didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/2y56-n635
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolny-pokoj-o-praktyce-kuratorskiej

/ O PRAKTYCE KURATORSKIEJ

Wspólny pokój. O praktyce kuratorskiej

Zuzanna Berendt | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Anna Majewska | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Shared Room. On the curatorial practice

The authors of the article attempt to expand the discourse on curatorial practices in the field of performing arts by introducing the notion of shared room. By making reference to their own experience in curating, they create a metaphor which serves both as a tool for describing the precarious position of curators and for designing alternative strategies of doing this work based on the ideas of solidarity, relationality and sharing.

In the first part the authors present their understanding of curatorial practice situating it in the context of those definitions of curating that they recognise as dominating in the Polish context. The second part of the article deals with four aspects of the shared room metaphor: its relational ontology; the precarious condition of its inhabitants; the strategies of sharing employed in it; and the reproductive work done in it and understood as creative practice.

Keywords: shared room; curating; performing arts; practice; precariat; relationality; reproductive work

Na wyobrażenia o praktykach kuratorskich wpływa doświadczenie korzystania z infrastruktury dużych instytucji sztuki o silnej pozycji symbolicznej. Figurę osoby kuratorującej łatwiej umieścić w przestrzeni

wystawowej, sali teatralnej albo przestronnym gabinecie niż we współdzielonym pokoju. Wspólne pokoje należą przecież do pozbawionego prestiżu zaplecza instytucji albo do przestrzeni domowej, w której powinno się odpoczywać od pracy. Żeby wyobrazić sobie osobę wykonującą pracę kuratorską we wspólnym pokoju – z całą jego ciasnotą, niewygodą i z towarzystwem, które już zajęło w nim miejsca – trzeba pomyśleć o niej nie abstrakcyjnie, lecz konkretnie. Pomyśleć o jej pozycji zawodowej (która często nie jest pozycją władzy w dużej instytucji), sytuacji materialnej, trybie pracy, potrzebach cielesnych. Trzeba wymienić abstrakcyjną figurę kuratorki na ciało i usytuować to ciało w konkretnej przestrzeni, a czasem w kilku konkretnych przestrzeniach. Jest to zadanie tym bardziej pilne, że obecnie w Polsce niewidoczną pracę kuratorską wykonuje wiele sprekaryzowanych, zamieszkujących wspólne pokoje osób. Jedną z nich może być czytelniczka tego tekstu, nawet jeśli nie identyfikuje się jako kuratorka ani nie jest nią nazywana przez instytucje, z którymi współpracuje.

Jako narzędzie opisu praktyk kuratorskich realizowanych w polu sztuk performatywnych w Polsce chcemy zaproponować pojęcie wspólnego pokoju. Postrzegamy je jako metaforę naszego usytuowania w tym polu, opowieść o doświadczeniu pracy kuratorskiej i wywiedzioną z tego doświadczenia spekulację na temat alternatywnych sposobów jej wykonywania. Tekst podzielony jest na dwie części. W pierwszej przedstawiamy charakterystykę naszego rozumienia praktyki kuratorskiej, realizowanej w polu sztuk performatywnych, sytuując ją w kontekście tej, którą rozpoznajemy jako dominującą na polskim gruncie. Drugą część, podzieloną na cztery sekcje, poświęciłyśmy czterem aspektom figuracji wspólnego pokoju: jego relacyjnej ontologii, prekarnej kondycji zamieszkujących go osób, realizowanym w nim strategiom dzielenia się oraz wykonywanej w nim pracy reprodukcyjnej, którą postrzegamy jako praktykę twórczą.

Artykułowi towarzyszą dwie grafiki przedstawiające sporządzone przez nas mapy myśli dotyczące tytułowego pojęcia. W naszym wspólnym pokoju często korzystamy z metody mapowania – ustalanie relacji przestrzennych między hasłami pozwala nam lepiej wyobrazić sobie relacje między problemami związanymi z przedmiotem badań. Mapy te służą więc jako dokumentacja procesu pracy nad tekstem, komentarz do niego, a także sygnalizują istnienie związanych ze wspólnym pokojem zagadnień niepodjętych w artykule.

Praktyka kuratorska – próba definicji

Polski dyskurs dotyczący praktyk kuratorskich realizowanych w polu sztuk performatywnych jest wciąż ubogi[1]. Nieliczne teksty (przekłady na polski oraz teksty polskojęzyczne) im poświęcone, które ukazały się w ostatnich latach, były najczęściej skoncentrowane na charakterystyce tożsamości kuratorki i definiowaniu jej kompetencji oraz obszarów działania. Tego rodzaju orientację reprezentuje esej Floriana Malzachera *Przy całej przyjaźni. Kuratorowanie w sztukach performatywnych* (2012). Malzacher stawia diagnozy dotyczące kondycji kuratorki sztuk performatywnych, odnosząc się do zachodniego kontekstu. Choć specyfika tamtejszego rynku uniemożliwia proste przeniesienie formułowanych przez niego wniosków na refleksję dotyczącą Polski, jego główna teza, głosząca że kuratorowanie to programowanie (instytucji i festiwali), znajduje potwierdzenie w polskim uzusie słowa „kurator”. Kuratorkami sztuk performatywnych w Polsce nazywane są najczęściej osoby programujące festiwale (np. Katarzyna Tórz, Tomasz Kireńczuk) i programy produkcji spektakli realizowane czasem przez jedną, a czasem kilka współpracujących instytucji[2] (np. Joanna Leśnierowska). Oba rodzaje przedsięwzięć mają charakter punktowy – polegają na prezentacji lub produkcji wydarzeń performatywnych (głównie

spektakli) – a co za tym idzie są ściśle związane z przyznawaniem widzialności i ustanawianiem środowiskowych hierarchii. Wobec tego trudno budować wokół praktyk kuratorskich, które je wytwarzają, inny rodzaj dyskursu niż ten, jaki proponuje Malzacher. Według autora *Przy całej przyjaźni* „kuratorować znaczy wykluczać" (s. 72), a więc podejmować decyzje, które mogą nie tylko kreować atrakcyjne artystyczne zjawiska, ale też negatywnie wpływać na sytuację zawodową konkretnych osób, które tracą możliwość zarobkowania, pokazywania prac i produkowania nowych. Myślenie o kuratorowaniu jako procesie inicjowania i wspierania zmian w systemie produkcji sztuki umożliwiłoby naszym zdaniem wyjście poza uznawanie kuratorki za osobę, która nie ma innej możliwości, niż tylko poddać się logice tego systemu.

W nielicznych ukazujących się w Polsce tekstach ogólnie i obszernie wyjaśnia się rolę kuratorki w polu sztuk performatywnych. Jak można się domyślać, wynika to z intuicji autorów, że wiedza na temat tej profesji wciąż jest niewielka. Z tego względu najczęściej mało miejsca zostaje na pytania o uwarunkowania tej praktyki i sformułowanie postulatów dotyczących związanych z nią możliwości transformacji pola sztuki. Systematyczną pracę nad budowaniem dyskursu na te tematy wykonuje na polskim gruncie Marta Keil, kuratorka i badaczka, która w 2014 roku opublikowała artykuł *Artysta – kurator – producent kultury*[3]. Choć Keil – podobnie jak Malzacher – charakteryzuje tożsamość kuratorki w oparciu o rzeczowniki odpowiadające różnym realizowanym przez nią zadaniom (kuratorka według niej to między innymi pośredniczka, tłumaczka, producentka, mediatorka, twórczyni, dramaturżka), to nie rezygnuje z zadawania o tę heterogeniczną tożsamość pytań, które mogłyby stać się postulatami transformacji praktyki kuratorskiej. W swoim tekście Keil dużo miejsca poświęca przedstawieniu jej systemowych uwarunkowań i związków z logiką kapitalizmu kognitywnego.

Jak zauważa:

> kurator jest owocem tego systemu ekonomicznego, uosabiając najważniejsze jego zasady i mechanizmy (tworzenie sieciowych relacji wpływu i władzy, zrównanie życia zawodowego z prywatnym, samozatrudnienie i samoeksploatacja), stając się jednocześnie narzędziem legitymizującym je i utrwalającym. Jego pozycja jest zatem ambiwalentna, wymaga ciągłej czujności i krytycznej obserwacji (2014).

Jak się wydaje, wykształcanie potrzebnej środowiskowej czujności wobec pracy kuratorek byłoby dużo łatwiejsze, gdyby postrzegano ją jako praktykę, a więc rozwijane w czasie działania ściśle związane z określonym środowiskiem (kształtowanym przez nie i wpływającym na nie), a nie tylko jako programowanie wydarzeń.

Zarówno na uzus słowa „kurator", jak i na sposoby myślenia o pracy kuratorskiej wpływa bez wątpienia instytucjonalny model organizacji pola sztuk performatywnych (teatru, tańca, sztuki performance) w Polsce. Zdecydowana większość spektakli powstaje w finansowanych z dotacji publicznych instytucjach repertuarowych, których polityka kształtowana jest przez ich dyrekcję. W takich instytucjach kuratorzy pojawiają się czasem jako osoby programujące współtworzone przez nie festiwale lub projekty, ale nie zajmują w nich miejsca na stałe i jedynie w ograniczony sposób wpływają na ich działalność. Widzialność tych instytucji oraz ich stabilność (która często nie przekłada się na stabilność warunków pracy zatrudnianych przez nie artystów) powoduje, że trudno dostrzec i rozpoznać zjawiska, które ze względu na swój efemeryczny i prekarny charakter znajdują się poza

głównym obiegiem. A właśnie w polu niezagospodarowanym przez duże instytucje realizowane są (również przez nas) działania, które nazywamy (wbrew uzusowi) praktykami kuratorskimi. Owocują one nie tylko ciekawymi procesami artystycznymi, ale też – odpowiednio wspierane – mogą wskazywać kierunki pozytywnych transformacji pola produkcji sztuki. Optyka, którą proponujemy w ramach tego artykułu, wiąże się zarówno z alternatywnym wobec dominującego postrzeganiem osób kuratorujących – ale również z zastosowaniem poszerzonej definicji sztuk performatywnych, wykorzystywanej między innymi przez Małgorzatę Sugierę i Mateusza Borowskiego (2019). W ramach takiej orientacji sztuki te rozumiane są nie tylko jako pole produkcji teatru, tańca i performansu, ale – jak w swoim artykule sformułowali to Mateusz Chaberski i Anna Majewska – jako „obszar transdyscyplinarnych działań rozszczelniających podziały gatunkowe między teatrem, tańcem, sztuką performance i sztukami wizualnymi, które wchodzą w rozmaite alianse z naukami ścisłymi i technonaukami" (2021, s. 44) oraz aktywizmem i humanistyką, a w szczególności nową humanistyką (Czapliński, 2017).

Według Marii Lind najpowszechniej rozpoznawane strategie kuratorskie polegają na prezentacji dzieł sztuki poprzez ustanawianie relacji między nimi i kontekstami, w jakich funkcjonują (2012, s. 11). Przykładem może być wspomniane już programowanie festiwali czy repertuarów teatrów. Badaczka odróżnia od tych działań „kuratorowanie w poszerzonym polu" (tamże) – strategię, którą można rozpoznać w interesujących nas praktykach. Polega ona na tworzeniu przestrzeni spotkania ludzi, idei i estetyk, w wyniku którego powstają nowe, ucieleśnione znaczenia i wspólnoty, a te istniejące mogą zostać zrekonfigurowane. Lind proponuje traktować kuratorowanie w poszerzonym polu jako metodę pracy, a nie stabilną tożsamość instytucjonalną. Jeśli przyjmiemy proponowane przez nią ujęcie praktyki

kuratorskiej, to dostrzeżemy, że w polu sztuk performatywnych wiele osób działa przy użyciu tej metody – są wśród nich edukatorki, artystki, fundraiserki, osoby współpracujące z organizacjami pozarządowymi, producentki, kolektywy twórcze, badaczki, osoby odpowiedzialne za komunikację z publicznością, aktywistki, inicjatorki działań oddolnych, uczestniczki ruchów społecznych i wiele innych. Perspektywa zaproponowana przez Lind pozwala zrozumieć, dlaczego interesujące nas w tym tekście praktyki kuratorskie współtworzą osoby, które często nie identyfikują się jako kuratorki, nie są określane jako takie przez instytucje, w których pracują, lub z którymi współpracują, a nawet wywodzą się spoza pola sztuk performatywnych. Aby osoby te mogły nazywać swoje praktyki pracą kuratorską, musiałaby być ona postrzegana w szerszym kontekście – nie tylko jako działanie polegające na programowaniu wydarzeń artystycznych. Kuratorowanie w poszerzonym polu to metoda możliwa do wykorzystania na gruncie wielu dyscyplin i często realizowana w sposób inter- i transdyscyplinarny. Ze względu na wysoki stopień specjalizacji instytucji sztuki i nauki, podporządkowanych neoliberalnej presji produktywności, interesujące nas praktyki kuratorskie są podejmowane poza dużymi instytucjami lub na ich uboczu. W związku z tym stają się głównie domeną działania sprekaryzowanych freelancerek, o czym będziemy obszernie pisać w kontekście naszego usytuowania we wspólnym pokoju.

Zaproponowane przez Lind rozróżnienie dwóch strategii kuratorskich można rozwinąć, wskazując na odmienny sposób praktykowania relacji przez osoby zajmujące się upublicznianiem sztuki i osoby kuratorujące w poszerzonym polu. Chociaż oba modele obejmują inicjowanie relacji między ludźmi, nieludźmi, materiami i dyskursami, to ostatecznie pierwszy z nich ma prowadzić do prezentacji dzieł sztuki, podczas gdy w ramach drugiego tworzenie relacji staje się celem samym w sobie, a proces twórczy jest

równie ważny, jak dzielenie się jego efektami. Właśnie w ten sposób działamy my oraz osoby, które współtworzą interesujące nas w tym tekście praktyki kuratorskie. Organizowane przez nas projekty powstają w sposób relacyjny i procesualny – są tworzone we współdziałaniu i współmyśleniu. Ich przebieg i efekty są trudne do przewidzenia, więc udział w nich wymaga otwartości na potencjał, jaki niosą ze sobą przypadki i niespodzianki. Wiele spośród tych działań można postrzegać jako ucieleśnione i relacyjne praktyki tworzenia wiedzy przy wykorzystaniu metod wywodzących się z różnych dyscyplin. Irit Rogoff mówi o swojej działalności kuratorskiej jako „kuratorowaniu koncepcji" (*curating concepts*) (2021), której celem jest wypracowanie strategii wytwarzania i performatywnego wyrażania ucieleśnionych pojęć w przestrzeni kultury. Podobnie postrzegamy jeden z istotnych aspektów naszej praktyki, z której wyłaniają się czasem figuracje pomagające nam rozumieć rzeczywistość i działać, przekształcając ją. Jedną z nich jest wspólny pokój – pojęcie, którym chcemy podzielić się w tym tekście w nadziei, że jako miejsce do współmyślenia i współzamieszkiwania przyda się nie tylko nam.

Wspólny pokój i otwarty świat

Metaforę wspólnego pokoju stworzyłyśmy podczas pracy nad referatem konferencyjnym poświęconym naszym praktykom kuratorskim[4]. Szukałyśmy wtedy pojęcia, które oddawałoby jednocześnie naszą prekarną pozycję zawodową i determinowane przez nią sposoby pracy oraz bliskie relacje między nami jako przyjaciółkami i współpracownicami. George Lakoff i Mark Johnson, autorzy powstałej na gruncie językoznawstwa kognitywnego książki *Metafory w naszym życiu* (2020), postulują myślenie o metaforach nie jako środkach językowych pełniących głównie funkcje estetyczne, ale jako pojęciach, które – będąc ugruntowane w naszym ucieleśnionym

doświadczaniu świata – pozwalają nam go rozumieć i w nim działać. Właśnie w ten sposób myślimy o wspólnym pokoju. Ma on zakorzenienie w naszych doświadczeniach lekturowych i w codziennym wspólnym zamieszkiwaniu różnych przestrzeni. Jednocześnie wspólny pokój jako metafora – której brzmienie zdradza powinowactwo ze słynnym „własnym pokojem" Virginii Woolf (2019) – jest dla nas nie tylko pojęciem reprezentującym jeden z aspektów naszej rzeczywistości, ale też narzędziem jej rozumienia i projektowania działań o charakterze politycznym, które można w niej podejmować. Polityczność rozumiemy przy tym jako obszar, w którym działają złożone relacje władzy między ludźmi i nieludźmi.

Wspólny pokój – zanim stał się dla nas figuracją polityczną – był konkretną przestrzenią, a właściwie kilkoma konkretnymi przestrzeniami, które zamieszkiwałyśmy podczas konferencji, kampusów, seminariów, wyjazdów naukowych i artystycznych. Organizatorzy tych wydarzeń często prosili nas, żebyśmy zatrzymały się w jednym pokoju, co im pozwalało zaoszczędzić na kosztach noclegu, a nam, jako przyjaciółkom, nie powinno przeszkadzać (i nie przeszkadzało). Zdarzało się, że zakwaterowanie we wspólnym pokoju było warunkiem zaproszenia nas obu na wydarzenie. Ze względu na ograniczony budżet można było albo przyznać własny pokój jednej uczestniczce, albo wspólny pokój dwóm. Dwa własne pokoje nie wchodziły w grę. Wspólny pokój może być też przestrzenią wydzieloną w naszych mieszkaniach, stołem w kawiarni, biurkiem w bibliotece i ławką w parku. Bywa zarówno miejscem zamieszkania, jak i miejscem pracy, które podobnie jak my – sprekaryzowane freelancerki – nigdzie nie lokuje się na stałe. W związku z tym wspólny pokój często przenosi się do przestrzeni wirtualnych – materializuje się na czacie w mediach społecznościowych, w skrzynce mailowej i podczas rozmów na Zoomie lub Skypie. Wspólny pokój to nie tylko metafora naszej relacji i systemowych warunków pracy, ale też realne

przestrzenie, w których planujemy nasze działania, pracujemy nad projektami i tekstami, wykonujemy pracę produkcyjną i reprodukcyjną.

Przestrzeń tę traktujemy, za Irit Rogoff oraz pozostałymi członkami freethought collective, jako specyficznie rozumianą infrastrukturę[5]. Przedstawiając koncept widmowej infrastruktury (*spectral infrastructure*), kuratorka i badaczka zwróciła uwagę na to, że infrastruktury nie tylko stanowią „materialną bazę" umożliwiającą podejmowanie działań, ale również są zinternalizowanymi przez podmioty wartościami i sposobami działania. Jeśli w ten sposób myślimy o ontologii infrastruktur, to musimy przyjąć, że pracują w nas nie tylko te należące do porządku hegemonicznego (np. publiczne instytucje kultury), ale również te wytwarzane oddolnie w bliskich i przyjaznych relacjach. Do zinternalizowanych przez nas infrastruktur należą więc zarówno hierarchicznie zorganizowane instytucje, jak i wspólne pokoje. Istniejące między nimi relacje mogą dostarczać nam pomysłów na to, jak zmieniać te przestrzenie, w których pracujemy, i w których gościmy jako odbiorczynie działań.

Pokój jako konstrukcja architektoniczna, którą znamy z doświadczenia pozwalającego zrozumieć przywołane powyżej metafory, jest powszechnie postrzegany jako wydzielona, zamknięta przestrzeń. W eseju Virginii Woolf możliwość zamknięcia pokoju na klucz miała gwarantować tworzącej kobiecie bezpieczeństwo i spokój. Pozwalała jej nie tylko skupić się na pracy, ale też wymknąć na chwilę z domowych przestrzeni wspólnych, w których – będąc stale przedmiotem oglądu innych – mogła wykonywać jedynie czynności oznaczone przez system patriarchalny jako „właściwe" kobiecie. W przeciwieństwie do własnego pokoju Woolf, nasz wspólny pokój nie ma zamkniętych drzwi, a jego ontologia ma charakter relacyjny. Wspólny pokój jest częścią otwartego świata, w którym żadna ściana nie zapewnia izolacji,

bo „nie ma [w nim] *wnętrz* i *zewnętrz* – jest tylko ruch: do wewnątrz i na zewnątrz” (Ingold, 2018, s. 80). Otwarty świat to metafora zaproponowana przez brytyjskiego antropologa Tima Ingolda, który za jej sprawą tworzy obrazowy opis rzeczywistości o charakterze immanentnym i relacyjnym (tamże). Świat według niego wyłania się z istniejących w nim relacji, więc żadnego bytu nie da się pomyśleć poza nimi[6]. Pisząc o ruchu „do wewnątrz i na zewnątrz”, unieważniającym stabilne granice przestrzenne, Ingold przedstawia świat, który nie jest statyczny i „gotowy”, lecz tworzy się procesualnie w wyniku zmiennych połączeń między tymi, którzy go zamieszkują. W ujęciu Ingolda to relacja, a nie granica staje się więc podstawową kategorią ontologiczną. Poprzez przywołanie metafory otwartego świata chcemy pokazać, że wspólny pokój nie ma drzwi zamykanych na klucz i nie da się oddzielić jego wnętrza od zewnętrza, bo sytuuje się on w performatywnie powstającej przestrzeni, z którą jest połączony wieloma relacjami.

Otwartość wspólnego pokoju można opisać na dwóch płaszczyznach – pierwsza obejmuje połączenia z systemami ekonomicznymi, systemami produkcji wiedzy i sztuki, systemami społecznymi i politycznymi oraz ze środowiskiem naturokulturowym. Druga wiąże się z tym, kto odwiedza nasz pokój, kto przez niego przechodzi, kogo do niego zapraszamy, czyje myśli i zasoby do niego trafiają, kogo słychać za ścianą i kto, zaglądając przez okno, rzuca na nią cień. Żyjąc we wspólnym pokoju, nie jesteśmy jednak połączone tak samo ze wszystkim, co zamieszkuje otwarty świat, i nie każdy wpływ odczuwamy równie mocno. Różnice w strukturach poszczególnych połączeń wynikają z naszego usytuowania i zmieniają się wraz z tym, jak ono się zmienia[7].

Choć wspólny pokój jest radykalnie otwarty, to w pewnym stopniu może stać

się miejscem schronienia przed tym, co w otwartym świecie nas przeraża i boli. Wprawdzie nie możemy kontrolować tego, jakie głosy słychać w pokoju i jak one na nas wpływają, ale możemy zapraszać do niego osoby, emocje, dźwięki, obrazy, dyskursy, z którymi chcemy współmyśleć i które nas wzmacniają. W tym kontekście wspólny pokój – podobnie jak własny pokój Woolf – może stać się bezpieczną przestrzenią, która zapewnia warunki do pracy twórczej. Decyzja o zaproszeniu do wspólnego pokoju jest więc gestem politycznym – pozwala nam budować przestrzeń, w której można projektować działania wspólnotowe i praktykować alternatywne, wobec tych podpowiadanych przez system, sposoby zamieszkiwania otwartego świata.

Przestrzeń sprekaryzowanej pracy

Dzielenie wspólnego pokoju jest związane z dzieleniem zasobów – dzieleniem ich między nas na rynku sztuki i naszym dzieleniem się nimi ze sobą. W równie jednoznaczny sposób z zasobami związana była figura własnego pokoju z eseju Virginii Woolf. Pokój ten – własny pokój z drzwiami zamykanymi na klucz – to według niej kapitał niezbędny do uzyskania niezależności, potrzebnej aby rozpocząć twórczą pracę i rozwijać się w niej. Woolf twierdziła, że każda kobieta ma do niego prawo. Pisząc z perspektywy brytyjskiej intelektualistki, nie uwzględniła jednak nierównych możliwości realizacji tego prawa przez osoby o różnym usytuowaniu klasowym i rasowym. W tym kontekście własny pokój jest przywilejem nielicznych – jak pisała Alice Walker w eseju *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* (2012). Zauważyła, że postulat Woolf nie przystawał do sytuacji czarnych kobiet doświadczających kolonialnego wyzysku, które nie miały na własność nawet własnego ciała. W ten sposób Walker wskazała na ślepą plamkę dyskursu Woolf, a następnie umieściła refleksję nad twórczością osób nieuprzywilejowanych w kontekście przenikających się procesów związanych

z wykluczeniem na tle płci, rasy i klasy. Tworząc opowieść o życiu we wspólnym pokoju, mamy w pamięci *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* – dlatego chcemy być uważne wobec politycznych konsekwencji naszego usytuowania oraz różnic między nim i pozycjami innych osób. W związku z tym zamieszkiwanie wspólnego pokoju nie jest projektem emancypacji wszystkich sprekaryzowanych badaczek i kuratorek, ale usytuowaną strategią przetrwania, która może przydać się niektórym z nich.

Walker zdecydowała się na specyficzną metodę pracy z esejem Woolf – zamiast rozmontować go w procesie krytycznej analizy, wprowadziła do niego perspektywy, które znajdowały się poza obszarem zainteresowania i doświadczeniem brytyjskiej autorki. Zaproponowana przez Walker metoda jest nam bliska z dwóch względów. Po pierwsze pozwala wprowadzić do emancypacyjnego projektu Woolf perspektywy związane z partykularnym doświadczeniem osób, które nie mają wielkiej szansy na zamieszkanie we własnym pokoju – a którymi dziś są między innymi prekariuszki w polu sztuki. Po drugie metoda ta wpisuje się w feministyczną tradycję współmyślenia (zob. Haraway 2016) opartego na czułym – choć nie bezkrytycznym – podejmowaniu rozważań poprzedniczek. Z takiego myślenia zrodził się wspólny pokój, który, choć wiele zawdzięcza własnemu pokojowi Woolf, znacznie się od niego różni.

Warunki, w jakich dziś funkcjonujemy jako kobiety-twórczynie, są oczywiście odmienne od tych, których doświadczały bohaterki esejów Walker i Woolf. A jednak nie każda z nas może mieć własny pokój. Choć dziś pod tym pojęciem kryją się inne zasoby niż te, o których myślała brytyjska autorka, to własny pokój wciąż oznacza kapitał ekonomiczny zapewniający stabilność i bezpieczeństwo pracy, jakiego obecnie nie ma wiele osób działających w polu kultury. Wspólne pokoje zamieszkują sprekaryzowane badaczki i

kuratorki bez stałego zatrudnienia, utrzymujące się z krótkotrwałych projektów i stypendiów. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju można rozumieć dosłownie (bo i to jest częsta praktyka), ale też metaforycznie jako dzielenie ograniczonych dóbr ekonomicznych i symbolicznych na rynku sztuki przez osoby bez stabilności finansowej, ubezpieczenia społecznego, perspektywy bezpiecznej emerytury i pewności, że za dwa, trzy miesiące wciąż będą miały źródło utrzymania. Niepewność związana z tym rodzajem działalności zawodowej (zob. Szreder, 2016), dotyczy zarówno tego, czy uda nam się pozyskać nowe zlecenia, jak i tego, czy zarobione dzięki nim pieniądze pozwolą nam znaleźć czas na odpoczynek. A jest to trudne, bo praca prekariuszki zajmuje wielokrotnie więcej czasu, niż musimy deklarować w rozliczeniach publicznych grantów, przyznawanych w zaniżonych kwotach nieadekwatnych do sygnalizowanych potrzeb projektu. W związku z tym, żeby zarobić na życie, musimy przyjmować wiele zleceń, a w konsekwencji pracować od rana do wieczora, siedem dni w tygodniu. Nawet kiedy udaje nam się zdobyć finansowe zabezpieczenie na najbliższe miesiące, przyjmujemy niemal każdą propozycję pracy w obawie, że jeśli raz odmówimy, to kolejna już nie przyjdzie, a my stracimy źródło utrzymania, środowiskowe uznanie[8], wypadniemy z obiegu, znikniemy. Skoro nawet nieustanna praca czasem nie pozwala zaspokoić podstawowych potrzeb, to rzadko możemy sobie pozwolić na odpoczynek. W tym kontekście nieprzekonująco brzmi dla nas postulat Bojany Kunst, która chciała, aby odpoczynek stał się sposobem wyrażania sprzeciwu wobec presji produktywności tworzonej w polu sztuki (Kunst, 2016). Wprawdzie w ramach wzajemnej opieki zachęcamy się do odpoczynku, jednak zdajemy sobie sprawę, że choć może on być formą oporu, to jest przede wszystkim przywilejem, na który nas najczęściej nie stać.

Strach przed utratą dochodów i nadmiar obowiązków sprawiają, że

większość naszych spotkań z przyjaciółmi przeradza się w rozmowy o pracy i o pracę. W tej sytuacji rozmywa się również granica między życiem prywatnym i zawodowym, co dodatkowo utrudnia odpoczynek. Zresztą, skoro pracujemy cały czas, to naszymi przyjaciółmi stają się głównie ci, którzy działają w tym samym polu zawodowym. Mamy więc ograniczoną możliwość pielęgnowania relacji z osobami funkcjonującymi poza naszą kulturową i klasową bańką. W konsekwencji to z najbliższymi osobami rywalizujemy w sektorze kultury o miejsce, widzialność, uznanie, granty, stypendia i zaproszenia do pracy. Tymczasem próby współmyślenia i solidarności napotykają systemowy opór. Szybko przekonałyśmy się o tym, że działanie w dwuosobowym kolektywie wiąże się najczęściej nie tylko z koniecznością dzielenia na pół wynagrodzeń, ale również z otrzymywaniem mniejszej niż indywidualni autorzy liczby punktów za publikacje naukowe (a liczba zebranych punktów ma decydujące znaczenie w konkursach stypendialnych). W systemie premiującym indywidualizm i wytwarzającym hierarchie kolektywna praktyka badawcza jest postrzegana jako wygodna strategia podziału obowiązków, a nie zbiorowa forma twórczości, która wymaga dodatkowego wysiłku wykształcania usytuowanych metod współmyślenia i organizacji pracy. Zresztą współmyślenie w neoliberalnym systemie produkcji wiedzy, w którym liczy się wyrobienie sobie nazwiska, bycie pierwszą w nowym polu badawczym i refleks, rodzi ryzyko, że nasz twórczy wkład w kolektywną pracę zostanie zawłaszczony, przeoczony, pominięty – nawet jeśli stanie się to przez przypadek lub nieuwagę. Co więcej, praktyka badawcza nie wiąże się jedynie z rywalizacją zubożałych naukowczyń, ale przyczynia się również do dzielenia zasobów pomiędzy artystkami.

Formułując oceny praktyk twórczych w pisanych za niewielkie wynagrodzenia recenzjach ze spektakli (na które zwykle dojeżdżamy na własny koszt, szukając noclegu u znajomych), współtworzymy środowiskowe

hierarchie i pośrednio wpływamy na to, kto będzie miał możliwość dalszej pracy. Analogicznie można opisać odpowiedzialność związaną z zapraszaniem artystek do inicjowanych przez nas projektów kuratorskich. W tym kontekście zaproszenie do wspólnego pokoju, o którym pisałyśmy jako o geście politycznym, pozwalającym tworzyć alternatywne wspólnoty, może stać się zarazem narzędziem wzmacniania hierarchii i niesprawiedliwej dystrybucji zasobów. W ten sposób wytwarza się fałszywy antagonizm pomiędzy sprekaryzowanymi grupami, które mogłyby wspólnie i solidarnie upomnieć się o godne warunki pracy – kuratorkami i badaczkami oraz artystkami. Choć w polach nauki i sztuki musimy dzielić przestrzeń, to dominujący system nie tworzy warunków do jej wspólnego zamieszkiwania, lecz zmusza nas do walki o nią, wypychania innych za drzwi, zaklepywania sobie miejsca, odgradzania się w specjalistycznych polach artystycznych, badawczych i kuratorskich, chowania przed sobą nowych pomysłów i odkryć w obawie przed kradzieżą.

Nasza sytuacja nie jest wynikiem tylko źle funkcjonującego programu finansowania kultury, lecz wiąże się z wyzyskiem stojącym u podstaw systemu politycznego i ekonomicznego, w którym żyjemy. Guy Standing, twórca pojęcia „prekariat”, słusznie twierdzi, że niestabilność pracy najemnej jest konstytutywna dla globalnego kapitalizmu neoliberalnego, więc nie jest to problem, który można rozwiązać poprzez wprowadzenie rozproszonych regulacji prawnych i lokalnych reform (2015, s. 156). Zmiana sytuacji sprekaryzowanych pracowników wymaga podjęcia zbiorowych działań w skali globalnej i zakwestionowania podstawowych źródeł nierówności. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju nie jest więc strategią, która umożliwia zmianę niesprawiedliwego systemu, lecz sposobem na przetrwanie w nim. Mimo to, dając nam miejsce schronienia, wspólny pokój może służyć jako laboratorium alternatywnych praktyk politycznych – o czym

opowiemy w dalszej części tekstu.

Dzielenie (się)

Do wspólnego pokoju – inaczej niż do zamieszkiwanego z własnej woli pokoju Virginii Woolf – trafia się zwykle z konieczności, ze względu na brak przywilejów ekonomicznych. Dzielimy pokój z innymi, bo nie możemy mieć go na wyłączność. W dodatku prekaryzacja pracy zmusza nas do ciągłej rywalizacji o tę niewielką przestrzeń, którą razem zamieszkujemy. Mimo to życie we wspólnym pokoju nie musi wiązać się ze zgodą na rządzące nim mechanizmy systemowe. Chociaż jesteśmy tak silnie uwikłane w kapitalistyczną logikę konkurencji, że nie możemy się po prostu z niej wycofać, to wciąż do pewnego stopnia mamy sprawczość w zakresie tego, jak współtworzymy relacje z innymi lokatorkami. Zamieszkiwanie wspólnego pokoju wiąże się z praktykowaniem relacyjnej odpowiedzialności za to, w jaki sposób dzielimy przestrzeń. Jednym z przejawów tej odpowiedzialności może być decyzja o tym, że chcemy dzielić ze sobą znacznie więcej niż tylko to, do czego jesteśmy zmuszone.

W naszym wspólnym pokoju dzielimy wartości, poglądy polityczne, doświadczenia, obawy i problemy. Dzielimy się w nim też pomysłami, książkami, kontaktami, zaproszeniami do współpracy, honorariami za teksty i projekty, słodyczami i kanapkami, wiedzą, odkryciami i obowiązkami. Szczodrość – charakteryzująca wiele lokatorek wspólnych pokoi – pozwala nam wzmacniać się nawzajem, w minimalny sposób amortyzując prekarne warunki naszej pracy. Dzielenie się jest oczywiście związane z ryzykiem, że damy współlokatorce więcej niż możemy, nadwyrężając własne zasoby. Dlatego praktyka ta wymaga uważności wobec potrzeb innych oraz własnych granic i możliwości, a także zaufania opierającego się na przekonaniu, że

możemy liczyć na wzajemność. Choć tak rozumiane dzielenie się nie ma charakteru antysystemowego, to pozwala myśleć o potencjalnych alternatywnych modelach dystrybucji i o przyszłości, w której ta praktyka może być podstawą systemu politycznego opartego na ekonomii innej niż kapitalistyczna, a nie tylko strategią przetrwania.

Pracując w polu sztuk performatywnych w Polsce (a konkretnie w tej jego części, w której szczególnie intensywnie działają organizacje pozarządowe i freelancerki), niejednokrotnie doświadczyłyśmy funkcjonujących w nim praktyk dzielenia się, wyznaczających alternatywne kierunki politycznego działania w otwartym świecie. W tej części tekstu chcemy przedstawić przykłady tych praktyk, w ramach których realizowane jest dzielenie się zasobami. Pisząc o zasobach, mamy na myśli zarówno te materialne (przestrzeń, fundusze), jak i niematerialne (wiedza, metody pracy, doświadczenie, wsparcie organizacyjne, widzialność, kontakty, zaufanie instytucji i osób). Pierwszy przykład, który omówimy, dotyczy naszego doświadczenia współpracy z Karoliną Wycisk, kuratorką i producentką tańca oraz prezeską Fundacji Performat, która dzieliła się z nami zarówno zasobami infrastrukturalnymi, jak i wiedzą i doświadczeniem. Kolejny dotyczy współpracy z niemiecką grupą kainkollektiv, która zapraszając nas do pracy kuratorskiej i udostępniając własne zasoby finansowe, umożliwiła nam stworzenie polskiej odsłony międzynarodowego, feministycznego projektu KASSIA[9]. Ostatni z kolei wiąże się z rozwijaną przez nas w ciągu ostatnich dwóch lat w ramach różnych projektów współpracą z choreografką Agatą Siniarską. W zamknięciu tej części artykułu podejmiemy refleksję nad zapraszaniem jako specyficzną dla wspólnego pokoju formułą włączania nowych osób w obieg myśli, emocji i zasobów. Choć dostrzegamy bliski związek praktyk kryjących się pod określeniami „dzielenia się” i „zapraszania”, to uważamy, że warto nie podporządkowywać drugiego

pierwszemu. Zaproszenie często samo w sobie jest dzieleniem się zasobami, ale jest też inicjowaniem relacji lub wyrażeniem chęci jej rozwijania.

Przygotowując nasz pierwszy projekt wraz z kolektywem Pracownia Kuratorska[10], doświadczyłyśmy tego, jaki wpływ na możliwość działania osób zaczynających pracę i pozbawionych zasobów ma szczodrość tych, którzy je posiadają. Pierwsza rezydencja artystyczno-badawcza w ramach projektu *Biopolis* odbyła się dzięki temu, że Karolina Wycisk, prezeska Fundacji Performat, użyczyła nam osobowości prawnej, umożliwiając złożenie aplikacji grantowych, a także na wszystkich etapach realizacji dzieliła się z nami wiedzą dotyczącą produkowania i kuratorowania. Zgoda na złożenie wniosku w imieniu jej fundacji nie tylko pozwoliła nam spełnić podstawowy wymóg formalny, ale również oznaczała, że Wycisk świadczyła swoim dorobkiem za naszym projektem i zobowiązywała się do osobistej odpowiedzialności za jego rozliczenie. Ponieważ fundacjom bez udokumentowanego dorobku rzadko przyznaje się dofinansowania, możliwość realizacji pierwszego projektu uzależniona jest całkowicie od wsparcia instytucji, które mają udokumentowaną historię pracy w polu sztuki. Choć Wycisk, jako przedstawicielka sprekaryzowanego sektora niezależnego, sama miała ograniczone zasoby, to zdecydowała się nimi podzielić, ucząc nas nie tylko podstaw pracy produkcyjnej, ale też – na własnym przykładzie – praktyk solidarnościowych i samopomocowych[11].

Jednym z podstawowych zasobów kuratorki jest zaufanie osób, z którymi współpracuje i współpracowała. Dzielenie się tym kruchym i tworzonym latami kapitałem może być świadomie realizowaną strategią polityczną. Tak przedstawia tę praktykę Silvia Bottiroli, niezależna kuratorka, a do niedawna dyrektorka DAS Theatre, która z rozmysłem poleca do współpracy zaufanym osobom i instytucjom mniej doświadczone kuratorki praktykujące

feministyczne myślenie o systemie produkcji sztuki[12]. Poprzez dzielenie się zaufaniem, jakim sama jest obdarzana, Bottiroli chce dać osobom o mniej ugruntowanej pozycji środowiskowej możliwość pracy w miejscach, do których inaczej nie miałyby dostępu, oraz wzmocnić tworzone przez nie alternatywne praktyki instytucjonalne. Włoska kuratorka zaznacza, że polecając konkretną osobę, bierze pod uwagę nie tylko jej dorobek, ale też jej sytuację ekonomiczną – stara się uwzględnić, kto w danym momencie najpilniej potrzebuje pracy. W podobny sposób podzieliła się z nami zasobami Marta Keil, polecając nas niemieckiej grupie kainkollektiv do współpracy w feministycznym projekcie *KASSIA. The New Istambul Convention*. Udział w nim otworzył nam drogę do działania w środowisku międzynarodowym, do którego wcześniej nie miałyśmy dostępu, a także zwiększył widoczność naszych praktyk za granicą. Zaufanie, jakim podzieliła się z nami Keil, z pewnością przyczyniło się do tego, że niemieccy partnerzy od początku współpracy przyznali nam dużą autonomię w działaniu kuratorskim i byli otwarci na proponowane przez nas eksperymentalne metody twórcze, chociaż nie miałyśmy wieloletniego doświadczenia pracy w tym polu. Jednocześnie wynagrodzenie za udział w projekcie pozwoliło nam kontynuować działalność w roku, w którym nie udało nam się uzyskać dofinansowania w ramach żadnej aplikacji grantowej, jaką złożyłyśmy w Polsce.

Doświadczenie pracy w *KASSII* nauczyło nas wiele o dzieleniu się zasobami w środowisku międzynarodowym. Celem projektu było poszukiwanie strategii oporu wobec różnych form patriarchalnej przemocy i tworzenie ponadnarodowych sojuszy między osobami działającymi feministycznie. Z uwagi na charakter projektu i deklarowane przez nas wartości polityczne pozyskanie funduszy na nasze działania w Polsce okazało się niemożliwe, więc jego polska odsłona została w całości sfinansowana przez Fundację im.

Heinricha Bölla działającą w Niemczech. W tej sytuacji jedynie szczodrość niemieckich partnerów, którzy przyjęli na siebie całą odpowiedzialność związaną z finansową i administracyjną obsługą projektu, umożliwiła nam stworzenie warunków do kolektywnego myślenia o metodach feministycznej pracy i upowszechnianie ich w Polsce. Doświadczenie współtworzenia *KASSII* pokazało nam, że ponadnarodowe praktyki dzielenia się bywają jedynym, co umożliwia realizację projektów, które dotyczą problemów spychanych na margines publicznej dyskusji w wyniku państwowych polityk finansowania kultury. Dzielenie się zasobami w międzynarodowych wspólnych pokojach pozwala łagodzić skutki cenzury ekonomicznej, choć oczywiście nie jest sposobem podważenia systemowych nierówności będących źródłem tego problemu.

Praktyki dzielenia się często owocują powstawaniem nowych wspólnych pokoi, a także całych złożonych infrastruktur – piętrowych konstrukcji architektonicznych[13] o wielu oknach, wejściach i szybach wentylacyjnych umożliwiających cyrkulację energii i idei. Pokoje, które tworzymy i które odwiedzamy, często istnieją w ścisłej relacji. Śledząc ruch osób pomiędzy nimi, można się przekonać, że wspólne pokoje nie są tworzone po to, aby się w nich zamykać. Wprawdzie połączenie pokoju z otwartym światem nie wynika z naszych decyzji, lecz z jego ontologii, jednak możemy inicjować nowe połączenia, zapraszając do środka wybrane osoby, sposoby odczuwania, myśli i praktyki. Zaproszenia dotyczą często wspólnego pisania i redagowania artykułów lub udziału w organizowanych przez nas projektach i wydarzeniach. Zapraszamy różne osoby do naszych tekstów i praktyk również poprzez samo podejmowanie i rozwijanie ich myśli. Otwieramy drzwi do wspólnego pokoju dla tych, które potrzebują naszej pomocy i tych, które chcą pomóc nam. Zaproszenia często bywają też bezinteresowne i nienastawione na konkretny cel, wynikają z dobrze rozpoznanej radości

współbycia i współmyślenia, z której mogą – ale nie muszą – rozwinąć się działania o charakterze zawodowym.

Jeden z zamieszkiwanych przez nas wspólnych pokoi powstał niespodziewanie w rezultacie dwutygodniowej pracy rezydencyjnej, do której w 2020 roku w ramach projektu *Biopolis* zaprosiłyśmy Agatę Siniarską. Model pracy zaproponowany przez choreografkę opierał się na uważności wobec metod wykorzystywanych w procesie badań artystycznych, a nie tylko koncentracji na ich przedmiocie.[14] Zaproponowane przez Siniarską procedury twórczego działania (ćwiczenia, strategie archiwizacji) miały na celu wytwarzanie wiedzy w taki sposób, by nie podlegała ona akumulacji, ale była stale negocjowana i destabilizowana oraz umożliwienie kolejnym osobom partycypacji w tym procesie. Dzięki takiemu podejściu dwa tygodnie wspólnej pracy były dla nas – jako członkiń kolektywu kuratorującego rezydencję oraz jako jej uczestniczek – czasem intensywnego uczenia się metod, które ze względu na to, że wywodziły się z pola sztuki, były nam do tamtej pory nieznane, a które znacznie rozwinęły metodologie badawcze, jakimi posługujemy się w innych kontekstach (np. na akademii)[15]. Kolektywny charakter tych metod, ich otwarcie na włączanie do procesów myślenia różnych rodzajów wiedzy (ucieleśnionych, związanych z doświadczeniem, akademickich i innych) oraz forma ćwiczeń i gier, którą często przyjmowały, w zasadniczy sposób odróżniało je od metodologii akademickich, z których dotychczas korzystałyśmy. Podczas rezydencji dzieliłyśmy się wieloma niematerialnymi zasobami: metodami pracy, wiedzą dotyczącą obszaru tematycznego związanego z rezydencją (nią dzielili się również zaproszeni przez nas do konsultacji eksperci), ale również doświadczeniami i rekomendacjami związanymi z instytucjonalnymi aspektami pracy artystycznej i badawczej. Doświadczenie to umożliwiło nam rozpoznanie wspólnych wartości i zbudowanie zaufania, które zaowocowało chęcią dalszej

wspólnej pracy.

Metody pracy (myślenia, archiwizacji, wytwarzania i uwspólniania wiedzy), którymi szczodrze dzieliła się z nami Siniarska, są przez nas rozwijane w projektach, do których zapraszałyśmy się nawzajem po zakończeniu *Biopolis*: wspomnianego wyżej projektu *KASSIA* oraz artystyczno-badawczego *Sonic Futures*[16], w ramach którego tworzyłyśmy spekulatywne audycje radiowe dotyczące przyszłości życia na Ziemi w kontekście kryzysu ekologicznego. Metody, które poznałyśmy dzięki choreografce, rozwijamy i transformujemy również w tych działaniach, w których ona sama nie bierze udziału.

Choć artystyczne metody pracy do dzielonego przez nas trzy pokoju zostały wprowadzone przez Siniarską, to w miarę upływu czasu zamieszkiwania go uległy one uwspólnieniu. Skutkiem tego uwspólnienia jest nie tylko pożyteczne wzbogacenie metod wykorzystywanych przez nas w praktykach artystycznych, kuratorskich i badawczych, ale również wytworzenie się pola, w którym jako artystki, kuratorki i badaczki możemy podejmować twórcze, eksperymentalne działania, nie tracąc przy tym poczucia bezpieczeństwa, które często uważa się za konieczny koszt wyjścia poza metodologiczne ramy własnej dziedziny[17]. Zapraszanie się do kolejnych projektów, które realizowałyśmy, pozwoliło nam na kontynuację współpracy i współmyślenia, a także rozwinięcie relacji przyjacielskich. Zapraszanie do wspólnego pokoju osób, o których wiemy, że dzielą z nami wartości i praktykują podobną etykę pracy, pozwala nam czuć się bezpiecznie w czasie procesu twórczego. Uczucie to jest kluczowe podczas eksperymentowania z praktykami, które wymagają szczególnej uważności przy modelowaniu metod pracy (np. współdziałanie osób związanych z różnymi dyscyplinami i paradygmatami), a także podczas działań, w które wpisana jest możliwość zaistnienia tego, co nieoczekiwane (projekty kuratorskie zorientowane na pracę procesualną, a

nie wytwarzanie efektu w postaci dzieła lub wydarzenia). Praktyki te, ponieważ są alternatywą wobec procedur pracy legitymizowanych przez system, wymagają przyjaznej przestrzeni, w której mogą się rozwijać i wzmacniać. Właśnie taka przestrzeń wytwarza się w wyniku wykonywania i odwzajemniania gestów zaproszenia. Tworzenie środowisk opartych na przyjaznej współpracy powinno jednak wiązać się z odpowiedzialnością za relacje, które inicjuje się gestem zaproszenia. Ich trwałość i wzmacniający potencjał nie wynika bowiem tylko z wyjściowej zgodności zainteresowań, sposobów pracy i interesów, ale z ciągłej dbałości o osoby, które w nich funkcjonują.

Choć zapraszanie pozwala na dzielenie się zarówno zasobami, jak i widzialnością – i jako takie ma charakter wzmacniający – to trzeba dostrzec jego ambiwalencję. Pozostając w – o czym pisałyśmy wcześniej – zamkniętym kręgu znajomości i przyjaźni, rzadko mamy możliwość spotkania z osobami, które również doświadczają prekarnego życia, ale nie mogą partycypować w oddolnych sieciach wsparcia, jakie często wytwarzają się między osobami związanymi ze środowiskiem konkretnego miejsca zatrudnienia (np. redakcji) lub instytucji (np. uniwersytetu). Jako że w kręgu bliskich znajomości często zdarza się, że inni wykonują dla nas pracę za darmo, to w sytuacji, kiedy otrzymujemy finansowanie prowadzonych działań, czujemy się zobowiązane do zatrudnienia tych osób, które wcześniej nie dostały należnego im wynagrodzenia. W wyniku tych mechanizmów sieci wsparcia mogą stać się sieciami wykluczenia.

Ograniczenie kręgu znajomości w już i tak stosunkowo niewielkim środowisku artystyczno-naukowym wiąże się nie tylko z wąską dystrybucją środków finansowych, ale też z trudnością docierania z zaproszeniami dla osób, których usytuowanie jest inne niż nasze, a które implikuje inne

zaplecze myślowe i doświadczeniowe oraz znajomość odmiennych strategii działania. Kiedy tworzyłyśmy koncepcję projektu KASSIA, postanowiłyśmy nie angażować do udziału tylko tych uczestniczek, które znałyśmy osobiście lub których działania były nam znane. Wystosowałyśmy zaproszenia do sześciu artystek, badaczek i aktywistek, a następnie poprosiłyśmy, by każda z nich zaprosiła kolejną, wybraną przez siebie osobę. Tym samym grupa powiększyła się prawie dwukrotnie i znalazły się w niej feministki, które wcześniej nigdy ze sobą nie pracowały, a nawet o sobie nie słyszały.

Ten rodzaj gościnności, na który zdecydowałyśmy się, tworząc polską odsłonę KASSII, wiąże się oczywiście z ryzykiem – którego często, zamieszkując wspólny pokój, nie odważamy się podejmować – wynikającym z pracy z osobami o odmiennych systemach wartości, przyzwyczajonych do nieznanych nam sposobów działania. W przypadku tego projektu zostało ono zminimalizowane dzięki temu, że zaproszenia do udziału na drugim etapie procesu formowania się grupy wystosowały osoby, których wyborom ufałyśmy. Przyjęcie takiej procedury działania pozwoliło nam zdecentralizować proces kuratorskiego podejmowania decyzji o tym, kto zostanie zaproszony do projektu, a więc i czyja praktyka feministyczna zostanie w jego ramach dostrzeżona i kto otrzyma wynagrodzenie za pracę. Z kolei rozproszenie decyzyjności i odpowiedzialności za proces grupowy pomiędzy uczestniczki stymulowało rozwój praktyk wzajemnej opieki, które od początku nie przynależały wyłącznie do obowiązków konkretnych osób (na przykład naszych – jako kuratorek). Jak pokazał przykład KASSII, pozostawanie otwartymi na to, co nieoczekiwanego może wyniknąć ze skierowania zaproszenia do osób, które nie odwiedziły wcześniej wspólnego pokoju, może zaowocować rozszczelnieniem ciasnych kręgów znajomości i poszerzeniem funkcjonujących w nich sieci wsparcia.

Opieka i twórczość

We wspólnym pokoju wykonujemy nie tylko pracę produkcyjną, ale również reprodukcyjną. Wspieramy się w doświadczaniu emocjonalnych i afektywnych skutków naszej prekarnej kondycji zawodowej; rozmawiamy o lękach, które ona wytwarza, i wspólnie się z nimi mierzymy. Troszczymy się o siebie nawzajem, kiedy chorujemy, czasem gotujemy dla siebie i pomagamy sobie w codziennych obowiązkach domowych. Staramy się odciążać w trudnych czy nieoczekiwanych sytuacjach. Polityczny wymiar naszej nieodpłatnej pracy opiekuńczej pomaga zrozumieć refleksja krytyczna tworzona na gruncie teorii reprodukcji społecznej. Tithi Bhattacharya syntezuje główne rozpoznania badaczek i badaczy wywodzących się z tego nurtu we wstępie do zbioru esejów *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, w którym pisze:

> W kapitalizmie za jedyną pełnoprawną formę „pracy" uznaje się działalność produkcyjną prowadzoną na potrzeby rynku. Tymczasem ogromna część aktywności podejmowanej na gruncie rodziny i społeczności na rzecz regeneracji i reprodukcji pracowników, a konkretnie jej moc czynienia ich zdolnymi do pracy, jest naturalizowana do nieistnienia (2017, s. 2).

Bhattacharya zwraca uwagę na to, że w kapitalizmie nieodpłatne praktyki opiekuńcze – równie powszechne w naszej codzienności, co nieobecne w polu widzialności – nie zostają rozpoznane jako formy pracy, która daje nam siłę do aktywności wytwórczej. Teoria reprodukcji społecznej pozwala dostrzec, że to opieka umożliwia wszelką pracę produkcyjną i zarobkową wykonywaną we wspólnym pokoju – pisanie, prowadzenie badań czy współtworzenie i

koordynację projektów. Choć nasza wzajemna troska, niewidoczna dla osób obserwujących i komentujących działania kuratorskie, nie istnieje w publicznym dyskursie, to pozostawia ślad w naszych zmęczonych ciałach i umysłach, pomagając się im regenerować. Chociaż z opieką nie wiąże się wynagrodzenie finansowe lub symboliczne, chociaż nie uwzględnia się jej jako jednego z twórczych aspektów działalności kuratorskiej, chociaż wpisuje się ją lekceważąco w sferę nużącej, niekreatywnej działalności kobiet, to przecież ona stanowi podstawę naszych praktyk. Wobec sytuacji systemowej, w której się znajdujemy, i której w pojedynkę nie jesteśmy w stanie zmienić, wykonywanie pracy opiekuńczej jest kwestią przetrwania, bo to od niej zależy, czy będziemy w stanie kontynuować pracę zarobkową.

W perspektywie teorii reprodukcji społecznej opieka jest silnie związana z systemem kapitalistycznym. Umożliwiając produkcję towarów – którymi na rynku sztuki i nauki są przede wszystkim myśli, koncepty, estetyki, tożsamości itd. – znacząco przyczynia się do podtrzymania procesów wytwarzania i akumulacji kapitału. W tym kontekście nietrudno dostrzec, że praktyki opiekuńcze realizowane we wspólnym pokoju nie są wyrazem sprzeciwu wobec systemu opartego na wyzysku. Przeciwnie, będąc narzędziem, które ma czynić nas zdolnymi do dalszej nieprzerwanej pracy, działają na rzecz jego podtrzymania. Kapitalizm absorbuje pracę reprodukcyjną jako praktykę, która go wzmacnia. W ostatnim czasie na gruncie zachodnich sztuk performatywnych mechanizm ten znajduje swoje odbicie w rosnącym zainteresowaniu projektami artystycznymi dotyczącymi opieki, troski i empatii. Opieka zostaje w ramach tych działań utowarowiona jako nowy, interesujący temat, podczas gdy rzeczywista praca opiekuńcza wciąż pozostaje na marginesie dyskusji o warunkach produkcji projektów artystycznych. Dlatego właśnie słuszny wydaje nam się jeden z głównych celów, jakie stawiają sobie twórczynie teorii reprodukcji społecznej –

uwidacznianie pracy opiekuńczej jako praktyki politycznej, uwikłanej w złożone mechanizmy systemowe, a nie tylko – jak dzieje się to w sektorze kultury – nowego tematu, który podlega utowarowieniu. Dlatego zamieszkiwanie wspólnego pokoju polega na podejmowaniu nieustannego trudu nazywania tego, jak funkcjonują nasze praktyki reprodukcyjne, negocjowania między sobą ich kształtu, włączania do tego procesu osób, które zapraszamy do środka, oraz uwidaczniania tych praktyk wobec odbiorczyń naszych działań.

Praktykowany we wspólnym pokoju model pracy oparty na wzajemnej trosce sprawia, że w naszym języku obecne są pojęcia takie jak czułość, opieka czy empatia, kojarzące się obecnie z dyskursem humanistyki spekulatywnej, która stawia sobie za cel wzmacnianie politycznych alternatyw wobec neoliberalnego kapitalizmu (Haraway, 2016). Nie oznacza to jednak, że we wspólnym pokoju nie ma miejsca na brzydkie uczucia (Ngai, 2021), jakie wynikają z funkcjonowania w systemie opartym na rywalizacji i walce o zasoby. Bywamy sfrustrowane i zazdrosne o osiągnięcia zawodowe swoje i innych, bo boimy się, że jeśli zostaniemy w tyle, jeśli nie będziemy dostatecznie „dobre", to stracimy możliwość pracy, uznanie albo – co gorsza – wskutek rywalizacji i zmęczenia stracimy przyjaźń. Piszemy o tych emocjach, bo wstyd, jaki budzą one w nas i wielu innych osobach zamieszkujących wspólne pokoje, dodatkowo utrudnia nam podejmowanie działań krytycznych wobec neoliberalnego systemu produkcji sztuki i tworzenie spekulacji na temat innych możliwych sposobów pracy. We wspólnym pokoju staramy się otwarcie nazywać te uczucia, żeby móc konfrontować się z nimi, i starać się zrozumieć ich źródła i polityczne uwikłanie. Aby wspólny pokój mógł stać się przestrzenią testowania i praktykowania alternatywnych form współbycia i współodczuwania z innymi, musi znaleźć się w nim miejsce na rozmowę o tym, jak działają emocje i

afekty związane z pracą w polu sztuki i nauki.

Drugim polem badań TRS, które wiąże się z zamieszkiwaniem wspólnego pokoju, są związki pracy opiekuńczej nie tylko z kapitalistycznym wyzyskiem osób nieuprzywilejowanych ekonomicznie (*exploitation*), ale również opresją na tle różnych tożsamości (*opression*), w naszym przypadku przede wszystkim płci kulturowej (Bhattacharya, 2017, s. 3). Istotne jest dla nas w tym kontekście spostrzeżenie autorek *Feminism for the 99%: A Manifesto*, że w patriarchalnych społeczeństwach Zachodu praca opiekuńcza jest wciąż lokowana w sferze działalności kobiet i wciąż najczęściej wykonują ją kobiety oraz osoby queerowe (Bhattacharya, Fraser, Arruzza, 2019). Zwracając na to uwagę, badaczki pokazują, że materialne podstawy opresji kobiet i osób queerowych wiążą się ściśle z kapitalistycznym wyzyskiem. Mieszkając we wspólnym pokoju, często doświadczamy naraz tych dwóch przenikających się form dyskryminacji.

Chociaż, jak zostało już powiedziane, praca opiekuńcza nie ma charakteru antysystemowego, to jednak ta doraźna strategia przetrwania umożliwia nam – tak jak strategia dzielenia się – podejmowanie działań krytycznych wobec systemu i upominanie się o inną konstrukcję świata. Podobnie jak dla Woolf własny pokój miał być przestrzenią wypracowywania nowych form wyrazu, alternatywnych wobec tych, które reprodukował patriarchalny i męskocentryczny świat, tak też wspólny pokój jest dla nas miejscem tworzenia metod pracy badawczej i kuratorskiej, które mogłyby stać się formą praktykowania przyszłości – testowania możliwych sposobów zamieszkiwania otwartego świata. Jednym z takich działań o charakterze spekulatywnym, w którym staramy się ćwiczyć we wspólnym pokoju, jest dostrzeganie, docenianie i rozwijanie twórczego wymiaru pracy opiekuńczej – podobnie jak robi to Alice Walker w przywołanym już eseju.

Walker wspomina w nim swoją matkę opiekującą się ogrodem, opisując ją jako artystkę uprawiającą sztukę w relacji z roślinami. Wizja twórczości kobiet, którą opisuje Walker, jest odmienna od tej, jaką przedstawia Woolf. W jej *Własnym pokoju* praca pisarki staje się zindywidualizowaną i w pewnym stopniu odcieleśnioną formą działalności intelektualnej białych, zamożnych autorek. Tymczasem Walker, polemizując z Woolf, pokazuje, że uznanie opieki za pracę twórczą pozwala przewartościować pole, w którym wcześniej nobilitowało się tylko wybrane rodzaje aktywności, a przez to również wybrane grupy społeczne. Autorka *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek* proponuje afirmację twórczości kobiet poprzez dostrzeżenie nie tylko tego, co w sferze symbolicznej znajduje się wysoko w hierarchii – jak praca nad utworem literackim – ale również tego, co symbolicznie i materialnie ulokowane jest nisko – jak praca w ogrodzie, oparta na opiece i ucieleśnionej wiedzy, wykonywana w ścisłej i wzajemnej relacji z tym, co nie ludzkie. We wspólnym pokoju – podobnie jak w ogrodach naszych matek – praca reprodukcyjna nie jest jedynie sposobem podtrzymywania się nawzajem przy życiu, lecz stanowi ucieleśnioną praktykę twórczą. Twórczość w kontekście własnych działań rozumiemy przy tym jednak szerzej niż Alice Walker, koncentrująca się na praktykach artystycznych – jako tworzenie wiedzy poprzez działania opiekuńcze, badawcze, artystyczne, kuratorskie. Nasze metody pracy w polu kultury oraz wytwarzane w jej wyniku treści powstają w konsekwencji materialno-dyskursywnych splotów teorii, lektur, kontaktu ze sztuką, codziennych doświadczeń cielesnych, afektów oraz relacji z ludźmi i nieludźmi. Doświadczenia związane z pracą opiekuńczą są istotnym elementem tego splotu i umożliwiają nam poszukiwanie alternatywnych sposobów zamieszkiwania otwartego świata.

***

Doświadczenie sprekaryzowanej pracy wyniszcza nasze ciała, determinuje kształt relacji, w jakich funkcjonujemy, i ogranicza zdolność wyobrażania sobie innych możliwości ich praktykowania. Dlatego potrzebujemy figuracji politycznych, które pomogą nam nazwać pozycję, którą zajmujemy w systemie, i działać w celu jej przekształcenia. Chociaż wspólny pokój jest usytuowaną opowieścią o naszej praktyce, to mamy nadzieję, że czytelniczki odnajdą w nim miejsca, które znają z własnego doświadczenia, a także odkryją inne, właściwe ich praktyce, wymiary i modalności zamieszkiwania wspólnych pokoi. Choć zamieszkiwanie wspólnego pokoju jest zaledwie strategią przetrwania, to umożliwia testowanie alternatywnych sposobów bycia w świecie. W związku z tym kolejnym zadaniem, jakie chcemy przed sobą postawić, jest opisanie politycznych strategii pracy kuratorskiej, które w nim wypracowujemy i które wynikają z krytycznej refleksji o doświadczeniu pracy twórczej w neoliberalnym kapitalizmie.

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:

Berendt, Zuzanna; Majewska, Anna, *Wspólny pokój. O praktyce kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, DOI: 10.34762/2y56-n635.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt (zuzannaberendt@gmail.com) – badaczka sztuk performatywnych, niezależna kuratorka, krytyczka teatralna. Doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka teatrologii w ramach MISH UJ oraz filmoznawstwa i wiedzy o nowych mediach UJ. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w kolektywie Pracownia Kuratorska oraz w duecie z Anną Majewską tworzy projekty kuratorskie z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Dialogiem" i portalem teatralny.pl. Numer ORCID 0000-0002-9708-2385.

Anna Majewska

Anna Majewska (annnamajewska@gmail.com) – kuratorka i badaczka sztuk performatywnych. W ramach pracy w kolektywie Pracownia Kuratorska oraz w duecie z Zuzanną Berendt tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Studiuje performatykę na UJ. Publikuje w „Dialogu" i „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej". Numer ORCID 0000 -0002 -6529 -8608.

Przypisy

1. Mimo że zawód kuratora ma dłuższą tradycję na gruncie sztuk wizualnych, kwestie rozwoju dyskursu dotyczącego tej profesji w Polsce wyglądają niewiele lepiej niż w przypadku sztuk performatywnych. Podstawową przetłumaczoną na polski pozycją książkową poświęconą kuratorowaniu w sztukach wizualnych pozostaje *Krótka historia kuratorstwa* Hansa Ulricha Obrista (2016). W 2014 roku ukazała się książka *Zawód: kurator*, przedstawiająca rozmaite konteksty pracy kuratorskiej (nie tylko te artystyczne, ale również m.in. edukacyjne i aktywistyczne). Opublikowany w „Znaku" artykuł Szymona Maliborskiego *Negocjatorzy znaczeń* przedstawia historię zawodu kuratora na gruncie sztuk wizualnych w Polsce i wskazuje kierunki jego rozwoju i przemian. Podobnie książka Maryny Tomaszewskiej *Kuratorzy* (2019), będąca (jak deklaruje autorka) projektem artystycznym, a nie próbą naukowej syntezy, poświęcona jest badaniu tożsamości kuratorów sztuk wizualnych w Polsce.
2. Przykładem takiego programu produkcyjnego jest kuratorowane przez Joannę Leśnierowską *Poszerzanie pola*, które obecnie finansowane jest przez Nowy Teatr w Warszawie, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach i Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie.
3. Uważamy, że za teksty, w których Keil rozwija refleksję na temat kuratorowania, należy uznać również wydaną pod jej redakcją książkę *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017) oraz tekst *My też* (2018). Choć praktyki kuratorskie w wymienionych tekstach nie znajdują się w centrum rozważań autorki, to przez wskazywanie na środowiskową odpowiedzialność osób działających w polu sztuk performatywnych, pozwala ona problematyzować istotne kwestie związane z pozycją kuratora i wskazywać na

konsekwencje jego postaw i działań.
4. Referat ten został przez nas wygłoszony podczas seminarium naukowego *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka demokracja*, które odbyło się 9-10 czerwca 2021 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seminarium zostało zorganizowane przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów UAM, a autorką jego koncepcji była dr Agata Siwiak.
5. Koncept widmowej infrastruktury Irit Rogoff i Massimiliano Mao Mollona przedstawili w wystąpieniu online przygotowanym dla niderlandzkiego centrum BAK.
6. Przemyślenia Ingolda korespondują z pracami badaczek działających na gruncie feministycznych nowych materializmów – takich jak Karen Barad, Rosi Braidotti czy Donna Haraway – choć brytyjski badacz nie powołuje się na nie wprost.
7. W tym kontekście warto przywołać rozważania Adrienne Rich z tekstu *Notes Towards a Politics of Location* (1994) oraz sformułowaną przez Rosi Braidotti w tekście *Poprzez nomadyzm* (2007) krytykę tezy Virginii Woolf, jakoby kobieta była obywatelką całego świata. Zarówno Rich, jak i Braidotti zwracają uwagę, że uważność i odpowiedzialność wobec swojego usytuowania uniemożliwiają mówienie w imieniu osób, których pozycji samemu się nie zajmuje i nie zajmowało i uzurpowanie sobie pozycji podmiotu o uniwersalnych dążeniach i potrzebach.
8. Jak na młode badaczki i kuratorki mamy stosunkowo dużą widzialność – jesteśmy zapraszane do współpracy przez czasopisma i instytucje o silnej pozycji w środowisku sztuk performatywnych, a nasze działania oraz działania kolektywu, który współtworzymy, są często pozytywnie komentowane na łamach rozpoznawalnych mediów związanych z teatrem i w nieformalnych rozmowach. Niewątpliwie jest to przywilej, jednak uznanie, którego utraty się boimy, nie przyczynia się do poprawy naszej sytuacji materialnej. Od prestiżowych instytucji często dostajemy oferty pracy za darmo lub za wynagrodzeniem, które jest niewspółmierne do koniecznego nakładu pracy. Za działania kolektywne, które budzą zainteresowanie jako nowa forma praktyki kuratorskiej, dostajemy do podziału honorarium nie wyższe niż to, które otrzymałaby jedna osoba zatrudniona w miejsce całej grupy. Pisząc ten tekst, mamy świadomość, że jest wiele osób, których sytuacja może być równie trudna albo trudniejsza od naszej, a które mogą nie mieć możliwości zabrania głosu na ten temat. Dlatego, choć nie reprezentujemy nikogo poza sobą, chcemy wykorzystać swoją widzialność, żeby we wspólnej przestrzeni mogły wybrzmieć interesy i potrzeby, które do pewnego stopnia dzielimy z innymi.
9. Więcej informacji na temat projektu KASSIA można znaleźć na stronie: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/kassia/ [dostęp: 31 I 2022].
10. Obecnie do kolektywu Pracownia Kuratorska należą: Zuzanna Berendt, Maciej Guzy, Anna Majewska, Ada Ruszkiewicz i Weronika Wawryk. Informacje o osobach, które współpracowały z kolektywem w przeszłości, można znaleźć na stronie: https://pracowniakuratorska.fundacjaperformat.com/o-nas/ [dostęp: 31 I 2022].
11. Więcej informacji na temat pierwszej rezydencji artystyczno-badawczej realizowanej w ramach projektu *Biopolis* i współpracy z Karoliną Grzywnowicz można znaleźć w opublikowanej w „Dialogu" rozmowie Idy Ślęzak z członkiniami Pracowni Kuratorskiej: https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/podazanie-za-relacjami, [dostęp: 31 I 2022].
12. Bottiroli mówiła o tym w marcu 2022 roku w Lipsku podczas dyskusji feministycznych artystek biorących udział w projekcie *Breaking the Spell* kuratorowanym przez Martę Keil.
13. Wyobrażenie konstrukcji architektonicznej powstałej z połączenia wielu wspólnych pokoi zaczerpnęłyśmy z tekstu Agaty Siniarskiej *Shared Room*, który ukaże się w 2022 roku jako

część publikacji zbiorowej.
14. Rezydencja Siniarskiej była skoncentrowana na temacie mapowania i ucieleśnionego doświadczania przestrzeni. Kontekstem naszej pracy był kryzys ekologiczny i związane z nim zmiany środowiskowe.
15. Więcej informacji na temat metod pracy wykorzystywanych podczas rezydencji można znaleźć w artykule Idy Ślęzak *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy* (2021).
16. Cyfrowe archiwum projektu zostało zaprojektowane przez Weronikę Wawryk i jest dostępne pod adresem http://sonicfutures.xyz/ [dostęp: 19 IV 2022].
17. Utrata poczucia bezpieczeństwa w sytuacjach transdyscyplinarnej pracy wiąże się często z lękiem kompetencyjnym. Magdalena Zamorska pisała o nim w kontekście wykraczania w procesie realizacji badań artystycznych poza kompetencje badaczki (2021). „Lęk kompetencyjny" został również scharakteryzowany przez członkinie kolektywu ¿Czy badania artystyczne? w ich leksykonie badań artystycznych (2021).

Bibliografia

Bhattacharya, Tithi, *Introduction: Mapping Social Reproduction Theory*, [w:] *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, red. T. Bhattacharya, Pluto Press, London 2017.

Bhattacharya, Tithi; Fraser, Nancy; Arruzza, Cinzia, *Feminism for the 99%: A Manifesto*, Verso, London – New York 2019.

Borowski, Mateusz; Sugiera, Małgorzata, *Przedmowa*, [w:] *Niespodziewane alianse. Sztuki performatywne jutra*, red. M. Borowski, M. Chaberski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 9-24.

Braidotti, Rosi, *Poprzez nomadyzm*, tłum. A. Derra, „Teksty Drugie" 2007 nr 6 (108).

Brelińska, Paulina; Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Reznik, Zofia, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes na 6 Tygodni" 2021 nr 135, https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/ [dostęp: 20 IV 2022].

Chaberski, Mateusz; Majewska, Anna, *Poza ekoszokiem. Strategie afektywne w sztuce czasu katastrofy ekologicznej*, [w:] *Ekoetyka teatru*, Nowa Siła Kuratorska, Poznań 2021, s. 40-52, https://issuhub.com/view/index/36365 [dostęp: 3 I 2022].

Czapliński, Jan, *Sploty*, „Teksty Drugie" 2017 nr 1, s. 9-17.

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

Ingold, Tim, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, Instytut Architektury, Kraków 2018.

Keil, Marta, *Artysta – kurator – producent kultury*, https://e-teatr.pl/artysta-kurator-producent-kultury-a182475, [dostęp: 31 I 2022].

Keil, Marta, *My też*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 148, s. 6-11.

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie. Warszawa – Lublin 2016.

Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Aletheia, Warszawa 2020.

Maliborski, Szymon, *Negocjatorzy znaczeń*, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/negocjatorzy-znaczen/ [dostęp: 31 I 2022].

Malzacher, Florian, *Przy całej przyjaźni. Kuratorowanie w sztukach performatywnych*, tłum. M. Bartula, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012 nr 12, s. 69-74.

Mollona, Massimiliano Mao; Rogoff, Irit, *Irit Rogoff and Massimiliano Mao Mollona on freethought collective and „spectral infrastructure"*, https://www.youtube.com/watch?v=8Lg9Jvyb0CU [dostęp: 31 I 2022].

Ngai, Sienne, *Brzydkie uczucia*, tłum. M. Walczak, [w:] *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 21-50.

Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu, red. M. Keil, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa – Lublin 2017.

Obrist, Hans Ulrich, *Krótka historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Ha!art, Kraków 2016.

Przestrzeń Wspólna praktykuje autowywiad, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrzen-wspolna-praktykuje-autowywiad [dostęp: 8 III 2022].

Rich, Adrienne, *Notes Towards a Politics of Location*, [w:] *Blood, Bread and Poetry*, The Woman's Press, London 1984 [wydanie elektroniczne, strony nienumerowane].

Siniarska, Agata, *Shared Room*, maszynopis autorski 2021.

Standing, Guy, *Karta prekariatu*, tłum. P. Juskowiak, P. Kaczmarski, M. Szlinder, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

Szreder, Kuba, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Ślęzak, Ida, *Praktyka kuratorska jako produkcja wiedzy. „Biopolis" Pracowni Kuratorskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/praktyka-kuratorska-jako-produkcja-wiedzy-biopolis-pracowni

-kuratorskiej [dostęp: 19 IV 2021].

Tomaszewska, Maryna, *Kuratorzy*, BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2019.

Walker, Alice, *W poszukiwaniu ogrodów naszych matek*, tłum. M. Mazurek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 378-387.

Woolf, Virginia, *Własny pokój*, tłum. A Graff, OsnoVa, Warszawa 2019.

Zamorska, Magdalena, *Sploty, zgrzyty, osobności: czy badania artystyczne robią tylko artyści i artystki? O lęku kompetencyjnym i uldze dyskursywnej*, „Czas Kultury" 2021 nr 7, https://czaskultury.pl/artykul/sploty-zgrzyty-osobnosci-czy-badania-artystyczne-robia-tylko-artystki-i-artysci-o-leku-kompetencyjnym-i-uldze-dyskursywnej/ [dostęp: 20 IV 2022].

Zawód: kurator, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wspolny-pokoj-o-praktyce-kuratorskiej*