, pierwsze oprowadzanie), a jednocześnie na bieżąco informowałam zespół Cricoteki o podejmowanych działaniach i planach spaceru. Sama nie wzięłam udziału w spacerze jako uczestniczka-widzka. Znajomość performansu od strony produkcji, przygotowań, negocjacji (artystów między sobą oraz z instytucją) o wyborze konkretnych lokalizacji i kadrów mogłaby zadziałać tylko na niekorzyść doświadczenia, którego siła tkwi w zaskoczeniu i otwartości na niespodzianki.

Na przejście spaceru zdecydowała się jednak niewielka grupa pracowników

Cricoteki, którzy znali zaplecze produkcji jedynie wyrywkowo. Do udziału w przejściu byli zachęcani wszyscy członkowie zespołu, za zgodą dyrekcji mogli przejść trasę również w godzinach pracy. Ich obecność w grupie spacerowiczów uruchomiła jedno z pól działania performansu. Zmiana perspektywy i doświadczenia miejsca swojej pracy zapewniły potencjał do długofalowej zmiany w obrębie instytucji.

The Round był prezentowany przez trzy dni nie tylko w godzinach otwarcia Cricoteki dla zwiedzających czy w standardowych porach pracy zespołu, ale też w czasie, kiedy w budynku nie było nikogo poza pojedynczymi pracownikami biurowymi. Spacery były organizowane osiem lub dziesięć razy dziennie. Na każde przejście mogły zapisać się maksymalnie dwie osoby.

Spacer rozpoczynał się w sali teatralnej, gdzie Chazallon i Chaput czekali na krzesłach na uczestników, którzy zajmowali miejsca naprzeciwko nich (jeden z artystów na wprost jednej osoby). W ciszy długo patrzyli w oczy spacerowiczów. Po chwili wykonywali proste ruchy rękoma, zachęcając swoich partnerów do powtarzania ich. W ten sposób chcieli wytworzyć rodzaj więzi z druga osobą, wyciszyć się i wejść w spowolniony stan eksplorowania rzeczywistości. Po kilku minutach takiego ćwiczenia artyści wstawali z krzeseł, zachęcali do tego samego uczestników, i chwytając ich za rękę wyprowadzali w kilkuminutowych odstępach z sali teatralnej, kierując się ku różnym parom drzwi.

W trakcie całego spaceru performerzy trzymali uczestników za rękę. Jeżeli spacerowicze nie chcieli podawać dłoni, performerzy gestem zapraszali do pójścia za sobą. Chazallon i Chaput prowadzili swoich partnerów przez kręte korytarze budynku, którego architektura jest skomplikowana, nieułatwiająca poruszania się i początkowo wydaje się nieprzyjazna. Przejścia, z których na

co dzień korzystają pracownicy, podczas pierwszej wizyty sprawiają wrażenie labiryntu, w którym łatwo się zgubić.

Konstrukcja spaceru nieco przypominała wcześniejszą pracę Projet in Situ – *Do you see what I mean?*, performans miejski, w trakcie którego uczestnicy przemierzają miasto z zakrytymi oczami, prowadzeni przez nieznanych sobie przewodników (zob. Zawadzka, w przygotowaniu). W obu przypadkach spacer Chazallona i Chaputa był konstruowany jako intymne, wielozmysłowe doświadczenie spacerowicza i performera, którzy w nietypowy sposób odkrywają kolejne przestrzenie. O ile jednak *Do you see what I mean?* opierał się na poruszeniu zmysłów innych niż wzrok, krakowska wersja *The Round* była zbudowana jako medytacja nad konkretnymi obrazami w przestrzeni budynku.

Projet in situ wyznaczyło dwie trasy spaceru, znacznie się od siebie różniące. Co godzinę Chazallon i Chaput zamieniali się ścieżką, po której oprowadzali. Kluczowe było takie ustalenie czasu każdej z tras, żeby pary, wyruszające niemal równocześnie, nie spotkały się ze sobą. Chodziło o poczucie wyjątkowego i indywidualnego doświadczenia, które nie byłoby współdzielone z nikim innym w tym samym momencie. Spacerowicze mieli spotkać się dopiero w końcowej sekwencji, w której z powrotem byli wprowadzani do sali teatralnej.

Ścieżki spaceru przechodziły zarówno przez pomieszczenia, do których na co dzień zapraszana jest publiczność (sala edukacyjna, archiwum), jak również przez miejsca zarezerwowane dla pracowniczek (biura, magazyny, pomieszczenia techniczne, zamknięty parking, balkon). Działania proponowane przez performerów odrealniały nawet znane lokalizacje, wykorzystując je niestandardowo (np. patrzenie przez okno sali edukacyjnej, leżąc na podłodze). Wszystkie interakcje były wykonywane powoli, w tempie

przypominającym ćwiczenia medytacyjne. Chazallon i Chaput próbowali wytworzyć atmosferę skupienia, zachęcając do otwarcia się na nową percepcję budynku.

Tego rodzaju praca z przestrzenią jest na pewnym poziomie wypaczeniem jednej z podstawowych form użytkowania muzeum, czyli zwiedzania, zapoznawania się z prezentowanymi tam obiektami. Jak pisze Carol Duncan:

> Muzea przypominają stare miejsca rytualne nie tyle z powodu swoich specyficznych odniesień architektonicznych, ile ponieważ one również mają przeznaczenie rytualne. […] Jak większość przestrzeni o charakterze rytualnym, przestrzeń muzeum jest starannie wydzielona i kulturowo wyznaczona i zarezerwowana dla uwagi specjalnego rodzaju – w tym wypadku kontemplacji i nauki. Od zwiedzających oczekuje się również zachowania zgodnego z pewnymi zasadami (2005, s. 283).

Chazallon i Chaput wykorzystali tę specyfikę muzeum, wprowadzając nastrój uważności. Performans przypominał medytację o miejscu. Przejście w wolnym tempie przez budynek, zatrzymywanie się na wyznaczonych przez performerów przystankach, przyjmowanie konkretnej pozy (stanie, siadanie, kładzenie się) i patrzenie we wskazany punkt samo w sobie było rytuałem. Zrywał on jednak ze wszystkim tym, czego standardowo wymaga się od zwiedzających, czyli opisywanymi przez Duncan zasadami użytkowania przestrzeni rytualnej. Jednocześnie skupienie się na elementach budynku, konkretnych scenach i sytuacjach zachęcało do zastanowienia się nad muzeum jako miejscem wydzielonym. Intymność spaceru, obecność performera oraz wolne tempo przejścia miały – w założeniu – sprzyjać

wytworzeniu nowej relacji z przestrzenią oraz zwrócić uwagę na jej aspekt zarówno estetyczny, jak i użytkowy (biorąc pod uwagę również te obszary użyteczności, które nie są wystawione na wzrok obserwatorów w codziennym funkcjonowaniu instytucji).

Jednymi z niedostępnych na co dzień miejsc odwiedzanych w trakcie spacerów były biura Cricoteki, w których po przekroczeniu drzwi spacerowicze byli zachęcani przez artystów do ściągnięcia butów. Następnie przechodzili między biurkami pracowników, wchodzili do gabinetów dyrektorki i wicedyrektorki czy do sali konferencyjnej, zachęcani do mikrochoreografii (stawanie na stole, siadanie na fotelach). Uczestnicy kładli się na podłodze w gabinecie dyrektorki, kiedy ta miała spotkanie biznesowe. Tego rodzaju sytuacje wskazują na otwartość instytucji i gotowość do podjęcia wyzwań, jakie niesie z sobą realizacja projektu ingerującego w codzienne jej funkcjonowanie.

W biurach spacerowicze prawie zawsze spotykali pracowników. Sama wielokrotnie pracowałam w biurze podczas przejść. Kilkakrotnie zdarzyło się, że uczestnicy przechodzili koło nas, kiedy jedliśmy obiad w przylegającej do biur kuchni. Na prośbę Chazallona i Chaputa nie wchodziliśmy z nimi w interakcję, nie reagowaliśmy na ich obecność. My czy nasza praca nie byliśmy celem spaceru. Instrukcje performerów kierowały uwagę uczestników na sufit lub widok za oknem. Jednak wejście do znajomej przestrzeni osób, które wykorzystują ją niestandardowo, wirusowała ją i powodowała, że sami zaczynaliśmy patrzeć na biuro z nowej perspektywy. Nietypowi goście wytrącali z rutyny biurowych działań. Jednocześnie przypominali o obecności widza, który jest jednym z filarów programowania i realizacji działań instytucji, dawali impuls do refleksji nad wykonywaną przez nas pracą, która bez odbiorców przestaje mieć sens.

Wśród pracowników, którzy zdecydowali się na przejście spaceru, były członkinie zespołu promocyjnego i edukacyjnego. Przejście odrealniało standardowe działania ich koleżanek i kolegów z biura (gdzie na co dzień pracują) i pozwalało popatrzeć na swoje stanowisko pracy z dystansu. *The Round* poszerzało typową choreografię pracowników Cricoteki. Każdy z pracowników ma kartę umożliwiającą wejścia do konkretnych pomieszczeń. Pracownicy mają własne ścieżki poruszania się po budynku, wyćwiczone w toku wykonywania zadań. Nie wszyscy mają dostęp do każdego pomieszczenia, dlatego też *The Round* był tak atrakcyjny również dla osób pracujących w Cricotece.

Najciekawszym miejscem dla spacerujących pracowniczek był magazyn przejściowy, w którym znajdują się skrzynie na obiekty (z charakterystycznym logo Teatru Cricot 2) oraz wentylatorownia, cała wyłożona srebrną warstwą termiczną, przez co przypomina stację kosmiczną. Są to pomieszczenia, do których pracownicy biurowi zazwyczaj nie wchodzą; część spacerowiczek-pracownic nigdy wcześniej ich nie widziała. Tym samym spacer pozwolił im poszerzyć swoją znajomość miejsca pracy oraz współpracowników z zespołu administracyjno-technicznego, którzy włączyli się w tworzenie doświadczenia spaceru przez zagospodarowanie tego fragmentu trasy. W pomieszczeniu znajdującym się bezpośrednio przed wejściem do magazynu biurko mają administrator budynku i technik obiektu[4], którzy wiedząc, że spacerowicze będą przechodzić przez pomieszczenie również po godzinach ich pracy, zawsze zostawiali włączone radio. Chcieli w ten sposób zaznaczyć swoją obecność, skomunikować się ze spacerowiczami i zaprosić ich do swojego pomieszczenia. Nietypowe spotkanie pracowniczek biurowych z administracyjno-technicznymi stwarzało nowy rodzaj relacji i uważności na innych.

4.

Wśród odwiedzanych przez spacerowiczów pomieszczeń było również biuro archiwum Cricoteki. To wokół niego toczyły się najdłuższe dyskusje, dotyczące sposobu i zasad udostępnienia pomieszczenia spacerowiczom i wzbudzały największe emocje przy przygotowywaniu spaceru.

Włączenie do trasy archiwum Cricoteki było istotne ze względu na charakter przestrzeni. Jest to miejsce, które w dużej części jest dostępne dla zwiedzających; czytelnia archiwum jest czynna od poniedziałku do piątku w godzinach 8.00-16.00, czyli w czasie pokrywającym się z obecnością pracowników archiwum, częściowo stacjonujących w czytelni, a częściowo w przylegającym do niej biurze. Małe pomieszczenie, w którym pracują kierowniczka działu Małgorzata Paluch-Cybulska i kustosz, były aktor Teatru Cricot 2 Bogdan Renczyński, pełne jest mebli przewiezionych z archiwum przy ulicy Kanoniczej, które skupiają wzrok wchodzących. Stare, emanujące Kantorowską aurą regały kontrastują z nowoczesnymi segmentami w stylu loftowym, zakupionymi z myślą o wyposażeniu nowego budynku. Biuro od wejścia unaocznia historię Cricoteki jako instytucji migrującej. Jednocześnie, w uzupełnieniu do opozycji historyczne – nowoczesne, wskazuje na pamięć instytucji w kontekście przeszłości osoby ją tworzącej. Pomieszczenie wypełnione jest drobiazgami należącymi do Bogdana Renczyńskiego, jego zdjęciami z podróży z Teatrem Cricot 2, z uczestnikami prowadzonych przez niego warsztatów, plakatami ze spektakli Kantora czy Piny Bausch. Patrząc na biurko Renczyńskiego i regał za nim, można zanurzać się w kolejnych kadrach, historiach, wspomnieniach, które są jednocześnie wspomnieniami osobistymi i historiami z życia instytucji, wskazującymi na rolę osób współtworzących z Kantorem Teatr Cricot 2 oraz Cricotekę. Te przedmioty pozwalają łatwiej zrozumieć, co mogła mieć na myśli Katarzyna Fazan,

pisząc:

> Cricoteka to miejsce materialne, a zarazem organizm – jest ona zespołem osób na stałe bądź czasowo występujących w imieniu Kantora. Równocześnie muzeum jako przestrzeń rzeczy z innego porządku niż czysto prezentacyjny wymyka się ostatecznym i zamkniętym formom ich przedstawiania i uzmysławiania w dawnych i nowych funkcjach (2019, s. 24).

Przedmiotem sporu w trakcie produkcji *The Round* było bezpieczeństwo archiwaliów znajdujących się w biurze archiwum, które – w opinii niektórych pracowników Cricoteki – mogły ucierpieć w trakcie spacerów (np. zostać skradzione). Biuro nie jest miejscem przechowywania najcenniejszych archiwaliów; do tego celu przeznaczony jest tak zwany skarbiec, wydzielone pomieszczenie z dodatkowymi zabezpieczeniami, w którym gromadzone są pozycje o szczególnej wartości (zob. *Słuchaj muzeum*, 2021). Z tego względu zarówno skarbiec, jak i pomieszczenia, w których przechowywana jest kolekcja, zostały przedstawione performerom jako niemożliwe do włączenia w trasę. Niemniej wśród przedmiotów i dokumentów znajdujących się w teczkach, szufladach, za przeszklonymi drzwiami komód biura archiwum znajdują się drobne archiwalia, katalogowane od śmierci Kantora, wpisane do zbiorów. Akcja *The Round* ujawniła, że ich bezpieczeństwo jest gwarantowane przede wszystkim przez osoby, które w archiwum pracują. Ich obecność staje się pozornym wyznacznikiem poziomu zabezpieczenia mienia.

Potencjalna obecność w biurze archiwum performerów ze spacerowiczami (niebędącymi pracownikami archiwum) uruchomiła proces weryfikacji, kto i

na jakich zasadach może przebywać w archiwum oraz ujawniła ograniczenia w dostępie do tego pomieszczenia – wynikające zarówno z przepisów bezpieczeństwa, jak i ustalonych wewnętrznie procedur. Rozmowy o obecności w archiwum osób z zewnątrz – performerów, ale i codziennych użytkowników tej przestrzeni, również z innych niż archiwum działów – były jednym z niespodziewanych elementów oddziaływania performansu. *The Round* otworzyło pole do dyskusji i negocjacji wewnątrz instytucji, która musiała określić, na ile jej przestrzeń (lub które jej obszary) są dostępne i dla kogo. Do których pomieszczeń można wpuścić artystów bez asysty pracownika? Czy przekazanie peformerom kart dostępu nie będzie zagrożeniem dla instytucji? Gdzie bezwzględnie nie powinni mieć dostępu? Negocjacje stały się kluczowe również dla Chazallona i Chaputa, którzy od początku chcieli, żeby *The Round* zwracało uwagę na status instytucji publicznej oraz znaczenia, które się z nim wiążą. Czy publiczna znaczy dostępna i otwarta dla publiczności? Kto i na jakich zasadach może z niej korzystać? Performans zainicjował rozmowę o tym, co jest do ochronienia w instytucji, co stanowi dla niej niebezpieczeństwo, co powinno być pod szczególną opieką i czy w codziennych warunkach poziom zabezpieczenia jest tak samo wysoki jak w sytuacji wyjątkowej, kiedy do pomieszczenia mają wejść performerzy.

Dyskusja o zabezpieczeniu mogła być uzupełniona o równoległą, niewypowiedzianą, lecz nieświadomie konstruowaną narrację zwróconą ku odbiorcom performansu. Otwarcie instytucji oraz jej konkretnych miejsc na spacerowiczów wiązało się ze wytworzeniem obrazu potencjalnych uczestników *The Round* oraz ich zachowań w ramach performansu: od pozytywnego, opartego na zaufaniu i współpracy gości-spacerowiczów, po związane z ich obecnością zagrożenie i przypisywanie im złych intencji. Obie postawy są ściśle związane z obowiązkami instytucji publicznej (bezpieczne

przechowywanie oraz udostępnianie); obie również mocno wpisują się w budowę tożsamości instytucji oraz interpretację jej misji w stosunku nie tylko do własnych zbiorów, ale również publiczności; obie można było rozpoznać w działaniach pracowników podejmowanych w ramach spaceru.

Sprawa biura archiwum zakończyła się obecnością w trakcie spaceru pracownika ochrony. Siedział w rogu zaciemnionego pomieszczenia, w którym świeciły się jedynie lampki biurkowe, i czekał na uczestników. Mimo prób zneutralizowania obecności obserwatora w pomieszczeniu, sytuacja była bardzo nieprzyjemna. Biuro archiwum było jedynym pomieszczeniem, gdzie spacerowicze byli pod obserwacją ochroniarzy. Drugim punktem na trasie przejścia, które podlegało zabezpieczeniu, było trzecie piętro Cricoteki, na którym zlokalizowana jest sala edukacyjna i sale wystawiennicze. Obecność ochrony w tym miejscu miała uniemożliwić wejście na wystawę po godzinach otwarcia osobom nieupoważnionym (czyli wszystkim, którzy nie byli pracownikami Cricoteki ani uczestnikami performansu). Nie wiązała się ona jednak z nadzorowaniem spacerowiczów, którzy mogli poruszać się swobodnie z performerami. Poza tym w dużym hallu przy wejściu na trzecie piętro łatwo było nie zauważyć pracownika ochrony.

Odczucie obecności ochroniarza w biurze archiwum było spowodowane również charakterem tej przestrzeni, będącej jedną z najbardziej „udomowionych” lokalizacji na trasie spaceru, wypełnionej prywatnymi drobiazgami.

Sytuacja w archiwum Cricoteki jest wypełnieniem opisywanych przez Ariellę Azoulay w *Potential History* imperialnych zasad archiwum:

> Przypomnę dwie z imperialnych zasad, jakie kryją się w każdym podejściu do archiwum, które pozycjonuje nasze działania jako drugorzędne, zewnętrzne i nieistotne dla jego logiki i funkcjonowania. Po pierwsze, czasowa: kiedy wchodzimy do archiwum, ono zawsze twierdzi, że jest już ustalone i dokonane, a więc chronione i odporne na nasze działania. Po drugie, przestrzenna: archiwum jest tam, odrębne, w odosobnionych miejscach i budynkach, do których my, obywatele, mamy dostęp tylko z zewnątrz (2019).

O ile archiwum Kantora, w założeniu żywe, podatne na nowe odczytania i – wręcz – negacje, wymyka się zasadzie czasowej, *The Round* pokazało, jak trudne jest uelastycznienie czy nagięcie procedur jego funkcjonowania. Pomimo udostępnienia innych przestrzeni (również tych podlegającym dodatkowym obwarowaniom, potencjalnie ryzykownych dla działania instytucji), archiwum zostało wyjęte z pozostałych biur i pomieszczeń administracyjnych. Jego podwójny status – miejsca pracy administracyjnej oraz częściowo odtworzonego miejsca pamięci o pierwszym archiwum przy ulicy Kanoniczej – sprawiły, że potraktowano je wyjątkowo. Obecność performerów, trzymających spacerowiczów za rękę, zbudowanie i utrzymywanie w trakcie całego przejścia ramy zdarzenia teatralnego, ustalenie konkretnej mikrochoreografii w obrębie biura archiwum nie były wystarczające do uzyskania dostępu na równi z innymi lokalizacjami w budynku. Świadczy to o odrębności archiwum, traktowaniu go jako osobnej przestrzeni, która – choć nie jest miejscem odosobnionym w rozumieniu Azoulay – jest odgrodzona od reszty i podlega ścisłej kontroli. Separacja archiwum przejawiała się w umieszczeniu w nim pracownika ochrony. Tym samym wypełnia się druga imperialna zasada – stała ochrona i odporność na

zewnętrzne bodźce. Performans, który był zaproszeniem do niecodziennego użytkowania budynku i próbą otwarcia instytucji oraz jej pracowników na nowe działania w jej obrębie, nie został dopuszczony do przestrzeni archiwum, która odparła próby wprowadzania eksperymentu. Zasady obowiązujące na co dzień musiały pozostać niezmienne również w trakcie *The Round*.

5.

Pełna – niezrealizowana w Krakowie – wersja *The Round* pozwalałaby na poznanie głosów uczestników-warsztatowiczów, wspólne wypracowanie narracji i ścieżek przejścia, otwarcie na ich perspektywę spojrzenia na budynek i instytucję. Obecność grupy uczestników najpierw na warsztatach, później podczas pracy nad spacerem stwarzała pole do partycypacji przy projekcie. Nigdy nie była to jednak sytuacja w pełni równościowa. Zaproszeni uczestnicy mieli być współautorami performansu, ale w przypadku poprzednich jego realizacji (np. w MassMoCa) nie byli wymieniani w informacjach prasowych. Nie otrzymywali również wynagrodzenia za swoją pracę[5], w przeciwieństwie do twórców z Projet in situ. Głównym beneficjentem projektu staje się instytucja, która dzięki spacerowi zyskuje nowych odbiorców, poznaje ich opinie i emocje związane z budynkiem, przedstawia ofertę programową, która jest atrakcyjna, eksperymentalna i pozytywnie wpływa na wizerunek organizacji.

W momencie przebudowania spaceru na intymny performans między artystami, spacerowiczami a budynkiem model partycypacji ulega zmniejszeniu. Osoby z zewnątrz instytucji nie tylko nie miały możliwości współtworzenia narracji, ale ich rola jako spacerowiczów ograniczała się do podążania za artystami w ramach teatralnych. Niektórzy z nich podejmowali

próby przejęcia kontroli i zmiany trasy czy choreografii. Chazallon i Chaput pozwalali im na to, ale w niewielkim stopniu, który nie zburzyłby wypracowanej przez nich struktury przejścia[6]. Fakt, że nieliczni decydowali się na sprzeciw czy rezygnację z podejmowania niektórych proponowanych działań może świadczyć zarówno o zgodzie na wskazane działania, jak i braku jasno określonych zasad, pozwalających na ich nierealizowanie.

Partycypacja w krakowskiej wersji *The Round* nie przebiegała więc na linii spacerowicze – artyści, pracownicy – artyści, czy nawet pracownicy – instytucja. Rozpoznając obecność poszczególnych członków zespołu Cricoteki oraz zwracając uwagę na ich działania w jej obrębie, ujawniała narrację o instytucji jako tworzących ją ludziach.

The Round pokazało, że instytucja publiczna ma szereg przywilejów i obowiązków wobec uczestników, którym służy zarówno przez ochronę powierzonej jej kolekcji, jak i jej udostępnianie. Przez temat i formę spaceru-oprowadzania *The Round* możne przywoływać *Museum Highlights: A Gallery Talk* Andrei Fraser (1991), w którym artystka, występując jako Jane Castleton, oprowadzała po Muzeum Sztuki w Filadelfii. Fraser wykorzystała teksty z ulotek, raportów miejskich, tekstów strategicznych muzeum do opracowania alternatywnej narracji o prezentowanych w jego ramach obiektach, ale też sklepie muzealnym czy toalecie męskiej. Projet in Situ również wchodzi z alternatywną narracją, jednak nie opiera jej na słowie, a na geście i kadrowaniu spojrzenia. Ich wersja spaceru, choć – tak samo jak u Fraser – podejmuje temat muzeum, czy szerzej instytucji, również zawierała potencjał krytyki instytucjonalnej. W przeciwieństwie do *Museum Highlights* instytucja miała możliwość skonfrontować się z proponowanym działaniem. O ile bowiem Fraser korzystała z materiałów i tekstów już istniejących, Chazallon i Chaput czerpali z działań pracowników i dyrekcji, ich decyzje

były wynikiem ustaleń i negocjacji, które toczyły się na bieżąco. W tym sensie *The Round* było współtworzone przez instytucję, było reakcją na podejmowane przez nią akcje, a jednocześnie dawało bodziec do podjęcia rozmów czy działań w jej obrębie.

Krakowska wersja spaceru-medytacji o instytucji stała się przedmiotem debaty wewnątrz jej struktur i wobec nowo powstałej, efemerycznej i nietrwałej społeczności zwiedzających. Wbrew pierwotnym założeniom, spacer nie był istotny dla zbudowania silnej więzi z uczestnikami, którzy wzięli w nim udział, lecz stał się ważnym elementem w kontynuowaniu rozmów o Cricotece jako instytucji otwartej na nowych zwiedzających (lub zamkniętej), gotowej na eksperymenty (lub nastawionej przede wszystkim na zachowanie i zabezpieczanie dziedzictwa), działającej w sposób transparentny (lub chroniącej siebie i metody swojej pracy). Dzięki performatywnemu projektowi wszystkie nieścisłości w budowaniu tożsamości instytucji zostały ujawnione. *The Round* sprawiło, że dwie misje Cricoteki – ochrona i upublicznienie – oraz dwa kierunki jej działania – z myślą o przeszłości oraz zwrot ku przyszłości – stają się coraz trudniejsze do pogodzenia. Jak się okazało, sformalizowanie procedur i profesjonalizacja instytucji utrudniała działania eksperymentalne, które miałyby ingerować w tkankę organizacyjną.

Z perspektywy czasu myślę o *The Round* jak o wydarzeniu, które silnie wniknęło w relacje wewnątrz instytucji, trafnie uwypuklając wielość wątków i porządków, w ramach których działa Cricoteka. Spacer nie został jednak w pełni wykorzystany do omówienia i przepracowania tych podziałów. Został rozpoznany jako potencjalnie niebezpieczny dla instytucji, w trakcie jego realizacji wprowadzono dodatkowe zabiegi prewencyjne, choć ryzyko okazało się niewielkie. Nieoszacowanie zagrożenia i konieczność

podejmowania szybkich decyzji (w ciągłym kontakcie z artystami) doprowadziły do wyboru (pozornie) bezpieczniejszego dla instytucji działania – umieszczenia w biurze archiwum pracownika ochrony – bez wzięcia pod uwagę konsekwencji, jakie będzie to niosło (wrażenia odbiorców, dyskusja wewnątrz instytucji). Ten sam schemat działania znajduję w głośnych wydarzeniach związanych z nieotwarciem wystawy w ramach Miesiąca Fotografii w maju 2021 roku (zob. Kościelniak, 2021). Wtedy w podobny sposób kadra kierownicza w ostatnim momencie zdecydowała się na sięgnięcie po mechanizmy obrony przed potencjalnym zagrożeniem.

The Round jest performansem angażującym na wiele sposobów. Z jednej strony wprowadza odbiorców w nowy kontekst instytucji, pozwala poznać jej budynek i pracowników, a przez to wytworzyć pewien rodzaj relacji z organizacją. Z drugiej – pozwala pracownikom włączyć się w tworzenie performansu z myślą o publiczności, zaprezentować im siebie i zaznaczyć swoją obecność w organizmie instytucji, a jednocześnie spojrzeć na miejsce swojej pracy z innej perspektywy. Jednak, co najistotniejsze w kontekście krakowskiej wersji spaceru, *The Round* daje okazję do wewnątrzorganizacyjnej refleksji nad misją i celami oraz do rozpoznania swojej postawy wobec publiczności. Wracając do obszarów angażowania Simon, można stwierdzić, że kiedy projekt przestał być współtworzony przez uczestników-warsztatowiczów, wzięto pod uwagę obszar dzielenia się. Głównymi realizatorami przejścia stali się Chazallon i Chaput oraz (w procesie oddolnym) pracownicy. Obecność tych drugich (jako spacerowiczów, inicjatorów mikrodziałań w obrębie spaceru czy wprowadzających dodatkowe proceduralno-instytucjonalne wymogi dla podejmowanych działań) zmieniła charakter performansu i sposób jego oddziaływania. *The Round* pozwalało pracownikom tworzyć performans (przez dodanie własnych elementów do struktury spaceru) oraz generować

znaczenia w obrębie treści (przez poruszenie nowych wątków w dyskusji o tożsamości Cricoteki). Spacerowicze mogli natomiast łączyć się, wchodząc w interakcje z instytucją-budynkiem oraz jej zespołem, a także, o ile tylko wrócili do Cricoteki na inne wydarzenia, dzielić się doświadczeniem *The Round* w codziennym użytkowaniu jej przestrzeni.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną". Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Zawadzka, Izabela, *Chodzenie o instytucji. „The Round"*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, DOI: 10.34762/cygw-4909.

Autor/ka

Izabela Zawadzka

Izabela Zawadzka (izabela.zawadzka@doctoral.uj.edu.pl) – menedżerka kultury, teatrolożka. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID: 0000-0002-8425-0888.

Przypisy

1. W artykule używam wymiennie zaimków w formie męskiej lub żeńskiej.
2. Zwracam uwagę na innowacyjność w podejściu grupy, która nie decyduje się na zmianę charakteru performansu przy realizacji w obrębie instytucji . Inną strategię podjął kolektyw DeJong & DeWitte, który realizowany w zaaranżowanej scenografii z elementami przejścia przez miasto audiospacer *Ik was hier* (Byłem tu), przekształcił w instalację muzealną, której konstrukcja bliższa jest audioprzewodnikowi niż spacerom dźwiękowym *Niemand in het Bijzonder* (Nikt w szczególności).
3. O przeprowadzce i budowaniu nowego programu instytucji w kontekście archiwum przy ulicy Kanoniczej pisze Katarzyna Fazan, 2019.
4. W tym czasie funkcję administratora budynku pełnił Zbigniew Galuba, a technika obiektu – Tomasz Stefaniak.
5. Wyjątkiem mieli być lokalni artyści, dla których przewidziano honorarium. Kwestia nierówności płacowych i potencjalnej hierarchizacji wewnątrz grupy uczestników to odrębny wątek, którego omówienie nie mieści się w ramach tego tekstu.
6. Co więcej, wśród głosów niektórych spacerowiczów pojawiały się kwestie dyskomfortu podczas spaceru, który był powodowany przez gesty, zaprogramowane jako działania opiekuńcze (trzymanie za rękę) czy podkreślające familiarność sytuacji (zdejmowanie butów).

Bibliografia

Azoulay, Ariella Aïsha, *Potential History*, Verso, London 2019, https://ereader.perlego.com/1/book/1257457/9?element_plgo_uid=ch9__578 [dostęp: 5 X 2021].

Duncan, Carol, *Muzeum sztuki jako rytuał*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.

Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Fraser, Andrea, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, „October" 1991, t. 57, s. 104-122.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and Their Visitors*, 2013, https://www.perlego.com/book/1666528/museums-and-their-visitors-pdf [dostęp: 9 X 2021].

Klich, Rosemary, *Niepewne ciała, niepewne umysły*, [w:] *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 167-197.

Klich, Rosemary, *Zewnętrze od wewnątrz. Akustyczne przejścia i dźwiękowe ciała w multimedialnych działaniach performatywnych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015 nr 131, s. 66-75.

Kościelniak, Marcin, *Strefa wolna od ideologii, czyli cenzura w Cricotece*, „Didaskalia.

Gazeta Teatralna” 2021 nr 163/164.

Simon, Nina, *The Pariticpatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz 2010.

Słuchaj muzeum (podcast) odc. *Skarbiec*, 10 VI 2021, https://open.spotify.com/episode/0HIsoQ3K9HYaNnUWOsS29q?si=D7getd4WTTa5WUMALXNz1g [dostęp: 17 X 2021].

Strategia na lata 2021-2026, Cricoteka, https://www.cricoteka.pl/pl/wp-content/uploads/2021/05/Cricoteka_strategia21-26.pdf [dostęp: 5 X 2021].

The Round, dossier projektu przesłane przez kolektyw Projet in Situ, 2017.

Zawadzka, Izabela, *Audiospacery na przykładzie* Artistic City Trips, „Próby” 2016 nr 4, s. 261-269.

Zawadzka, Izabela, *Unseeable maps: The experience of space in the blind walk performance*, [w:] *The Map and the Book: The Cartographic and Topographic Turn in Literature and Culture*, red. M. Szuba Monika, J. B. Wolfreys (w przygotowaniu).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/chodzenie-o-instytucji-round*