

# 1 WSTĘP

Uczestnictwo w rezydencjach *Umiar w nadmiarze* dało nam możliwość poznania narzędzi pracy artystycznej oraz wspierających proces twórczy. Stanowiło też okazję, by gruntownie przemyśleć nasze własne usytuowania jako osób pracujących w akademii i postawiło nas przed koniecznością krytycznego przyjrzenia się narzędziom, w jakie wyposażyły nas instytucje naukowe, i stosowanym przez nas procedurom badawczym.

Działalność artystyczną uważamy za przestrzeń wytwarzania wiedzy, do której akademia podchodzi zazwyczaj nieufnie. Dlatego też przygotowując ten materiał, postanowiłyśmy wykorzystać narzędzia, które poznawałyśmy w czasie miesiąca obserwowania pracy artystycznej, starając się zawieszać nasze kompetencje akademickie, choć nie zawsze było to możliwe i przeważnie się nie udawało. Okazało się bowiem, że akademię i związane z nią procedury poznania, a także hierarchie towarzyszące wytwarzaniu wiedzy mamy głęboko uwewnętrznione i ucieleśnione. Napięcia między różnymi rodzajami wiedzy, które w czasie obserwowanych procesów dostrzegamy (również w sobie), to niewątpliwie cenne dla nas odkrycia. Dzielimy się nimi, choć nie ma to być w naszej intencji tekst autotematyczny ani nawet autoetnograficzny. Zaznaczenie własnych usytuowań – bo w dużej mierze będzie to tekst o usytuowaniach – uważamy jednak za kluczowe dla prowadzonego przez nas badania, w którym byliśmy zaangażowane również jako osoby uczestniczące.

1

**PIOTR MORAWSKI**  
**IDA ŚLĘZAK**

UMIAR  
W NADMIARZE  
WYTWARZANIE WIEDZY  
W PROCESACH ARTYSTYCZNYCH

Rozpoczynając pracę nad tym tekstem, nie zaczęliśmy więc od przyjęcia założeń metodologicznych i wyznaczenia ram teoretycznych, ale wyszliśmy od intuicji i stworzenia mapy myśli składającej się z czterech kategorii: słów kluczowych, skojarzeń, pytań, uczuć/odczuć oznaczonych różnymi kolorami. Z mapą pracowaliśmy trzy tygodnie, najpierw do wybranych haseł dopisując komentarze, potem analizując fragmenty tekstów napisanych przez drugą osobę. Zagęściło to samą mapę, bo okazało się, że pewne kategorie uruchamiają nas bardziej niż inne; dokonaliśmy ich selekcji i wciąż rozbudowywaliśmy fragmenty narracyjne. Wyzaczyliśmy związki między kategoriami, a następnie komentarze przekleiliśmy do edytora tekstu, gdzie nadaliliśmy całości linearną strukturę.

To był nasz sposób na generowanie materiału, który miał ułatwić sam proces pisania. Generowanie materiału – zwłaszcza w momentach twórczego kryzysu – było jednym z wątków naszych badań. Przyjęta metoda pozwoliła nam także zebrać myśli, hasła czy pytania bez wpisywania ich od razu w określoną narrację. Tej pozwoliliśmy się wyłonić na późniejszych etapach pracy, kiedy już strukturyzowaliśmy tekst. Świadomie jednak pozostawiliśmy w nim ślady mapy – linearny wywód narzuca porządek lektury, a więc i porządek myślenia, redukując kluczową dla mapy złożoną relacyjność. Niektóre pytania, słowa kluczowe czy skojarzenia zostały z nami, choć nie dajemy odpowiedzi ani nie komentujemy ich – zostawiamy je jako istotne dla nas tropy, niepodjęte, ale mimo wszystko obecne. Linearny porządek lektury będzie więc niejednokrotnie zaburzany, co może czynić ją mniej płynną, jednak ze względu na charakter badania i przyjęte narzędzia pracy, których istotą jest wytwarzanie relacji, zdecydowaliśmy się nie budować jednorodnej i spójnej narracji, na rzecz eksploracji performatywności zebranych materiałów i obserwacji.

Pierwsza część, w większym stopniu opisowa, ma strukturę drzewka, a nawigowanie ułatwiać mają numery. Ta część zachowuje raczej porządek linearny. Jest to tyleż relacja z naszych obserwacji, co wstęp do kolejnej części, w której struktura drzewka rozpada się, bardziej przypominając łąkę. W pierwszej linearności wyводу pozwoliła ustrukturyzować obserwacje, w drugiej – stała się przeszkodą nie do ominięcia w porządku tekstu. Układ poszczególnych części był przez nas często dyskutowany i zmieniał się w trakcie powstawania materiału. Proponowana przez nas kolejność jest jedną z możliwych, która w momencie zamykania tekstu wydała się nam najciekawsza. Proponujemy jednak odejście od ciągłej lektury na rzecz fragmentów. Najchętniej widziałybyśmy je w zmieniających się konstelacjach mapy (jak zresztą powstały).

Fragmentaryczność jest dla nas tyleż metodą, co zapisem pewnej kondycji poznawczej, w której kluczowe jest usytuowanie ludzkiego podmiotu i wynikającej z niego akceptacji wytwarzanej przez niego słabej wiedzy, która zawsze będzie lokalna, niepełna, niekompletna. Nie dajemy więc efektu, produktu będącego wynikiem naszych prac, jakiego wymaga zarówno coraz bardziej neoliberalna akademia, jak i system produkcji kultury. Wydało się nam to adekwatne w relacji z rezydencji, która w założeniu nie miała dawać gotowego efektu, lecz skupić się na procesie.

To zabieg, który może okazać się ryzykowny. Otwiera silny dyskurs akademickiego wywodu, ufundowanego na jednoznaczności i domknięciu na to, co z perspektywy tych kryteriów uważane jest za niepoważne. Ciało, a co za tym idzie sztuki performatywne jednoznaczności się wymykają, każdy dyskursywny opis będzie więc redukcją. Obawa przed brakiem powagi towarzyszy nam przez cały proces pracy, co zdaje się unaoczniać lęki, w jakie wyposażyla nas akademia, dyscyplinując pisanie jako formę wypowiedzi. To także lęk przed oceną, o którym pisali Mira Mańka i Filip Jaśkiewicz w swoim zgłoszeniu: lęk przed fiaskiem związanym z efektem końcowym, z którego wyzwalać miały w tej rezydencji procesualna formuła i sesje feedbackowe, dające szansę na eksperymentowanie. My także, wyposażone w te doświadczenia, decydujemy się z tym lękiem skonfrontować, zamiast pozwolić, aby dalej wskazywał nam granice tego, co można napisać bez narażania się na śmieszność.



## 2 STRATEGIE PRACY

3

Open call kuratorowanej przez Gosię Wdowik w Komunie Warszawa rezydencji pod hasłem *Umiar w nadmiarze* składał się z serii pytań:

Czy kreatywność może być ograniczonym zasobem?

Jak możemy zarządzać procesem twórczym w taki sposób, by nie był on spalający?

Jak możemy się wzajemnie wspierać w procesie twórczym?

Ten program rezydencyjny nie jest nastawiony na efekt.

Jego celem jest wsparcie procesu twórczego artystów i artystek.

Sprzeciwiając się reprodukowaniu mechanizmów nadprodukcji oraz nie wchodząc w przymus produkowania nowych rzeczy w ramach rezydencji, zapraszamy artystki i artystów do recyklingu kreatywnej energii.

Nie musicie nic przepisywać ani zmieniać – wyślijcie plik aplikacji z lat 2021–2022 (najlepiej w formacie PDF)<sup>1</sup>.

Sprzeciw wobec nadprodukcji w polu sztuki oznaczał rezygnację ze sformułowania mocnego tematu przewodniego rezydencji. Od artystek nie ocze-

<sup>1</sup> <https://komuna.warszawa.pl/open-call-na-rezydencje-2023/> (dostęp: 10.01.24.)

kiwano, że będą naginać i przycinać swoje zainteresowania, by wpasowały się w narzucony temat, ale że zaproponują projekt sformułowany tak, jak same uważają za najbardziej adekwatne. Tworzenie opowieści o własnej praktyce jest w tym sensie częścią twórczej autonomii – a nie elementem strategii autokreacji dla pozyskania funduszy.

Chęć stworzenia warunków do innego niż produkcyjny sposobu rozwijania praktyki artystycznej manifestowała się także w formie, jaką przybrała rezydencja. Była ona nastawiona na proces – rezydentki nie były zobowiązane do przedstawienia na koniec gotowego materiału. Procesualność nie oznaczała jednak braku struktury – Wdowik zaproponowała jasną ramę pracy, skonstruowaną w oparciu o narzędzia feedbacku. Zgodnie z jej założeniem osoby uczestniczące miały z jednej strony rozpoznawać swoje własne metody pracy, a z drugiej zapoznać się z metodami pracy zorientowanej na proces i czerpać z oferowanych im przez Gosię Wdowik narzędzi.

Gosia Wdowik:

Założeniem tej rezydencji było stworzenie możliwości przyjrzenia się procesowi twórczemu w trakcie realizacji konkretnego pomysłu. Poświęcenie uwagi na to, jak działa nasza wyobraźnia, jakie trudności napotykamy, jakimi narzędziami materializujemy swoje pomysły. To było ważniejsze niż efekt. Pracę nad pomysłem potraktowaliśmy jako powód do zastanowienia się nad swoim własnym procesem twórczym.

4

W rezydencjach uczestniczyli: Tamara Olga Briks, Filip Jaśkiewicz wraz z Mirą Mańką oraz Horacy Muszyński. Tematy, które rozwijali, bardzo się od siebie różniły, podobnie jak potrzeby rezydentek, ich sposoby pracy oraz strategie korzystania z infrastruktury wsparcia oferowanej w ramach rezydencji.

Wyróżniliśmy trzy strategie pracy, które chcieliśmy omówić, jako przykłady tego, czemu mogą służyć rezydencje. Pierwszym z nich jest rozwijanie gotowego pomysłu (model dominujący w teatrze). Drugi można nazwać laboratoryjnym – umożliwia testowanie kolejno różnych rozwiązań i ujęć, eksperymentowanie, szukanie, gubienie się, odnajdywanie wciąż nowych możliwości. Trzeci polegałby na wymknięciu się oczekiwaniu pracy (nawet jeśli procesualnej) i uczynieniu z rezydencji przestrzeni regeneracji i odpoczynku przy równoczesnym poddawaniu tego namysłowi.

## 2.1 Horacy Muszyński,

### ***Spektakl bazujący na fragmentach Opery pt.: „Bezlitosny Płomień z XIX w.”***

Podjęcie Horacego Muszyńskiego najbardziej przypominało klasyczną strategię pracy w teatrze – twórca konsekwentnie realizował gotowy pomysł, z którym rozpoczął rezydencję. Obszarem jego eksploracji była kontrfaktualna historia zakonu Artis Defensores, a zwłaszcza historia przywódczyni ruchu, Doroty Piekuty, której poświęcona miała być przygotowywana przez artystę opera. Fragment opery *Bezlitosny Płomień* miał być wytwo-

rzonym w czasie rezydencji dokumentem imitującym znalezisko historyczne z XVIII wieku. Wytworzony artefakt miał rozbudowywać uniwersum zakonu stworzone przez twórcę już wcześniej – budowanie mitu funkcjonującego w czasach I Rzeczypospolitej zakonu obrońców sztuki z demokratycznymi strukturami, tolerancyjnego i równościowego, stanowiło projekt tworzenia alternatywnej wizji historii Polski. „Rozszerzenie rzeczywistości przedstawionej – jak pisał Muszyński w aplikacji – ma na celu stworzenie wirusa, bakterii w nacjonalistyczno-narodowej kakofonii inspirującej się husarią, żołnierzami wyklętymi i Polską Walczącą”.

Kolekcja artefaktów związanych z Artis Defensores wytworzona została wcześniej na potrzeby wystawy w toruńskiej galerii Wozownia. Sfabrykowany fragment „odnalezionej” opery miał być kolejnym elementem budowy mitu zakonu. Precyzyjnie zdefiniowany pomysł był sukcesywnie realizowany, a powstający w kolejnych etapach materiał testowany w czasie kolejnych odwiedzin w pracowni.

## **2.2 Mira Mańka i Filip Jaśkiewicz,**

### ***Projekt spektaklu inspirowanego „Szczelinami istnienia”***

#### ***Jolanty Brach-Czajny***

Projekt rezydencji zespołu Miry Mańki i Filipa Jaśkiewicza dotyczący codzienności inspirowany był *Szczelinami istnienia* Jolanty Brach-Czajny. To właśnie książka, uznana przez nich za „filozoficzne ćwiczenie z uważności” i „postulat osunięcia się z gładkiej powierzchni oczywistości w mrok, w szczelinę, w pęknięcie”, stała się impulsem do myślenia o codzienności jako przestrzeni „eskapistycznego buntu” i związaną z nim potrzebą „tworzenia opowieści o niespektakularnych «małych życiach» i ich nieodkrytym potencjale”.

Z inspiracji esejem Brach-Czajny powstały narzędzia doświadczania codzienności, które na pierwszym spotkaniu feedbackowym zostały wypróbowane przez osoby uczestniczące. Twórczyni i twórca wykorzystali trzy tygodnie swojej pracy i trzy kolejne *studio visits* na rozpoznawanie możliwości badania i mówienia o codzienności, za każdym razem stawiając inne pytania i próbując uchwycić codzienność w innych jej aspektach. W czasie kolejnych *studio visits* nie tyle prezentowane było rozwinięcie rozpoznań z poprzedniego tygodnia, ile praca niejako zaczynała się na nowo, z użyciem innej metodologii i innymi narzędziami, by wypróbować jak najwięcej możliwości.

Była to ze strony kolektywu świadoma i konsekwentnie realizowana strategia – Jaśkiewicz i Mańka formułowali swoje oczekiwania wobec rezydencji, zakładając, że pozwoli ona „uwolnić projekt od tradycyjnie rozumianego teatru i eksplorować inne strategie twórcze i narracyjne”. Uczestniczenie w rezydencji, w której proces pracy jest ważniejszy niż efekt, było dla nich istotne właśnie ze względu na zainteresowanie metodologią procesu pracy artystycznej oraz pragnienie od-uczenia się nabytych w szkołach artystycznych metod pracy i nauczenia się refleksyjnej pracy z dynamiką procesu. Jak mówili:

My też wytwarzamy metodologie. Nie przychodzimy z gotowym modelem, ale będziemy testować te narzędzia i przyglądać się, co działa.

### **2.3 Tamara Olga Briks, ZDELEGALIZOWAĆ BALET**

#### ***rozprawa z dowodami i pytaniami do publiczności***

Rezydencja Tamary Olgi Briks nosiła roboczy tytuł *Zdelegalizować balet*. Tancerka pisze w zgłoszeniu: „Chcę odzyskać taniec dla siebie, dla nas” i wymienia przemocowe praktyki choreograficzne w balecie. Na pierwszym spotkaniu opowiadała o doświadczeniach nadużyć i przekroczeń granic w pracy. Deklarowała, że projekt narodził się z przekonania, że jeśli ma nie zrezygnować z tańca, musi się w nim na nowo odnaleźć. Mówiła o trudnościach wystawiania się na pokaz, oceniania ciał, co było dla niej w balecie doświadczeniem blokującym i ostatecznie skłoniło ją do odejścia.

Briks z początku przedstawiła pomysły uwspólnienia przestrzeni rezydencyjnej i włączenia do niej głosów i doświadczeń innych tancerek – poprzez zainicjowanie spotkań grupy wsparcia, zebranie historii czy stworzenie poradnika radzenia sobie w przypadkach nadużyć.

Wstępna koncepcja uległa jednak znaczącym zmianom, a artystka ostatecznie pracowała sama, skupiając się na tworzeniu przestrzeni/instalacji, w której ślady wypalenia współistniały z praktykami regeneracyjnymi. Problematyzowała przy tym poczucie obowiązku działania na rzecz społeczności oraz własny brak sił.

### **2.4 Założenia**

Naszym celem nie jest ani ocena wybranych przez rezydentki strategii pracy, ani rozsądzanie, czy przebieg poszczególnych rezydencji był „udany” albo czy „zakończył się sukcesem”. Każda ze strategii materializuje się na przecięciu zaproponowanej przez Wdowik struktury rezydencji z potrzebami i sposobami pracy poszczególnych rezydentek. Nie ma tu miejsca na normatywną ocenę – każda z osób wykorzystwała oferowane przez Komunitę Warszawa zasoby w sposób, jaki był w danym momencie procesu artystycznego potrzebny.

Założenie o nieocencności i odrzucenie normatywnego spojrzenia na dynamikę procesu artystycznego leży u samych podstaw założeń metody pracy z procesem opartej na feedbacku. Jak mówiła nam Wdowik:

Pomiędzy cotygodniowymi sesjami feedbackowymi organizowałam indywidualne spotkania. Każdy z uczestników korzystał z nich inaczej. Dla niektórych regularność spotkań była przytłaczająca, a dla innych stymulująca. Dopasowanie odpowiedniej formy opieki tutorskiej do potrzeb danej osoby było wyzwaniem. Budowanie relacji jest zawsze dwustronne. Ja dostarczam platformę, organizuję spotkania, ale to od uczestników i uczestniczek zależy, jak z tego czasu skorzystają. Projekty były zróżnicowane zarówno ze względu na temat, formę estetyczną, jak i etap przygotowania. Projekt Horacego był próbą przeniesienia materiału wizualnego na formę performatywną, Mira i Filip mieli konkretny materiał

tekstowy jako punkt wyjścia, ale w swojej pracy skoncentrowali się na eksplorowaniu narzędzi generujących materiał sceniczny, a Tamara pracowała z odpoczynkiem oraz tematem przymusu produktywności. Takim przymusem może być właśnie rezydencja.

Musiałam uważać, aby nie projektować swoich oczekiwań na innych [...]. Każda z osób potrzebowała innej formy towarzyszenia im w procesie twórczym, dlatego z każdym uczestnikiem wykształciła się inna relacja. Ich różne potrzeby sprawiły, że każde spotkanie miało inne znaczenie. Jak czuć się z kimś dobrze? To trudne do opisanego, ale może głównie chodzi o uważność na swoje potrzeby i granice.

## 2.5 Nasze usytuowanie

Nasze uczestnictwo polegało przede wszystkim na udziale w sesjach feedbackowych w ramach *open studios*. Pozwoliło nam to na obserwację zmian w projektach, sposobach pracy oraz strategiach angażowania w nią osób z zewnątrz. Poza uczestnictwem w sesjach feedbackowych wzięliśmy udział w pierwszym dniu trzydniowej sesji inicjującej oraz przeprowadzaliśmy rozmowy z osobami zaangażowanymi w rezydencja.

Początkowo planowałyśmy rozmowy wyłącznie z rezydentkami, jednak nasze rozumienie tego, kim są osoby zaangażowane w projekt, szybko uległo rozszerzeniu. Zdałyśmy sobie sprawę, że refleksji warto poddać także ramę, zarówno kuratorską, jak i instytucjonalną. Z częścią osób rozmawiałyśmy raz, z innymi kilkakrotnie. Założeniem wielokrotnych rozmów było uchwycenie przekształceń, którym podlegały koncepcje artystyczne. Liczba faktycznie przeprowadzonych rozmów okazała się jednak wypadkową tak stopnia zaangażowania poszczególnych osób we współtworzenie metanarracji na temat własnej pracy, jak i czasu, dyspozycyjności i sił. Przekonałyśmy się, że realizacja rozmów jest znacznie bardziej wyczerpująca, niż się na początku spodziewaliśmy. Odbicie początkowo założonej ich liczby okazało się zarówno ponad nasze siły, jak i zbędne.

Przeprowadzone rozmowy:

- Filip Jaśkiewicz i Mira Mańka: trzy rozmowy (na początku, w środku i po zakończeniu procesu)– Tamara Olga Briks: dwie rozmowy (w pierwszej połowie procesu i po jego zakończeniu)– Gosia Wdowik: dwie rozmowy (w pierwszej połowie procesu i po jego zakończeniu)
- Horacy Muszyński: jedna rozmowa (w pierwszej połowie procesu)
- Marcelina Durska: jedna rozmowa (po zakończeniu procesu)
- Alina Gałązka i Grzegorz Laszuk: jedna rozmowa (po zakończeniu procesu)

Nasz wkład nie polegał jednak wyłącznie na obserwacji i zbieraniu informacji – byliśmy też aktywnymi uczestnikami sesji feedbackowych, zaproponowaliśmy też własne działania, które stało się ich częścią. W działaniu zapoznawaliśmy się z narzędziami feedbackowymi, ćwiczyliśmy rozmowę o procesie artystycznym z jego wnętrza, uczestniczyliśmy w kształtowaniu się materiału.

Nasze aktywne zaangażowanie nie było jednak założoną od początku częścią rezydencji. Dołączyłyśmy do niej z własnej inicjatywy – najpierw

rozmawialiśmy na ten temat z Aliną Gałązką, później z Gosią Wdowik i po uzyskaniu zgody wszystkich osób artystycznych pojawiłyśmy się na pierwszej sesji 1 lipca. Skłoniło nas to do namysłu nad pozycją, którą zajmujemy w procesie. Angażując się w działania rezydentek, zmagaliśmy się z wątpliwościami na temat tego, jak powinnyśmy, a jak nie powinnyśmy się pozycjonować.

Jedną z podstawowych zasad feedbacku jest określenie własnej pozycji – nie tylko wynikającej ze statusu społecznego i hierarchii, ale i stanu, w jakim wchodzi się w proces. Zmęczenie, nieustannie przewijające się na różnych poziomach procesu, dopiero retrospektywnie wyłania się jako jedno z fundamentalnych dla tej rezydencji doświadczeń. Zmęczenie dojmująco wpływało także na nasze doświadczenie obserwacji rezydencji – zmęczenie ledwie zakończonym rokiem akademickim, ale też permanentne zmęczenie akademickim sposobem pracy i wytwarzania wiedzy, w którego centrum jest produkcja tekstów. Produkcja ta odbywa się w czasie zaburzającym życie prywatne, odpoczynek. Te tematy rozpoznawane w czasie rezydencji rezonowały więc w wytwarzanych przez nas materiałach najbardziej.

## ZMĘCZENIE

### Ida

8

Bardzo dużo myślę o tym, jak obezwładniająco skuteczne jest normatywne myślenie o pracy, energii i wydajności. Norma to narzędzie nadzoru, z którym utrzymuję zażyłą relację. Swojska kultura zapierdolu tak trwale rozgościła się w moim ciele, że nie wiem już, kim bez niej jestem. Nie jestem w stanie powiedzieć, jak dużo pracuję. Nie wiem, co liczy się jako praca, a co nie. Nie wiem, ile czasu zajmują mi poszczególne zadania. Oszukuję się zaniżonymi szacunkami, wściekam na siebie, że wszystko trwa za długo, potem próbuję pracować jeszcze więcej, żeby nadgonić, tylko po to, żeby ostatecznie uciec w wielogodzinną prokrastynację.

Wiem za to, że pracuję za mało. Powinnam więcej i wydajniej. Powtarzam to sobie każdego dnia.

Wiem też, że jestem przemęczona. Nie do końca w to wierzę, ale nie jestem w stanie ignorować dowodów, które moje natrętne ciało nieustannie mi serwuje. Mam permanentnie ściśnięty z napięcia żołądek, drżą mi dłonie, nie mogę swobodnie oddychać, mam utrzymujące się wiele dni stany podgorączkowe, jestem ciągle spięta i na granicy wybuchu złości. Nie mam na nic siły i czuję się nieustannie przytłoczona.

Wstyd i poczucie winy niezawodnie upewnią się, że próby pracowania mniej zakończą się fiaskiem. W głowie leci litania: „inni mają gorzej”, „wypoczynek jest przywilejem, powinnaś się tego wstydzić”, „inni dają radę, co jest ze mną nie tak”.

Nie wiem, czy nie dają rady, czy jednak dają radę. Powoli przestaje mnie to interesować. Chciałabym za to wiedzieć, jak by to było prowa-

dzić dobre życie, w którym byłyby odpoczynek, przyjemność, ciekawość i dobrowolność.

## **Piotr**

Czym jestem zmęczony? Chyba trochę wszystkim – nadmiarem, monotonią i powtarzalnością teatru. Funkcjonowaniem krytyki, której celem wciąż jest budowanie i utrwalanie hierarchii, pisaniem schematycznych tekstów, które bardziej służą działom promocji niż budowaniu refleksji. Zmęczenie łączy się u mnie ze znużeniem. Wypalenie zawodowe miałem zdiagnozowane już w 2022 roku.

Nie znaczy to, że nie czerpię z wykonywanej pracy radości. Mam przywilej zajmowania się zawodowo tym, czym chcę i co lubię. Praca zawsze była w centrum mojego życia: regulowała moje relacje z innymi ludźmi, sposób funkcjonowania, organizowała mój czas, każąc na każde wakacje zabierać ze sobą komputer. Ten sposób funkcjonowania nie odbiega znacznie od tego, jak żyją moje koleżanki i koledzy.

W czasie rozmowy na temat numeru o zmęczeniu w „Dwutygodniku” Zofia Król zastanawiała się, czy wymyślanie tego numeru nie jest wynikiem zmęczenia generacyjnego – czterdziestolatki z uwewnętrznioną i głęboko ucieleśnioną kulturą zapierdolu mają prawo czuć się zmęczone. Przejął mnie fragment tekstu Olgi Wróbel, bardzo rezonujący z moim własnym doświadczeniem: „Wiedziałam tylko, że mam się wykazać. Dzieci społecznego awansu nie mają czasu ani przestrzeni na eksperymenty, na szukanie siebie. Nie mają rodziców pracujących w wydawnictwach, prowadzących programy kulturalne, nie mają mieszkania po prababci w centrum Warszawy, w którym można lizać rany i pisać konspekty wymarzonych powieści. Eksperymentując na dobroku, można grzmotnąć o ziemię”.

Też miałem poczucie, że muszę się wykazać. Też jestem dzieckiem awansu społecznego, co dla mnie oznaczało jednak bardziej ucieleśnienie obowiązujących w środowisku hierarchii, brak swobody, pewności siebie i przebojowości, której zazdrościłem innym. Praca była dla mnie sposobem nadrabiania tego, co uważałem za braki. Żeby doszlusować do jakiejś normy. Chyba się udało, bo normę mam bardzo uwewnętrznioną. Miałem też dużo szczęścia, bo udało mi się wejść do zawodu. Było też trochę przypadków, co skutecznie uruchamia we mnie syndrom oszusta. Rzadko odrzucałem propozycje pisania, co z kolei wiązało się (i ciągle wiąże) z obawą, że kolejne się nie pojawią, i wypadnę z obiegu.

Jednak naczelna „Dwutygodnika” niesłusznie chyba obawiała się, że zmęczenie dotyczy tylko roczników pracujących w „Dwutygodniku”. Choć generacyjność nie jest bez znaczenia, dotyczy jednak nie tyle przemęczenia i wypalenia, ile umiejętności diagnozowania i nazywania stanów, w których ja też byłem, ale nie zwracałem na nie uwagi. Wszystkie moje koleżanki i koledzy mieli podobnie, albo i gorzej, kiedy rodziły im się dzieci albo/i nie dostały etatu na uczelni.

Zmęczenie nie jako jednostkowy stan wynikający z możliwości i ograniczeń organizmu, lecz jako systemową opresję ciała związaną z normatywizowaniem mechanizmów wytwarzania zacząłem rozpoznawać za sprawą osób znacznie ode mnie młodszych. Nawet jeśli czytałem o tym, to jednak dopiero bezpośrednie spotkania i rozmowy pozwoliły mi tę wiedzę ucieleśnić i zdiagnozować stan, w jakim jestem.

### **2.5.1 Zmęczenie, nadmiar i wyczerpanie jako narzędzia badawcze**

Im bardziej wchodziliśmy w praktyki twórcze osób rezydentek, tym bardziej uświadomiliśmy sobie, że zmęczenie, poczucie nadmiaru i wyczerpanie mogą być nie tylko doświadczanymi przez nas stanami, lecz mogą stać się także narzędziami badawczymi. Takie usytuowanie, kondycja kruchości określają nasz sposób patrzenia, ułatwiając empatię wobec osób artystycznych w podobnej kondycji, lecz także pozwalając nam spojrzeć na proces twórczy z pozycji słabości, z której lepiej widać hierarchię i która umożliwia nienormatywne i otwierające spojrzenie. Zmęczenie i wyczerpanie komplikują tworzenie silnych narracji, wydawanie mocnych sądów czy wystawianie ocen, co jest wpisane w normatywnie rozumianą krytykę artystyczną. Wymuszają sięganie po wsparcie – pomoc innych osób, szukanie nowych sposobów generowania materiału i pisanie – rozbrajając kategorie autonomiczności i autorstwa. Przede wszystkim zaś pozwalają na poznawczą bezradność i pozostawanie w sprzecznościach, z których nie trzeba koniecznie szukać wyjścia, lecz uznać ich istnienie i wpływ na kształt poznawania i wytwarzanej wiedzy.

10

### **2.6 Sieć relacji**

Ostatecznie w grupie feedbackującej oprócz osób rezydentek brały udział: Gosia Wdowik jako moderatorka spotkań, Marcelina Durska, Piotr Morawski i Ida Ślęzak jako osoby obserwujące oraz Grzegorz Laszuk. Wszyscy spotykaliśmy się w czasie spotkań z innymi osobami pracującymi w Komunie, uczestniczki rezydencji zaś – poza spotkaniami grupowymi i konsultacjami z Gosią Wdowik – miały spotkania z wybranymi przez siebie osobami eksperckimi. Powstała w ten sposób sieć złożonych relacji i powiązań, do których miałyśmy tylko częściowy dostęp.

### **2.7 Inne osoby uczestniczące:**

#### **2.7.1 Marcelina Durska**

Od drugiego spotkania feedbackowego pracę rezydentek poza nami obserwowała również Marcelina Durska – studentka teatrologii z Uniwersytetu Jagiellońskiego, która przygotowuje pracę magisterską na temat feedbacku i zbierała do niej materiały. Podobnie jak my pozycjonowała się jako obserwatorka. Jako osoba o podobnej do naszej pozycji stała się dla nas wsparciem, a jej obecność w większym stopniu naturalizowała naszą. Tym bardziej cenne były dla nas jej obserwacje i spostrzeżenia, którymi dzieliła się w rozmowie już po zakończeniu rezydencji.

Marcelina Durska:

Na początku mieliśmy moment, w którym mogliśmy mówić, z czym wchodzimy i nad czym się zastanawiamy. Nigdy z tego nie skorzystałam, ale dużo o tym myślałam. Wchodziłam z pozycji osoby obcej, w ogóle z zewnątrz, przyjeżdżając rano pociągiem z Krakowa. Pytałam siebie, skąd ja w ogóle przyjeżdżam, pisząc jakąś pracę magisterską.

Zastanawiam się też w tym kontekście nad zaufaniem, bo to dla mnie ciekawa perspektywa. Nasuwa się pytanie o kwestię bezpieczeństwa i to, czy feedback daje nam jakieś bezpieczeństwo. Czy na przykład w kontekście szkół teatralnych jest to metoda, która dałaby nam poczucie bezpieczeństwa? Przychodzę z perspektywą bycia z zewnątrz również dlatego, że nie znałam osób, które tam były. Znałam tylko Gosię. To sprawiło, że nie czułam się bezpiecznie, nie czułam, że mam jakąś więź, która daje mi bezpieczeństwo. Nie wiem, jak w sytuacji, na przykład, konfliktu, mogłabym wspierać osoby, które tworzą projekty. Wiem, że mogę je wesprzeć tylko moją obecnością w momencie, kiedy pojawia się jakaś sytuacja konfliktu, choć nie wiem, czy umiałabym poradzić sobie z ich emocjami czy z ich reakcją.

### 2.7.2 Grzegorz Laszuk

Od trzeciego spotkania w sesjach feedbackowych uczestniczył również Grzegorz Laszuk, jeden z liderów Komuny Warszawa.

Często mówiłem jako widz, a nie jako dyrektor. To jest moja pierwsza reakcja. Nie patrzę na to jako osoba zamawiająca, bo też nigdy w czasie tych rezydencji niczego nie zamawiałem, nie było nawet takiej obietnicy. Mam więc poczucie dużego obiektywizmu. Czasami mówiłem, czego ja jako dyrektor bym nie wziął, od razu jednak zaznaczając, z jakiej pozycji to mówię.

## 3 NARZĘDZIA PRACY

Narzędzia pracy to konkretne metody/techniki/sposoby refleksyjnego kształtowania procesu pracy i składających się na niego relacji. Jak mówiła Wdowik:

W pewnym momencie zrozumiałam, że potrzebuję narzędzi do rozumienia i weryfikowania tego, co dla mnie w danym procesie działa, a co nie. Jeśli analizujesz swój proces, jesteś w stanie dzięki temu wytworzyć swoją metodologię.

Metodologia to dla mnie zbiór narzędzi, które dają mi możliwość generowania materiału artystycznego – ruchowego, tekstowego, scenicznego. Pozwalają mi one jako twórczyni oraz liderce poprowadzić proces twórczy oraz zaopiekować się swoim oraz innych dobrostanem i zdrowiem psychicznym. Trzy kluczowe dla mnie obszary to: proces twórczy, higiena procesu oraz zasoby, jakimi dysponujemy.

### 3.1 Wytwarzanie przestrzeni

Struktura rezydencji inspirowana była wiedzą i doświadczeniami Gosi Wdowik, w szczególności jej studiami w DAS. Wdowik mówiła:

Z Szymonem Adamczakiem i Grześkiem Laszukiem, z którymi dokonywaliśmy selekcji, chcieliśmy stworzyć grupę, która może się nawzajem inspirować i wspierać. Chcę pracować z formatem współdzielenia się wiedzą, dlatego zależało mi na stworzeniu zróżnicowanej grupy. Rezydenci i rezydentki reprezentują różne dziedziny: choreografię, teatr, performance, sztuki wizualne, zależało mi, żeby we wspólnej rozmowie o ich projektach mogli się wzajemnie uzupełniać.

Ważne jest dla mnie podzielenie rezydencji na proces indywidualny i wspólny – znalezienia momentów, w których spotykamy się jako grupa i dzielimy się materiałem z danego tygodnia, zakładając, że grupa zna szersze założenia dotyczące pracy danej osoby.

Miesięczna rezydencja poprzedzona była kilkukrotnymi spotkaniami na zoomie z każdą z rezydentek, otwarta zaś została trzydniowym warsztatem, który pozwolił rezydentom, kuratorce, pracownikom Komuny Warszawa oraz nam poznać się i rozpocząć wspólny proces. Wdowik mówiła:

Na indywidualne procesy twórcze składały się spotkania przed rozpoczęciem rezydencji, podczas których rozmawialiśmy o tym, jakimi narzędziami dysponują rezydentki i rezydenci, co chcą dla siebie sprawdzić podczas rezydencji, z jakim tematem i zagadnieniem chcą pracować, czego się obawiają.

Kolejny etap to był etap warsztatowy, w którym Mira, Filip, Tamara i Horacy opowiadali o swoich projektach i metodologiach twórczych. Każdy z uczestników i uczestniczek prowadził warsztat swoją metodą twórczą dla całej grupy.

Ważne dla mnie było, żeby już na tym etapie zwrócić uwagę na możliwość korzystania ze wsparcia grupy, dlatego zrobiliśmy ćwiczenie „podmiany projektów”. Ktoś dostawał czyjś projekt i miał go od tego momentu potraktować jako swój i opisać jakby ze swojej perspektywy, używając swoich narzędzi, wyobraźni i wrażliwości.

Na etapie rezydencji kontynuujemy łączenie perspektywy zbiorowej z indywidualnymi.

Rezydenci rozpoczęli następnie prace w swoich studiach. Każdy tydzień rezydencji kończył się dniem *studio visits*, podczas których odwiedzaliśmy pracownie każdej z osób, poznając materiał, z którym w ostatnim czasie pracowały, oraz udzielając feedbacku. Po trzech wewnętrznych *studio visits* miała miejsce ostatnia o charakterze częściowo otwartym – zaproszono na nią wybrane osoby ze środowiska artystycznego. Końcowa sesja feedbackowa stanowiła także formę podzielenia się przebiegiem procesu miesięcznej rezydencji oraz jego wynikami. Poza sesjami rezydentki miały stały kontakt

z Wdowik, która odbywała z nimi indywidualne rozmowy przed i po każdym *open studio* – rozmawiając o trudnościach w pracy, ustalając potrzeby i pomagając w uporządkowaniu otrzymanej informacji zwrotnej. Ponadto każda z nich dysponowała budżetem przeznaczonym na konsultacje z wybranymi przez nich specjalistami.

Gosia Wdowik:

Przed *studio visit* pytam, jakie tematy czy pytania chcieliby w danym tygodniu zadać grupie feedbackowej. Chodzi o to, żeby wiedzieć, z czym chcę w ten feedback wejść, czego potrzebuję do tego formatu, jakie mam pytanie wobec grupy.

Nie wiadomo, jak zbiorowy feedback wpłynie na daną osobę, to często zależy od momentu w procesie. Dlatego ważna jest dla mnie organizacja indywidualnego spotkania po wspólnym feedbacku, żeby sprawdzić, co zarezonowało, a co może zablokowało.

Mira Mańka:

Rozmowy z Gosią po sesjach są dla mnie bardzo ważne. To momenty pracy na moich emocjach w procesie. Wchodzę w niego z dużą otwartością, ale łatwo mnie zranić, bo pracuję z tym, czego nie znam.

Filip Jaśkiewicz:

Gosia jest trzecią osobą, która pomaga nam uporządkować i oswoić informacje, które otrzymaliśmy od osób feedbackujących. Zauważa pewne rzeczy, które dzieją się w grupie, jej obecność daje nam możliwość przyjrzenia się tej sesji z innej niż nasza perspektywy.

## 3.2 Feedback

Stosowany w czasie rezydencji feedback czerpał z metodologii wypracowanej w amsterdamskim DAS Theatre, którego zasady Mira Mańka opisywała w następujący sposób:

DAS Theatre Feedback Method to metoda wspólnotowego i wieloperspektywicznego omawiania prac performatywnych. Została opracowana przez osoby wykładające i studiujące w DAS, przy wsparciu filozofa Karima Benammara i artystki performatywnej i choreografki Siegmar Zacharias. Metoda ta powstała w odpowiedzi na sygnały osób studiujących w DAS o braku metodologii i chaosie omówień oraz braku możliwości dalszej pracy z uzyskanymi informacjami ze względu na ich liczbę, jakość i formę podawczą.

Podstawą tej techniki są trzy role: prezenter\_ka (osoba, która prezentuje swoją pracę), moderator\_ka i grupa feedbacku. Sesja feedbacku

(wraz z pokazem fragmentu pracy) trwa dziewięćdziesiąt minut i poprzedzona jest spotkaniem osoby prezentującej pracę z osobą moderującą dyskusję. Rozmowa ta odbywa się przed zaprezentowaniem materiału i dotyczy potrzeb feedbackowych osoby prezentującej, ustala się wtedy obszar, którego ma dotyczyć informacja zwrotna, np. afektywność, konstrukcja dramaturgiczna, praca z aktorem czy funkcjonalność materiałów wideo. W tym modelu bardzo rzadko omawia się prace całościowo. [...] w czasie sesji feedbacku [moderator\_ka] pośredniczy między potrzebami prezenterki\_a a grupą feedbacku. Prowadzi sesję, dba o przestrzeganie zasad i czasu wypowiedzi, dopytuje, kiedy informacja zwrotna nie jest klarowna. Ma prawo odebrać głos, gdy ktoś mówi nie na temat lub zbyt długo klaruje myśl. Wśród rad dla osób moderujących sesje są: zachowanie surowości i dbałość o syntetyczność wypowiedzi wszystkich osób. Moderator\_ka również notuje – na widoku – spostrzeżenia poszczególnych osób grupy feedbackowej, by uniknąć powtórzeń w czasie dyskusji i by wypowiedziane refleksje wykorzystać w ramach różnych formatów.

W drugim kroku prezenter\_ka referuje temat, zadanie, cel swojej pracy. Mówi, w którym miejscu jest jej/jego proces (początek prób, prawie gotowe przedstawienie itp.) oraz nazywa to, z czym się mierzy i jakie ma potrzeby wobec tej sesji feedbacku. Na końcu zadaje publiczności jedno lub dwa pytania, które stają się jej zadaniem podczas oglądania materiału.

Trzecim krokiem jest dwudziestominutowa prezentacja pracy. Po zakończeniu prezentacji DAS Theatre Feedback Method podaje kilka możliwych formatów, czyli technik komunikacyjnych, które można dowolnie wybierać, pomijać i mieszać lub przejść przez wszystkie w zaproponowanej kolejności.<sup>2</sup>

Ten model był przez Wdowik adaptowany do krótszego czasu oraz do potrzeb rezydentek w danym momencie procesu.

Różne narzędzia feedbacku należy stosować w różnym momencie procesu twórczego, żeby sprawdzać, co dla tej osoby albo momentu może najbardziej rezonować.

Najczęściej używanym narzędziem było „Perspectives”, czyli wyraźne zaznaczenie własnej perspektywy i wyrażenie związanych z nią potrzeb: „jako... potrzebuję... bo.. ”.

**Wdowik:**

Mówimy tu o rzeczach, które mogłyby być rozwinięte, albo takich, na które warto zwrócić uwagę. Mówimy to w kontekście perspektyw, które reprezentujemy.

2 <https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska-czesc-druga-praktyki-feedbacku>

Przykłady:

Jako dyrektor potrzebuję większej komunikatywności.

Jako widzka potrzebuję atrakcyjności.

Jako twórczyni potrzebuję większej intensywności.

Etc.

Sięgałyśmy również do formatu „affirmative feedback”, w którym formułowane były stwierdzenia, co na mnie zadziało: Zadziało dla mnie... ponieważ...

Przykłady:

Zadziała na mnie scena z koniem, ponieważ przypomniała mi o...

Dramaturgia była czymś, co na mnie zadziało, ponieważ...

Etc.

Wdowik:

Ważne jest, żeby to, co działo, traktować nie tylko pozytywnie. Może na mnie działać coś, co wzbudza mój dyskomfort. Chodzi o coś, z czym zostałam – co mnie jakoś poruszyło.

Inną często używaną formą są otwarte pytania. Polega ona na zadawaniu retorycznych pytań do zaprezentowanego materiału.

Pozwala ona wskazać obszary niepewności, niejasności czy ciekawości. Umożliwia także uchwycenie tego, co w danym materiale najsilniej rezonuje z grupą.

Format „gossipround”, w której osoby feedbackujące swobodnie wypowiadają się na temat pracy pod nieobecność osoby feedbackowanej, wykorzystany został przy omówieniu pracy Tamary, która połączyła nas w pary, prosząc, byśmy nagrały swoje rozmowy i przesłały je do niej.

Tamara:

Forma nagrań pozwoliła mi na zarządzenie czasem odsłuchania feedbacku. Wiedziałam, że tydzień przed prezentacją szerszej grupie – zaufam swoim wyborom. Ze względu na charakter mojego tematu i świadomość, że są w naszej grupie osoby, które podchodzą do niego oraz formy wspierającego feedbacku sceptycznie. Odsłuchałam wszystkie rozmowy jednego dnia, 2 miesiące po zakończeniu rezydencji. To była najlepsza decyzja, jaką mogłam podjąć, bo pojawiło się tam też nagranie ze słowami Grzegorza oceniającymi mnie, a nie moją praktykę, które w ostatnim tygodniu nie zadziałyby na mnie konstruktywnie i nie jest mi potrzebne.

Pozostałe nagrania natomiast skupiały się nie tyle na tym, co ja zrobiłam, ale jak to, co zaproponowałam, zrobiło innym. Wasze wypowiedzi dały mi informację zwrotną, która potwierdza to, że to, co chciałam zrobić, się udało, i tego dnia to zadziało.

## 4 PROCESY PRACY

W procesach, w których uczestniczyliśmy, wiedza wytwarzana była w kilku aspektach: związanych z tematami prac, jakie realizowały osoby rezydentki i – co z naszej perspektywy bardziej istotne – sposobów i strategii pracy, a także samej wiedzy i metod jej wytwarzania. Ostre oddzielanie od siebie tych obszarów jest jednak sztuczne, bo jak pokazały badane przez nas procesy (zwłaszcza Tamary), obszary te nakładały się na siebie i wzajemnie na siebie wpływały. Wiedza na temat codzienności, jak w przypadku projektu Miry i Filipa, stała się też wiedzą na temat pracy i wypoczynku. Okazało się, że tytułowy nadmiar i związane z nim nadprodukcja, czas pracy, zmęczenie, wypalenie, potrzeba wypoczynku stały się dominantą przynajmniej dwóch spośród trzech rezydencji.

### 3.1 Horacy

W czasie pierwszego *studio visit* Muszyński zorganizował oprowadzanie po nieużywanych pomieszczeniach budynku Szkoły, między innymi sali do historii. Nauczyciel historii w Zespole Szkół nr 125, gdzie obecnie działa Komuna Warszawa, miał – jak opowiadał Muszyński – zajmować się historią zakonu; artysta odnalazł też w Szkole elementy symboliki Artis Defensores. Opowiedział o wystawie w Wozowni i pokazał materiał toruńskiej telewizji lokalnej na jej temat – ekspozycja była w niej przedstawiona jako historyczna. Mam wrażenie, że w czasie tej wizyty – jako osoba niewtajemniczona w mistyfikację tworzoną przez Horacego – miałem być testerem wiarygodności i siły perswazyjnej stworzonej narracji.

Uważam, że nauka, jak sobie porządkować proces, jest super. Mocno opieram się na intuicji i przyszedłem na tę rezydencję także po to, żeby nauczyć się nazywać i definiować obszary mojego researchu. Zależy mi na tym, żeby nauczyć się precyzyjnie opowiadać o procesie. Uczenie się narzędzi pracy działa porządkująco. Pracuję nad uściśleniem pomysłów, tak żeby wyciągać z nich esencję i docierać do tego, o co mi chodzi.

Kolejna wizyta była sesją generowania materiałów, w czasie której zostaliśmy poproszeni o wystąpienie w roli oskarżenia i obrony w procesie Doroty Piekuty, zebranie argumentów i ich przedstawienie oraz o napisanie listów do bohaterki opery. Stworzone przez nas w ten sposób opowieści o życiu przywódczyni zakonu Artis Defensores, nasze spekulacje dotyczące jej motywacji oraz argumenty za i przeciw jej oskarżeniu o czary i skazaniu na śmierć na stosie zostały przez Muszyńskiego twórczo przetworzone i wykorzystane jako materiał do pracy nad librettem.

W kolejnym tygodniu powstały fragment libretta czytaliśmy z podziałem na role.

Gosia komentowała:

Horacy chciał przeszczepić swój projekt wystawy na narzędzia teatralne i w ogóle na teatr, i na kolektywne kreowanie. Dlatego w wypadku

jego feedbacku koncentrowaliśmy się ćwiczeniach, które generują materiał. To jest sytuacja, którą można porównać z byciem na sali prób i momentem, kiedy każdy dzieli się intuicją lub przemyśleniem wobec wspólnie tworzonego projektu. Jego feedback służył kolektywnemu rozwijaniu materiału.

### 3.2 Mira i Filip

Pierwsza wizyta w studiu miała miejsce 1 lipca i poświęcona była prezentacji projektów. Codziennosc została rozpoznana jako rzeczywistość wytwarzana przez przedmioty, nieodłącznie związana z materialnością i związanymi z nimi czynnościami pozwalającymi na przeżycie i utrzymanie własnej kondycji – sprzątanie, pranie, gotowanie. Przestrzeń związana z pracą opiekuńczą – nieskopłatną lub nieodpłatną, ukrytą. Codziennosc jako sfera służąca utrzymaniu życia została w historii kultury wydzielona, jako nieistotna, związana z prywatnością i przeciwstawiana działaniom publicznym i pracy polegającej na wytwarzaniu – przedmiotów, idei. Postulowany przez Jaśkiewicza i Mańkę powrót do codzienności miał mieć siłę wywrotową – widoczna na pierwszy rzut oka w sformułowaniu „eskapistyczny bunt” sprzeczność okazuje się pozorną, a proponowany zwrot w stronę codzienności, jako sprzeciwu wobec produkcji i wytwarzania na rzecz zapewniających utrzymanie kondycji działań reprodukcyjnych, daje się rozpoznać jako być może najbardziej radykalny gest odmowy.

Mira Mańka:

Wyłoniły się nam trzy ścieżki, które tak naprawdę mieliśmy w sobie, ale o tym nie wiedzieliśmy. Jedną z nich jest spektakl, w którym nie ma nic do oglądania, kolejną praca o tym, jak przedmioty kształtują nas i opowiadają naszą tożsamość, ostatnia to teatr przedmiotów.

Najbardziej interesuje nas strategia partycypacyjna, gdzie nie ma podziału na aktorów i widzów, tylko dochodzi do spotkania z publicznością, których codzienność próbujemy złapać tak z zaskoczenia. Myślimy o postawieniu na dźwięk, na audio wskazówki.

---

#### CO MASZ W PLECAKU:

*Wyjmij wszystkie rzeczy, które masz w plecaku/torbie/nerce/kieszeniach. Daj sobie czas na przyjrzenie się im. Których używasz najczęściej? Które cię zaskoczyły? O których nie miałś pojęcia, że je masz? Których się wstydzisz? Które wywołują emocje? Które są potrzebne?*

*Jeśli wykonujesz ćwiczenie w grupie, usiądźcie w kręgu i połóżcie przed sobą swoje przedmioty. Opowiedzcie sobie o nich nawzajem.*

---

Mira Mańka:

Podczas wspólnego wykonywania ćwiczenia *Co masz w plecaku* ktoś zauważył, że ma pokusę udawania, że jest kimś ciekawszym, niż świadczyłyby jego rzeczy. Ale mamy tylko to, co jest tu i teraz.

Filip Jaśkiewicz:

Z tego ćwiczenia wyłoniło się mocne dla mnie hasło nagłego przyszpilenia codzienności. Bardzo silnie ono w nas zapracowało i kilka kolejnych ćwiczeń było tego wynikiem.

---

**NA MOJEJ PÓŁCE:**

*Zrób zoom na przedmioty z twojej codzienności.*

*Zarejestruj go w formie wideo.*

*Stwórz narrację lektora, która opisuje ten wycinek twojej codzienności.*

*To ty decydujesz, jakim językiem opisu będzie posługiwał się lektor i na co zwróci uwagę.*

*Postaraj się wybrać przedmioty, których w ostatnim czasie używasz najczęściej, zastanów się, jaki jest tego powód. Jeśli chcesz, umieść te refleksje w swojej narracji.*

---

W czasie kolejnej wizyty w studiu zespół przedstawił materiał wideo dokumentujący rozmowy telefoniczne, jakie odbyli artystka i artysta ze swoimi znajomymi. Był to jeden z pomysłów badania codzienności: każde z nich wybierało z listy kontaktów numery, pod które dzwoniło z krótkim pytaniem: „co robisz?”, a następnie rozłączało się (każda z osób, z którymi prowadzone były rozmowy, otrzymała wiadomość wyjaśniającą kontekst przerwanej rozmowy).

18

Ćwiczenie pozwoliło na uchwycenie w życiu osób, z którymi rozmawiali, momentów, w których nie wykonywały one czynności uznawanych za istotne, mające cel czy znaczenie. Ustaleniu tych momentów miały służyć przedziały czasowe, w jakich wykonywane były połączenia – rano i wieczorem, w porach uznawanych za czas przygotowania do pracy zawodowej i wypoczynku po niej. Samo to założenie pozwalało na ustalenie, że praca zawodowa, jako czynność celowa nastawiona na realizowanie zadań, zarabianie pieniędzy, czyli definiowana jako istotna część działalności, nie należy do codzienności. Ta, jak pokazały nagrania, pozostawała dla samych wykonawczyń i wykonawców codziennych czynności sferą nieokreśloną. Wśród odpowiedzi dominowały zwroty: „nic takiego”, „nic ważnego”, „nic istotnego”, oznaczające czynności lub stany niewpisujące się w porządek zaangażowania zawodowego. Ciekawe były kontynuacje tych rozmów, gdy osoby, które udzieliły zdawkowych odpowiedzi, w wiadomościach tekstowych doprecyzowały, co rozbiły, że na przykład czytają książkę do pracy.

---

8:00–8:30 / 20:00–20:30

*Ustal ramy czasowe ćwiczenia – na przykład 30 minut.*

*W tym czasie zadzwoń do jak największej liczby osób ze swojej listy kontaktów.*

*Każdej z nich zadaj pytanie: „Co robisz?”.*

*Rozłącz się bez słowa po otrzymaniu odpowiedzi.*

*Przygotuj wcześniej wiadomość tekstową z wyjaśnieniem, wyślij ją natychmiast po rozłączeniu się.*

*Całość nagrywaj.*

*Możesz powtarzać kilkakrotnie w ciągu dnia lub kilka dni z rzędu o ustalonej wcześniej godzinie.*

---

Napięcie między pracą zawodową a codziennością stawało się coraz bardziej widoczne, a pomysł, by właśnie w niespektakularnych „małych życiach” szukać ucieczki od – co też stawało się coraz bardziej widoczne i upodabniało rezydencję Miry i Filipa do praktyk Tamary, która z kolei na prezentacji 24 lipca zaaranżowała swoje studio na pokój relaksu, tematyzując to, czy można nic nie robić i co to właściwie znaczy, widząc w tej sferze możliwość zadbania o siebie i swój dobrostan.

---

#### WZAJEMNE PORTRETOWANIE:

*Umów się z osobą, z którą współpracujesz, że będziecie obserwować swoje codzienności przez ustalony czas.*

*Zapisuj wszystkie obserwacje związane z jej codziennością.*

*W trakcie wykonywania ćwiczenia możesz wprowadzić ćwiczenia dodatkowe w celu zebrania większego materiału.*

*Podziel się swoimi obserwacjami z drugą osobą.*

---

#### AUDIO24

*Włącz dyktafon po przebudzeniu i pozostaw go włączony aż do czasu, gdy pójdziesz spać. Możesz pozostawić włączone nagrywanie również na noc.*

*Noś włączony dyktafon cały dzień przy sobie. Spróbuj wykonać radykalną rejestrację audio twojego dnia – tylko ty możesz odsłuchać ten materiał.*

*Zwróć uwagę na to, jak zmienia się twoja perspektywa, zachowanie, sposób mówienia, itp. kiedy wiesz, że powstaje rejestracja.*

*Jeśli chcesz, możesz przesłuchać nagrania po jego powstaniu.*

---

Na kolejnym spotkaniu Filip i Mira prezentowali wyniki kolejnych eksperymentów. Tym razem przedmiotem ich zainteresowania było trwanie. By je uchwycić, postanowili przez cały dzień nie wyłączać dyktafonów i nagrywać wszystkie dźwięki ze swojego otoczenia.

Każde z nich napisało również tekst będący próbą zrekonstruowania i zapisu nagranych codziennych czynności. Udostępniony nam dokument składał się z dwóch części: jedna jest drugoosobową ciągłą, niepodzielną na akapity narracją, zaczynającą się:

*„Przez sen słyszysz miauczenie. Próbujesz nie otwierać oczu i zignorować kota, który domaga się wpuszczenia do domu. Słyszysz miauczenie coraz wyraźniej i wiesz, że już nie uda ci się zasnąć. Z zamkniętymi oczami turlasz się na lewą stronę łóżka, odkrywasz – nadal nie otwierając oczu”.*

Tekst ma kilkanaście stron, skupia się na ciele, na tym, co się z nim dzieje, jak się czuje: mycie ciała, ubieranie się, gotowanie i jedzenie z jednoczesnym przeglądaniem wiadomości w telefonie, drobne interakcje z innymi ludźmi. To narracja kobiety. Po niej jest historia dnia mężczyzny – już nie ciurkiem, lecz w tabeli: każda fraza w osobnej komórce. „Leżysz”. „Kaszlesz”. „Drapiesz się po genitaliach”. Odnotowane jest każde zamknięcie drzwi, oglądanie YouTube, słuchanie Darii ze Śląska. Dużo tu fizjologii, sikania, drapania się. Podmiot mówiący obserwuje świat raczej zerkając.

---

FULL ZAPIS:

*Spróbuj zapisać wszystko, co robiłś w ciągu dnia jednego.  
Przygotuj możliwie skrupulatny zapis wszystkich czynności.*

---

Naszym zadaniem jest komentowanie dokumentu, który ma działać – i działa – afektywnie. Rozpoznaję się w tych sytuacjach. Czasem czuję w ciele opisane przeciąganie się, czemu daję wyraz w komentarzu.

Filip Jaśkiewicz:

Na początku skupialiśmy się na przedmiotach, próbując znaleźć obszar wiodący w naszej codzienności. Początkowe rozważania dotyczyły znaczenia przedmiotów, które wydawały się istotnym elementem tego obszaru. Niemniej w miarę postępu prac zauważyliśmy, że te przedmioty stają się jednym z elementów większego doświadczenia, które wspólnie przeżywamy w trakcie codziennych czynności. Podjęcie próby totalnego zapisu tych czynności okazało się jednak wyzwaniem.

Mira Mańka:

Tak naprawdę opowieść o przedmiocie była dla nas trampoliną do myślenia o relacji. Bo jednak Brach-Czaina, kiedy pisze o przedmiotach, to pisze o relacji, o własnej relacji z nimi. I to mi się wydaje ważne.

Książka Brach-Czainy ma w tym procesie coraz mniejsze znaczenie. Być może pozwoliła tylko zdiagnozować temat wyjściowo, badania artystyczne nad codziennością coraz bardziej zwracają się w stronę cielesności.

---

ONE MINUTE PERFORMANCE:

*Zaprojektuj działanie, które może stać się twoim małym codziennym rytuałem.*

*Postaraj się, aby jego realizacja nie trwała dłużej niż minutę.*

*Postaraj się, by jednominutowe performance były zarówno skierowane do „wewnątrz”, jak i na „zewnątrz”. Możesz spisać wymyślone dla siebie zadania i codziennie losować nowe.*

---

### 3.3 Tamara

W czasie spotkania 8 lipca Tamara poprosiła, abyśmy odpowiedzieli na pytania przygotowane – jak ujawniła później – wspólnie z Chatem GTP. Wygenerowane przez sztuczną inteligencję pytania dotyczyły relacji między życiem a sztuką, twórczością artystyczną a ludzkim ciałem.

Jakie największe koszty ludzkie uważasz za akceptowalne na rzecz spraw sztuki?

Jakie wartości są istotne w sprawach ludzi, a jakie wartości są istotne w sprawach sztuki?

Taki tryb pracy – generowanie materiału i delegowanie zadań na AI – wynikał z kondycji Tamary: zmagania się z przemęczeniem i wypaleniem, o którym opowiadała nam w rozmowie.

Ta rezydencja była dla mnie wyzwaniem, bo byłam fizycznie w słabszym momencie, przyjechałam z anemią i nawrotem epizodu depresyjnego, który zaczął się po moim ostatnim doświadczeniu przemocy seksualnej na akademii w Amsterdamie. Ostatecznie jednak czuję, że w tych stanach weszłam w pełne zaopiekowanie siebie, wzmacniając clou mojego tematu bardziej, niż gdybym opowiadała o nim w pełni sił.

W rezydencji coraz bardziej poszukiwała odpoczynku, a jej projekt ewoluował od próby odzyskania tańca do zadbania o siebie w sytuacji chronicznego przemęczenia i zajmowania się trudnym emocjonalnie tematem, który ją angażował.

Szukam momentów pracowania bez pracy – w rozumieniu pracy (labor) w sensie kapitalistycznym – wytwarzania produktu, efektu. Bez presji i ostrej samodyscypliny. Nie jest to mój sposób działania w każdym projekcie, ale w tym stwarzam sobie taką przestrzeń. To strategia odmienna od reżimu edukacji artystycznej. Sprawdzam, jak się w tym czuję, jak sobie poradzę, jakie reakcje to we mnie wywołuje. Czy czuję, że robię za mało?

Zamiast opuszczać swoją strefę komfortu, staram się sprawdzić, czy jestem w stanie się w niej rozwijać. Oznacza to także rozpuszczanie niepodważalnych zasad dotyczących tego, jak należy pracować ciałem. Pracuję z odpuszczaniem i porzucaniem. Uczę się funkcjonować z ciałem, które ma mniej siły.

Kondycja artystki wpływała na proces, od początku go determinowała, choć chyba dopiero na kolejnych etapach zostało to stematyzowane i punkt ciężkości badania artystycznego przeniesiony został na samoopiekę w trudnej życiowo i artystycznie sytuacji. Tamara, podobnie jak Mira i Filip, eksperymentowała ze swoimi narzędziami pracy. Identyfikowała działania, które zwykle podejmuje w procesie twórczym, i sprawdzała, co się stanie, kiedy spróbuje po nie sięgnąć.

Chciałabym w tej rezydencji nie pokazywać ciała ruszającego się, ale szukać innych form, które są wprawdzie związane z pracą z ciałem, ale ich wynikiem niekoniecznie będzie układ choreograficzny. Czułam, że bardzo potrzebuję formy, która opowiadając o ciele, będzie funkcjonować poza moim ciałem.

Zamiast ruchu i choreografii artystka sięgnęła po pracę z głosem oraz tekstyliami.

Zaczęłam pracować z emisją głosu. Nie pracowałam wcześniej indywidualnie ze swoim głosem, ale od dawna mnie do tego ciągnęło. Jest to dla mnie rodzaj pracy z ciałem odrzucający temat obsesji na punkcie wyglądu i piękna, które bardzo mnie męczą.

Poza tym ważna jest dla mnie praca z obiektami wizualnymi i tkaniną, tekstyliami, zwłaszcza kołdrami. Pociąga mnie ta bliskość między kołdrą a ciałem, intymność i bezpieczeństwo, które się z tym wiąże.

Tamara – jak zauważyła potem Gosia Wdowik – zmagала się z poczuciem nieprzygotowania kolejnych prezentacji i zmuszona została do zadania sobie pytania, czym właściwie jest nieprzygotowanie.

Gosia Wdowik:

22

Wyraźnie było widać, że Tamara musiała stawić czoła i zmierzyć się z uczuciem „nieprzygotowania”. W tym wypadku nieprzygotowanie nie wynikało z lenistwa, ale z potrzeby konfrontowania się z przymusem produktywności. Rezydencja oraz przymus cotygodniowych *studio visits* może powodować presję. Dla mnie Tamara pracowała na formacie, w jakim uczestniczyła, wręcz miałam wrażenie, że prowadzi bardzo pogłębiony autorefleksyjny proces, w którym mierzy się z tematem produktywności.

Dla mnie to było niezwykle intrygujące doświadczenie uczestniczyć w tym procesie – zwłaszcza podczas wizyty w studiu poświęconej czasowi wolnemu. To było ekstra, po prostu wspaniałe, bo widać było zmaganie w nas wszystkich między potrzebą produktywności a propozycją Tamary, aby nic nie robić.

Mówiłam jej: „robisz świetną pracę, tylko brakuje ci nomenklatury. Nie nazywasz tego, co robisz”. Teraz myślę, że może sama wprowadzałam presję, bo jedną rzeczą jest wystawiać siebie na doświadczenia, a drugą być autorefleksyjnym wobec nich. Obie te rzeczy wymagają czasu i rzadko mogą działać się w tym samym czasie. Miałam taką myśl, czy te prezentacje i feedback były jej w ogóle potrzebne. Czuję, że te narzędzia nie były do końca adekwatne wobec jej formy pracy. Powiedziałabym, że to było konfrontowanie się z tym, co rozumiemy jako produktywne i jej rozumieniem nieprzygotowania.

W czasie kolejnej wizyty w pracowni Tamara zaaranżowała w niej „rozbiernię”, jak w szkole baletowej określano przebiernię. Słowo „rozbiernia” wprowadziło nowe konteksty związane z rozbierniem zwłok zwierząt w rzeźni albo obnażaniem ciał. O tych asocjacjach rozmawialiśmy, zanim weszliśmy do pracowni, w której – oprócz zaimprovizowanych wieszaków i mebli splecionych ze sobą utrudniającą poruszanie się siecią z taśmy malarskiej – znaleźliśmy wypuszczoną za okno ogromną płachtę papieru z wypisanymi imionami osób, dla których Tamara chciała zająć się sprawą nadużyć i przemocy w balecie.

Z dzisiejszej perspektywy myślę, że to był właśnie moment zasadniczej zmiany, w którym to, co wyjściowo miało być tematem rezydencji, zostało umieszczone na zewnątrz, niejako wypchnięte – również z siebie, jako przymus pracy aktywistycznej w sytuacji, gdy brakuje sił. Dla samej Tamary gest ten stanowił z kolei wyprowadzenie listy poza zamknięte drzwi instytucji – w przestrzeni publicznej – tak aby każdy mógł ją zobaczyć.

W czasie kolejnej wizyty pracownia stała się już przestrzenią relaksu i zadbania o siebie. W czasie wizyty zostaliśmy zaproszeni do odpoczynku. W tym łączą się w mojej opinii kierunki badań artystycznych Tamary z badaniem codzienności jako „eskapistycznego buntu” przez Filipa i Mirę.

---

#### ĆWICZENIE Z.

*Ustaw stoper na 30 minut.*

*Spędź ten czas na odpoczynku.*

*Co zdecydowałś się robić? O czym myślałś?*

---

23

Rezydencja Tamary dla niej samej była chyba najtrudniejsza, dla mnie, osoby patrzącej z zewnątrz, wydarzyło się tu jednak wiele bardzo ciekawych rzeczy, a kierunek w jakim ewoluował projekt – od zaangażowania do odpoczynku – wydaje mi się symptomatyczny w kontekście całego cyklu *Umiar w nadmiarze*. Była to praca przejmująca ze względu na osobisty kontekst, ale i nieustanne zmaganie – ze sobą, z osobami uczestniczącymi, z pomysłem, z projektem. Niebawem jednak w moim odczuciu odkrywcza.

### 3.4 Mapa

Po uczestnictwie w sesji otwierającej rezydencję zaproponowałam włączenie do sesji feedbackowych praktyki mapowania. Po każdej sesji *open studio* spędzaliśmy kilka minut na zapisywaniu na karteczkach hasła/pytań/skojarzeń, z których na koniec ułożyliśmy wspólną mapę.

---

#### MAPOWANIE

*Polega na tworzeniu mapy – skojarzeń, przemyśleń, tematów – i jest doskonałym narzędziem uwspólniania doświadczeń w ramach grupy. Pozwala na ruch myśli i tworzenie połączeń między indywidualnymi refleksjami. Jest to praktyka, która dobrze sprawdza się przy dłuższych procesach*

realizowanych przez grupę osób zmieniającą się w czasie. Opiera się na *uwspólnianiu, urefleksyjnianiu i przetwarzaniu treści.*

1. Przygotujcie kwadratowe karteczki w różnych kolorach. Każdemu kolorowi przyporządkujcie jedną z kategorii (kategorie można modyfikować):

Słowa kluczowe

Pytania

Skojarzenia

Uczucia/odczucia

2. Sformułujcie „temat” mapy

3. Dajcie sobie 10 minut na indywidualne zapisywanie na karteczkach tyłu myśli odpowiadających wybranym kategoriom, ile każdej osobie przyjdzie do głowy. Jedna karteczka = jedna myśl.

4. Na płaskiej powierzchni – podłodze, stole lub ścianie – zacznijcie tworzenie mapy. Wybrana osoba zaczyna, kładąc jedną ze swoich karteczek (modyfikacja: można też dokładać po kilka karteczek na raz). Następnie kolejno dokładajcie po jednej kartce – w tej części ważna jest przestrzeń – dokładając karteczkę, określacie jej relacje do innych już znajdujących się na mapie. Nie zastanawiajcie się długo, podążajcie za pierwszym skojarzeniem. Kładąc karteczkę, czytajcie na głos, co się na niej znajduje.

5. Kiedy wszystkie karteczki zostaną wyłożone, dajcie sobie kilka minut na przyjrzenie się mapie i przeczytanie wszystkiego raz jeszcze.

6. Teraz zastanówcie się, czy są karteczki, które chcecie przełożyć tak, żeby zmienić utworzone konstelacje. Przełóżcie karteczki wedle potrzeb (modyfikacja: można to robić indywidualnie, mówiąc na głos, co się robi, lub dyskutując kolektywnie nad pomysłami przesunięć).

Mapa miała w założeniu posłużyć nam jako narzędzie archiwizacji procesu rezydencyjnego oraz umożliwić uchwycenie jego przekształceń. Sądziłyśmy także, że może stanowić cenne narzędzie dla rezydentek – przestrzeń pozwalającą na eksplorację powiązań między procesami indywidualnymi i procesem grupowym.



### 3.5 Finał

Czwarta, półtwarda sesja feedbackowa stanowiła zarazem finał rezydencji. Zamiast dzielić się ostatecznym, domkniętym konceptem, artystki miały w założeniu zaprosić powiększone grono feedbackujących do ostatniego etapu procesu. Taka formuła udostępniania wyników procesu artystycznego pozwala na niedomykanie go, ale pozostanie z fragmentarycznością, nie-

pewnością i niewiedzą. Jednak występowanie z takiej słabej pozycji w sytuacji publicznej prezentacji, która zwyczajowo i – jak można się domyślać – w oczekiwaniach przynajmniej części osób uczestniczących powinna odznaczać się pewnością, jednoznacznością i wiedzą, sprawia, że uczestniczki są szczególnie podatne na krytykę i zranienie.

Do poszerzonego grona osób feedbackujących zaproszone zostały artystki i badaczki związane z Komuną Warszawa oraz osoby, które zdaniem artystek oraz kuratorki mogły zainteresować się projektami. Zostały one wprowadzone przez Wdowik w metody feedbacku stosowane podczas rezydencji. Zważywszy na jego wciąż małą popularność w Polsce, dla wielu osób było to zapewne pierwsze doświadczenie stosowania tego formatu.

Gosia Wdowik:

Zaproszenie do wspólnego myślenia i zaakceptowania warunków procesu wydaje się procesem samym w sobie – oswojenie takiej sytuacji wymaga czasu i praktyki. Miałam wrażenie, że pewne osoby były usztywnione przez hierarchię i własną pozycję, co uniemożliwiało im wejście w stan niepewności. Zauważyłam też, że wiele osób w ogóle się nie wypowiedziało.

Później zastanawiałam się, czy grupa bardziej zróżnicowana, z większą liczbą osób mających doświadczenie w dawaniu feedbacku, zwłaszcza z obszaru choreografii, przyzwyczajonych do odblokowywania prac i prowadzenia tego rodzaju rozmów, mogłaby wprowadzić inną dynamikę.

Każda z rezydentek obrała inną strategię prezentacji przebiegu swojego procesu artystycznego. Filip i Mira przygotowali *lecture performance* sprawozdający z przebiegu ich poszukiwań. Narracyjny tekst opisywał ich poszukiwania. W toku opowieści o kolejnych pytaniach i odkryciach prezentowali materiały powstałe w wyniku wykonywania ćwiczeń. Był to zatem format inny od tych, z którymi na bieżąco eksperymentowali, jednak stworzony na bazie wiedzy, doświadczeń i sposobów chwywania codzienności, z którymi eksperymentowali w czasie rezydencji.

Tamara rozpoczęła swoją prezentację od autokomentarza, w którym opowiadała o założeniach swojego projektu oraz zaznaczała własne usytuowanie. Następnie zaprosiła osoby uczestniczące do rozbieralni, zaaranżowanej podobnie jak podczas drugiej *studio visit*.

W tej wersji instalacji ważne było także to, co na zewnątrz – z okna zwieszał się rulon z listą imion osób, dla których artystka pragnie działać, a na widocznym z niego trawniku udrapowana została kołdra. Za pomocą czerwonej nitki można było wyciągnąć z niej zwitek kolorowych tkanin. Gest wyciągania na zewnątrz tego, co ukryte i niewidoczne w miękkim wnętrzu, w połączeniu z miękkością i delikatnością tkanin, przywodził na myśl poród. Było w tym działaniu coś zarazem brutalnego i łagodnego.

Ciągnięcie za sznurek spotykało się z oporem materiału, ale ostatecznie pozwalało temu, co w środku, tworzyć relacje z innymi elementami in-

stacji. Więż z kołdrą – bezpieczną przystanią – gwarantowana była przez mocną nić. Wyciągnięta z jej wnętrza tkanina zyskiwała także autonomię – ta część instalacji była interaktywna, a nić można było rozwijać, splatając za jej pomocą otaczające elementy.

Horacy w swoim studiu zaaranżował artefakty związane z zakonem *Artis Defensores*. Podczas prezentacji, która także miała formę *lecture performance*, opowiedział historię zakonu, posiłkując się strategiami uprawomocnienia konترفaktualnej opowieści. Zaprezentował także tekst przygotowanej podczas rezydencji opery, której fragmenty odczytał. Materiał stworzony podczas rezydencji przedstawiony został odbiorcom w kontekście istniejącego wcześniej materiału, co stanowiło konsekwentne odwzorowanie chronologii procesu. Strategia akumulacji kolejnych elementów pozwala Horacemu na tworzenie coraz bardziej złożonego universum.

Jak mówił Filip Jaśkiewicz podczas ostatniego tygodnia rezydencji:

Mierzymy się z presją pokazu – coś jednak musimy zaprezentować.

Pomimo starań osłabienia wagi prezentacji, nie jest to ani łatwo osiągalne, ani nawet w pełni możliwe w warunkach, gdy od osób zaproszonych na sesję wciąż potencjalnie zależą przyszłe możliwości pracy artystek i ich pozycja w polu sztuki. Zarazem rezygnacja z tego elementu rezydencji także nie wydaje się dobrym rozwiązaniem, zważywszy na to, że twórczyniom wsparcie instytucji w dalszym rozwoju ich twórczości jest zwyczajnie potrzebne.

26

## 5 UWIKŁANIE W RELACJE WŁADZY

---

### PYTANIA/SŁOWA KLUCZE/SKOJARZENIA

*czego się ode mnie oczekuje?*

*jak nie czuć się ocenianx?*

*dyscyplinowanie ciała*

*efekt*

*jest nierozłączny ze sposobem, w jaki się go osiąga*

*czy w procesie chodzi o odrzucenie kategorii efektu czy rozszerzenie tego, co to może znaczyć?*

*czy można mówić o efekcie bez procesu?*

*zbieramy argumenty, żeby budować ramy instytucjonalne dla takich działań*

*jak mówić o tym, co się wytworzyło w ciebie, w relacji?*

*zapisane rzeczy oddzielają się od naszego ciała i sięgają dalej*

*kto o tym decyduje?*

*ile osób i z jakiej pozycji może cię ocenić?*

*codziennosc*

---

## Gosia Wdowik:

W sesji feedbackowej ważne jest, żeby wszystkie osoby biorące w niej udział poznały zasady i narzędzia do dawania informacji zwrotnej, którymi będziemy się posługiwać. Wszyscy wobec tych zasad jesteśmy równi i trzymamy się ich właśnie po to, aby tę równość spróbować maksymalnie utrzymać. Każdy musi wykonać pewną pracę, żeby nie popaść w lenistwo myślowe i po prostu powiedzieć, że coś jest nudne, głupie albo „no fajne”.

Podświadomie wiemy, że nasze opinie też coś świadczą o nas. Dlatego niektóre osoby używają możliwości wypowiedzania się, aby nakarmić swoje ego. I mówią z pozycji osoby wszystkowiedzącej, a nie ciekawej procesu i wspierającej.

Dlatego trudno jest całkowicie pozbyć się hierarchii związanej z pozycją danej osoby lub sprawnością w konstruowaniu wypowiedzi. Nie każdy z nas czuje się najlepiej, wypowiadając się werbalnie. Jako prowadząca feedback staram się to wziąć po uwagę, ale nigdy nie mam pełnej kontroli nad sytuacją.

## Marcelina Durska:

Te narzędzia naprawdę dają mi poczucie bezpieczeństwa, stworzyły miejsce, gdzie mogę zacząć bez obaw określać perspektywę, wyrażać opinię, i to jest dla mnie ważne. Wydaje mi się, że te narzędzia pomogły mi unikać ograniczeń. Hierarchia może nadal trochę jest, ale z czasem zaczęłam się mniej obawiać.

Były chwile, kiedy czułam się trochę zagubiona. Nie chciałam czasem mówić pewnych rzeczy nie ze względu na ich wymiar krytyczny, ale po prostu dlatego, że nie wiedziałam, na jakim etapie jest dana osoba. Brakowało mi pełniejszego zrozumienia procesu.

Z drugiej strony, rozmowy z Gosią pomagały zrozumieć niektóre kwestie. Brakowało mi jednak podsumowań czy szerszej perspektywy na całość. Feedback teoretycznie pozwala mówić, ale w praktyce wydaje się, że wyłącza emocje. Obserwując ten proces, zauważyłam różnice między Gosią a nami. Ona miała inną relację z uczestnikami rezydencji, mogła z nimi rozmawiać, zapisywać uwagi, rozwiązywać problemy feedbacku. Byłoby świetnie, gdybyśmy mogli razem osiąść i wspólnie pracować nad udoskonaleniem narzędzi. Sesje co kilka dni i krótki czas trwania rezydencji utrudniają jednak taką wspólną refleksję.

Miałam poczucie dystansu, zwłaszcza widząc różnice między projektami. Projekty były na różnych poziomach, co wpływało na dynamikę między nimi. Różne osoby różnie rezonowały z poszczególnymi projektami ze względu na różnice w dynamice. Chociaż zależało to od projektu, to wciąż odczuwałam pewien dystans między nami.

Zauważyłam, że Gosia starała się zacierać granice, wyjaśniając różnice w języku. To mi pomagało zrozumieć, że nad tym pracujemy. Jednak

nie zawsze czułam otwartość ze strony uczestników rezydencji. Czasami nie wiedziałam, na jakim etapie są w procesie, co utrudniało przekazanie feedbacku. Miałam też wrażenie, że nie zawsze chcą, aby feedback był taki, jak go przekazuję. Miałam różne momenty.

Moje intuicje stawały się częścią procesu, co dawało mi poczucie sprawczości. Widzenie, jak moje rady pomagają komuś w zmaganiach, budowało wspólnotowość. To dla mnie pozytywne uczucie, że mogłam być pomocna. Cały proces był fascynujący, zwłaszcza obserwowanie rozwoju projektów.

W feedbacku wszystkie osoby powinny być równe, a przynajmniej mieć taki status, a przede wszystkim – czuć się równymi. Zawieszenie hierarchii to chyba jedna z podstawowych zasad dobrego feedbackowania. Jeśli ktoś nie chce czuć się równy, nie stworzy swoją obecnością i wypowiedziami warunków do udzielania wiadomości zwrotnej w konstruktywny sposób. W punkcie wyjścia ustaliśmy zatem, że mamy takie same prawa i możemy wypowiadać się w swobodny sposób. Zwłaszcza instruktywne może być tu mówienie na wstępie o swoim usytuowaniu w konkretnym dniu, w tym również o samopoczuciu, oczekiwaniach etc., oraz używanie frazy „jako [tu można wstawić dowolną figurę] uważam, że”, która tym bardziej osadza osobę mówiącą w konkretnym kontekście, by jej wypowiedź zamiast wybrzmiewać oceniająco, miała przede wszystkim charakter opinii.

Metodologie feedbacku pozwalają w bardzo precyzyjny sposób określać własną pozycję, co ma przede wszystkim znaczenie dla osoby odbierającej feedback, pozwalając jej zrozumieć przesłanki wypowiedzi, które mogą wynikać nie tylko z merytorycznych opinii, lecz także na przykład poziomu zmęczenia i dekoncentracji, zajmowanego stanowiska, dotychczasowych doświadczeń wynikających z uczestniczenia w procesach ewaluacyjnych etc. Narzędzia te pozwalają na nazywanie i kanalizowanie komunikatów, będą jednak działały jedynie przy założeniu dobrej woli wszystkich zaangażowanych stron.

### **relacje władzy są nadal obecne w feedbacku**

Nawet jednak zakładając dobrą wolę i chęć zrównania swojej pozycji z innymi osobami uczestniczącymi w procesie, nie sposób uniknąć uwikłania w relacje władzy – wynikające zarówno z formalnego umocowania i pełnionych funkcji, uwewnętrznionych mechanizmów pozycjonowania się czy wreszcie indywidualnych cech charakterologicznych, a nawet cielesnej ekspresji, brzmienia głosu albo mimiki.

### **„oko dyrektora”**

„Oko dyrektora” – to określenie perspektywy, która może mieścić się w praktyce feedbacku („jako dyrektor oczekiwałbym większej komunikatywności przedstawienia”), lecz jednocześnie nie jest perspektywą neutralną. Oko dyrektora to perspektywa łącząca punkt widzenia władzy, a także punkt widzenia uwzględniający interes instytucji, który

może być sprzeczny z założeniami procesu twórczego. Oko dyrektora szukać będzie efektu, frekwencji, widzialności, sukcesu etc. Jeśli oczekiwania te zostają wypowiedziane zgodnie z feedbackową praktyką i określeniem własnego usytuowania, komunikat pozostaje spójny.

Czy jednak sama obecność – nawet stematyzowana – osoby decyzyjnej w procesie feedbacku jest neutralna? Wprowadzona przez samą obecność relacja władzy nie zależy, a w każdym razie nie musi koniecznie zależeć od intencji, z jaką osoba pełniąca funkcje decyzyjne w organizacji przychodzi. Hierarchie działają pomimo intencji, a opinia wypowiedziana przez osobę nawet potencjalnie mogącą mieć wpływ na realizację czy rozwój projektu ma inną rangę niż te, które jej nie mają. Nawet jeśli osoba ta nie czyni żadnych zobowiązań i w swoim przeświadczeniu występuje z pozycji równej innym osobom uczestniczącym w procesie. Nie sposób też wymazać założenia towarzyszącego perspektywie dyrektorskiego oka, które – zwyczajowo – bardziej dba o efekt niż rozpoznanie i wiedzę wytwarzaną w samym procesie twórczym.

Nie da się też wymazać uwewnętrznionych hierarchii, kiedy mężczyzna w średnim lub starszym wieku na stanowisku decyzyjnym w młodej artystce może wywoływać poczucie lęku i zagrożenia wynikające z jej dotychczasowych doświadczeń. Znow – nie jest to w żadnym razie wina osoby na stanowisku, jednak istotne jest zrozumienie, a przynajmniej założenie, że nie jest w stanie do końca panować nad emocjami, jakie jej obecność wywołuje u innych osób. Dobrze byłoby to za każdym razem tematyzować, choć niewątpliwie przepracowanie tego wykracza poza wymiar sesji feedbackowej (w terapiach grupowych potrafi to zajmować wiele miesięcy intensywnej pracy). Obecność dyrektorskiego oka w procesie feedbackowania należy do porządku sprzeczności, której wyeliminować się nie da, lecz trzeba z nią pozostać.

Oko dyrektora jest najbardziej widocznym przejawem hierarchii, zarazem problemy z nim związane są najprostsze do zdiagnozowania. Pewnie najbardziej problematyczne są ukryte hierarchie czy przekonania na własny temat i wynikającego z niego własnego pozycjonowania się.

### **kto ma akces do dyskursu?**

Odczuwam dyskomfort, bo funkcjonuję przeciw w rzeczywistości, która sprawność dyskursywną uznaje za najlepszą formę ujmowania wiedzy. Czuję ten dyskomfort w ciele, bo on jest częścią każdej mojej interakcji z osobą artystyczną. Czuję ich obawy, lekki dystans. Mogę starać się je zniwelować, ale nie czyni ich to mniej realnymi – ta fundamentalna nierówność jest kontekstem wszystkich współprac artystyczno-badawczych. Jak można z nią pracować?

### **autorytet mocny podmiot**

Przyjęliśmy założenie wynikające z naszych wspólnych – osób badających proces z różnych perspektyw – doświadczeń, jakoby wiedza akade-

micka była mocniej ugruntowana niż inne rodzaje wiedzy, a co za tym idzie komunikaty wygłaszane z pozycji wiedzy akademickiej miałyby większą siłę od innych jej rodzajów. Założenie to wyniesione zostało ze środowiska, w którym wiedza ta powstaje – akademie i uniwersytety są instytucjami ogromnie zhierarchizowanymi i wszystkie mamy tę hierarchię głęboko uwewnętrznioną w ciele, co wiąże się na przykład z większą lub mniejszą śmiałością w zabieraniu głosu. Znow – nie ma tu mowy o złej woli którejkolwiek ze stron. Wiedza akademicka też nie jest niezależna od sposobów, w jakie jest wytwarzana, a wytwarza się ją w ogromnym uwikłaniu w relacje władzy. Stąd wynika też jej społeczny status i – coraz mniejsza, lecz wciąż – waga w debacie publicznej.

### **odrzućcie normatywnego myślenia**

Jest coś głęboko wyzwalającego w odrzucaniu normatywnego myślenia. Tryb niedokonany jest tu nieprzypadkowy, bo w moim doświadczeniu jest to coś, co trzeba robić wciąż i wciąż od nowa, a za każdym razem, kiedy ponownie dojdę do momentu, w którym odrzucenie normatywnej miary staje się koniecznością, czuję tę samą euforię i lekkie niedowierzanie. Na tym chyba właśnie polega od-uczanie się.

Procesualna praca nie jest o popełnianiu błędów i dochodzeniu do najlepszego możliwego efektu końcowego. Oduczanie się jest ożywcze i odświeżające, ale też strasznie trudne. Normatywność mam głęboko uwewnętrznioną i wychodzenie z niej jest uwalniające, ale też frustrujące – jest ciągle łapanie się na niej, gdy odruchowo realizuję normatywne skrypty. I to jest też sprawa systemu, który jest tak skonstruowany, by normatywne procedury myślenia prowadziły do osiągnięcia tego, co nazywa się sukcesem: w teatrze i w akademii. Ważne jest więc wspieranie alternatywnych sposobów myślenia i wzajemne wzmacnianie się

30

### **nauka/sztuka**

Przyszliśmy ze świata, który ten podział pielęgnuje, uwzględniając pole sztuki przede wszystkim jako materiał badawczy, wokół którego nauka – przyjmując pozycję nadrzędną – ma wytwarzać narrację. Wchodząc w obszar działań artystycznych, zastanawialiśmy się też, w jaki sposób odkryte tam praktyki możemy przekładać do pracy badawczej. Ze względu na nasze usytuowanie problem relacji między nauką i sztuką początkowo wydawał się nam kluczowy i dużo na ten temat rozmawialiśmy. Z biegiem czasu zauważyliśmy, że na naszej mapie coraz bardziej oddala się od innych i że to inne tematy wydały się nam bardziej pociągające. Nie znaczy to, że zniknął zupełnie, stracił nieco na znaczeniu w tej konfiguracji, choć z pewnością stawiane przez nas pytania wrócą już niebawem.

Chciałbym rozluźnić ten podział (sformułowany historycznie), w praktykach jednej i drugiej widząc wytwarzanie wiedzy. Instytucje artystyczne i kulturalne bardziej niż naukowe są otwarte na takie współpra-

ce, warto więc tę przestrzeń rozwijać. Mam ochotę napisać, że sędzę, iż sztuka wciąż sama nie wie, że tworzy wiedzę, ale może to jest nieprawda i może po prostu nauka tak bardzo jest strukturalnie impregnowana przed rozpoznaniem tego. Mam poczucie, że to jest coś, co muszę w kółko powtarzać na potrzebę samej siebie – sama w kółko o tym zapominam i wciąż nie do końca wiem, czym jest nauka bez procedury dystynkcji – chociaż równocześnie jakoś to wiem.

### **czy można robić niepoważną naukę?**

W jaki sposób pisać, żeby przekazać osobie czytającej, dlaczego dana rzecz była tak strasznie ważna i transformacyjna? Jakich środków można użyć, żeby oddziaływać na czyjś sposób przeżywania rzeczywistości tak, żeby pokazać go z perspektywy mojego doświadczenia? Jak zrobić tak, żeby to nie było pompatyczne?

Jak to zrobić, żeby nie było to banalne czy śmieszne albo jako takie odbierane. Idę teraz – niezamierzenie – ścieżką od nienormatywnego myślenia i pozycji słabości i widzę, jak to się ze sobą łączy. Bardzo wierzę w niepoważną naukę, lubię niepoważny teatr. Bardzo na mnie zadziało, kiedy ostatnio rozmawialiśmy o tym, że nauka to uosobienie patriarchy. I to patriarchy ostatecznie decyduje, co jest poważne, a co nie.

### **czy można nadać wagę rzeczom niepoważnym, by nie stracić tej żywiołowości?**

Wytwarzana wiedza na temat interesujący osoby twórcze (opera, codzienność, relacje między życiem a sztuką) oraz wiedza na temat sposobów jej wytwarzania. Jedno idzie z drugim w parze.

Kategoria tworzenia wiedzy wydaje mi się czasem bardzo wyniosła w swojej nieprzejrzystości. Wydaje mi się, że powodem jest sam status pojęcia wiedzy. Pomaga mi rozbić go na szereg pytań pomocniczych: Czego dowiedziałam się od X? Co wiedzą X o Y, czego nie wiedzą inni? Co zobaczyłam, o czym inaczej nie miałabym pojęcia (przydatne do rozpoznawania specyfiki artystyczno-badawczych procesów)? Jakie informacje zdobyłam (czasem perspektywa ilościowa też pomaga)?

### **tworzymy dyskursy, które je legitymizują dają im akces do królestwa rzeczy poważnych**

Wiedza akademicka pozycjonuje się jako poważna, wobec między innymi niepoważnych praktyk artystycznych, traktowanych często w akademii z pewnym pobłażaniem, gdy przypisuje im się inne funkcje niż wyłącznie estetyczne. W uwewnętrznionym przekonaniu o sile wiedzy akademickiej – mającej umocowanie w faktach i teorii – pobrzmiwa też zapewne narcyzm, a może nawet lęk związany ze słabą w istocie pozycją akademii w polu ekonomicznym czy widzialności i rozpoznawalności – tu bardziej rozpoznawalne osoby artystyczne mają ogromną przewagę. Nie wykluczam więc, że przydawanie siły wiedzy akademickiej jest też formą kompensacji.

Niemniej przekonanie to – choć nigdy niezwerbalizowane – wniosłyśmy do procesów, co wpłynęło na nasze pozycjonowanie się. W sumie szkoda, że nie zadałyśmy pytania o nasze pozycje innym osobom, bo odpowiedzi mogłyby być ciekawe, choć też zakładam, że rozczarowujące dla przedstawicieli akademii. Poczucie dyskursywnej siły raczej nas powstrzymywało, każąc się hamować, niż manifestować swoją siłę. Nie sposób też rozwiązać problemów związanych z sytuacjami interpretowanymi jako hierarchiczne, co może wynikać z indywidualnych predyspozycji i kondycji, jak na przykład budowa ciała, tembr głosu, sposób ekspresji cielesnej, w którą wpisane są skrypty związane z rolami społecznymi. Abstrahując od ról genderowych, które dla wszystkich obecnych były na wielu poziomach gruntownie sproblematyzowane, pozostają wpisane w ciała zachowania, z którymi nie wiadomo co zrobić. Cały czas zakładamy dobrą wolę wszystkich obecnych, jednak ton, mimika czy gestykulacja, nad którą osoba wypowiadająca się nie musi panować i nie musi świadomie z niej korzystać, by osiągnąć przewagę, również budują dystynkcję. Hierarchia nieformalna bywa trudniejsza w obsłudze niż ta, której zasady są wszystkim znane.

### **jak nie odbierać przestrzeni innym?**

To też pytanie, kto jest odpowiedzialny za komunikację – osoba nadająca czy odbierająca przekaz. Problem ten, coraz częściej diagnozowany w związku z badaniami nad neuroróżnorodnością, wymusza zmianę społecznych konwencji. Dla osób, dla których niespójny komunikat może być konfundujący, nieczytelne są ugruntowane i pozawerbalne strategie komunikacyjne, jak ironia, która może wyrażać się przez ton czy minę. Uwaga, nawet konstruktywna, wyartykułowana przez koleżankę, której minę odbieram jako zniesmaczenie lub zdumienie („naprawdę tak myślisz?”), może wywołać poczucie zagrożenia, a koleżanka w nieformalnej hierarchii zyska, przynajmniej w mojej optyce, ustawiając mnie niżej. Pewność siebie, przekonanie o własnej racji, silny głos – cechy kulturowo przypisywane męskości – działają również jako wyznaczniki hierarchii.

Trudno oczekiwać wyzbycia się indywidualnej ekspresji, znów więc zostajemy z problemem. Być może wskazówek należy szukać w badaniach nad neuroróżnorodnością i w praktykach komunikacyjnych ją uwzględniających.

### **nic**

Tkanka procesu jest bardzo delikatna. To nie tylko merytoryczne i rzeczowe rozmowy i konsultacje. To zawsze też kwestia wymiany energii i wzajemnego rezonowania albo nie. To „nie” nie znaczy, że jest źle. Można się na czyjś proces nie załapać i to jest OK. Można się nie zgrać, nie zsynchronizować. Źle spojrzeć. Albo nawet spojrzeć normalnie, ale czy zawsze spojrzenie i jego interpretacja należą do patrzącej? Czy za to wszystko można i trzeba brać odpowiedzialność? Jak w przypadku tej

nieszczęsnej karteczki. Napisałem „nic”, gdy na koniec *open studio* robiliśmy mapę. Wszystko odbywało się szybko, nie przegadaliśmy tego. Potem słyszałem w rozmowach o bolesnym doświadczeniu. W czasie jednej z kolejnej rekonfiguracji mapy przy słowie „nic” łąduje karteczka z napisem „ból”. To pamiętam. I dopiero później sklejam, że ja napisałem „nic”, bo tak odpowiadały osoby na pytanie zadane przez osoby twórcze „co robisz?”, by przyszpilić codzienność. Zaintrygowało mnie to i to odnotowałem. Tymczasem „nic”, jak się okazało, może być odebrane jako ocena prezentacji. Intencje nie mają tu nic do rzeczy. Zadzwoń, jak się zorientowałem. Mam nadzieję, że jest OK.

### **czy jest granica tego, jak bardzo moja obecność może/powinna zmienić sytuację?**

Alte to jest historia o tym, jak łatwo naruszyć tę delikatną tkankę. Intencje nie mają nic do rzeczy. Oddziałujemy na proces, na osoby, na ich ocenę projektu i samych siebie, choćbyśmy tego nie chcieli i nie chcieli.

### **zakłócanie procesu**

Proces twórczy cechuje się wyjątkową delikatnością. To nie tylko merytoryczne i rzeczowe rozmowy oraz konsultacje, ale zawsze również wymiana energii i emocji między uczestnikami. Miałem spore obawy, że moje zachowanie może wpłynąć na przebieg procesu innych osób.

A może te obawy o zakłócanie procesu są na wyrost? Z jednej strony zakłada, że proces istnieje w sterylnych warunkach i nie wpływają na niego żadne bodźce z zewnątrz (bzdura), z drugiej zaś osoby twórcze pokazuje jako szczególnie kruche, a przy tym szczególnie podatne na sugestie. Troska, która może wynikać z tego przekonania, bardzo łatwo może przekształcić się w protekcyjalne traktowanie.

Z drugiej strony jednak jakoś ważną częścią procesu feedbackowego jest consent i wrażliwość na to, że osoba twórcza wpuszcza nas w coś bardzo podatnego na zranienie. I w związku z tym myślę, że obawa o zakłócenie nie jest nawet obawą o „zanieczyszczenie” sytuacji przez sam akt badania, ale tym, że wchodzi się ze swoją obecnością i bagażem bycia specjalistą, kogoś, kto analizuje i ocenia – i obawa przed tym, że to może być niechciane, że jest przekroczeniem granic komfortu.

### **wspieramy proces czy osobę? skąd wiedzieć, czego potrzebuje dany proces?**

Filip Jaśkiewicz:

W relacjach z niektórymi osobami czujesz to flow, które prowadzi do lepszego przepływu energii i większej otwartości. Kiedy jesteś osobą feedbackującą, nie powinieneś w ogóle myśleć o swoich sympatiach albo o tym, czy kogoś lubisz czy nie. Ale sam po sobie czułem, że pojawiały się momenty, w których łatwiej mi było wejść w czyjś projekt i w moim przekonaniu skutkowało to lepszym feedbackiem. A ten, który rozumiałem czy czułem trochę mniej, sprawiał, że wydawało mi się, że mniej mogę

dać temu projektowi i przez to staje się słabszą osobą feedbackującą.

Mira Mańka:

Dbałość o czyjs komfort może po pierwsze powodować dyskomfort u tych, którzy przyjmują feedback, a po drugie źle działać na cały projekt. A po trzecie jeszcze spowodować moralną trudność, jak Filip mówi – jesteś słabym feedbackującym, bo dbając o czyjs komfort, nie mówi się wszystkim.

## **troska**

**nastawienie/cel określa, w jaką relację wejdziemy z procesem/jaką zajmiemy wobec niego pozycję**

### **PO CO?**

Uczestnicząc w sesjach, zmagalam się z niepewnością co do tego, jaką pozycję zajmę. Otwierały się różne możliwości, kształtowane przez moje kompetencje oraz charakter danego projektu. Feedback wymaga głębokiego zaangażowania i chęci podzielenia się własnymi zasobami. Ale przecież nie oznacza to dawania wszystkiego, co się ma – dlatego, że to byłoby wyczerpujące, ale także dlatego, że nie jest po prostu właściwe. Feedback ma jasno określone ramy wyznaczające zakres zaangażowania osób w nim uczestniczących – ich przejrzystość jest fundamentalna. Zarazem wcale nie tak łatwo je od razu zrozumieć i pojąć, czego właściwie ode mnie wymagają. Wydaje mi się, że jest tak dlatego, że w ogóle sposoby pozycjonowania się wobec pracy artystycznej są utożsamiane z konkretnymi zawodami/rolami w procesie produkcji i recepcji. W toku edukacji i praktyki oraz obserwacji innych członków środowiska uczę się pozycjonowania wobec sztuki, które jest adekwatne – jest mieszanką tego, co społecznie oczekiwane/akceptowane, i moich indywidualnych cech osobowości.

## **wycofanie ego**

### **„to o mnie nie świadczy”**

Żeby zrozumieć, że między różnymi rolami i sposobami pozycjonowania się można przeskakiwać, trzeba najpierw zauważyć, że w ogóle jest się w jakiejś pozycji. Kiedy o tym myślałam, rozumiałam, że pytanie „Po co?” jest dla tego dylematu pozycjonowania kluczowe. Określenie celu pozwala mi na kształtowanie swoich działań, mając na względzie ich adekwatność względem niego. Jeśli odpowiedź na moje „Po co?” brzmi „żeby wesprzeć czyjs proces”, to moje działanie będzie inne niż wtedy, kiedy brzmi ona „żeby dać wyraz własnym emocjom i opiniom” czy „żeby sprawić komuś przyjemność”. Określenie celu nie wskazuje od razu środków i sposobów komunikacji, ale dla mnie stanowiło ważny drogowskaz, pozwalający mi kształtować moje wypowiedzi oraz decydować, jakie komentarze powinnam wyrażać, a z jakimi należy się wstrzymać.

Grzegorz Laszuk:

Uważam, że czasami konieczne jest mówienie nieprzyjemnych rzeczy osobom, z którymi współpracujemy. To jest kwestia formy, jak to się powie, bo jednak pewne rzeczy nie zawsze wychodzą. Widać, że coś idzie nie tak i takie głośkanie, które czasami się odbywało, nie jest konstruktywne. Na przykład, gdy rozmawialiśmy o Tamarze, zdecydowałem się być na czterysta procent szczerzy w nagraniu i Tamara przyjęła to z wdzięcznością. Czasem konieczne jest postawienie granicy i jasne wyrażenie swojego zdania, zwłaszcza gdy coś nie działa zgodnie z oczekiwaniami. Mamy prawo do wyrażania swoich opinii na temat tego, co nam się podoba i co nie.

Strategią zastosowaną w tym przypadku było nagrywanie swoich opinii na dyktafon i przekazanie osobie feedbackowanej, która – jeśli chciała – mogła nagrania odsłuchać. Tamara odsłuchiwała wszystkich. Zastanawiam się jednak, na ile skuteczne może być przekazanie informacji w taki sposób. Na pewno ułatwia zadanie osobie mówiącej, która nie musi mierzyć się z emocjami słuchającej. Osoba słuchająca może odtworzyć nagranie w dowolnej chwili, w bezpiecznym dla siebie otoczeniu, nie musi słuchać w sytuacji publicznej. Czy jednak z odtworzeniem takiego nagrania nie jest jak z otwarciem mejla o nieznannej, choć przeczuwanej zawartości? Wiele z nich pozostaje nigdy nieotwartych.

W jaki sposób wypowiadać konflikt i trudne emocje? Jak robić miejsce na krytyczny feedback, gdzie krytyka nie oznacza ataku? Jak powiedzieć, że czyjaś praca mi się nie podoba lub wywołuje we mnie złość? Nie chodzi przecież o to, żeby takich rzeczy nie mówić. Feedback nie powinien sprowadzać się do poklepywania się po plecach i mówienia sobie tylko miłych rzeczy. Ale jak mówić rzeczy trudne w sposób, który nie uruchamia tak silnego lęku przed oceną, że osoba feedbackowana się zamyka? Jak zmierzyć się z własną obawą przed byciem niemiłą? Zastanawiam się, na ile chodzi o narzędzia feedbacku, a na ile te blokady są w nas. Bo może to nie jest tak, że feedback na coś nie pozwala. Trudne emocje są istotną częścią odbioru pracy, widzę więc problem w tym, by komunikować je, nie raniąc. I żeby nie było to personalne – choć czy może nie być?

### **czy feedback może działać bez założonej dobrej woli?**

Mira Mańka:

Feedback to fajne, horyzontalne narzędzie, ale jego bezprzemocowość wynika z postaw, jakie reprezentują osoby w grupie feedbackowej. Niektórych postaw nie da się zabezpieczyć. Pomimo sprawnego tutorowania czasem jest tak, że ktoś nie chce być wspierający albo nie rozumie

wykonanej pracy, albo nie wie, jak mówić czy nazywać poszczególne elementy, by być wspierającym dla procesu.

## **empatia**

Myślę, że feedback na pewne rzeczy nie tyle może nie pozwalać, ile kierować/kanalizować organizację komunikatu w inną stronę. Jeśli ktoś ma złą wolę i chce wyrazić agresję, to i tak to zrobi, chociaż te struktury komunikacyjne feedbacku mogą to załagodzić, trochę zabezpieczyć i dają też narzędzia reagowania w takiej sytuacji. Feedback jest formą ramy – można za jego pomocą wyznaczyć obszar, w którym powinny się mieścić wypowiedzi – i taki akt ramowania jest sprawczy o tyle, o ile osoby uczestniczące w sesji za tym podążą, ale nie jest ontologicznie sprawczy, w tym sensie, że nie czyni komunikatów niemieszczących się w tej ramie niewypowiadalnymi.

## **emocje związane z feedbackiem brzydkie uczucia**

Gosia Wdowik:

W procesie twórczym też nie można oderwać tego, co przeżywam jako jednostka, od tego, co tworzę, bo inaczej nie będzie on pełny. To, co przeżywam w momencie dostania informacji zwrotnej jako artystka, jest integralne z tym, co przeżywam jako osoba. To, co robię, jest dla mnie bardzo osobiste, i każdą opinię na temat tego odbieram jako opinię na temat siebie. Dlatego odbieranie i dawanie informacji zwrotnej jest tak delikatnym procesem.

Mira Mańka:

Często irytuje mnie konieczność przepracowania moich emocji względem czyjejś pracy, zanim nadam wspierający komunikat. Łatwiej jest powiedzieć: „nie podoba mi się” albo „nie rozumiem twojej pracy” i w ten sposób odsunąć emocje, które powodują takie, a nie inne myśli czy emocje. Zwykle próbuję być bardzo delikatna wobec czyjegoś, ale także własnego procesu, bo rozumiem, jak delikatna jest ta tkanka, a jednocześnie mam niedosyt konfliktu. Konfliktu czy polemiki, które zmuszają do przyszpilania tego, co jest najważniejsze w danym procesie, a ostatecznie podejmowania radykalnych decyzji o jego dalszych losach. Mam wrażenie, że bez sytuacji konfliktowych tracimy stawkę i przestajemy gadać o tym, co jest dla nas ważne i czego jesteśmy w stanie bronić.

W czasie naszych sesji Tamara kilka razy zwróciła uwagę, że coś, co mówię, ją triggeruje lub przebodźcowuje. Nie było to moją intencją, więc świadomie wycofałam się z omawiania jej pracy, zakładając, że ona tego po prostu nie potrzebuje, że być może sposób, w jaki ja się komuni-

kuje, jest dla niej trudny.

Gosia Wdowik:

Na sesjach feedbacku widać było wiele znoszących się perspektywy. Mimo bezpiecznej przestrzeni i dobrej woli widać czasem, że niektóre osoby wzajemnie reagują na siebie napięciem albo że niewinne sformułowania mocno się w kimś zapisują, a wręcz blokują pracę z materiałem.

Często miałam podobne doświadczenia, ale z czasem zaczęłam z nich korzystać. I na przykład pytam się siebie: co mi robi ta perspektywa lub to zdanie? Jak we mnie rezonuje? Z czym się we mnie spotyka? Może spotka się z moim lękiem, że zawsze robię nudne spektakle. Okazuje się, że często to nie chodzi o osobę, tylko o komunikat. W mojej praktyce mogłabym na bazie takiego komunikatu, „że coś jest nudne”, pewnie nawet zrobić scenę. Jednocześnie zdaję sobie sprawę, że to jest trudne, żeby oddzielić emocje, żeby móc zrozumieć tylko sam ten trigger i wykorzystać go w kreatywny sposób.

„Nuda” to kalka słowna i przejaw lenistwa intelektualnego. Wskazujesz, że coś jest nudne, ale by zrozumieć, co tak naprawdę za tym sformułowaniem się kryje, trzeba sięgnąć głębiej. Na przykład zapytać: czy ta „nuda” jest doświadczeniem utraty koncentracji czy odłączeniem się od odbierania materiału? Czym i gdzie jest dokładnie ten moment „nudy”? Czy ta nuda wpływa na moje doświadczenie całości spektaklu? Czy wpływa pozytywnie czy negatywnie? Często rozwiązanie nie jest takie proste jak wycięcie kawałka „za długiej” sceny czy dialogu, bo może chodzić o wcześniejszy fragment spektaklu, który był wykończający percepcyjnie i wystarczy wrzucić coś dynamicznego pomiędzy i scena przestaje być „nudna”. Dlatego tak ważne jest zbadanie intuicji, która stoi za tą prostą oceną.

37

## **widzialność**

Brak *efektu końcowego* może być uwalniający. Nie napędza nadprodukcji, pozwala skupić się na wypracowywaniu pomysłów. Brak efektu może też być jednak w różny sposób rozumiany – nie powstaje przedstawienie, ale – jak myśleli o tym organizatorzy – osoby uczestniczące kończą pracę z gotowym scenariuszem czy zamkniętym konceptem, z którym mogą pójść do instytucji, by zrealizować projekt w konwencjonalnych warunkach. Osoby rezydentki – choć na koniec przygotowały prezentację – w różny sposób myślały o efekcie swojej pracy, miały w tym zakresie różne potrzeby oraz inaczej realizowały rezydencję. Mirze i Filipowi brakowało efektu, czegoś, co mogli pokazać zaproszonym kuratorom. Brakowało im też dopięcia rezydencji i na przykład dodatkowego tygodnia pracy z aktorami. Zwracają też uwagę na istotną z ich – młodych osób artystycznych – punktu widzenia sprawę widzialności.

Mira Mańka:

Wyobrażam sobie, że gdyby projekt trwał tydzień lub dwa dłużej, a te dodatkowe dni były poświęcone pracy z aktorem lub performerem, to praca nie skupiałaby się już na ciągłym badaniu możliwości, ale na podjęciu konkretnej decyzji lub przetestowaniu kolejnej strategii na innych osobach. Brakuje mi trochę tego momentu podjęcia decyzji, choć przez te cztery tygodnie świadomie skupialiśmy się na tym, by to proces był celem samym w sobie. Możliwe, że to wynika z mojej potrzeby finalizowania rzeczy, ale także przekonania, że zebraliśmy mnóstwo inspirującego materiału, którym chciałabym się podzielić w domkniętej artystycznej formie.

Dla nich w rezydencji ważny jest ten aspekt. Doceniają tryb pracy i możliwość testowania różnych rozwiązań, lecz – na co zwracają uwagę – nie buduje to, jak w przypadku rezydencji, których rezultatem jest spektakl, ich widzialności w środowisku. Problemатyczny staje się tu status osób twórczych, które eksperymentując, nie mogą sobie pozwolić na komfort pracy bez wytwarzania efektów. Obieg sztuki, również sztuk performatywnych, oparty jest na widzialności i budowaniu rozpoznawalności. Każda kolejna praca je zwiększa, umacniając pozycję w systemie. Brak widzianych efektów pracy na to nie pozwala, co sprawia, że się traci na rynku sztuki.

Procesualna praca, bez konieczności wypracowywania efektu staje się przywilejem osób, które nie muszą dbać o swoją pozycję zawodową, przekładającą się na pozyskiwanie zleceń i możliwość pracy. Pozwala zwolnić, nie produkować nadmiernie, uczyć się nowych metod pracy, co zwłaszcza w przypadku młodszych osób jest niezwykle istotne. Z powodów systemowych, niezależnych od rezydencji, osoby dopiero wchodzące do zawodu nie mogą sobie zawsze na ten tryb pracy pozwolić.

Alina Gałązka:

Podeszłam do tej rezydencji z ogromną ciekawością. Uważam, że w Warszawie mamy do czynienia z olbrzymią nadprodukcją, więc możliwość skupienia się na tym, jak osoby pracują, była dla mnie wręcz ulgą.

Nie zrezygnowaliśmy oczywiście z robienia produkcji, właśnie zresztą ogłosiliśmy kolejną. Moim zdaniem chodzi o dywersyfikowanie. Myślę, że to dla nas bardzo zdrowe. Ja naprawdę uważam, że powinno się produkować mniej i wolniej, ale z większym namysłem. Takie spowolnienie bardzo by się kulturze przydało.

### **jak wspierać?**

W tworzeniu tego materiału, pomimo jego hybrydycznej formy, towarzyszy nam przekonanie o tym, że jego zawartość może służyć zbieraniu argumentów na rzecz takich rezydencji jak te, w których uczestni-

czyłyśmy. Chętnie też – na potrzeby np. urzędników – podeprzemy je akademicką afiliacją i stopniami naukowymi, biorąc udział w wytwarzaniu relacji władzy. To świadoma strategia, która w naszej optyce ma wspierać słabsze w polu sztuki praktyki, nie zawsze doceniane przez grantodawców, jako nieprzynoszące efektów.

### **co się widzi z pozycji słabości?**

Z pozycji słabości jest się wrażliwą, podatną na zranienie, kruchą i o wiele mniej odporną na napór świata zewnętrznego. To stan groźny, ale też mający olbrzymi potencjał transformacyjny.

Dla mnie wiąże się to z nienormatywnym myśleniem. Pozycja słabości pozwala na dostrzeżenie hegemonii i systemowych wykluczeń. Najbardziej inspirujące nurty myślowe XX i XXI wieku tworzone były i są z perspektywy słabości – od feminizmu, który zrewolucjonizował humanistykę, queerstudies, po badania nad niepełnosprawnością. Perspektywa słabości, kruchości, podatności na zranienie, odsłonięcie się tworzą też nowe jakości w sztukach performatywnych, pozwalając odejść od rozpoznanych i ugruntowanych konwencji teatralnych i szukać nowych języków.

Czuję też, że jest coś potwornie interesującego i porywającego w perspektywie obejmującej nie tylko słabość w sensie położenia w strukturze władzy, ale też słabości w sensie słabości ciała, jego kruchości i podatności na zranienie. Ostatecznie cała hegemonia do tego się sprowadza i z tej pozycji może zostać rozpoznana głębia tego, czym jest przemoc i wykluczenie – w tym momencie kiedy się one ucieleśniają i staje się niepodważalne, że po prostu niemożliwe jest pokonanie pewnych przeciwności. Ciało, które nie jest już zdolne do dalszego wysiłku, które się poddaje, które widzi systemy opresji jako dosłowne więzienia i miażdżące je struktury.

39

### **czy jest miejsce na wypoczynek?**

To jedno z zasadniczych pytań stawianych w czasie tych rezydencji. Prekaryzacja twórczyń i twórców, nadprodukcja, wskakiwanie z jednego projektu w drugi odbierają miejsce na wypoczynek – zarówno w pracy twórczej, jak i regeneracji sił. Rezydencje dają taką możliwość, odchodząc od czysto produkcyjnego trybu. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie chodzi tu o cyniczne wykorzystywanie możliwości, jakie daje ta formuła, lecz przemyślenie odpoczynku jako świadomej postawy, również artystycznej. (pytanie: czy na pewno, czy nie można wykorzystać tego czasu bezrefleksyjnie?) Wyobrażam sobie nawet, że zamiast efektu powstanie deklaracja, że efektu nie będzie.

Pokój zaaranżowany przez Tamarę jako przestrzeń relaksu był dla mnie jedną z ciekawszych wizyt. Stworzenie miejsca do odpoczynku w formie prezentacji było zarówno wypowiedzą na temat kondycji autorki, jak i zaproszeniem innych osób do uczestniczenia w praktykach relaksu. Było też oddaniem im własnej przestrzeni, dzieleniem się własnymi

zasobami i możliwościami, jakie daje rezydencja.

### **czy da się nic nie robić?**

Praktyka niecierpienia uruchamiała dla mnie rejestry związane z reprodukcją codzienności i marginalizacją wypoczynku. Ustanawiając ją jako ramę dla konkretnego czasu i przestrzeni, uwalniała od poczucia winy i pozwalała na zdenaturalizowanie i robienie tego, co się robi na co dzień z lekkiego dystansu, na bieżąco to urefleksyjniając. Eksperymentowałam z podążaniem za potrzebami ciała, jakiś czas odpoczywając, obserwowałam innych, chociaż starałam się nimi nie sugerować, to oczywiście włączał mi się tryb „ktoś inny nie robi nic fajniej i ciekawiej ode mnie” – w tym sensie różnorodność przyjętych strategii była dla mnie jakoś uwalniająca. Pozwoliłam sobie także na podążanie za zainteresowaniem – przyciągnęło mnie malowanie i wciągnęła intensywność kolorów. Nie malowałam od lat, nie przyszłoby mi do głowy, żeby podjąć tak bezsensowną i niepoważną aktywność. A jednak malowanie plam z intensywnych i ładnych kolorów bez reszty mnie wciągnęło i dostarczyło somatycznej intensywnej przyjemności. Nawet nie wiedziałam, że kolory jakkolwiek wywołują we mnie większą reakcję. Poza tym traktowałam to zadanie jako statement: nie można nic nie robić, to, co określane jest tą kategorią, to bezinteresowne czynności regeneracyjne, które napiętnowane są jako powód do wstydu i oznaka lenistwa. W rzeczywistości zawsze robimy coś – a jeśli niektóre aktywności pacyfikowane są jako nieczynności, to właśnie dlatego jak bardzo są niegodne, niepoważne, niewarte uwagi. Wymazując je z pola tego, co postrzegalne, wymazujemy je z doświadczenia. W dokładnie ten sam sposób znika cała praca troski i reprodukcji. Przecież odpoczynek jest dokładnie tym – prawem do regeneracji ciała.

### **dystribuowanie zasobami**

Wdowik:

Po swoim wypaleniu bardziej zwracam uwagę na to, w co się angażuję, bo mam większą świadomość tego ile mam energii i ile energii dane rzeczy wymagają. I mimo, że niektóre propozycje są inspirujące, to wiem, że jakbym jeszcze to wzięłam na siebie, tobym zawiodła siebie i innych.

### **generowanie materiału**

Delegowanie wytwarzania materiału to metoda na czas kryzysu. Twórczego, pisarskiego. Służyć jej może feedback, Awkiedy do generowania materiału mogą zostać zaproszone inne osoby. Można też używać technologii (AI). Przy przenoszeniu tych metod w pole akademii najistotniejszy wydaje mi się chyba problem autorstwa. A przynajmniej wymaga to przemyślenia na nowo, czym jest i czym może być autorstwo w sztukach performatywnych.

## za dużo feedbacku

W opinii części osób, z którymi rozmawialiśmy, w czasie rezydencji feedbacku było za dużo – oprócz cotygodniowych całodziennych spotkań rezydentki spotykały się z Gosią na sesjach przed spotkaniami i po nich. Zbyt mało czasu – w opinii tych osób – zostawało na własną pracę. Zbyt duża częstotliwość i intensywność feedbacku mogła być odbierana jako dodatkowa praca (z reguły sesje odbywały się w weekendy).

Mira Mańka:

Sporo rozmawiamy o przebudźcowaniu i przefeedbackowaniu i o tym, że w trybie rezydencyjnym, w jakim teraz jesteśmy, brakuje nam trochę czasu na pracę. Pracę z intuicją, niepracowanie na tym, co pierwsze zadziała, ale na tym, co mogłoby zadziałać po czasie. Mierzę się z tym, że musimy szybko podejmować decyzje, które mogłyby być inne, gdybyśmy mieli więcej czasu.

Co pięć dni roboczych mamy feedbacki z grupą, ale w międzyczasie są jeszcze spotkania eksperckie, które też wiążą się z sytuacją feedbacku, a przed i po każdym *open studio* rozmawiamy jeszcze z Gosią. Wychodzi więc na to, że mamy niemal codziennie feedback projektu.

Gosia Wdowik:

Wydaje mi się, że czas był zdecydowanie zbyt krótki, a przy tym zbyt intensywny. Choć spotkania co tydzień wydawały się dobrym pomysłem na papierze, tempo rezydencji sprawiło, że były one zbyt częste. Mam wrażenie, że trzeci feedback, chociaż cenny, mógłby zostać pominięty, co pozwoliłoby na bardziej zrównoważony rytm pracy, zwłaszcza w fazie końcowej przygotowań do publicznego otwarcia pracowni. Myślę, że jeśli mielibyśmy dwa dodatkowe tygodnie, to byłby idealnie.

Zazwyczaj, gdy pracuję nad takimi projektami, jest to działanie indywidualne, a teraz musiałam dostosować się do dynamiki zbiorowości. To dla mnie było fascynujące ze względu na to, jak ten format rezydencji w różny sposób stymulował rezydentów i rezydentki.

## jak się korzysta ze studia?

W przeprowadzonej przez nas rozmowie Alina Gałązka stwierdza, że najczęściej zgłaszaną potrzebą przez osoby przychodzące do Komuny jest przestrzeń umożliwiająca pracę artystyczną. Pozyskiwaniu środków finansowych służą granty i stypendia, z których korzystają artystki, nie pieniądze są więc głównym problemem. Jest nim właśnie miejsce do pracy – niewiele jest bowiem w Warszawie przestrzeni, z których można korzystać na warunkach niekomercyjnych. Szkoła dysponuje przestrzenią i to jest główny zasób Komuny – planowane jest przekształcenie budynku przy Emilii Plater w centrum rezydencyjne, oferujące potrzebu-

jęcym osobom twórczym miejsce do pracy.

Grzegorz Laszuk:

Widzimy siebie jako operatora, który będzie gościł różne osoby. Z jednej strony będą to rezydencje, na które my będziemy ogłaszać open calle albo będziemy wchodzić w międzynarodowe projekty. To zapełni połowę pomieszczeń, których docelowo ma być 8–10. Reszta będzie prawdopodobnie udostępniana w formie *open studio*, czyli za darmo lub bardzo tanio jako miejsce do pracy dla osób, które mają stypendia na działania, ale nie mają przestrzeni, by je realizować.

W rezydencjach *Umiar w nadmiarze* osobom uczestniczącym zostały przekazane trzy studia, z których każde było wykorzystywane w dowolny sposób i dostępne od godziny 10:00 do 18:00. Potrzeby i sposoby wykorzystania były różne.

Mira z Filipem spędzali w studiu czas wspólnie, pracując, dzieląc się swoją codziennością. Przestrzeń zdefiniowana jako miejsce do pracy pełniła funkcję motywacyjną. Samo wspólne spędzanie czasu w tym samym miejscu było istotne. Przestrzeń zagospodarowana została stołami, krzesłami, kanapą; były monitor i flipchart konieczne do realizowania projektu.

W studiu Tamary były duże lustro, sofa i mata. Jak mówiła, to jednak nie lustro wpłynęło na wybór przestrzeni do pracy tancerki, lecz zacięzione pnączami okna. Tamara – inaczej niż Mira i Filip – nie pracowała wyłącznie w oddanej do jej dyspozycji przestrzeni. Horacy był jedyną osobą mieszkającą w Warszawie, w dodatku – jako artysta wizualny – dysponował już jednym studiem. Jego projekt – jak sam mówił – nie wymagał specjalnej przestrzeni, bo jego praca była głównie pracą przy komputerze. Studio w Szkole wykorzystywał więc jako magazyn, w którym mógł przechowywać związane z projektem rzeczy.

Wszystkie trzy studia znajdowały się obok siebie, na pierwszym piętrze Szkoły. Dla wszystkich wspólna była kuchnia na dole, dużo było w budynku przestrzeni, w których mogli się spotykać. Założonym celem była wymiana, odwiedzanie się w studiach, rozmowy przy kawie czy na korytarzu, by osoby pracujące w różny sposób, z różnymi mediami, wywodzące się z różnych środowisk mogły dzielić się swoimi praktykami i wiedzą.

Grzegorz Laszuk:

Grupy, które razem pracowały w czasie rezydencji Anny Smolar, wzajemnie się zasiłały i wzajemnie z siebie czerpały już przez samą obecność w tej samej przestrzeni. Nawet jeżeli nie będzie produktu, to jednak wytworzy się środowisko, które samo sobą będzie się karmiło. Te osoby będą dokonywać wymiany między sobą – można w kuchni wypić razem kawę, ale i popatrzeć, kto co robi.

Tym razem do takich wymian nie dochodziło, każda z osób pracowała indywidualnie (poza zespołem Miry i Filipa), w różnym stopniu i w różnym czasie wykorzystując studio. Letnia pogoda niewątpliwie również nie sprzyjała spędzaniu czasu w zamkniętym pomieszczeniu, o ile nie było to konieczne. Brakowało też – wynika z przeprowadzonych przez nas rozmów – momentu integrującego, na przykład wspólnego wyjścia na początku procesu albo imprezy integracyjnej w Szkole. Jako grupa wszyscy spotykali się w czasie cotygodniowych feedbacków. Brak integracji również mógł wpływać na nie do końca przełamany wzajemny dystans.

Gosia Wdowik:

Być może zabrakło luźniejszego momentu, jak przysłowiowe „wyjście na piwo”, który by pozwolił nam lepiej się zintegrować. Zabrakło również regularnych spotkań grupowych pomiędzy feedbackami. Dotychczas kontakt odbywał się głównie indywidualnie, co mogło utrudnić budowanie grupy. Horacy i Tamara rzadko pracowali w studiu z powodu wyjazdów i osobistych zobowiązań. To ograniczenie wspólnego czasu w przestrzeni roboczej mogło wpływać na utrudnienie integracji grupy.

Jakkolwiek postulowana wymiana i wzajemne zasilanie się są cenne, to, że do nich nie doszło w takim wymiarze i zakresie, jaki zakładali, opierając się na doświadczeniach poprzednich lat, organizatorzy, wcale nie należy uznawać za coś, co się nie udało. Rezydencje *Umiar w nadmiarze* pokazują – bardzo mocno tematyzując pracę i wypoczynek – że nie mniej istotną potrzebą niż uwspólnianie doświadczeń i przepływ między osobami realizującymi różne projekty jest potrzeba odseparowania się, nieuczestniczenia w integracji, która również może być odczuwana jako praca, a presja związana z koniecznością integrowania się może zaburzać własny dobrostan. Istotna okazuje się tu możliwość wykorzystania studia jako miejsca odosobnienia, przestrzeni, w której można się schować, by nie czuć się kontrolowaną, czy się wykonuje pracę. Miejsce, w którym można spać i nikt tego nie sprawdzi. Takie myślenie pokazuje również, jak głęboko uwewnętrznione są mechanizmy samokontroli związanej z pracą czy też z jej performowaniem – czemu służą również wymiany przy kuchennym stole. Niewykonywanie pracy w miejscu przeznaczonym do jej wykonywania należy starannie ukryć, nawet jeśli nikt tego nie kontroluje. Studio potrzebne jest więc również jako miejsce wytchnienia i schronienia się przed pracą.

Studio w specyficzny sposób wykorzystał Horacy, mieszkający na stałe w Warszawie i dysponujący pracownią. W pierwszym odruchu przyznała mu dodatkowa przestrzeń w Szkole wydała mi się zbytekiem, tym bardziej, że jak sam stwierdził, pracuje głównie przed komputerem. Teraz uświadamiam sobie, że ten luksus – bo niewątpliwie była to luksusowa

sytuacja – pokazał mi, jak bardzo ograniczam własne potrzeby związane z przestrzenią do pracy, w której też w głównej mierze wykorzystuję jedynie komputer.

Odsuwam na chwilę, lecz w najmniejszym stopniu nie lekceważę kryzysu lokalowego w Warszawie. Przykład Horacego pokazuje jednak inną perspektywę. Oddzielone od prywatnego mieszkania miejsce pracy, bez względu na charakter jej wykonywania, nie musi być wcale luksusem, lecz powinno być normą zapewniającą wszystkim osobom pracującym dobrostan i pozwalającą na oddzielenie miejsca pracy od miejsca wypoczynku. Sama świadomość istnienia miejsca, w którym można pracować, wpływa na to, jak pracuję. Może działać motywująco, ale wcale nie musi.

Swój udział w ucieleśnieniu przeze mnie modelu pracy przy kuchennym stole ma oczywiście uniwersytet, którego pracownicy w większości pracują w prywatnych mieszkaniach i na prywatnym sprzęcie. Pomieszczenia w instytucie, w którym pracuję, są wykorzystywane do celów dydaktycznych i związanych z dydaktyką, własnym studium czy gabinetem do pracy naukowej nie dysponuje nikt i jest to system przez wszystkie osoby akceptowany.

## **Sprzeczności**

44

To wszystko jest sprzeczne. Ale to nie znaczy, że jest to złe. Idealnych rozwiązań nie ma, nie ma powodu, żeby coś uspoźniać. Być może w sprzecznościach właśnie tkwi rozwiązanie. Wahałem się, czy nie napisać napięcie – to lepsze słowo, jakoś zadomowione w dyskursie, waloryzowane pozytywnie. Ale właśnie nie. Sprzeczności. Choć przyjęło się uważać sprzeczność za błąd. Logiczne nieporozumienie. Sprzeczności dają szansę na cokolwiek. Zawsze być może mogło być lepiej. Nie wiadomo. Bo nie da się wybrać kilku opcji jednocześnie. Zawsze trzeba coś wybrać. I zawsze wybiera się najlepiej, jak się w danym momencie wydaje. Przynajmniej chciałoby się, żeby tak było. Więc może każdy wybór jest dobry, choć są to sprzeczne opcje. To „najlepiej” znaczy co innego dla różnych stron. Być może publiczności nie da się zadowolić, gdy pozwala się na wolność twórczą. Być może nie da się próbować różnych rzeczy, kiedy myśli się o tym, co zadowoli publiczność albo dyrektora teatru. I tak, to są projekcje. Oczekiwania różnych stron są sprzeczne, więc sprzeczność jest wpisana w budowane relacje. Ten wspaniały przykład wolności twórczej i powinności frekwencyjnej wymyśliła Ida. Nie stajemy bynajmniej po żadnej stronie. Uznajemy racje i frekwencji, i braku ograniczeń. Ale wykrywamy tu sprzeczność i konflikt interesów, co nie znaczy, że jest to złe. Przeciwnie. Te sprzeczności pozwalają nam funkcjonować, a brak konsekwencji nieraz i niejednej osobie uratował twarz. Sprzeczności być może pozwalają trwać ekosystemowi. Sprzeczność wiąże się dla mnie z konfliktem i jest o tym, że nie istnieje prawda obiektywna ani gdzieś ukryte optymalne rozwiązanie, do którego trzeba po prostu dojść i to się udaje albo nie, albo tylko częściowo-

wo. Sprzeczności są o relacjach, splątaniach i nieczystości oraz heterogeniczności. Każda sytuacja, każdy proces twórczy jest działaniem w splocie wielu zmiennych i zależności. To działanie jest usensownianiem ich z wnętrza tych uwarunkowań. Nie da się ich przekroczyć i nie da się stworzyć modelowego procesu – każdy powinien odpowiadać na konkretne wyzwania i potrzeby, które w danym momencie pojawiają się przed daną osobą. Interesy różnych osób w procesie nie są w pełni uzgadnialne, ale mogą znajdować przestrzeń do współistnienia w ciągłej negocjacji.

### **Staying with the trouble**

Pozostawanie w sprzecznościach może czerpać z „pozostawania z problemem” Donny Haraway (*Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 2016). Określenie to odnosi się do funkcjonowania w antropocenie, ale i – pisze autorka – kapitalocenie i wynika z przekonania, że jesteśmy skazani na współpracę z innymi i nawet na tworzenie czasem przedziwnych relacji czy sojuszków. Sprzeczności również nie wygładzają obrazu świata, nie proponują żadnej trzeciej drogi ani syntezy. Wszystkie jesteśmy uwikłani w kapitalistyczny system produkcji, a funkcjonowanie w nim oraz chęć szukania szczelin i próby wymykania się niedogodnościom czy hakowania systemu zmuszają nas do zaakceptowania sprzeczności, w których podejmowane decyzje nie będą jednoznaczne i nie zawsze będą prowadziły do najlepszych możliwych rozwiązań.

Pozostawanie w sprzecznościach znamionuje współczesną kondycję, która ostatecznie nie może opuścić systemu produkcji kultury oraz musi myśleć o efektach, i być może jedyne, co może, to pozostawać w tym systemie na możliwie najlepszych dla siebie warunkach, pozwalających na regenerację i ograniczenie autowyzysku. Dlatego w myśleniu o procesie efekt pozostaje ważny – nie tylko z perspektywy instytucji, która musi się nim legitymizować, lecz także osób artystycznych, w których interesie jest pokazywanie swoich prac, co wiąże się z widzialnością i budowaniem pozycji w środowisku. Nie da się tego uniknąć, ale można próbować niwelować, dając możliwość uczestniczenia w rezydencjach, których głównym celem jest dawanie wytchnienia. Owszem, po to, by znów wrócić do eksploatującego systemu, ale nadzieje na strajk generalny i związaną z nim spektakularną zmianę należy chyba odłożyć. Owszem, również dlatego, że skuteczniejszą strategią w praktyce okazuje się pozostawanie w sprzecznościach.

Pozostawanie w sprzecznościach nie jest jednak konformizmem i nie należy go z nim utożsamiać. To raczej realistyczna diagnoza możliwości działania zmęczonych pracowników i pracowników kultury, jak i uznanie rozbieżnych czy nawet sprzecznych środowiskowych interesów. To jednak nie przejaw bezsilności, bo sprzeczności niekoniecznie muszą wiązać się z defetystycznym kapitulantstwem.

Pozostawaniu w sprzecznościach towarzyszy afirmatywny potencjał

wynikający z rozpoznania, że każda podjęta decyzja może być dobra, choć jej beneficjentkami mogą być różne osoby i podmioty. Wymaga to myślenia o środowisku sztuk performatywnych jako ekosystemie, w którym panuje względna równowaga, a interesy wszystkich są uwzględniane.

Marzyło mi się, żeby Tamara, która przez cały czas trwania rezydencji zmagiała się z własną produktywnością i otwarcie mówiła o potrzebie odpoczynku, a także zaaranżowała *studio visits* jako przestrzeń relaksu i nicnierobienia, ostatecznie odmówiła pokazania czegokolwiek, czyniąc z tego statement. I chyba znów wpadłem w pułapkę wielkich gestów, spektakularna odmowa do takich przecież należy.

Chwilę później medialnym newsem stało się, że Jens Haaning – znany w Polsce ze swojej pracy na Bródnie – przekazał Kunsten Museum of Modern Art w Aalborgu dwa puste płótna jako zamówione przez muzeum dzieła. I co? I musiał oddać 84 tys. dolarów zaliczki. Oczywiście medialne newsy mają swoją siłę, a w przypadku artysty rozgłos można skapitalizować i skonsumować; nie bez znaczenia jest też pozycja i dobrotek artysty, można przypuszczać, że akcja nie zniechęci do niego innych instytucji, a nawet wprost przeciwnie – wizerunek artysty, który nie uległ kapitalistycznej presji wytwarzania, może się świetnie sprzedać. Może więc Haaning nawet zyskał, ale instytucji nie dało się zhakować, a jeżeli ktoś na tym zarobi, to na pewno nie sprekaryzowane pracownice sztuki.

Radykalne gesty działają, ale tylko wówczas, gdy wykonują je właściwie usytuowane osoby. O młodej artystce, która wykonałaby ostentacyjny gest odmowy, media by nie napisały, a ona mogłaby na tym tylko stracić. Tamara Briks przyjęła inną strategię.

Spektakl Gosi Wdowik *She Was a Friend of Someone Else* widziałem już po zakończeniu rezydencji, w czasie polskiej premiery w Nowym Teatrze 8 września 2023. Wydaje mi się jednak istotne przywołanie go w kontekście podsumowania rezydencji, które odbyły się pod opieką reżyserki. Nawet nie dlatego, że tematyka przedstawienia – wypalenie zawodowe – konweniuje z problemami wyłaniającymi się w czasie prac rezydenckich. Zwłaszcza z procesem Tamary, będącym nieustannym zmaganiem z kryzysem, bardzo we mnie rezonował, a z perspektywy czasu rezonuje jeszcze bardziej jako przedsięwzięcie odśladające wiele mechanizmów związanych z reżimem wytwarzania. Reżyserka sama dużo mówiła o swojej kondycji i własnym wypaleniu, z którym się zmagала.

*She Was a Friend of Someone Else* wydało mi się ciekawym komentarzem do recyclingowych rezydencji i pewną klamrą: premiera na Kunstenfestivaldesarts odbyła się w maju, tuż przed rozpoczęciem opieki nad rezydentkami w Komunie Warszawa, a polska we wrześniu – miesiąc po zakończeniu *Umiaru w nadmiarze*. Dla mnie istotniejsze są relacje między *She Was a Friend of Someone Else* a wcześniejszym spektaklem wyreżyserowanym przez twórczynię – *Powiem i zobaczę, co się stanie* (Teraz Poliż, 2021). Związek jest oczywisty i *She Was a Friend...* jest kontynuacją projektu o aktywizmie proaborcyjnym. W 2021 powstało przedstawienie będące próbą stworzenia polskiej wersji okładki „Sterna” z 1971 roku, na której pojawiły się twarze kobiet, które wprost mówiły o dokonanej przez siebie aborcji; w 2023 o cenie zaangażowania osób aktywistycznych i ich wypaleniu. Oba spektakle opierały się na researchu przeprowadzonym w 2021 roku wspólnie z twórczyniami *Powiem i zobaczę, co się stanie*: Martą Jalowska, Dorotą Glac, Kamilą Worobiej i Martyną Wawrzyniak – pierwszy całkowicie, drugi zaś wykorzystywał zgromadzony wcześniej materiał. Nie rozmawiałem o tym z reżyserką (a chętnie to zrobię), widzę jednak, jak w procesie pracy nad spektaklem o wypaleniu pracuje zrecyclingowane archiwum z innego projektu.

Widzę w tym geście wymianę materiału, bo nie zawsze trzeba wytwarzać wszystko od nowa. Widzę sposób generowania treści w spektaklu o kryzysie, w momencie kryzysu, kiedy nie zawsze trzeba wytwarzać wszystko od nowa. Widzę ograniczenie nadprodukcji, bo nie zawsze trzeba wytwarzać wszystko od nowa. Widzę recycling jako metodę pracy na czas kryzysu – twórczego, ale i kryzysu zasobów, sił czy środków.

„Odpuszczać, ale nie olewać” – mówiła w rozmowach z nami Gosia Wdowik, jako o sposobie dbania o siebie w pracy. Odpuszczanie jest zadaniem o siebie, gdy wiadomo, że w tym momencie bardziej i więcej się nie da.

48

