RED. AGATA SZYMANEK

STRATEGIE KOLEKTYWNEGO UCZENIA SIĘ

KATHRYN (KATIE) ZAZENSKI
MARTYNA MILLER
ANETA ROSTKOWSKA
CAMILO PACHÓN
MARY MIKAELYAN
ALESSANDRA SAVIOTTI
SARA BURAYA BONED
EWA CIEPIELEWSKA
JOLANTA JASTRZĄB
LEIGH BIDDLECOME

ASP KATOWICE 2026

RED. AGATA SZYMANEK

STRATEGIE KOLEKTYWNEGO UCZENIA SIĘ

Katowice 2026

RED. AGATA
SZYMANEK

Strategie kolektywnego uczenia się

aspkatowice

SPIS TREŚCI

ZAPROSZENIE
Agata Szymanek 6

GUMBO
Rozmowa z Kathryn (Katie) Zazenski 24

TROSKI
Rozmowa z Martyną Miller 34

KOLACJA
Rozmowa z Anetą Rostkowską 46

SŁUŻBA SPOŁECZNA
Rozmowa z Camilo Pachónem 58

SĄSIEDZTWO
Rozmowa z Mary Mikaelyan 76

ENCYKLOPEDIA MAGII
Rozmowa z Alessandrą Saviotti 88

SZYJKA MACICY
Rozmowa z Sarą Buraya Boned 108

STATEK KOSMICZNY, OGNISKO, BÓBR
Rozmowa z Ewą Ciepielewską 130

CHMURY
Rozmowa z Jolantą Jastrząb 142

CIAŁO
Rozmowa z Leigh Biddlecome 160

BIBLIOGRAFIA
Źródła drukowane
Źródła internetowe 180

ZAPROSZENIE

AGATA SZYMANEK

Agata Szymanek mieszka i pracuje w Mysłowicach. Studiowała malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie uzyskała stopień doktorski. Obecnie tamże pracuje i wspólnie z prof. dr hab. Jolantą Jastrząb prowadzi pracownię Sztuka w działaniu, wspierającą projekty społecznie zaangażowane.

Jej aktywność koncentruje się na tworzeniu warsztatów artystycznych oraz projektowaniu zinów, które służą jako narzędzia edukacyjne. W swojej pracy pedagogicznej często stara się przekładać wiedzę na doświadczenia artystyczne poprzez łączenie słów i obrazów oraz badanie ich w nowych kontekstach. Interesują ją przede wszystkim relacje człowieka z przyrodą i zwierzętami oraz pogłębione rozumienie systemów opieki medycznej.

Jej warsztaty polegają na rozwijaniu krytycznego i twórczego myślenia. Podczas rezydencji w Stiftung Künstlerdorf Schöppingen w 2022 roku prowadziła warsztat *The Vernacular Thinking Workshop*. W 2020 i 2021 roku realizowała warsztaty *Pszczoły i miecz* kontestacji w ramach 6. edycji FilozofiKonu, Ogród Balsamiczny – skierowany do pracownic aptek, oraz *The Creative Workshop of Virtual Touch* podczas Youth Biennial w Belgradzie.

Współpracowała z instytucjami i organizacjami, takimi jak: Temporary Gallery (Kolonia), Pilipczuk Gallery (Kopenhaga), Stiftung Künstlerdorf (Schöppingen), UNIDEE Residency Programs (Biella), ACC Gallery (Weimar), Youth Biennial (Belgrad), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (Warszawa), BWA Awangarda (Wrocław), Galeria Bielska BWA (Bielsko-Biała), BWA Katowice, Rondo Sztuki (Katowice), Centrum Spotkania Kultur (Lublin), Kolonia Artystów (Gdańsk), Muzeum Śląskie (Katowice) oraz Muzeum Miejskie w Tychach.

ZAPROSZENIE
AGATA SZYMANEK

The classroom, with all its limitations, remains a location of possibility. In that field of possibility we have the opportunity to labor for freedom, to demand of ourselves and our comrades, an openness of mind and heart that allows us to face reality even as we collectively imagine ways to move beyond boundaries, to transgress. This is education as the practice of freedom[1].

bell hooks

Uczenie się w obrębie instytucji często opiera się na pracy w grupie, ale zazwyczaj jest ono naznaczone bardzo hierarchiczną strukturą.

Interesujące są działania, które polegają na uczeniu się od siebie nawzajem, wynikają z kolektywności, zrozumienia i poznania grupy i osób w niej uczestniczących, a później prowadzą do wspólnego odkrywania nowych narzędzi, emocji czy przestrzeni. Dzięki bardziej otwartemu spojrzeniu na kolektywność coraz częściej włączamy do naszych grup również inne niż ludzkie formy istnienia. Sama rekonstrukcja składu grupy pozwala nam znaleźć inny interesujący start dla kolektywnego uczenia się.

Nowy sposób uczenia się prowadzi do zbudowania wiedzy kolektywnej w nowych obszarach. Wielość definicji wiedzy kolektywnej i strategii, dzięki którym można ją pozyskać, otwiera bardzo ciekawą perspektywę na wspólne uczenie się, która oparta jest na różnorodności. Ta perspektywa operuje wieloma skalami i mieści w sobie bardzo rozbudowaną sieć relacji.

W niniejszej publikacji, zainspirowana pytaniem o to, w jaki sposób procesy wspólnego uczenia się funkcjonują w różnych środowiskach, zaprosiłam do rozmowy artystki, artystów, kuratorki i edukatorki związane z instytucjami, organizacjami oraz inicjatywami, które wspierają działania kolektywne. Dzięki zebranym w tej publikacji rozmowom mogłam poznać różne strategie uczenia się, które wyrastają z praktyki, i to właśnie w tego rodzaju zakorzenieniu tkwi ich najgłębsza wartość.

Przykładem realizacji takich strategii mogą być organizowane przez Ewę Ciepielewską oraz Agnieszkę Brzeżańską wspólnotowe rezydencje na Wiśle. Podczas kilkutygodniowego spływu łodzią proces uczenia się wynika bezpośrednio z przebywania w naturze, ze wspólnego przeżywania każdej chwili, gotowania, odpoczywania oraz obserwowania otoczenia. W trakcie rezydencji można wspólnie doświadczyć jakiegoś zjawiska, wspólnie coś zobaczyć. Jak mówi mi Ewa Ciepielewska, „Można zobaczyć razem bobra. Płyniemy łodzią i nagle, z wysokiej skarpy, spłoszony bóbr sturlał się do rzeki. Po prostu szaleństwo. My wszyscy, osiem osób, które tam były, mamy to już na zawsze wpisane w zbiorową pamięć. I tego się nie da odzobaczyć. Wszyscy mamy to doświadczenie, cała ekipa". W tym kontekście na akt percepcji nakłada się moment współobecności, który łączy osoby w nim uczestniczące w jednym doświadczeniu i tworzy wspólną perspektywę patrzenia. Wspólne zobaczenie staje się więc formą kolektywnego poznania i tworzenia zbiorowej pamięci, która dzięki więzi wytwarzającej się między uczestnikami i uczestniczkami doświadczenia w danym momencie, zyskuje nową jakość i głębszy wymiar emocjonalny.

Od 2024 roku wspólnie z prof. Jolantą Jastrząb prowadzimy pracownię Sztuka w działaniu w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, gdzie wspieramy projekty społecznie zaangażowane i partycypacyjne. Badanie prezentowane w tej publikacji powstało z intencją stworzenia narzędzia, które może zostać praktycznie wykorzystane przez osoby studiujące, zajmujące się edukacją artystyczną, artystów i artystki lub inne osoby zainteresowane tematem pracy kolektywnej.

Przedstawione w niniejszej książce rozmowy są dowodem na to, że współczesne działanie wspólnotowe jest niezwykle bogate

1 bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York–London 1994, s. 207.

w swoich odmianach i wielogłosowe. Podejścia do praktyk kolektywnych mogą się od siebie znacząco różnić, mogą akcentować zupełnie inne aspekty uczenia się czy relacji, jednak zawsze kluczowe pozostaje w nich wspieranie uważności, wzajemnego słuchania i poznawania się w procesie współdzielenia doświadczeń.

Z części rozmów wynika, że nie jest to zadanie łatwe. Działanie kolektywne nie stanowi prostszej alternatywy dla znanych, hierarchicznych struktur, przeciwnie, wymaga więcej czasu, wzajemnego zrozumienia i wrażliwości. Takie procesy również wiążą się z porażkami, trudnymi współpracami czy nieudanymi projektami, które mogą prowadzić do frustracji. Jak wskazuje Aneta Rostkowska, tego rodzaju praktyki bywają także instrumentalizowane przez instytucje, na przykład grantowe, które często nie zwracają uwagi na to, czym w istocie jest dobra współpraca i jak powinna wyglądać w praktyce. Jednocześnie dobrze przeprowadzone współdziałanie może przynosić głęboką satysfakcję i wspomóc kreatywność.

Rozważając kontekst środowiska związanego ze sztuką współczesną, do którego odnoszą się *Strategie kolektywnego uczenia się*, można zauważyć, że praktyki artystyczne, w porównaniu z innymi obszarami życia społecznego, w szczególny sposób sprzyjają eksperymentowaniu z formami działania kolektywnego, dzięki podejściu nastawionemu na wrażliwość, otwartość i procesualność. Tutaj sztuka pełni funkcję przestrzeni wymiany, a nie jedynie indywidualnej ekspresji. Jednocześnie jest traktowana bardzo interdyscyplinarnie, na pograniczu pracy edukacyjnej, społecznej, aktywistycznej, a także po prostu jako okazja do wspólnego spędzenia czasu czy przeżycia czegoś razem. Wychodząc z kontekstu artystycznego, rozmowy często przenoszą się w obszary innych pól aktywności społecznej, na przykład tych związanych z prawem, resocjalizacją, terapią, polityką, a także z codziennością i życiem sąsiedzkim. To właśnie dzięki praktykom kolektywnym sztuka i podejście twórcze mogą wnikać w te sfery życia bardziej skutecznie. W moim odczuciu wszystkie kolektywne działania przedstawione przez moich rozmówców i rozmówczynie podejmowane są w nadziei, że kontekst wypracowany w obszarze sztuki przeniesie się na inne sfery funkcjonowania społecznego.

Niniejsza publikacja ma charakter badawczy, jednak nie w znaczeniu sztywnej struktury. Badanie to jest elastyczne i przepuszczalne, a przy tym oddaje energię rozmów z zaproszonymi rozmówczyniami i rozmówcami. W badaniu zakładam trzy najważniejsze pytania dotyczące sposobów wspólnego zdobywania wiedzy. Po pierwsze, interesuje mnie, jakie kolektywne strategie uczenia się pojawiają się w praktyce artystycznej, edukacyjnej i kuratorskiej osób, z którymi rozmawiam. W czasie rozmów pytam o to, jak można zdefiniować wiedzę kolektywną na podstawie doświadczeń wynikających z kolektywnego działania. Trzecią z kluczowych kwestii jest to, w jakim kierunku rozwijać metody wspólnego uczenia się w kontekście zmian zachodzących w instytucjach sztuki, edukacji oraz w społeczeństwie. Razem pytania te tworzą ramę badania, którą wspólnie uzupełniamy bardziej ukierunkowanymi zagadnieniami, odnoszącymi się bezpośrednio do praktyk osób zaproszonych do tego projektu.

Kwestia tego, jaką wiedzę uznajemy za najbardziej wartościową, skłania do refleksji nad tym, w jaki sposób ta wiedza powstaje oraz jak z niej korzystać. W kontekście tego badania wartość wiedzy nie jest określana przez jej uniwersalność i dążenie do obiektywności, lecz przez możliwość wykorzystania jej do budowania więzi, poszerzania perspektyw oraz wzmacniania kolektywnego poczucia sprawczości.

I tak na przykład Alessandra Saviotti na koniec naszej rozmowy mówi: „To ma znaczenie, ponieważ pokazuje, że wiedza nie tworzy hierarchii, przynajmniej z mojego punktu widzenia. To, czego uczysz się, rozmawiając z ludźmi na targu czy z rolnikami, jest tak samo wartościowe, jak to, czego uczysz się na uniwersytecie. Dla mnie zawsze kluczowe jest to, jak z tej wiedzy korzystasz. Co z nią robisz? Czy może prowadzić do czegoś, co jeszcze nie istnieje? Czy możesz doznać olśnienia podczas zakupów na

targu? Na przykład kiedy widzisz, skąd pochodzą pomidory – co ci to mówi? Co możesz z tym zrobić?".

Wiedza kolektywna w takim ujęciu nie stanowi zamkniętego systemu pojęć. Według Leigh Biddlecome wiedza kolektywna: „To nie jest wiedza rozumiana jako zespół twierdzeń, lecz raczej umiejętność komunikacji multimodalnej i współtworzenia w grupie ludzi, którzy dysponują różnymi zestawami kompetencji". Jej źródłem jest praktyka, codzienne sytuacje współpracy, negocjacji i wspólnego podejmowania decyzji. Wiedza kolektywna jest więc ucieleśniona i kontekstualna, kształtuje się w relacjach z innymi, z przestrzenią, w której przebywamy i tworzymy, z instytucjami, z którymi wchodzimy w kontakt, oraz ze światem przyrody.

Z kolei Jolanta Jastrząb zapytana o definicję wiedzy kolektywnej odpowiada: „Rozumiem tę wiedzę jako coś, co cały czas poszerzamy. Uczymy się od siebie, przyglądamy się sobie nawzajem. To coś niezwykle pojemnego i stale się rozszerzającego. Lubię słowo «totalne». To jest coś totalnego, coś, co zbieramy, łączymy, co jest płynne i otwarte".

Pytanie, jak pracować z tą wiedzą i jak znaleźć wspólny punkt odniesienia, skłania do poszukiwania nowych metod przekazywania innym wspólnie wytworzonej historii. Kwestia archiwizowania wiedzy kolektywnej staje się tu kluczowa. Martyna Miller podkreśla, że często jest to wiedza osadzona w osobach, a nie dokumentach, co sprawia, że może być ulotna i efemeryczna. Z tego powodu tworzenie wspólnego archiwum ma ogromną wartość.

Kreatywne archiwa, rozumiane jako źródła inspiracji do działań kolektywnych, stanowią obszar badań wspomnianej już Alessandry Saviotti. Przykładem może być projekt Arte Útil Archive, a także inicjatywy edukacyjne rozwijane w duchu Hacking (Art) Education. W tym wypadku archiwum nie jest wyłącznie zapisem doświadczeń, lecz aktywnym narzędziem kontynuowania wspólnotowej wiedzy. Również Sara Buraya Boned wspomina o podobnym projekcie, mianowicie Archivos del Común, realizowanym we współpracy z Museo Reina Sofía i Red de Conceptualismos del Sur, przy wsparciu Foundation for Arts Initiatives (FfAI). W ramach tego projektu postrzega się archiwum jako narzędzie aktywacji politycznej i refleksji nad wspólnym dziedzictwem, podkreślając znaczenie współdzielonej własności oraz potrzebę przeciwdziałania zawłaszczaniu i monopolizacji pamięci.

Innym przykładem opisywanego tu podejścia jest projekt *Widok z okna*, zrealizowany przez kolektyw DOMIE. Mieszkanki i mieszkańcy okolicy budynku zaadaptowanego przez DOMIE zostali zaproszeni do tworzenia dzienników i wspólnego zapisywania codzienności: codziennych wydarzeń i związanych z nimi emocji, zarówno pozytywnych, jak i tych trudnych. Projekt koncentrował się na pytaniu, w jaki sposób archiwum może stać się przestrzenią relacji oraz refleksji nad lokalną rzeczywistością.

W obszarze zarysowanego tu wstępnie badania słowo „strategie" odnosi się do sposobów organizowania i przeżywania procesów uczenia się we wspólnocie, ale nie chodzi tu o strategie w sensie instrumentalnym, lecz o praktyki, które kształtują relacje między uczestnikami i uczestniczkami procesu, wpływają na formy współpracy i sposoby dzielenia się wiedzą. Strategie, które pojawiają się w rozmowach, to na przykład: wspólna szczęśliwość, szukanie kompromisu, rozciąganie czasu, korzystanie z codzienności, poszukiwanie autentyczności, zaangażowane wycofywanie się, wykorzystanie Narrative Exposure Therapy czy dążenie do postwzrostu.

„Agata Szymanek: Czy psychoaktywność może być strategią kolektywnego uczenia się?

Ewa Ciepielewska: W ogóle takie współdziałanie, o jakim tu mówimy, jest psychoaktywne, nawet jeśli nie używa się żadnych substancji psychoaktywnych. Przy głębokich doświadczeniach psychoaktywnych, jak po zażyciu grzybów, LSD czy nawet marihuany, akty wspólnego przekraczania percepcji rzeczywistości powodują bardzo mocne zacieśnianie więzi i silne zbliżanie się do

siebie osób biorących w nich udział. Tak samo jak w innych sytuacjach: kiedy uczestniczy się w jakiejś akcji albo wspólnie w górach przeżywa się burzę czy trudny moment. To jednoczy ludzi, w takiej sytuacji szuka się bliskości i oparcia w innym istnieniu. Wytwarza się potrzeba wzajemności, wzajemne przyciąganie."

W tym rozumieniu strategia nie jest z góry ustalonym planem, lecz otwartą strukturą, która zmienia się w zależności od kontekstu, dynamiki grupy i pojawiających się potrzeb. Alessandra Saviotti mówi: „Nie interesuje mnie traktowanie programu dydaktycznego czy curriculum jako stałej struktury, którą przekazuję studentom i studentkom, a oni mają ją po prostu realizować. O wiele ciekawsze jest posiadanie szkicu czy zarysu, który ta społeczność lub grupa osób, wspólnie ze mną, może uzupełniać". Strategie oznaczają tutaj formy orientacji, które pozwalają uczestnikom i uczestniczkom procesu kolektywnego poruszać się w złożonych, często nieprzewidywalnych sytuacjach wspólnego działania.

Zastanawiając się, jaki rodzaj wyobraźni wspiera kolektywny typ uczenia się, można zauważyć, że wręcz wymaga ono wyobraźni relacyjnej, zdolności do postrzegania siebie jako części sieci wzajemnych powiązań. Jest to wyobraźnia otwarta na inność, która pomaga dostrzegać złożoność świata. W tym sensie nie tylko działa jako metoda poznawcza, ale może również przysłużyć się do wzmacniania empatii.

W rozmowach często podejmowana jest kwestia gospodarowania wspólnym czasem. Działania kolektywne często funkcjonują w innym rytmie niż ten w podejściu typowo zadaniowym. Wymagają większej uważności i otwartości na proces, w którym czas musi zostać rozciągnięty, aby pomieścić relacje, emocje i zmiany zachodzące pomiędzy uczestnikami i uczestniczkami. W tym kontekście istotna staje się decyzja co do tego, jak spędzamy wspólnie czas, oraz refleksja nad znaczeniem momentów, które wykraczają poza określone zadania. Jak zauważa kolejna z moich rozmówczyń, Aneta Rostkowska: „Często widzę, że robienie czegoś razem jest takie bardzo funkcjonalne: «godzinka na Zoomie i do widzenia». Ktoś, kto cały czas tak robi, nie ma pojęcia o tym, że praca kolektywna wymaga zupełnie innych warunków. Że trzeba jednak czasem zjeść razem kolację i po prostu posiedzieć razem w jednym pomieszczeniu, dać rzeczom czas i pogadać o jakichś zupełnie niezwiązanych z tym sprawach".

Gdy myślimy o przestrzeni, jaka wytwarza się podczas działań kolektywnych, dostrzegamy, że nie jest to przestrzeń precyzyjnie określona w zamkniętych ramach, lecz przestrzeń dynamiczna, która powstaje dzięki spotkaniu i współdziałaniu. To, co ją konstytuuje, to nie tylko fizyczne miejsce, ale także intencja i uważność, które do niej wprowadzamy. Organizatorka rezydencji artystycznej w Gyumri w Armenii, Mary Mikaelyan, stwierdza: „W ten sposób lubimy myśleć o tej przestrzeni jako o czymś, co może być ofiarowane mieszkańcom, jako o miejscu spotkań, bycia razem w roli sąsiadów i wspólnego spędzania czasu. Staje się ona rodzajem przestrzeni wspólnotowej, kształtowanej przez obecność i inicjatywę każdego artysty i artystki. Bywa, że przyjeżdżają na rezydencję osoby zajmujące się dźwiękiem czy muzyką i wówczas przestrzeń zmienia się w pracownię muzyczną. Dzieci zaczynają uczyć się gry na instrumentach. Jeśli artysta lub artystka pracuje z rysunkiem, dzieci i inni mieszkańcy odkrywają, jak wyrażać siebie poprzez rysunek. Dzięki różnym mediom i w zależności od artystki lub artysty oraz sytuacji, do wspólnej przestrzeni zapraszane są osoby z różnych pokoleń, by wymieniać się wiedzą, umiejętnościami, pomysłami, a także po prostu spędzać czas razem".

Współcześnie bardzo istotną rolę odgrywa również przestrzeń wirtualna. Katie Zazenski oraz Leigh Biddlecome zwracają uwagę, że internet rozszerzył przestrzeń wspólnotową, stał się „miejscem", w którym mogą współistnieć różne tożsamości. Przestrzeń cyfrowa umożliwia uczestnictwo osobom wcześniej wykluczonym z życia artystycznego i kolektywnego. Jest to obszar wciąż niedookreślony i intensywnie rozwijający się, który może stać się terenem do eksplorowania nowych form wspólnotowości.

Potwierdzają to słowa Katie Zazenski: „Internet ma także potencjał bycia przestrzenią, w której osoby dotąd pozbawione dostępu czy wpływu mogą wreszcie uczestniczyć w inny sposób. Dzięki niemu możliwe staje się tworzenie większych wspólnot, wiedzy kolektywnej, banków wiedzy i przestrzeni do uczenia się poprzez dzielenie się treściami. Jest w nim także przestrzeń «zacienionia», w której czasami to właśnie nieostrość czy przysłonięcie dają większą siłę i poczucie wolności działania. To również ważny składnik tego doświadczenia".

W rozmowach pada też pytanie o to, jak praktyki artystyczne i edukacyjne mogą wpływać na instytucje, w których powstają, i w jaki sposób możliwe jest ich przekształcanie od środka. Z rozmowy z Sarą Burayą Boned, Alessandrą Saviotti oraz Jolantą Jastrząb wyłania się znaczenie oddziaływania na instytucje sztuki i instytucje akademickie od wewnątrz, a także wykorzystywania istniejących struktur do tworzenia aktywności bardziej otwartych. Działania te opierają się na renegocjowaniu obowiązujących zasad oraz poszerzaniu pola dotychczasowych realizacji. W praktyce oznacza to inicjowanie działań alternatywnych wobec zastanych struktur, na przykład tych włączających osoby spoza instytucji, eksperymentalnych programów edukacyjnych czy warsztatów, które proponują nowe modele współpracy. Tego rodzaju działania nie są wolne od napięć, wymagają świadomości kompromisów i ograniczeń. Jednak to właśnie poprzez te negocjacje ujawnia się potencjał transformacji, w której możliwe jest testowanie nowych form działania.

Sara Buraya Boned opisuje warsztaty przeprowadzone w Muzeum Reina Sofia przez Paulę Pin oraz Laurę Benítez, które polegały na budowaniu samodzielnie konstruowanych mikroskopów przy użyciu tanich kamerek internetowych, w ten sposób: „Ostatecznie warsztat stał się czymś w rodzaju kobiecego kręgu czarownic, w którym dzieliłyśmy się zakazaną, niekomercyjną wiedzą związaną z naszymi ciałami, ale także z naszą podmiotowością, emocjami i feministycznym zaangażowaniem. W ciągu tych pięciu dni powstało nowe ciało zbiorowe. To doświadczenie było naprawdę transformujące dla nas wszystkich. Ostatniego dnia byłyśmy nagie, oglądałyśmy wzajemnie swoje szyjki macicy, pobierałyśmy komórki i obserwowałyśmy je pod mikroskopem, który same zbudowałyśmy.

Mogłyśmy zobaczyć komórki naszych własnych ciał na ekranie. To coś, czego nikt nie spodziewałby się zobaczyć w muzeum, w uporządkowanej przestrzeni białego sześcianu. A jednak to się wydarzyło, dzięki zaufaniu i stworzeniu tymczasowej, autonomicznej wspólnoty, która łączyła elementy magii i nauki o naszych ciałach".

Kluczowym zagadnieniem w kontekście kolektywnego uczenia się staje się również poszukiwanie nowych sposobów rozumienia ekonomii. Przykładem takiego podejścia jest projekt Alessandry Saviotti *DPE – Decentralising Political Economies*, który został zrealizowany wspólnie z Poppy Bowers oraz Johnem Byrne'em. Projekt, korzystając z bazy inicjatyw Arte Útil Archive, przedstawia narzędzia, które mogą pomóc w eksplorowaniu alternatywnych systemów ekonomicznych. W tym ujęciu ekonomia nie jest czymś trudno dostępnym, lecz staje się elementem codziennego doświadczenia.

W prezentowanej publikacji duże znaczenie ma także ekonomia emocji, czyli sposoby zarządzania energią, pasją, zaangażowaniem, a także wypaleniem w pracy kolektywnej. Martyna Miller opisując doświadczenie współtworzenia DOMIE, mówi: „Przez to, że taki rodzaj pracy, oprócz tego, że nieodpłatny lub nieodpowiednio opłacony, jest bardzo często wymagający, zabierający dużo energii i bardzo autorefleksyjny, łatwo się w nim wypalić. Znamy mnóstwo historii różnych kolektywnych inicjatyw czy przestrzeni, które po prostu znikały. A razem z nimi znikała też wiedza". Ze wszystkich zamieszczonych tu rozmów wynika, że odpowiednie gospodarowanie emocjami ma duże znaczenie w dobrze osadzonej pracy kolektywnej i sprzyja poszukiwaniu odpowiednich warunków do wzajemnego odnajdywania się we

współczesnym świecie, a także ciągłemu kształtowaniu naszego stanowiska wobec dotyczących nas kryzysów.

W tym kontekście rozmawiamy z Leigh Biddlecome o współczesnych kryzysach, które zachodzą wokół nas, oraz o sposobach reagowania na nie. Jednym z nich jest poszukiwanie twórczych strategii działania, ponieważ w obliczu złożoności tych kryzysów proste, schematyczne rozwiązania okazują się nieskuteczne. Leigh Biddlecome zastanawia się, „(...) jak nadać sens temu, co się dzieje. Dla mnie jedyną drogą jest taniec, pisanie, kontakt z innymi formami sztuki, a najlepiej bycie i tworzenie razem z innymi ludźmi. Jeśli próbujesz robić to cały czas samemu, w obliczu kryzysu może to być przytłaczające. Dlatego właśnie idea tworzenia kolektywnego głosu wydaje mi się tak istotna".

Praca nad *Strategiami kolektywnego uczenia się* dała mi duże poczucie dumy z faktu, że w trakcie mojej działalności artystycznej i pedagogicznej miałam okazję spotkać te wyjątkowe osoby, które w moim odczuciu kierują swój entuzjazm we właściwą stronę i zachęcają innych do dalszego poszukiwania nowych, ciekawych i transformacyjnych działań w obszarze sztuki, i że mogłam porozmawiać z nimi, czego efektem jest ta książka. Moje rozmówczynie i rozmówcy to osoby, które nie boją się eksperymentować. Są otwarte, wrażliwe na innych, na środowisko i na przestrzenie, które współtworzą. Jestem bardzo wdzięczna za to, że przyjęły moje zaproszenie.

Kathryn (Katie) Zazenski, założycielka inicjatywy Fringe Warszawa oraz galerii Stroboskop, w swoich działaniach kuratorskich zwraca uwagę na potrzebę rozwijania projektów takich jak *Community Critique,* które tworzą przestrzeń dialogu, do której mogą przyłączyć się osoby pochodzące z różnych środowisk. Równocześnie podkreśla znaczenie działań podejmowanych w czasie pandemii, kiedy konieczne było dostosowywanie projektów artystycznych do sytuacji kryzysowej, co otworzyło możliwość poszukiwania nowych formatów i przestrzeni działania. Katie akcentuje również, że w pracy kolektywnej kluczowe jest rozumienie dynamiki grupy, w tym roli ego i emocji, które odgrywają istotną rolę w procesach współpracy. Jak zauważa, autentyczne zaangażowanie we wspólne działanie wymaga otwartości, szczerości oraz gotowości do bycia wrażliwym lub wrażliwą (*vulnerable*).

Rozmowa z artystką Martyną Miller, współzałożycielką DOMIE, wnosi interesującą perspektywę dotyczącą sposobów formowania wspólnoty, w której obecne może być także inne niż ludzkie ciało, na przykład ciało budynku – kolektyw DOMIE na przykład zaadaptował opuszczony budynek przy ul. Święty Marcin w Poznaniu. Takie podejście prowadzi do wytwarzania nowych źródeł wiedzy oraz poszerzania rozumienia wspólnotowości. W przypadku DOMIE kolektyw musiał zdobyć wiedzę administracyjną i technologiczną, aby zaopiekować się tym miejscem. Za tą inicjatywą stoi również możliwość budowania relacji sąsiedzkich z mieszkańcami i mieszkankami danej okolicy oraz tworzenia wspólnego archiwum.

W rozmowie z dyrektorką Temporary Gallery w Kolonii, Anetą Rostkowską, możemy znaleźć rozważania nad naturą wiedzy, nad tym, czym jest wiedza w klasycznym, dyskursywnym ujęciu, oraz nad rozróżnieniem między wiedzą „jak" a wiedzą „że". Aneta Rostkowska przedstawia swoją osobistą perspektywę na temat pracy kolektywnej, opartą na doświadczeniach kuratorskich, jak i doświadczeniach bardziej codziennych, związanych na przykład ze współdzieleniem mieszkania. Podkreśla, że w pracy kolektywnej szczególne znaczenie ma wspólne spędzanie czasu poza formalnymi spotkaniami i ukierunkowanym działaniem. Wspomina także o praktyce Narrative Exposure Therapy, interesującej metodzie terapeutycznej, która może być wykorzystana do wzajemnego poznania się w ramach pracy kolektywnej.

Camilo Pachón, artysta pochodzący z Bogoty, mówi o pracy kolektywnej, opierając się na swoich doświadczeniach zdobytych podczas działań ze stowarzyszeniami rolników, organizacjami zaangażowanymi w proces pokojowy oraz inicjatywami chroniącymi dorzecza w lasach deszczowych w Kolumbii, przede

wszystkim w ramach projektów audiowizualnych i filmowych. Film, medium, które z natury wymaga współpracy osób o zróżnicowanych kompetencjach, staje się dla niego polem krytycznej refleksji nad hierarchicznymi strukturami produkcji. Artysta zastanawia się, w jaki sposób proces realizacji filmu może zostać przekształcony w przestrzeń równego udziału, w której cała społeczność współtworzy narrację i wypowiada się wspólnym głosem. Równocześnie Camilo wprowadza ciekawą perspektywę, mówiąc o świecie sztuki rozumianym jako wspólnota artystyczna i o tym, jak możemy zmienić swoje myślenie, aby jednocześnie zatroszczyć się o naszą wspólnotę artystyczną.

Artystka i kuratorka przestrzeni rezydencyjnej Artbasis w Gyumri w Armenii, Mary Mikaelyan, opisuje sposób wprowadzania praktyk artystycznych w życie lokalnej społeczności. Szczególna lokalizacja miejsca rezydencji w budynkach zbudowanych dla osób dotkniętych długotrwałym kryzysem bezdomności po katastrofalnym trzęsieniu ziemi w 1988 roku w regionie Spitak nadaje tej inicjatywie wyjątkowy charakter. Mary opowiada o mieszkańcach oraz relacjach, jakie zawiązują się pomiędzy lokalną społecznością a rezydentkami i rezydentami, podkreślając, w jaki sposób te działania wpływają na życie całej okolicy. Zwraca uwagę, że strategie kolektywnego działania i uczenia się za każdym razem powstają na nowo, w sposób wyjątkowy i zależny od warunków, jakimi dysponujemy.

Sara Buraya Bonned, której działalność badawcza i społeczna związana jest z Muzeum Reina Sofía w Madrycie, wnosi do rozmowy punkt widzenia oparty na praktyce instytucjonalnej. Inicjatywy, w które jest zaangażowana, badają możliwości wprowadzania zmian instytucjonalnych od wewnątrz oraz pokazują, w jaki sposób indywidualne cele osób pracujących nad włączaniem odbiorców spoza świata sztuki w doświadczenie artystyczne mogą stać się integralną częścią działania instytucji. W rozmowie pojawia się również pojęcie *unexpected partner*, czyli nieoczekiwanej, niezapowiedzianej osoby lub grupy, która włącza się we wspólne działanie. Tego rodzaju obecność ma potencjał transformowania przestrzeni instytucji oraz otwierania jej na nowe formy współpracy.

Alessandra Saviotti, kuratorka programu rezydencyjnego UNIDEE w Cittadellarte – Fondazione Pistoletto w Biella we Włoszech, nawiązuje w rozmowie do swojej praktyki edukacyjnej, w której podejmuje refleksję nad możliwością tworzenia otwartych, elastycznych programów nauczania oraz nad tym, jak można „zhakować" edukację artystyczną, by uczynić ją bardziej inkluzywną i relacyjną. Rozmawiamy również o koncepcji „not yet", rozumianej jako siła sztuki i wyobraźni do inicjowania tego, co jeszcze nie istnieje. Alessandra opowiada o swoich badaniach nad Arte Útil, koncepcją sztuki, która posiada zdolność realnej zmiany społecznej.

Rozmowa z Ewą Ciepielewską dotyczy możliwości, jakie dla praktyk wspólnotowych stwarza doświadczenie natury, bycie w niej i przeżywanie jej. Interesujący wymiar praktyki kolektywnego uczenia się pojawia się w poszukiwaniu wspólnego dobrostanu i w próbach zrozumienia, jak miłość oraz poczucie szczęśliwości mogą stać się narzędziami wspólnego uczenia się. Artystka podkreśla, że uczucia i emocjonalne zaangażowanie stanowią istotny element procesu nauki, sprzyjają chęci zdobycia nowej wiedzy i otwartości na nią. W rozmowie zastanawiamy się również, w jaki sposób tego rodzaju praktyki wspólnotowe związane z przebywaniem w naturze można przenieść w przestrzeń resocjalizacji.

W rozmowie z Jolantą Jastrząb zastanawiamy się, w jaki sposób arteterapeutyczne procesy grupowe mogą prowadzić do kolektywnego uczenia się oraz w jaki sposób codzienność może stać się potencjalnym obszarem artyfikacji. Jolanta Jastrząb przywołuje przykłady swoich działań społecznych oraz projektów badawczych i arteterapeutycznych, które prowadziła, takich jak *W podróży. W poszukiwaniu codzienności artyfikowanej* czy *Z sobą i o sobie – w poszukiwaniu strategii diagnozy i weryfikacji*

w działaniu arteterapeutycznym przez sztuki wizualne. Zastanawia się, jak można organizować badania w sposób kolektywny oraz jaka jest rola interdyscyplinarności w tym procesie. Podkreśla, że jest to zadanie wymagające i złożone, a jego kluczowym elementem pozostaje umiejętność osiągania kompromisów.

Z badaczką i facylitatorką Leigh Biddlecome rozmawiamy o kryzysach i o tym, jak odnaleźć strategie kolektywnego uczenia się w obliczu wielości współczesnych kryzysów politycznych, ekologicznych, społecznych, a także tak zwanych metakryzysów, które przenikają różne sfery życia. Zastanawiamy się, w jaki sposób strategie te mogą wyrastać z pracy z ciałem, z jego obserwacji i uważnego doświadczania, a także z praktyk wprowadzania ciała w przestrzeń instytucji jako źródła wiedzy. Nasza rozmowa dotyczy również pojęcia autentyczności, jego znaczenia w procesach uczenia się i tworzenia relacji, oraz idei postwzrostu rozumianej jako poszukiwanie alternatywnych modeli rozwoju opartych na zrównoważonym rytmie działania.

GUMBO

KATHRYN (KATIE) ZAZENSKI

Artystka, kuratorka, autorka i redaktorka, której działalność skupia się na tworzeniu kultury i wspólnot w ramach niezależnych, artystycznych środowisk. Od 2018 roku prowadzi warszawską przestrzeń Stroboskop, w której zrealizowała ponad pięćdziesiąt wystaw oraz liczne współprace z międzynarodowymi projektami artystów niezależnych. W 2020 roku zaczęła pisać i redagować dla magazynu BLOK, gdzie stworzyła comiesięczny cykl „Off-space Q + A", prezentujący inicjatywy artystów z Europy Środkowo-Wschodniej. Rok później objęła funkcję współredaktorki naczelnej magazynu, którą pełniła do lutego 2024 roku. Po odejściu całego zespołu redakcyjnego w kwietniu 2024 roku współtworzy nowy magazyn MOST, jako współzałożycielka i redaktorka naczelna.

W 2022 roku powołała do życia FRINGE Warszawa – coroczne wydarzenie poświęcone prezentacji oddolnych i niezależnych przestrzeni artystycznych w stolicy. Współprowadzi je z niewielkim zespołem, którego celem jest utrzymanie FRINGE jako istotnej i krytycznej platformy dla niezależnej sztuki współczesnej w Polsce. Ukończyła studia magisterskie w zakresie rzeźby w Cranbrook Academy of Art w Stanach Zjednoczonych i jest dwukrotną stypendystką programu Fulbrighta w Polsce, gdzie mieszka od 2015 roku.

Zdjęcie z otwarcia wystawy WARSAW>KIN<BERLIN w super bien!, jednej z dwóch wystaw współkuratorowanych przez Elisabeth Sonneck (super bien!) i Katie Zazenski (Stroboskop), poświęconych złożoności przestrzeni prowadzonych przez artystów, osobom je tworzącym oraz wspólnotom wokół nich budowanym. Każda z wystaw prezentowała po dwa dzieła artystów lub kolektywów reprezentujących sześć przestrzeni artystowskich z Warszawy i Berlina.
Berlin, kwiecień 2023, fot. Katie Zazenski

GUMBO
ROZMOWA Z KATHRYN (KATIE) ZAZENSKI

Agata Szymanek: Twoja praktyka jako artystki, kuratorki, pisarki i redaktorki jest głęboko zakorzeniona w tworzeniu i wspieraniu niezależnych wspólnot kulturowych. Wiele lat byłaś zaangażowana w prowadzenie galerii Stroboskop, pracę redakcyjną w BLOK Magazine, a obecnie poświęcasz się MOST Magazine, stworzyłaś FRINGE Warszawa – zbudowałaś platformy, które wzmacniają głosy i praktyki często pomijane przez dominujące instytucje.

W świetle tych doświadczeń, jak postrzegasz rolę takich przestrzeni jak Stroboskop w kształtowaniu lub podtrzymywaniu wiedzy kolektywnej?

Kathryn (Katie) Zazenski: Myślę, że głównym celem wszystkiego, co robię [w Stroboskopie], jest tworzenie przestrzeni dla ludzi. Przestrzeni, w której mogą prezentować swoją twórczość, rozmawiać o niej i doświadczać sztuki. W gruncie rzeczy to miejsce jest w pewnym sensie przestrzenią gromadzenia wiedzy. Nie funkcjonujemy w oparciu o typową wymianę produkcji czy pieniędzy. Naszą prawdziwą wartością jest to, co ludzie wnoszą, co ofiarowują i czym się dzielą, na tym to wszystko polega.

Ponieważ jesteśmy niezależną przestrzenią prowadzoną przez osoby artystyczne i nie mamy pieniędzy ani ich nie zarabiamy, nie możemy wynagradzać artystów oraz artystek, z którymi współpracujemy. Mimo to mamy coś wartościowego do zaoferowania w zamian. Oferujemy wsparcie w rozwijaniu koncepcji, w procesie kuratorskim, przy montażu wystawy, czasem także przy zdobywaniu materiałów czy przy szukaniu rozwiązań technicznych, a ponadto zapewniamy promocję i widoczność. Naszą wiedzę i naszą społeczność traktujemy jako formę podziękowania i wsparcia dla artystów, którzy decydują się z nami pracować.

Przed pandemią COVID organizowaliśmy spotkania na żywo, które nazywaliśmy *Community Crit* – od *community critique*. Celem tych spotkań było stworzenie przestrzeni, w której można było spotkać innych artystów, artystki albo osoby, które niekoniecznie pracują w polu sztuki, ale po prostu interesują się współczesną kulturą, i porozmawiać w grupie o swojej praktyce albo o czymkolwiek, co wydawało się istotne. Była to otwarta platforma pozwalająca ludziom poczuć, że mogą silniej włączyć się w świat sztuki współczesnej, zarówno w kontekście własnym, jak i bardziej publicznym. Czasami w naszych spotkaniach uczestniczyli naukowcy i naukowczynie, czasami osoby zajmujące się muzyką. Natomiast zawsze byli obecni artyści i artystki. Naturalnie, kiedy prezentujesz swoją pracę przed osobami ze środowiska naukowego, automatycznie pojawiają się pomysły i pytania zupełnie inne od tych, które pojawiłyby się w bardziej jednorodnej, artystycznej bańce.

Zawsze fascynowało mnie to, jak różne idee rozwijały się dzięki przypadkowym osobom, które pojawiały się na tych spotkaniach. Kiedy jednak wiosną 2020 roku wybuchła pandemia COVID i weszliśmy w pierwszy lockdown, podjęliśmy współpracę z lokalną organizacją zajmującą się ogródkami działkowymi i rozpoczęliśmy projekt *Spring Fling*, polegający na hodowli grzybów w wannie wewnątrz Stroboskopu. Był to zarówno eksperyment filozoficzny, jak i fizyczno-materialny – myśleliśmy o kłączu i o tym, jak działają wspólnoty, gdy nasze główne źródło wzajemnego kontaktu wysycha, kiedy nie możemy już spotykać się fizycznie. Jak wtedy nadal dzielić się wiedzą? Jak podtrzymywać wzajemne wsparcie i budować wspólnotę w czasach, kiedy nasz dotychczasowy sposób działania przestaje być możliwy?

W ramach tego projektu uruchomiliśmy platformę internetową inspirowaną *Community Crit*, gdzie każdy mógł się dzielić tym, czym chciał, za pośrednictwem Facebooka i Instagrama Live. Spotykaliśmy się z artystami i artystkami z różnych stron świata: twórca z Walii Dafydd Williams poprowadził wieczór slajdów

w stylu retro, odbywały się zajęcia jogi, performance online *The System* amerykańskiej artystki Carrie Sijii Wang, a para artystów poprowadziła kulinarne show. W ciągu czterech godzin Sarah Pearl i Zachary Titford przygotowywali gumbo, typowe danie Południa Stanów Zjednoczonych, z którym Titford dorastał. To było naprawdę szalone.

Czy uważasz, że kolektywne uczenie się działa lepiej, gdy grupa zaczyna od jasno określonego celu i wokół niego buduje narzędzia oraz strategie, czy też może rozwijać się również w oparciu o otwartość na wszelkie możliwości, bez z góry ustalonego celu?

Kolektywne aktywności związane z uczeniem się są różnorodne i można robić bardzo wiele różnych rzeczy, aby uczyć się razem. Może to odbywać się w sposób celowy lub bez wyraźnego celu, w dużym gronie albo w kameralnej grupie.

Gdy mówimy o „wspólnocie", zazwyczaj mamy przed oczami grupę ludzi, dziesięć, piętnaście albo jeszcze więcej osób. Tymczasem przecież może to być po prostu więcej niż jedna osoba, a nawet tylko dwie. Wymiana wiedzy to coś, co robimy każdego dnia, na różne sposoby, tak jak teraz. Ta rozmowa jest wymianą wiedzy. Mam poczucie, że wspólnota może być sposobem myślenia czy perspektywą, nie musi mieć wyłącznie fizycznego wymiaru z jasno określoną strukturą czy celem. To sposób bycia, sposób doświadczania świata, spotykania innych, mentalność uczenia się, zadawania pytań, angażowania się, pamiętania o tym, że w myśleniu i działaniu nie tylko dla siebie kryją się konsekwencje, odpowiedzialność i możliwości. To doświadczenie tworzenia i dzielenia się wiedzą przybiera formę wspólnoty poprzez swój zasięg.

To może brzmieć trochę przewrotnie, ale myślę, że interesującym elementem w tym wszystkim jest pytanie, czym właściwie jest wspólnota. To grupa ludzi, którzy teoretycznie sobie ufają i są wobec siebie otwarci, wrażliwi. To niezwykle istotny element. Jeśli możesz znaleźć się w sytuacji, w której możesz być wrażliwy wobec kogoś, w której możesz komuś zaufać, to automatycznie staje się to przestrzenią wiedzy, uczenia się i wspólnego budowania.

W pracy kolektywnej pierwszym krokiem jest poznanie się wzajemnie, a także zorientowanie się, kto co wie.

Muszę wnieść swój zestaw umiejętności, a to oznacza, że muszę chcieć podzielić się posiadaną wiedzą. A co sprawia, że chcę to robić? Albo troska o tych ludzi, albo pragnienie, by osiągnęli sukces, albo pragnienie, byśmy razem odnieśli sukces.

Uważam, że to niezwykle ciekawe: to granica pomiędzy indywidualnym a zbiorowym decyduje o sukcesie wiedzy kolektywnej. A to wcale nie jest łatwy temat! Utopijne wyobrażenie dzielenia się i tworzenia wspólnoty sugeruje, że ego czy silne poczucie indywidualności zanika albo rozmywa się w grupie. Ale z mojego doświadczenia wynika, że zwłaszcza w sytuacjach kryzysowych to poczucie raczej się nasila! Oczywiście, nie dzieje się tak zawsze, równowaga jest niezwykle krucha. Bywa, że potrzebujemy jednego lub dwóch wyrazistych głosów przewodnich, bo czasami nie możemy pozwolić sobie na czekanie, aż 75 osób odda głos, nawet jeśli zdecydowaliśmy się na model demokratyczny. Uważam, że jedną z najważniejszych rzeczy, o których trzeba w takich sytuacjach pamiętać, jest stała ewaluacja, zarówno siebie, jak i grupy: czy cele, które sobie wyznaczyliśmy, wciąż obowiązują, czy nasze strategie działają, a jeśli nie, to jak możemy się przekształcić, aby działać lepiej? To nieustanne uczenie się.

Jak sobie radzić w takich sytuacjach?

Przychodzi mi w związku z tym pytaniem na myśli jeden konkretny moment, kiedy pracowaliśmy wspólnie, ale było oczywiste, że istnieją określone agendy, a duch wspólnoty nie był tak współdzielony, jak zakładaliśmy, ani tak szczery, jak się wydawało. Znów

sprowadza się to do pytania o cele. Czy uczestnictwo w tym projekcie będzie dla mnie szkodliwe? Jeśli nie, w porządku. Mogę w to wejść. Nadal możemy się czymś podzielić, nadal możemy się czegoś nauczyć. Ale być może nauczę się czegoś innego, niż początkowo zakładałam.

Może to dlatego, że kiedy współdziałamy z osobami, do których się zbliżamy poprzez to działanie, przestajemy tak bardzo kontrolować swoje ego. A przynajmniej nie staramy się już udawać. Po prostu zachowujemy się naturalnie. W rzeczywistości w ramach kolektywnego uczenia się zdobywa się wiele umiejętności, między innymi tego, jak wyrażać siebie w grupie.

Ostatnio słuchałam podcastu, w którym poruszano temat relacji między władzą sytuacyjną a kolektywnością oraz o różnicy między sytuacją, gdy ty i ja siedzimy razem i rozmawiamy, a momentem, kiedy to przechodzi w dynamikę „my kontra oni".

Jako ludzie mamy naturalną skłonność do traktowania wszystkiego subiektywnie. Gdybyśmy były razem w jednym pokoju, nagle miałybyśmy poczucie wspólnej więzi tylko dlatego, że jesteśmy w tym samym pomieszczeniu. A jeśli nagle po drugiej stronie ściany znalazłyby się dwie inne osoby, to ty i ja miałybyśmy już sojusz, którego wcześniej nie było. Tu ujawnia się znaczenie przestrzeni i skali.

Sedno tej dynamiki polega na tym, że nieustannie tworzymy grupy i wciąż na nowo je porządkujemy, sprawdzamy, gdzie jest nasze miejsce i gdzie są miejsca innych, albo gdzie ich nie ma. I to cały czas się zmienia. Jedna osoba w danej sytuacji może być wewnątrz grupy, a w innym momencie na zewnątrz. To proces zależny od kontekstu, płynny, ruchomy. I właśnie to wydaje mi się niezwykle intrygującym elementem tworzenia wspólnoty.

Wracając do twojego pytania o wyrażanie siebie, myślę, że to też wiąże się z tym, o czym wspominałam wcześniej; niezwykle ważne jest, aby w takich sytuacjach stale zadawać pytania, być krytycznym wobec siebie (a przez „siebie" rozumiem zarówno jednostkę, jak i „ja" grupowe, „ja" wspólnotowe), ponieważ zazwyczaj grupa naturalnie ma większą siłę niż jednostka, bo jest sumą indywidualnych sił działających razem. Dlatego jeśli jakieś głosy nie mogą zostać wyrażone albo zostają zagłuszone, to staje się to problemem. A ponieważ niektórzy ludzie z natury czują się swobodnie, by mówić głośno, a inni nie, trzeba stworzyć przestrzeń, która to uwzględni, ale jednocześnie nie pozwoli, by całe doświadczenie zostało pochłonięte przez sam proces negocjowania.

Mówiłaś o skali wspólnotowości, o skali dzielenia się wiedzą i tworzenia społeczności. Jak wyobrażasz sobie wspólne uczenie się na znacznie większą skalę?

Kiedy wspomniałaś o większej skali, od razu pomyślałam o internecie i mediach społecznościowych. Ostatni okres, kiedy działałam aktywnie w swojej praktyce artystycznej, czyli jakieś dwa lata temu, był mocno związany właśnie z internetem i z tym, jak otworzył on przestrzeń i dał siłę osobom, które wcześniej nie miały możliwości uczestniczenia ani bycia częścią kolektywów w świecie fizycznym, zakorzenionym w konkretnych miejscach. Przez długi czas jednak patrzyłam na to z uprzywilejowanej, normatywnej perspektywy, z punktu widzenia osób pełnosprawnych, słyszących, widzących, posługujących się tym samym językiem i mających dostęp do różnych działań kulturalnych.

Zdjęcie zespołu organizacyjnego FRINGE Warszawa 2025, wykonane po weekendzie wydarzeń w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MSN) w Warszawie, podczas którego odbyły się dyskusje, open-mic oraz wystawa współtworzona, prezentująca prace pokazywane w poprzednich edycjach FRINGE.

Internet ma także potencjał bycia przestrzenią, w której osoby dotąd pozbawione dostępu czy wpływu mogą wreszcie uczestniczyć w inny sposób. Dzięki niemu możliwe staje się tworzenie większych wspólnot, wiedzy kolektywnej, banków wiedzy i przestrzeni do uczenia się poprzez dzielenie się treściami. Jest w nim także ta przestrzeń „zacienionia", w której czasami to właśnie nieostrość czy przysłonięcie dają większą siłę i poczucie wolności działania. To również ważny składnik tego doświadczenia.

Co sądzisz o idei bardziej otwartych kolektywów, na przykład kolektywów posthumanistycznych, takich, które mogłyby obejmować osoby nie-ludzkie? Wydaje mi się to niezwykle ciekawym zagadnieniem, bo włączając do wspólnoty różne formy istnienia, otwieramy się na całkowicie odmienne sposoby poznania i inne źródła wiedzy.

To na pewno nie jest moja dziedzina, ale myślę, że w gruncie rzeczy ze wszystkiego możemy czerpać wiedzę. Przypomina mi się projekt, który realizowaliśmy na początku pandemii COVID, o którym wspomniałam wcześniej. W tym działaniu przyglądaliśmy się grzybni jako modelowi myślenia o tym, jak wspólnota, która utraciła swój podstawowy sposób działania, może odzyskać odporność. Istnieje ogromna liczba nie-ludzkich zasobów absolutnie kluczowych dla naszego przetrwania. Wystarczy spojrzeć na relacje symbiotyczne, komensalistyczne czy mutualistyczne, które obserwujemy u innych gatunków. To naturalne, że właśnie takie relacje międzygatunkowe są podstawą zdrowego ekosystemu. To słowo jeszcze nie padło w naszej rozmowie, a dla mnie jest fundamentalne. Wspólnota zawsze funkcjonuje w ramach ekosystemu, a zdrowy ekosystem opiera się na różnorodności. Widać to w naturze i widać także, jak katastrofalne bywają monokultury wytwarzane przez człowieka. Spójrzmy choćby na rolnictwo w Stanach Zjednoczonych, to system całkowicie uzależniony od ciągłych interwencji, by w ogóle zapewnić podstawowe plony. Oczywiście skala odgrywa tu wielką rolę. Jednak w systemach bioróżnorodnych różne organizmy współpracują ze sobą w równowadze, by całość mogła funkcjonować. Tam pojawia się adaptacja i odporność, czyli inaczej mówiąc, gromadzenie wiedzy, uczenie się. To właśnie jest kluczowe.

To łączy się z tym, co powiedziałaś wcześniej: kiedy myślimy o kolektywach, zazwyczaj wyobrażamy sobie grupę ludzi myślących w podobny sposób. A osoby, które myślą inaczej, zazwyczaj nie stają się naszymi przyjaciółmi. Prawdziwe pytanie brzmi więc: jak włączyć tych, którzy różnią się od nas?

To naprawdę trudne pytanie, ale myślę, że ostatecznie sprowadza się to do gotowości i umiejętności kompromisu. I znowu – do ciągłego wracania do własnych działań, motywacji i celów, i ich ponownego przemyślenia. W naszym zespole organizacyjnym FRINGE to temat powracający, bo mamy pewien zestaw wartości, które chcemy pielęgnować, ale jednocześnie nie chcemy nikogo wykluczać. Osoby, które do nas dołączają, często rozumieją te wartości w zupełnie inny sposób i to wcale nie oznacza, że się mylą. Dlatego kluczowe wydaje mi się prawdziwe otwarcie, nie tylko deklarowane czy odgrywane. To musi być autentyczne, a jednocześnie wymaga odwagi, by być przy tym wrażliwym lub wrażliwą.

Jaka może być przyszłość uczenia się w sposób kolektywny?

Myślę, że generalnie potrzebujemy siebie nawzajem i musimy być zarówno hojni, jak i łagodni, pełni nadziei i ciekawości. Jestem pewna, że brzmi to naiwnie, ale naprawdę w to wierzę. Nie wiem, czy uczenie się jest w ogóle możliwe bez pewnego poziomu pokory i myślę, że to właśnie do tego ostatecznie nawiązują te cechy i jakości.

Brak Lasu, spotkanie ze społecznością (pobieranie profilu glebowego), miejsce upamiętnienia przy Kopcu-rzeźbie przy jeziorze Śpierewnik, okolice wsi Suszek, Bory Tucholskie, 2022, fot. Anka Zajkowska

MARTYNA MILLER

Artystka interdyscyplinarna, antropolożka kultury, reżyserka, studiowała w Warszawie i Sarajewie, doktorat w dziedzinie Sztuk Pięknych obroniła w 2022 roku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Współtwórczyni duetów Polanki (2014-2017) i Tyna (2013-...), współzałożycielka DOMIE w Poznaniu – projektu artystycznego określanego "eksperymentem kolektywnej troski".

Od 2016 roku prowadzi projekt Sexin-situ, w ramach którego powstaje archiwum seksualnych/intymnych wspomnień osób uczestniczących, prezentowanych w formie immersyjnych wideoinstalacji. Od 2018 roku w pohuraganowych terenach Borów Tucholskich, gdzie częściowo mieszka, rozwija projekt Brak Lasu.

Jej prace pokazywane były w licznych instytucjach sztuki, teatru i nauki w Polsce, Europie i na świecie, m.in. w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (dzieło w kolekcji), Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu (dzieło w kolekcji), galerii Hongo w Tokio, SDK w Dreźnie, Teater Nordkraft w Aalborgu, Kampnagel w Hamburgu, Nowym Teatrze w Warszawie i wielu innych.

Od lat artystka pozostaje związana z artystyczną sceną Bałkanów i Japonii. Członkini projektu badawczego "Creatures. Creative Practices for Transformative Futures", badaczka Fundacji Paula Mellona w ramach multidyscyplinarnego projektu badawczego "In the hurricane. On the land". Od 2024 roku prowadzi Fundację Ruino Ruido, zajmującą się intersekcjami sztuki i traumy.

TROSKI

TROSKI
ROZMOWA Z MARTYNĄ MILLER

Agata Szymanek: Twoje działania artystyczne i badawcze wyrastają z interdyscyplinarnej praktyki: ze sztuk wizualnych, filmu, performansu i działań wspólnotowych. Współtworzysz DOMIE[1], przestrzeń opartą na eksperymencie i trosce, a twoje prace często dotyczą ciała, pamięci i natury jako źródeł transformacji. W projektach takich jak Memory Carp, Intimacy of Waters czy Sexinsitu podejmujesz wątki intymności, uzdrawiania i wspólnotowego doświadczania rzeczywistości, sięgając po strategie hydroaktywizmu. W tym kontekście chciałabym zapytać, jak rozumiesz strategie kolektywnego uczenia się. Jakie praktyki i relacje umożliwiają wspólne tworzenie wiedzy w twoich projektach?

Martyna Miller: Projekt *Sexinsitu* jest próbą stworzenia uniwersum dotyczącego tego, czym jest doświadczenie seksualne i jak można je zobrazować lub jak się do niego przybliżyć. Bez udziału wszystkich osób uczestniczących w tym projekcie to nie byłoby możliwe. Więc jest to forma alternatywnej ekonomii wymiany dóbr. Ja do czegoś zapraszam, a ktoś mi coś daje. Później, na podstawie tego daru, oboje pozyskujemy pewne informacje i możemy o tym rozmawiać.

Ten projekt, jeżeli chodzi o wytwarzanie kolektywnej wiedzy, jest dla mnie kluczowy, ponieważ wypracowałam metody pracy z ciałem, które nie istniały wcześniej. Więc osoby uczestniczące, jest ich na ten moment około 70, to prawdopodobnie jedyne osoby na Ziemi, które to doświadczenie posiadają. Jest to unikalna skarbnica. Jest to również eksperyment, ponieważ my w tym procesie uczymy się, czym to doświadczenie projektu artystycznego w oparciu o doświadczenie seksualne jest, oraz obserwujemy, czy to w jakiś sposób na nas wpływa, czy to buduje rodzaj więzi, czy rezonuje na inne osoby, a także gdzie jest granica naszego komfortu.

Uważam, że sztuka stanowi wspaniałe narzędzie i przestrzeń do produkcji wiedzy. Ja sama traktuję moją działalność jako artystyczną i badawczą. Jestem doktorą sztuk pięknych, bywam wykładowczynią. Tworzenie miejsc czy sytuacji, w których możliwe jest praktykowanie pogłębionej refleksji nad rzeczywistością, jest elementem obecnym w wielu moich projektach. Na terenie Borów Tucholskich od 2018 roku prowadzę projekt *Brak Lasu*, w którym pracuję ze społecznością żyjącą w braku krajobrazu spowodowanym huraganem. Nie tylko od lat dokumentuję tę przestrzeń i zbieram lokalne opowieści, ale przy pomocy kilku lokalnych podmiotów stworzyłam ekopomnik i miejsce spotkań *KOPIEC,* który jest wydzielonym z przestrzeni lasu gospodarczego miejscem upamiętnienia straty lasu, landartową instalacją składającą się z około setki wyrwanych przez wiatr korzeni drzew. Brakoleśną codzienność staram się przekształcać w obiekty i artefakty, korzystając z pozostawionej po huraganie materii – drewna, roślin, ziemi z tych okolic, które następnie oddaję społeczności w formie wystaw, kolejnego pretekstu do spotkań i refleksji. To swoiste archiwum, które na zawsze zapisze się w historii tego miejsca. Projekt jest formą amortyzacji na czas zmian, doraźnego wsparcia, ale i docenienia tego wydarzenia w wymiarze emocjonalnym, regionalnym, a także w kontekście globalnych zmian środowiskowych. I jest formą zawiązywania relacji, praktykowania wymiany i wzajemności, tak istotnych w mojej praktyce.

Natomiast projekt DOMIE powstał w odpowiedzi na niezagospodarowaną przestrzeń wsparcia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Nie podobało nam się to, że nie ma przestrzeni do pracy wspólnej, że nie ma realnej, horyzontalnej przestrzeni

1 Więcej informacji o DOMIE można znaleźć w podcaście w Radio Kapitał, w wywiadzie dla magazynu SZUM: *„DOMIE — miejsce, do którego dążymy”* z Martyną Miller i Katarzyną Wojtczak oraz w publikacji Acting Together/ Współdziałanie, red. Z. Nierodzińska, J. Zwierzyński, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2022.

do rozmowy, że w zasadzie jest tylko system mistrzowski, że rozmawia się tylko z profesorką, profesorem, przeważnie profesorem, co też jest wykluczające, jeśli idzie o sztukę feministyczną lub tę osadzoną inaczej niż formalna sztuka akademicka.

Na moim wydziale była tylko jedna kobieta profesorka, która została zresztą zwolniona w trakcie mojego doktoratu. I to trochę przelało czarę goryczy. Obie z Kasią Wojtczak, z którą ten projekt rozpoczęłyśmy, miałyśmy doświadczenie życia za granicą i kolektywnych działań, czy w scenie skłotowej, anarchistycznej, czy w przestrzeni działań paraedukacyjnych, czy właśnie pracy ze społecznościami i wykluczeniem. Miałyśmy po prostu takie uczucie, że tutaj czegoś brakuje i że chcemy stworzyć przestrzeń, w której można inaczej przeżywać rzeczywistość, spędzać czas i tworzyć w oparciu o inne zasady.

Początkowo DOMIE miało być pracownią. Zebraliśmy się w piątkę: ja, Kasia Wojtczak, Magda Starska, Diana Lelonek i Dawid Misiorny. I wspólnie postanowiliśmy zagospodarować opuszczony budynek przy ul. Dąbrowskiego w Poznaniu. Z tym że część osób jeszcze przed przejęciem budynku się wykruszyła… Zostaliśmy we trójkę z Dawidem, a po kilku miesiącach już wyłącznie we dwie. Nie ma co ukrywać, przed nami była ogromna ilość roboty. Takiej roboty, która nie wiadomo, czy gdzieś ugrzęźnie i po prostu będzie stratą energii, czy właśnie zaprocentuje. To był naprawdę duży eksperyment. Zresztą od początku nazywamy to eksperymentem kolektywnej troski.

Z perspektywy czasu tym, co pozwoliło nam ten projekt rozwinąć i nie stracić początkowego pomysłu, było to, że od początku ustaliłyśmy fokus nie na nas i nasze działania, tylko na budynek. Podstawowym zadaniem było to, żeby zadbać o niego, włączyć się w jakimś stopniu w proces przywracania go do życia, tej ruiny, tego czegoś, co było zapomniane, niechciane i brudne. Czułam, że odzyskując miejsce, możemy wytworzyć pewien rodzaj więzi, nie tylko między nami, więzi osób z tym miejscem, częścią miasta, ideą. Niektóre osoby odnajdowały się w tym wołaniu, po prostu wchodziły w tę przestrzeń, znajdowały się na orbicie DOMIE. Chciałyśmy, żeby mogły poczuć, że ta przestrzeń należy także do nich. I to jest ważny element według mnie. Myślę, że rzeczywiście to miejsce jest wspólnym zasobem. My lubimy o nim myśleć jako o *commons*. Owszem, budynek należy do miasta, ale tak naprawdę w wyniku zaniedbania nie należy do nikogo, bo miasto z nim nic przez wiele lat nie robiło. Z czasem w jakimś sensie nabrało cech dobra wspólnego, które staramy się wydobyć na światło dzienne i opowiedzieć o nim. Wkładamy pracę w to, aby stworzyć wspólny zasób, który być może uda się wyciągnąć z logiki kapitalistycznego sprzedawania lokali miejskich i w jakiś sposób zabezpieczyć go do działań twórczych, do pracy, do wspólnego spędzania czasu, do działań z sąsiadami. Zasługujemy na takie miejsca.

Czy macie wypracowane strategie na zbieranie kolektywnej wiedzy?

Kolektywna wiedza czy w ogóle pewne strategie, reguły, zasady, praktyki wytwarzają się bardzo powoli, ponieważ jest ogrom zmiennych. Przede wszystkim kolektyw to społeczność. Każda nowa osoba wnosi nową jakość czy zachowanie. Dopiero po serii różnych doświadczeń można je ewaluować i stwierdzić: „to było lepsze niż tamto" albo „idźmy bardziej w tym kierunku", „unikajmy tego" i tak dalej. Do tego dochodzi dynamika grupy, która oparta jest na nieustannej negocjacji. To jest ciągła praca, ciągły dialog. Warunkiem bycia w kolektywie jest otwartość na to dialogowanie. W przypadku, kiedy ludzie rotują lub kiedy miejsce jest tylko tymczasowe i się zmienia, część wiedzy przepada. Trzeba budować od początku i robić to inaczej. Problemem działań kolektywnych jest brak ciągłości i oparcie w ludziach, a nie procedurach. To ma swoje uroki, ale też mniej miłe konsekwencje, często za odejściem osób idzie wytracanie wiedzy. A przez to, że taki rodzaj pracy, oprócz tego, że nieodpłatny lub nieodpowiednio opłacony, jest bardzo często wymagający, zabierający dużo energii i bardzo autorefleksyjny, łatwo się w nim wypalić. Znamy mnóstwo historii

Społeczność sąsiedzka w trakcie wernisażu wystawy kończącej wielomiesięczny projekt „Widok z okna" autorstwa Martyny Miller, we współpracy z Rafałem Żarskim, koordynacja: Goś Patalas, w ramach projektu „Creatures – Creative Practices of Transformative Futures" (kolaboracja Martyny Miller z University of Sussex i zespołu Creatures), DOMIE, 2023, fot. Cezary Ostrowski

różnych kolektywnych inicjatyw czy przestrzeni, które po prostu znikały. A razem z nimi znikała też wiedza.

Jak już z kim się nauczysz, jak chcecie we dwójkę postępować, i ta osoba potem się zmienia, w jej miejsce przychodzą trzy kolejne, to wszystkiego od nowa też potrzebujecie się dowiedzieć. My te zmiany widzimy na poziomie naszego kolektywu. Na początku byłyśmy we dwie i wszystko lepiej lub gorzej ogarniałyśmy między sobą, teraz mamy w stowarzyszeniu cztery osoby, a za chwilę będzie nas więcej. Każda z tych sytuacji wszystkie relacje poniekąd ustala od nowa, to jest cały czas praca od podstaw. Każda kolejna osoba przechodzi przez wszystkie etapy pracy, które możemy wspierać, ale nie za bardzo na nie wpływać. Tu nie ma drogi na skróty, bo nie da się wytłumaczyć czegoś bez oparcia tego w doświadczeniu. Ciężko jest również komuś przekazać dużą odpowiedzialność, widząc, że ta osoba jeszcze potrzebuje trochę czasu. To bardzo dużo pracy emocjonalno-opiekuńczej, żeby zrozumieć, czego dana osoba potrzebuje w danym momencie i w jaki sposób możemy się uzupełnić.

Nasza praca jest także oparta o wolontaryjne zgłaszanie się do realizacji kolejnych zadań. Sami dzielimy się pracą. Nie ma szefa, który zarządza, wobec czego potrzebujemy między sobą negocjować, kto co zrobi. A biorąc pod uwagę, że często nie ma jasnych kryteriów ani zarabiania, ani czasu pracy i tak dalej, to trzeba bardzo ostrożnie to robić, żeby nie generować konfliktów. Bo chyba najgorsze, co może być, to jak jedna osoba z kolektywu orientuje się, że ciągle pracuje na rzecz innych osób. Czynnik ludzki jest bardzo ważny, czystość intencji i świadomość własnych granic oraz celów, jakie chce się realizować w ramach pracy kolektywnej, na rzecz własnego rozwoju i na rzecz społeczności.

Wcześniej wspomniałaś, że zdarza się, że wiedza odchodzi wraz z osobami, które się wykruszają, jak w takim razie tą wiedzę magazynować?

Myślę, że to jest tworzenie wspólnej historii. Chodzi o artykulację pewnych rzeczy, bo wspólne przeżywanie czy spędzanie czasu to jest jedna sprawa i to stanowi jakość, która jest oczywiście wyjątkowa, ale bardzo trudno przekazywać ją dalej, no bo rzeczy się dzieją tu i teraz, a potem już się nie dzieją. Dlatego bardzo ważne jest tworzenie narracji, rozmowa o konkretnych sytuacjach, praca w oparciu o wcześniejsze ustalenia, kategorie, zwracanie uwagi na poziom ewaluacji, w której jest miejsce na opowiedzenie sobie, co w istocie się wydarzyło. Jeśli wszyscy się zgadzają, mamy punkt referencji. Myślę, że to jest niezwykle ważne, żeby mieć poczucie wspólnoty doświadczenia, artykułować rzeczy, rozmawiać i te historie opisywać, zapisywać.

Ja mam obsesję na punkcie tworzenia archiwum i dokumentacji różnego typu. Myślę, że to jest niezwykle ważne, jeśli chodzi o kolektywną wiedzę. I to nie tylko na zasadzie takiej wrażeniówki, odprysku. Przy okazji projektu *Widok z okna*, który z mojej inicjatywy realizowaliśmy razem z sąsiadami, pisaliśmy razem dzienniki. Umówiliśmy się, że po wspólnie spędzonym czasie będziemy zapisywać to, co każde z nas zauważyło, co było dla nas znaczące, jakie uczucia temu towarzyszyły, jakie obawy. Myślę, że taka forma zapisu bardzo dużo nam dała, zwłaszcza przy trudnym społecznie procesie pracy z osobami w różnych kryzysach. To, że ostatecznie mogliśmy sobie przeczytać wzajemne zapiski i skonfrontować je między sobą, dało nam dużo siły i narzędzi, jak pracować dalej i czego unikać. Gdy połączyliśmy te różne historie, wyszła nam z tego książka, wydaliśmy ją w postaci zina. Jest to publikacja, która w niesamowity sposób opowiada

o doświadczeniu wielu osób, które uczestniczyły w piknikach i w projekcie *Widok z okna*.

Jeśli chodzi o DOMIE, to magazynowanie odbywa się na kilku poziomach. Jest poziom dialogu z miastem i cały czas tworzy się precedens prawno-polityczny. To ważny element. Widzę na przestrzeni lat, od kiedy prowadzimy DOMIE, jak nasza działalność realnie zmienia niektóre polityki miejskie. Dla przykładu: udało nam się wynegocjować możliwość zwolnienia z czynszu na okres dłuższy niż jeden rok, w ramach programu Lokal na kulturę. Najpierw dla siebie, a później i dla innych inicjatyw. Skoro już my to zrobiłyśmy, to dlaczego inni nie mogą? Udało się, Wydział Kultury doszedł do porozumienia z ZKZK-em. Ten przykład pokazuje, że tworzenie pewnego gestu, nowej sytuacji czy właśnie wyartykułowanie spraw, które wcześniej były wiadome, ale wyłącznie w kuluarach, mogą prowadzić do realnej zmiany.

Historia naszej inicjatywy jest zresztą zapisana w listach i dokumentach wymienianych z miastem. Jeden z nich, dotyczący remontu przeciekającego dachu, znalazł się nawet w kolekcji Galerii Miejskiej Arsenał. Mocno negocjowaliśmy różne formy pomocy, czy to remontowej, czy finansowej, do momentu doprowadzenia budynku do stanu zero, stanu bezpiecznego. Formalnie działanie to jest zresztą po stronie gospodarza, czyli miasta, a mimo to przestrzenie na kulturę czy innych działań niekomercyjnych często są przekazywane w opłakanym stanie. Nie powinno tak być, a jednocześnie trudno jest egzekwować prawo w tej materii. Potrzebujemy nowych polityk w tym zakresie. My podpisaliśmy kontrakt-cyrograf, że zobowiązujemy się do wszystkiego, a miasto do niczego. Później przez kolejne rozmowy i negocjacje cały czas powtarzałyśmy, że tak nie może być, że to jest nie fair, i drążyłyśmy. Ale to karkołomna i ryzykowna strategia, nie polecam jej każdemu.

Remont dachu przemieniony w dzieło sztuki czy wynegocjowanie niskich czynszów to cezury, których już nie można pominąć. Wchodzi w to historia całego miasta, historia polityki miejskiej, która jest oficjalna, udokumentowana i ludzie mogą to odtworzyć za pięćdziesiąt czy sto lat. Próbujemy zadbać o oficjalną stronę działalności na poziomie statementu, pisania umów, zawierania porozumień, dokumentowania każdego spotkania z prezydentem, z dyrektorką Wydziału Kultury – to jest jedna rzecz. A druga – to zapis przemyśleń, intencji, problemów, wynikający z wewnętrznej potrzeby. Z czym zaczynam projekt i z czym z niego wychodzę? W jakim miejscu jestem? Myślę, że te elementy budują wspólną lub jednostkową linię narracji, która jest po prostu tworzeniem historii. A to jest dla miejsca niesamowicie ważne, bo buduje jego tożsamość i sprawia, że miejsce jest żywe, że odpowiada na realne potrzeby. Dzięki temu inne osoby chcą się w to włączyć, ponieważ chcą być częścią tego żywego organizmu. Oferujemy bardzo niewielkie pieniądze, jeżeli w ogóle, ale oferujemy tę pozakonsumpcyjną przestrzeń dla nas, naszej społeczności, która jest w stanie „przytulić" osoby wchodzące, podzielić się z nimi doświadczeniem i je wesprzeć. To są zasoby, jakie mamy.

O jakich jeszcze praktykach wspólnego uczenia się, które pojawiły się w trakcie Waszej działalności, możesz opowiedzieć?

Tworzymy na przykład projekt Poradnia. W jego ramach rozmawiałyśmy z osobami, które prowadzą różne miejsca niezależne, o ich doświadczeniach i o ich różnego rodzaju strategiach. Pytałyśmy, jak one sobie radziły i jakie miały pomysły na zorganizowanie takich miejsc. To rozmowy, z których można czerpać.

Na pewno wiedziałyśmy, że zależy nam na tym, żeby nie prowadzić kolejnego miejsca, które tworzy wydarzenia. Miałam takie wcześniejsze doświadczenie pracy w kulturze i nie chciałam tego więcej robić. Bardzo dużo energii poświęciłam na to, żeby postarać się wytłumaczyć na poziomie wniosków miejskich i naszego wewnętrznego statementu, że to jest przestrzeń przede wszystkim do pracy, nie do generowania wydarzeń, nie do generowania dużych publiczności, że w ogóle nie o to chodzi, że

próbujemy pozyskać środki czy stworzyć możliwość osobom do tego, żeby mogły spokojnie pracować, znaleźć jakąś bazę, nawet jeżeli to jest tymczasowe i żeby mogły się poczuć bezpiecznie. Na przykład ktoś stworzył dużą rzeźbę i może ją tam zostawić na pół roku i zmagazynować. Taka funkcja DOMIE jest potrzebna. Od bardzo wielu młodych osób wymaga się na uczelniach, żeby tworzyły niesamowite prace w dużej skali. Ale przecież wszyscy żyjemy jako prekariuszki i prekariusze i nie mamy miejsca, żeby to później magazynować. Pieniędzy, żeby wynająć studia też nie mamy i tak dalej, więc chcieliśmy stworzyć miejsce z tego typu funkcjami, które odciążają młode osoby pracujące twórczo czy aktywistycznie.

Na początku, jak zaczęliśmy DOMIE, udało nam się napisać taki wniosek, którym miasto się zachwyciło, bo tam nawiązaliśmy do idei domu i chcieliśmy stworzyć substytut więzi, bliskości takiej jak jest w rodzinie. Tylko że ta rodzina miała być bardziej otwarta, inkluzywna i mniej oczywista niż to, co zwykliśmy rozumieć przez kategorię „rodzina". To nie jest romantyczne myślenie, ale wyraz realnej potrzeby. Neutralna nazwa, której rdzeniem jest słowo „dom".

Rezydencja Kolektywu TYNA w DOMIE, w trakcie tworzenia muralu na fasadzie budynku, Poznań, 2019, fot. Maciej Zakrzewski

KOLACJA

ANETA ROSTKOWSKA

Kuratorka, autorka tekstów, absolwentka studiów kuratorskich w De Appel w Amsterdamie. Studiowała filozofię, ekonomię i historię sztuki w Krakowie, Poznaniu, Heidelbergu i Frankfurcie nad Menem. W latach 2016-2018 była kuratorką w Akademie der Künste der Welt w Kolonii. Od stycznia 2019 roku jest dyrektorką Centrum Sztuki Współczesnej Temporary Gallery w Kolonii.

Tymczasowa Kuchnia **w dzielnicy Mauritius, kuratorki: Paula Erstmann i Lisa Klosterkötter, Temporary Gallery, 2024, fot. Lisa Klosterkötter**

KOLACJA
ROZMOWA Z ANETĄ ROSTKOWSKĄ

Agata Szymanek: Twoja ścieżka zawodowa wyrasta z wykształcenia filozoficznego i obejmuje pracę w instytucjach oraz poza nimi. Ważna jest w tym kontekście twoja wrażliwość kuratorska. Od lat zajmujesz się tworzeniem przestrzeni dla myślenia i działania wspólnotowego, *Temporary* w Kolonii, którym kierujesz od 2019 roku.

Jak rozumiesz pojęcie wiedzy kolektywnej? Czym ona dla Ciebie jest? W jaki sposób może być tworzona, przekazywana i pielęgnowana w ramach instytucji, kolektywów, wspólnot?

Aneta Rostkowska: Jeśli chodzi o pytanie o definicję wiedzy kolektywnej, to najpierw trzeba by się zastanowić, czym w ogóle jest wiedza. Kiedy studiowałam filozofię, mieliśmy całe seminarium poświęcone właśnie temu zagadnieniu: czym jest wiedza i jakie są jej różne koncepcje w filozofii. Bardzo popularna jest trójczłonowa definicja wiedzy[1]: że wiedza to jakieś stwierdzenie, które jest prawdziwe albo fałszywe. Ktoś twierdzi, że coś wie i posiada uzasadnienie dla tego twierdzenia. Jak widać w tym przypadku, wiedza jest definiowana dyskursywnie, jako coś językowego, jako zdanie albo zbiór stwierdzeń. I pamiętam, że pojawiały się krytyki takiego podejścia, w których wprowadzano rozróżnienie na wiedzę „że" i wiedzę „jak". Wiedza „że" to ta klasyczna, zgodna z definicją, że to stwierdzenie, które może być prawdziwe lub fałszywe i które ma uzasadnienie. Natomiast wiedza „jak" to coś innego, na przykład wiedza, jak pływać.

Tego rodzaju wiedzę trudno jest opisać językowo, choć można próbować. Są przecież książki o tym, jak pływać. Sama kiedyś, jako nastolatka, kupiłam sobie jedną z nich, ale pisanie ich jest dość karkołomne, bo chodzi o wiedzę ucieleśnioną, by ją uzyskać, trzeba daną czynność po prostu praktykować.

I tu wracamy do zagadnienia, czym jest wiedza kolektywna. To mogą być rzeczy dyskursywne, wiedza, którą rzeczywiście jako kolektyw generujemy w postaci jakiegoś zbioru zdań z ustaleniami. Albo to może być też taka wiedza na zasadzie, że robimy coś razem i wiemy, jak to robić, jak na przykład dyskutować czy działać w kolektywie. To byłyby zupełnie podstawowe rozważania dotyczące definicji wiedzy.

„Kolektywna" to oczywiście kolejne słowo do zdefiniowania. Chodzi o to, że jest wytwarzana przez jakiś zbiór osób, nie przez jednostkę, ale minimum dwie osoby. Ciekawe jest to, gdzie ta wiedza miałaby być zdobywana i w jakich kontekstach. Jeśli jest to wiedza budowana wspólnie, to rezygnujemy tu z pewnej hierarchiczności, jak na przykład w szkołach artystycznych czy w ogóle w szkole; mam na myśli sytuację, w której jest nauczyciel, który przekazuje wiedzę. Chodzi o współdzielony proces uczenia się, w którym nauczyciel lub nauczycielka również uczestniczy i rozwija się razem ze studentami i studentkami.

Wydaje mi się, że w wielu instytucjach edukacyjnych właśnie jednym z głównych problemów jest to, że kolektywne zdobywanie wiedzy nie jest uwzględniane. Czasem profesorzy uczelni artystycznych skarżą się, że organizują superkonferencje, ale ich studenci i studentki na nie nie przychodzą. Ale czy ktoś pytał osoby studiujące o zdanie, o to, czy, dany temat w ogóle ich interesuje? Problemem jest to, że struktury, które istnieją w instytucjach, nie sprzyjają kolektywnemu zarządzaniu. Kolejnym problemem jest to, że ludzie nie wiedzą, jak pracować razem z innymi. To problem podstawowy, ponieważ cała neoliberalna edukacja poszła w taką stronę, że każdy walczy sam. A współpraca z innymi ludźmi to już jest ciężka sprawa. Jednocześnie wiele instytucji finansujących sztukę domaga się projektów kolektywnych. To powoduje niekiedy instrumentalizację współpracy. Aby otrzymać dofinansowanie,

1 Trójczłonowa definicja wiedzy (*tripartite definition of knowledge*) to klasyczna koncepcja wywodząca się z Platona, według której wiedza to uzasadnione prawdziwe przekonanie (*justified true belief*).

próbuje się w sztuczny sposób zdobyć jak najwięcej partnerów. To w ogóle nie ma nic wspólnego z kolektywnym działaniem czy kolektywnym zdobywaniem wiedzy, to jest po prostu instrumentalizowanie.

Powstają również różne kuriozalne programy, na przykład rezydencje, w ramach których artyści, artystki lub kuratorzy i kuratorki, którzy nigdy wcześniej się nie poznali, mają razem blisko współpracować. W De Appel Arts Centre, na moich studiach kuratorskich, było sześć dziewczyn. Nigdy się wcześniej nie spotkałyśmy i nagle musiałyśmy mieszkać razem, prawie cały czas spędzać razem i robić razem wystawę. I akurat w mojej grupie to się udało, bo się lubiłyśmy, po prostu miałyśmy szczęście. Ale inne grupy były tym dość straumatyzowane (teraz ten program na szczęście wygląda zupełnie inaczej, jedna z edycji była bezpośrednio skierowana do kolektywów kuratorskich). Tworzenie takich sytuacji świadczy o tym, że niektóre osoby zarządcze w ogóle nie mają pojęcia, czym jest praca kolektywna, szczególnie taka praca twórcza, kreatywna, jak na przykład robienie razem wystawy, że to powstaje w organicznym procesie, bazuje na różnego typu kontaktach przyjacielskich, nieformalnych i tak naprawdę musi zaistnieć solidna wspólna baza do tej pracy, żeby to mogło zadziałać, powinny pojawić się wspólne wartości, nastawienie, podobne poczucie humoru prawdopodobnie również. Tworzenie wystawy czy pracy artystycznej to często proces intymny.

Czyli zauważasz przymuszanie do pracy kolektywnej?

Rozumiem, że każdy z nas na jakimś etapie życiowym musi pracować z ludźmi, których nie lubi. I tego też trzeba się nauczyć. Ale jeżeli instytucje ogłaszają takie programy, to mogłyby zadać sobie pytanie, jak w ogóle powstaje dobra współpraca. I na przykład zamiast robić open call na dwóch kuratorów lub kuratorki, po prostu zrobić open call na kolektyw kuratorski, który już istnieje. Albo dać pieniądze na jakieś dłuższe pobyty, gdzie ci kuratorzy lub kuratorki mogą się poznać i potem ewentualnie rozwinąć jakieś wspólne projekty, ale tylko jeżeli „zaskoczy" między nimi. Wydaje mi się, że problem jest taki, że wiele osób w ogóle nie wie, jak to robić. W De Appel miałam taki żarcik, że się nie zdziwię, jak ktoś kogoś zamorduje w trakcie tych studiów kuratorskich, bo tam były superambitne osoby o silnych charakterach i o wielu pomysłach. Niektórzy mieli ataki paniki, instytucja musiała zatrudniać mediatorów do pośredniczenia między skonfliktowanymi frakcjami itp., po prostu to było źle skonstruowane. Trzeba było od samego początku ustalić, że praca kolektywna jest pewną opcją oraz dać narzędzia (warsztaty itd.) do takiej pracy (która powinna być jedną z opcji, a nie opcją jedyną). Wydaje mi się, że z tym właśnie jest duży problem; z tworzeniem struktur, które pasują do kolektywnej działalności.

Zastanawiam się, czy praca kolektywna jest trudna sama w sobie, czy po prostu nie mamy doświadczenia i dlatego ona jest trudna.

Wydaje mi się, że to bardzo zależy od osoby, ale społeczeństwo, cały system edukacji temu nie sprzyja. Jak człowiek pracuje sam, to też ma różne problemy, prokrastynuje albo musi siedzieć sam w domu, a chce iść na imprezę i ma dosyć. Albo cały czas się obracasz w kręgu tych samych pojęć i nie ma żadnych impulsów z zewnątrz. A może w kolektywie by ci ktoś powiedział: „Wiesz, o tym możesz też myśleć tak lub tak". Dużą rolę odgrywa kontekst, w którym się pracuje.

Jakie strategie i narzędzia związane z kolektywnym uczeniem się zostały wypracowane w ramach działalności Temporary Gallery?

Jeżeli chodzi o sam kolektywny sposób działania, to mamy sporo projektów, które powstają we współpracy z innymi osobami. Można powiedzieć, że sama struktura instytucji, jaką jest Kunstverein, czyli stowarzyszenie artystyczne, jest kolektywna. Istotą Kustvereinu jest to, że ma członków, a Kunstvereiny, które istnieją od wie-

Seminarium TOWARDS PERMA-CULTURAL INSTITUTIONS: EXERCISES IN COLLECTIVE THINKING, we współpracy z Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, 2022, fot. Aneta Rostkowska
↓

lu lat, zrzeszają nawet po kilkaset członków. Członkostwo często jednak sprowadza się do tego, że raz w roku kupują oni dzieła sztuki i w ten sposób wspierają stowarzyszenie. Rzadko kiedy istnieją w ramach tej społeczności procesy kolektywne. Temporary Gallery jest młodym Kunstvereinem, więc nie ma zbyt wielu członków.

Od początku mojej pracy zastanawiam się, jak ten kolektywny, społecznościowy aspekt wydobyć. Najpierw opracowałam nową koncepcję członkostwa, zakładającą większe zaangażowanie członków, na przykład coroczne wydarzenie przygotowywane przez nich w Temporary Gallery. To niestety nie zadziałało. Owszem, zdobyliśmy nowych członków, ale nie zaangażowali się oni w pracę galerii, głównie z powodu braku czasu.

Teraz wypróbowujemy inny model: wokół różnych projektów galerii powstały niejako organicznie grupy osób, które je współtworzą lub w nich regularnie uczestniczą. Na przykład grupa artystów i artystek pracowała w ogrodzie społecznościowym w Kolonii, między innymi dokumentowali różne dzikie rośliny, które tam rosną oraz zbierali ich nasiona. Z tego banku nasion i prac stworzonych przez tych artystów i artystki zainspirowanych ogrodem powstała bardzo fajna wystawa. Inny przykład: po wystawie *Blue binding ribbon* o technikach tekstylnych w sztuce i kolektywności odbywają się w naszej galerii regularne spotkania artystów i artystek pracujących z medium tkaniny. W kolejnym działaniu kolektywnym przez kilka lat grupa osób odbywała regularne sesje z dr Danie Meyer, ucząc się techniki terapeutycznej o nazwie *Narrative Exposure Therapy*. Celem było przezwyciężenie izolacji pracowników kultury przez dzielenie się problemami i naukę aktywnego słuchania.

Gdy byłam na Documenta Fifteen, to miałam taką fantazję, że może kiedyś Temporary Gallery mogłaby być zarządzana przez kolektyw artystyczno-kuratorski. Mamy grupę osób dookoła galerii, które mogłyby się tego podjąć.

Na czym polega *Narrative Exposure Therapy*?

Wszystko zaczęło się zimą 2022 roku, kiedy wspólnie z osobami związanymi z galerią zorganizowałyśmy kilka spotkań i weekend w domku w lesie – dłuższe sesje, w trakcie których jedna osoba relacjonuje jakieś wydarzenie ze swojego życia. Na przykład opowiadałyśmy o pozytywnych wydarzeniach, które zdarzyły się ostatnio, bardzo szczegółowo. Ma to dość specyficzny przebieg, najpierw dowiadujemy się, co się wydarzyło tuż przed daną sytuacją, albo jaka była pogoda w danym dniu. To trochę jak przedstawianie filmu klatka po klatce. Potem każdy spisuje to, co ta osoba powiedziała, i jej to przedstawia na nowo, a ona to koryguje.

Można w ten sposób działać z pozytywnymi, ale też z negatywnymi wydarzeniami. To jest skuteczna metoda, gdy ktoś ma jakieś traumatyczne przeżycia. Rzeczywiście można poczuć się lepiej po kilku sesjach. Może je prowadzić osoba, która nie jest profesjonalnym psychologiem. Dużo tu się wydarza na zasadzie eksperymentu.

Dr Danie Meyer cały czas prowadzi waszą grupę?

W tym momencie mamy przerwę w spotkaniach z powodu mojego urlopu macierzyńskiego, ale myślę, że będą się one dalej odbywać. Planujemy napisanie tekstów na temat naszego doświadczenia pracy z tą metodą i podzielenie się tą praktyką z innymi instytucjami.

Jeśli chce się pracować kolektywnie i na początku zrobi się taką sesję, w której ludzie opowiadają sobie wzajemnie historię swojego życia, to naprawdę można się znacznie lepiej poznać.

Potem już inaczej reagujesz, jak ktoś zrobi coś dziwnego, bo znasz historię, która może za tym stać. To metoda, którą kolektywy mogłyby stosować i dobrze ją wykorzystać na początku działalności. Czasem to się dzieje przez nieformalne rozmowy i wtedy poznaje się ludzi, a to jest taka bardziej usystematyzowana metoda, z której można skorzystać.

Mam nadzieję, że coś politycznego wyniknie z naszego działania i że razem coś zrobimy. A może przynajmniej będziemy mieć więcej siły do codziennej pracy, to też będzie OK jako efekt.

Czyli kolektywną wiedzą w tym kontekście są osobiste historie, którymi dzielicie się między sobą?

Raczej powiedziałabym, że my zdobywamy wspólnie wiedzę o tej metodzie terapii i dzielimy się różnymi refleksjami na jej temat. Owszem, poznajemy się i poznajemy nasze indywidualne historie, wymieniamy się nimi. Ale główny akcent jest położony na naukę tego aktywnego słuchania.

A jak sobie wyobrażasz przyszły kierunek kolektywnego uczenia się?

Myślę, że jak to się potraktuje poważnie, to to zagadnienie ma dość rewolucyjny potencjał. Projekty tworzone kolektywnie wymagają więcej czasu, kolektyw musi mieć najpierw szansę powstać, co wymaga zmiany sposobu finansowania sztuki, więcej dofinansowań na pracę „przed", zanim wygenerowana zostanie idea projektu. W kontekście szkół artystycznych mogłoby to oznaczać większy udział studentów i studentek w zarządzaniu szkołą.

Często słyszałam takie historie, że był wspólny projekt, studenci i studentki robili razem wystawę i ci, którzy nie mieli silnych charakterów, zostali zupełnie zmarginalizowani i wszystko było zdominowane przez jedną osobę. To jest bardzo istotne, że jeżeli mielibyśmy iść w stronę kolektywnego uczenia się, to musimy się kształcić i musimy zidentyfikować ekspertów od pracy kolektywnej. Zapraszać ich, żeby dzielili się swoimi doświadczeniami.

No i oczywiście jeśli dana uczelnia zachęca artystów i artystki, by robili projekty kolektywne, to powinna również zapewnić osobom studiującym narzędzia do takiej pracy. Aktywiści pracują często w ramach kolektywu i można zaprosić kogoś do przeprowadzenia warsztatu i zastanowić się nad podejmowaniem kolektywnych decyzji.

Możemy również uczyć się od kolektywnych inicjatyw istniejących w obrębie sztuki od dłuższego czasu. W 2022 zorganizowałam w Temporary Gallery spotkanie z Kunstvereinem kjubh z Kolonii, galerią b2_ prowadzoną przez artystów z Lipska oraz station urbaner kulturen/ nGbK Hellersdorf[2]. Bardzo spodobał mi się model stosowany w kjubh, bo zakłada on duże zaufanie do pozostałych członków kolektywu i jest stosunkowo łatwy do wdrożenia: siedmioosobowy kolektyw spotyka się raz do roku, a każdy członek lub członkini organizuje jedną wystawę rocznie.

Obserwując również niektóre kolektywy przy pracy podczas projektów kuratorskich, zauważyłam delikatną równowagę. Kiedy ktoś ma jakiś słabszy moment, jakiś kryzys, grupa to widzi i po prostu inne osoby robią wtedy więcej. Ale nie komentuje się tego, bo każdy może mieć gorszy czas. I w tych kolektywach, które dobrze działają przez lata, to jakoś tak organicznie się rozwija.

Jak się przeniosłam do Kolonii, to mieszkałam przez dwa miesiące w mieszkaniu, w którym mieszkały dwie inne osoby oprócz mnie. I tam była taka zasada, że cokolwiek jest w lodówce, jest wspólne. Mnie to na początku przeraziło i pomyślałam sobie: „Boże!". A potem zauważyłam, że to było super, bo na

2 Nagranie spotkania *An open conversation on alternative organisational structures, resource issues and power relations*, z udziałem kjubh (Kolonia), Galerie b2_ (Lipsk) oraz station urbaner kulturen/nGbK Hellersdorf (Berlin), które odbyło się 1 września 2022 roku, dostępne jest w języku niemieckim pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=8MG5huh-q0k, dostęp 26 listopada 2025.

przykład zawsze było mleko. I jak korzystałam z mleka, to zawsze pilnowałam, żeby trochę zostało. Powstał taki rodzaj delikatnej współpracy. To tworzyło po prostu wspólnotę między ludźmi, którzy mieszkali w tym mieszkaniu. Taka prosta decyzja. Oczywiście nie chcę twierdzić, że to zawsze działa, ale to było ciekawe doświadczenie.

Zaintrygowało mnie to, na co zwróciłaś już uwagę: że praca kolektywna wymaga nie tylko współdziałania, ale także stworzenia warunków do budowania relacji i wspólnego bycia.

Projekty, jakie tworzę z innymi ludźmi, zazwyczaj wyglądają tak, że my po prostu się kumplujemy i sobie rozmawiamy i z tego wyłania się jakaś idea projektu. Z kolei zdarza się, że ktoś przychodzi do Temporary Gallery i chce współpracować, ale nie był nawet na jednym wydarzeniu w tej instytucji. Trudno wtedy podejmować współpracę. W dobrej współpracy zazwyczaj to jednak jest jakiś okres, kiedy my po prostu spędzamy razem czas i nie jest to podporządkowane żadnemu celowi. My po prostu lubimy razem spędzać czas i potem coś się z tego wyłania.

Często widzę, że robienie czegoś razem jest takie bardzo funkcjonalnie, „godzinka na Zoomie i do widzenia". Ktoś, kto cały czas tak robi, nie ma pojęcia o tym, że praca kolektywna wymaga zupełnie innych warunków. Że trzeba jednak czasem zjeść razem kolację i po prostu posiedzieć razem w jednym pomieszczeniu, dać rzeczom czas i pogadać o jakichś zupełnie niezwiązanych ze współpracą sprawach.

To bardzo ciekawe, o czym wspominasz, bo często zapomina się, że praca kolektywna wymaga innego rytmu.

Tak, dokładnie. Być może aby powstał dobry kolektyw, musi najpierw nastąpić faza nieskrępowanego bycia razem. Ale nie tylko to jest istotne. Myślę, że kolektywne działanie może naprawdę się bardziej rozpowszechnić, jeżeli my będziemy równocześnie walczyć o zmianę struktur w systemie sztuki tak, żeby one to bardziej umożliwiały. A to możemy zrobić tylko kolektywnie. Dlatego ja sama namawiam wszystkich studentów i studentki, żeby się organizowali i wywierali nacisk, żeby byli w różnych organizacjach studenckich i nie tylko, organizacjach artystycznych. Bo ta praca kolektywna, jeżeli my nie będziemy mieć struktur, które jej sprzyjają, zostanie zmiażdżona przez liberalny system sztuki. I dlatego musimy o tym otwarcie mówić, jak chcemy pracować w ramach tych organizacji, bo one mają o wiele większą wagę, niż kiedy wypowiadamy się indywidualnie.

Ale też obserwuję, szczególnie jak się spotykam z młodszymi pokoleniami, że osoby chcą być w grupach, w których czują się bezpiecznie, w których czują się akceptowane. I wydaje mi się, że istnieje taki aspekt tego kolektywnego zdobywania wiedzy, w którym powstaje wielka rodzina i człowiek dostaje więcej wsparcia i pozytywnego feedbacku.

Zauważyłam, że młodsze pokolenia wolą wspierać się nawzajem, zamiast ostro się krytykować. Moje pokolenie, szczególnie gdy studiowałam filozofię, często było bardzo oceniające. I to było zbyt zdecydowane i agresywne. Wydaje mi się, że młodsze pokolenia stawiają na coś innego, na bycie razem w bezpiecznej przystani kolektywu. Po prostu świat się zrobił dość wrogi, czas wojny, kryzys klimatyczny... Rola działania kolektywnego rośnie, bo my po prostu czujemy, że musimy mieć jakąś sieć wsparcia, inaczej nie damy sobie rady.

→
Otwarty Warsztat Produkcji Kostiumów Karnawałowych, we współpracy z M*Treff Alte Feuerwache, ROOTS & ROUTES Cologne e.V., Rutfront Fastelovendsbund e.V. oraz osobami artystycznymi, twórczyniami kostiumów i masek, kuratorka: Lisa Klosterkötter, Temporary Gallery, 2025, fot. Lisa Klosterkötter

CAMILO PACHÓN

Camilo Pachón jest kolumbijskim artystą multidyscyplinarnym, kuratorem i edukatorem działającym między Bogotą a Berlinem. Bada przecięcia między sztuką, duchowością i technologią, czerpiąc z wiedzy przodków i tradycyjnych praktyk. Poprzez instalacje, performanse, maski oraz projekty oparte na współpracy z lokalnymi społecznościami na nowo wyobraża relacje między ludźmi i środowiskiem, kwestionuje narracje hegemoniczne oraz postrzega sztukę jako narzędzie uzdrawiania, pamięci i przemiany społecznej.

Od 2025 roku kontynuuje rozwijanie swojej międzykulturowej praktyki jako Fellow Coordinator w fundacji Künstlerdorf w Niemczech, wspierając transnarodowe dialogi między artystami, badaczami i lokalnymi społecznościami. Jego ostatnie wystawy obejmują: *The Future is Indigenous* w Rautenstrauch-Joest Museum (Kolonia, Niemcy) oraz *Reconocer la Máscara w Espacio KB* (Bogota, Kolumbia). Zrealizował również warsztat performatywny w ramach wystawy *Hypercreatures – Mythologies of the Future* w Max Ernst Museum Brühl des LVR (Brühl, Niemcy).

Wziął udział w rezydencji artystycznej w ZK/U Berlin (2025), otrzymał stypendium Healing Complex od Urbane Künste Ruhr (2024) oraz współkuratował program Making Worlds w Stiftung Künstlerdorf Schöppingen (2024). W 2022 roku znalazł się w gronie dziesięciu artystów z Ameryki Łacińskiej wybranych do udziału w Trienale Sztuki i Designu na UNAM (Meksyk) i był laureatem grantów Ministerstwa Kultury Kolumbii oraz Urzędu Miasta Bogoty (2018, 2019).

Zainicjował również szereg platform artystycznych angażujących zróżnicowane publiczności, w tym Crispr Bogotá, niezależną galerię prowadzoną przez artystów w Bogocie, AMA (Ambulante Más Allá), nomadyczny program szkoleniowy z zakresu filmu dokumentalnego skierowany do społeczności wiejskich i defaworyzowanych w Kolumbii, oraz Carnaval Digital, pierwszą translokalną sieć łączącą artystów i kolektywy karnawałowe z całego świata.

Spotkanie lokalnych depozytariuszy wiedzy i uczestników kolektywu z rdzennych społeczności Inga, Kiyasing, Siona, Awa, Naza i Kemtsa w Kolumbii, w ramach projektu *El Gran Malo*, zaprezentowanego podczas Trzeciego Biennale Sztuki i Designu na UNAM (Meksyk, 2022) – *Intangible Resistance: Ideas to Postpone the End of the World*, 2022, fot. La Isla Fantasma

SŁUŻBA SPOŁECZNA

SŁUŻBA SPOŁECZNA

ROZMOWA Z CAMILO PACHÓNEM

Agata Szymanek: Camilo, jesteś zaangażowany w wiele interesujących, otwartych projektów. Wiem, że pracowałeś jako artysta wizualny i kurator w Kolumbii, a obecnie w Niemczech rozwijasz praktyki oparte na wspólnocie i zajmujesz się koncepcją maski jako narzędzia o rodowodzie ancestralnym. Jesteś także twórcą platform, takich jak Crispr Bogotá, AMA (Ambulante Más Allá) i Carnaval Digital, które koncentrują się na procesach kolektywnych i translokalnych.

Na początek chciałabym zapytać, czy są jakieś narzędzia lub strategie kolektywnego uczenia się, które odkryłeś lub sam rozwinąłeś i które, twoim zdaniem, warto byłoby przekazać innym?

Camilo Pachón: Moje empiryczne podejście do procesów kolektywnych jest właściwie bardzo podobne do twojej obecnej praktyki. Polega na uczeniu się poprzez działanie, doświadczaniu procesu od wewnątrz, pracy w terenie z ludźmi i stawianiu pytań w trakcie działania. Na początku zadałem sobie pytanie: „W jaki sposób mogę pracować kolektywnie?".

Wcześniej wykorzystywałem swoje kompetencje artystyczne, wspierając projekty społecznościowe i zrównoważone inicjatywy. Dopiero kilka lat temu zacząłem tworzyć przestrzenie w kontekście sztuki współczesnej, które łączą wszystkie zebrane przeze mnie doświadczenia, przestrzenie, w których mogę praktycznie zastosować metody i wiedzę zdobytą po drodze, zawsze we współpracy ze społecznościami.

Muszę jednak przyznać, że praca kolektywna wcale nie jest łatwiejsza i nie jest też dla każdego. Wymaga ciągłego zaangażowania opartego na szacunku, pokorze i empatii wobec procesu i wobec ludzi, którzy w nim uczestniczą. Potrzebna jest w niej siła motywacji i duch oporu, które mocno rezonują na poziomie indywidualnym. To zmaganie ma charakter strukturalny i wymaga zarówno jednostkowych, jak i zbiorowych form oporu. Nie jest to praktyka oparta na „ja", lecz na „my" i trzeba ją przyjąć z pełną świadomością wszystkich tego konsekwencji.

W tym sensie jako artyści i artystki, ci którzy odczuwają, tłumaczą i opowiadają historie świata, musimy dziś bardziej niż kiedykolwiek na nowo podkreślić znaczenie naszej praktyki w obrębie wspólnot. Powinniśmy wykorzystywać ją, by tworzyć więzi, troszczyć się i przeciwstawiać się procesom nadmiernej indywidualizacji, które pochłaniają nasz czas. Dla mnie praca kolektywna sama w sobie jest aktem politycznym.

Świat sztuki wciąż funkcjonuje w oparciu o głęboko zakorzenione kolonialne sposoby myślenia. Jeśli istnieje dziedzina, która naprawdę odzwierciedla logikę kolonialną, jest nią właśnie świat sztuki, gdzie autorstwo i wartość ekonomiczna są nierozerwalnie związane z indywidualnością. Wciąż obecne jest przekonanie, że artysta lub artystka to ktoś wyjątkowy, kto przekształca swoją wewnętrzną siłę w twórczą wizję i w ten sposób wpływa na świat. Tego rodzaju sposób myślenia z natury tworzy hierarchię, w której ktoś zawsze stoi ponad innymi. W takim systemie dla ekspresji kolektywnej trudno znaleźć miejsce. Ludzie stają się konkurentami, co prowadzi do subtelnych form rywalizacji i napięcia. Dlatego właśnie praca kolektywna w sztuce nie jest łatwym zadaniem.

Zawsze miałem problem z takim, kolonialnym właśnie, sposobem pojmowania sztuki i nigdy nie było mi to bliskie. Od ponad dekady staram się zrozumieć, jak naprawdę możemy pracować razem. Dla mnie praca kolektywna zawsze była schronieniem i ratunkiem w trudnych momentach. W czasach kryzysu, kiedy miałem wrażenie, że moje życie się rozpada, praca ze społecznościami przywracała mi wiarę w świat i nadawała głębszy sens mojej praktyce artystycznej.

Pamiętam, że pod koniec studiów licencjackich, mając niewiele punktów odniesienia, wciąż myślałem, że może właśnie to jest najważniejsze, że pojęcie wspólnoty, praktyk i procesów artystycznych to coś, co Ameryka Łacińska może wnieść do historii sztuki.

Jak możemy zmienić hegemoniczne postrzeganie sztuki i włączyć do niego koncepcje, które już funkcjonują i mają głęboki sens w społecznościach Ameryki Łacińskiej i globalnego Południa? *¿Está realmente preparado el contexto artístico para este giro epistemológico?* (Czy świat sztuki jest rzeczywiście przygotowany na taki zwrot epistemologiczny?).

Dlatego właśnie uważam, że największą wartością Documenta w 2022 roku była możliwość podjęcia tych kwestii i ujawnienia związanych z nimi napięć. Kiedy zaczyna się pracować lub myśleć kolektywnie, trzeba być gotowym na różnice zdań i dyskusję. Trzeba wykształcić postawę otwartą na to, co wnoszą inni, a jednocześnie gotową do negocjowania wspólnych celów i stawiania ich w centrum. Taki rodzaj pracy wymaga czasu, cierpliwości i kompromisu. Wiele z procesów, które część krytyków w tamtym roku określała jako „nie-sztukę", właśnie w ten sposób się kształtowało.

Wspomniałeś wcześniej o pracy przy projektach opartych na współpracy z różnymi społecznościami. Czy mógłbyś szerzej opisać te praktyki?

Moja osobista droga w kierunku praktyk kolektywnych zaczęła się od wykorzystania umiejętności artystycznych w działaniach opartych na współpracy ze społecznościami. Pracowałem jako dokumentalista razem ze stowarzyszeniami rolników zaangażowanymi w społecznościowe projekty rolnicze, z organizacjami uczestniczącymi w procesie pokojowym w Kolumbii oraz z inicjatywami zajmującymi się ochroną dorzeczy w obszarach lasów deszczowych. Następnie wraz z grupą przyjaciół współorganizowałem festiwal filmów dokumentalnych, którego celem było nie tylko demokratyzowanie dostępu do kina, ale również stworzenie warunków do wspólnej nauki i dzielenia się narzędziami filmowymi ze społecznościami marginalizowanymi w odległych i wiejskich regionach. Dopiero w ostatnich latach zacząłem tworzyć przestrzenie w świecie sztuki, które splatają te doświadczenia i mają na celu wpływanie na środowisko artystyczne, którego sam czuję się częścią.

To skupienie się na pracy z innymi pojawiło się po przełomowym kryzysie, który sprawił, że po raz pierwszy w życiu zamieszkałem poza Kolumbią. Musiałem zastanowić się, w jakim kierunku chcę dalej podążać, i zdałem sobie sprawę, że tym, co naprawdę mnie porusza, jest praca kolektywna. Niewiele rzeczy motywowało mnie tak głęboko jak wspólne cele i wspólne działania z ludźmi, projekty zdolne realnie wpływać na rzeczywistość, przekształcać utrwalone narracje i dawać nadzieję na zmianę w strukturach społecznych Kolumbii.

Po upływie pół roku powróciłem do Kolumbii z tą wizją i zaczęły pojawiać się projekty, z których każdy przynosił nowe doświadczenia i głęboko przekształcał moje rozumienie pracy opartej na wspólnocie. Jedna z najważniejszych lekcji pochodziła z odległej karaibskiej wyspy Providencia[1].

Po sporze o granicę morską Kolumbia utraciła suwerenność nad znaczną częścią morza oraz tradycyjnymi łowiskami mieszkańców wyspy Providencia. Kiedy prezydent odwiedził wyspę,

1 Providencia to mała wyspa położona w kolumbijskiej części Karaibów, znana z wyjątkowego bogactwa morskiej bioróżnorodności. Wchodzi w skład Rezerwatu Biosfery Seaflower, na którego terenie znajduje się jedna z największych raf koralowych na świecie oraz niezwykle zróżnicowane życie morskie obejmujące liczne gatunki ryb, koralowców i ptaków morskich. Lokalna społeczność, złożona głównie z ludności Raizal, opiera swoje utrzymanie na tych ekosystemach, zwłaszcza na tradycyjnym rybołówstwie.

W 2012 roku rząd Kolumbii utracił suwerenność nad ponad 75 tysiącami kilometrów kwadratowych wód terytorialnych wokół wyspy Providencia, jednego z najbardziej odizolowanych i wyjątkowych miejsc Karaibów. Decyzja Międzynarodowego Trybunału Sprawiedliwości, która zrewidowała granice morskie między Kolumbią a Nikaraguą, przyniosła wyspie poważne konsekwencje.

aby przynajmniej symbolicznie uznać błędy państwa, młodzi mieszkańcy wyspy oraz liczna grupa animatorów kultury podkreślili znaczenie muzyki jako jednego z filarów kultury Providencii. Zwrócili się z prośbą o wsparcie lokalnej produkcji muzycznej poprzez wyposażenie wyspy w środki umożliwiające profesjonalizację bogatych tradycji muzycznych, przekazywanych dotąd głównie w sposób ustny i wspólnotowy. Celem było przekształcenie tradycji w realną szansę rozwoju.

Doprowadziło to do powstania The Midnight Dream, w pełni wyposażonego audytorium z salami do produkcji muzycznej, profesjonalnym studiem nagrań, przestrzeniami i zapleczem do tworzenia materiałów audiowizualnych oraz podstawową infrastrukturą umożliwiającą organizację koncertów. Dodatkowo uruchomiono program rezydencyjny *Sound Setters*, którego celem było wzmacnianie lokalnych umiejętności poprzez naukę w działaniu, budowanie współpracy z twórcami z wyspy oraz rozwijanie wiedzy potrzebnej do profesjonalizacji produkcji muzycznej na Providencii.

Zostałem zaproszony do udokumentowania tego procesu. W studiu z widokiem na Morze Karaibskie byliśmy świadkami prawdziwej magii. Elkin Robinson, wyjątkowy lokalny muzyk wybrany w otwartym naborze, wraz ze swoim zespołem, w skład którego wchodzili mieszkańcy wyspy będący jednocześnie rybakami, przyjaciółmi i opowiadaczami historii społeczności, pracowali wspólnie z jednymi z najbardziej wizjonerskich producentów muzycznych w Kolumbii, w tym z Diego Gómezem[2] i Richardem Blairem[3], tworząc sześć utworów, które poszerzyły horyzonty kolumbijskiej sceny muzycznej.

Wspólnie z członkami i członkiniami społeczności, lokalnymi artystami, producentami, twórczyniami, dziennikarzami, menedżerami kultury i specjalistkami z branży opracowano wszystkie materiały towarzyszące, w tym teledyski, strategie komunikacyjne, identyfikację wizualną oraz szatę graficzną albumu *Come Round*, który na nowo zdefiniował brzmienie wyspy.

Ci z nas, którzy tam byli, przeżyli wspólne marzenie na rajskiej wyspie, pracując z multidyscyplinarną społecznością lokalnych artystów i artystek pełnych emocji i nadziei. Byliśmy świadkami powstania płyty, która uchwyciła tożsamość pewnego zakątka Kolumbii, projektu silnego, oryginalnego i w pełni profesjonalnego, zakorzenionego w historii, dźwiękach i estetyce mieszkańców Providencii. Z naszej perspektywy wszystko, co się wydarzyło, miało wymiar epicki, przemieniający i głęboko poruszający, jak spełniony, hipnotyzujący sen.

Jednak kiedy proces dobiegł końca, społeczność wyraziła głębokie rozczarowanie. Ich głównym zastrzeżeniem, oprócz faktu, że nowe studio okazało się niemożliwe do utrzymania przy ograniczonym budżecie wyspy, było to, że cały proces produkcji i jego struktura przeczyły ich własnemu rozumieniu współpracy. Dla nich wspólne działanie oznacza robienie czegoś dla dobra społeczności, a nie pracę społeczności na rzecz sukcesu innych w hierarchiczny sposób.

Choć staraliśmy się zaprojektować proces produkcyjny z perspektywy wspólnoty, włączając lokalną wiedzę, ludzi, dźwięki, estetykę i tradycje, nadal działaliśmy w ramach metod charakterystycznych dla przemysłu muzycznego, które wyraźnie nie współgrały z tkanką społeczną Raizal z Providencii. Niektórzy jej liderzy twierdzili nawet, że projekt zaburzył ich wspólnotową logikę i osłabił kolektywne struktury wyspy.

Wtedy zrozumiałem coś bardzo ważnego. Możemy mieć najlepsze intencje na świecie, ale jeśli nie mamy narzędzi i metod naprawdę zakorzenionych w praktykach wspólnotowych, to nieuchronnie wrócimy do tych samych hierarchicznych struktur, które chcemy zmienić. Ta lekcja stała się podstawą wszystkiego, co robiłem potem.

2 Diego Gómez, współzałożyciel Llorona Records, kolumbijskiej wytwórni muzycznej poświęconej ochronie i reinterpretacji muzyki o korzeniach tradycyjnych.

3 Richard Blair, brytyjski muzyk, DJ i producent, jest najbardziej znany ze swojej pionierskiej pracy nad kolumbijską elektroniką i cumbią oraz ze współpracy z Peterem Gabrielem w wytwórni Real World Records.

Kilka lat później miałem okazję kierować programem Ambulante Más Allá Colombia (AMA), wędrownym kursem filmu dokumentalnego dla społeczności z odległych regionów. Szybko zorientowaliśmy się, że nauczanie filmu dokumentalnego w tradycyjny sposób może prowadzić do powielania tych samych hierarchicznych zasad kina, w którym wszyscy pracują dla reżysera.

Odwróciliśmy piramidę, stawiając społeczność na jej szczycie. Najważniejszy był jej głos. Nasza wiedza i umiejętności stały się narzędziami służącymi wspólnemu celowi. Metoda polegała na tworzeniu grup wokół opowieści. Zdecydowaliśmy się wydłużyć proces i podzielić uczestników według obszarów działań. Sami wybierali, kto najlepiej sprawdzi się w różnych rolach, takich jak reżyseria, operatorstwo, dźwięk czy montaż, ale od samego początku wszyscy wspólnie pracowali nad historią, którą ich społeczność chciała opowiedzieć. Określali problemy, które ich dotyczyły, oraz postacie i narracje, które najlepiej mogły oddać ich głos. Celem było stworzenie czegoś większego niż pojedynczo każdy z nas. Filmy powstawały, były montowane i prezentowane w obrębie społeczności, która stawała się ich pierwszą widownią.

Pięknym przykładem tego procesu była rozmowa o jednym z filmów, w którym potencjalnymi bohaterkami miały być kobieta będąca liderką społeczności i jej córka. Początkowo wszyscy wskazywali matkę jako posiadającą największą wiedzę i główną postać w filmie. W trakcie rozmowy jedna z najsilniejszych, choć zazwyczaj cichych uczestniczek, która wybrała pracę w dziale dźwięku, zabrała głos i powiedziała: „W mojej społeczności potrzebujemy, żeby młodzi ludzie zrozumieli, że muszą uczestniczyć w procesach politycznych i że nadszedł czas, aby się zaangażować. Myślę, że bardziej wartościowe byłoby, gdyby bohaterką tej historii została córka".

Po chwili ciszy wszyscy przyjęli ten punkt widzenia i film zmienił swój kierunek.

Ten proces pokazał nam, jak ważne jest świadome rozbijanie utrwalonych sposobów przekazywania wiedzy i że gdy dostosujemy je do potrzeb danego terytorium i jego ludzi, mogą przynieść znacznie większy i prawdziwie pozytywny wpływ na społeczność. Przez kilka lat AMA było laboratorium wspólnych doświadczeń, które stale uczyło nas nowych sposobów współpracy.

W końcu, po okresie pandemii, kiedy nie mogłem pracować bezpośrednio w terenie, pojawiło się nowe pytanie: „Do jakiej społeczności naprawdę i trwale należę i w jaki sposób mogę się do niej przyczynić?". Zrozumiałem, że jedyną społecznością, której jestem nieustannie częścią, jest społeczność artystów i artystek. Od tego momentu zacząłem podchodzić do niej przez pryzmat pracy kolektywnej, którą praktykowałem, angażując się w refleksję nad tym, jak tworzymy wiedzę, i jak rozwijać nowe struktury, które mogą tworzyć przestrzenie, instytucje i możliwości przynoszące korzyści wszystkim jej członkom i członkiniom.

W tym procesie badam nowe sposoby podejścia do pracy kolektywnej poprzez projekty takie jak Making Worlds, program, który współkuratowałem z Julią Harman w Stiftung Künstlerdorf Schöppingen. Obejmuje on warsztaty i letnią szkołę opartą na holistycznym i relacyjnym uczeniu się. Zainicjowałem także Distrito Naranja, platformę w Kolumbii wspierającą artystów i artystki, którzy mimo współczesnych wyzwań pozostają głęboko zaangażowani w praktyki artystyczne zakorzenione w kontekstach regionalnych, oraz Acción Colectiva, inicjatywę mającą na celu stworzenie stowarzyszenia do kolektywnego zarządzania prawami autorskimi.

Biorąc pod uwagę to, co powiedziałeś o współtworzeniu i podziale ról w projektach kolektywnych, jak grupa może poradzić sobie z różnymi poziomami wiedzy i doświadczenia, które wnoszą uczestnicy i uczestniczki?

Pierwszym krokiem w każdym procesie kolektywnym jest ustalenie wspólnego celu, który wszyscy rozumieją tak samo. Kiedy ta podstawa jest już ustalona, kolejnym wyzwaniem jest znalezienie równowagi między różnymi poziomami wiedzy i zrozumienie, jak każda osoba może wnieść coś wyjątkowego.

Trzeba obserwować osoby zaangażowane i pytać, jakie perspektywy, umiejętności i wiedzę wnoszą oraz jak można je wykorzystać we wspólnym tworzeniu. To jak przy produkcji filmu, nie można mieć pięciu reżyserów i nikogo, kto zajmuje się dźwiękiem. Jeśli wszyscy chcą być aktorami, kto to nagra? Rozpoznanie indywidualnych mocnych stron i wykorzystanie ich w służbie wspólnego celu jest kluczowe dla powodzenia procesu kolektywnego.

Jednocześnie chcę zaznaczyć, że każda społeczność ma wiele własnych przykładów radzenia sobie w trudnych sytuacjach i w tym sensie jej członkowie i członkinie są ekspertami. Jeśli potrafimy słuchać i naprawdę otworzymy się na zrozumienie, jak działają te społeczności, możemy się od nich bardzo wiele nauczyć. Powinny być włączane w proces szukania rozwiązań różnych problemów.

Zaskoczyło mnie szczególnie to, że liderzy i liderki często pełnią funkcję regulatorów wspólnotowej energii, dbając o zachowanie horyzontalności w relacjach i o spójność energii grupy. Po raz pierwszy zaobserwowałem to na kolumbijskim Pacyfiku, gdzie dwa kolektywy, jeden z Nuquí, obszaru wiejskiego otoczonego morzem, namorzynami i tropikalną dżunglą, oraz drugi, z Buenaventury, jednego z najtrudniejszych miast portowych Kolumbii, badały wpływ budowy portów na swoje społeczności.

Pracowaliśmy nad projektem *Postales del Futuro* realizowanym z *Más Arte Más Acción*, który ostatecznie został zaprezentowany w ramach Documenta 15. Celem było stworzenie dialogu między społecznością z Buenaventury, która od dawna doświadcza skutków istnienia portu, a społecznością z Nuquí, gdzie planowano budowę nowego portu w niemal dziewiczym obszarze naturalnym.

Dwa kolektywy spotkały się w Nuquí, aby rozpocząć nową część serii dokumentalnej, którą rozpoczęliśmy rok wcześniej. Tym razem zaprosiliśmy uczestnika z Buenaventury, który od lat pracował przy filmach jako aktor, a także realizował projekty jako reżyser i operator. Choć wciąż się uczył, miał lepsze umiejętności techniczne niż wielu jego kolegów. Kiedy rozpoczęliśmy rozmowę o tym, jakie historie moglibyśmy wspólnie opowiedzieć, zaproponował radykalnie: „Wiem, jaki film powinniśmy zrobić. Mam już nazwę i nawet narysowałem plakat".

↑
Uczestnicy programu szkoleniowego *Ambulante Más Allá* prowadzonym przez Camilo Pachóna w Kolumbii, w trakcie realizacji filmu krótkometrażowego Iachachidur w amazońskim lesie deszczowym Putumayo, 2021, fot. La Isla Fantasma i AMA

Pomimo swojego doświadczenia nie skonsultował się z grupą, a w miarę jak dyskusja się rozwijała, wciąż próbował forsować własny pomysł kosztem potrzeb społeczności. Napięcie rosło, aż odezwał się Yerson, młody lider z Jurubirá, wysoki, silny, muskularny i jednocześnie bardzo łagodny: „Stary, to jest proces wspólnej nauki i tworzenia, chodzi o historie tej społeczności. Nie rozumiem, czemu sprzeciwiasz się wspólnemu opowiadaniu historii. Nie ma powodu do konfliktu. A jeśli już mamy się bić, to zróbmy to po przyjacielsku, w rękawicach bokserskich, na zewnątrz".

Filmowiec, niższy i szczuplejszy od Yersona, natychmiast się wycofał. Od tego momentu przestał naciskać na swój pomysł. W takich sytuacjach zwykle „zwycięzca" odzyskuje władzę, ale Yerson pokazał coś innego – jak lider potrafi kierować energią i silnymi osobowościami, jednocześnie dając przestrzeń tym spokojniejszym głosom.

Podczas przerwy podszedł do niego na osobności i powiedział: „Jesteś teraz bardzo ważną osobą w tej społeczności. Masz dużą wiedzę i jesteś kluczowy dla naszego zespołu. Ale nie jesteś naszym reżyserem. Nie możesz mówić nam, co mamy robić, bo nie chodzi o to, żeby znaleźć historię dla siebie. Chodzi o zbudowanie wspólnej historii, która obejmuje wszystkich. Ale jesteś nam potrzebny. Potrzebujemy twojej wiedzy, żeby stworzyć tę historię. Jesteś dla nas bardzo ważny".

W tamtym momencie lider spotkał się z nim pośrodku, w naprawdę horyzontalny sposób. Silniejszy uczestnik, który

wcześniej chciał zdominować sytuację, stał się opiekuńczy i odzyskał zaufanie oraz motywację, które stracił zaledwie kilka minut temu. To doświadczenie pokazało mi, że społeczności posiadają głęboką wiedzę o rozwiązywaniu konfliktów. Niektórzy potrafią wyczuwać energię i intencje innych, wprowadzając ich z powrotem do wspólnego kręgu. Chodzi o intencję, energię i wspólne odczuwanie. Potrzebne są narzędzia, które pozwalają zarówno zbliżać dominujące głosy do centrum, jak i wzmacniać te bardziej ciche.

To była niezwykle ważna lekcja. Dwie bardzo różne społeczności znalazły przestrzeń, by być razem, poradziły sobie z różnicami i wypracowały wspólne podejście do swoich historii. Razem stworzyły film, który stał się prawdziwym ucieleśnieniem współpracy.

Jak rozumiesz kolektywne uczenie się, zwłaszcza w kontekście pracy ze społecznościami?

Postrzegam to jako zasadniczą zmianę zarówno w sposobie działania, jak i w samym celu. Nie chodzi tylko o to, jak tworzymy wiedzę, lecz także o przedefiniowanie tego, do jakich rezultatów lub „obiektów" dążymy. W jednorodnej społeczności ten proces przebiega stosunkowo łatwo. Ludzie często skupiają się na rozwijaniu narzędzi służących do mówienia o sobie, a ponieważ mają wiele wspólnego, łatwiej jest znaleźć wspólny język i wspólny kierunek.

Jednak dynamika całkowicie się zmienia, gdy spotykają się osoby z zupełnie odmiennych środowisk i sposobów myślenia. Złożoność tego procesu rośnie wielokrotnie. W takiej sytuacji nie można opierać się na istniejącym podobieństwie, trzeba aktywnie poszukiwać lub budować wspólny cel. To często oznacza konieczność wejścia w niewygodne sytuacje, ponieważ naprawdę trudno jest postawić innych w centrum i świadomie podporządkować własną perspektywę czemuś większemu.

W tym miejscu kluczowe staje się pojęcie wzajemnego wkładu jako podstawy wspólnotowego myślenia. Kiedy zaczynasz myśleć poza sobą, oferujesz swoje intencje i pomysły grupie, a sam ten akt staje się formą wzajemnego dawania. Nie chodzi tu przede wszystkim o indywidualne tworzenie czy produkcję, na to masz całe życie. Ale tylko kilka razy w życiu zdarzają się te wyjątkowe momenty, kiedy można naprawdę zrobić coś wspólnie. A gdy to się uda, praca wchłania wiele perspektyw i nabiera ogromnej mocy.

Jak można zdefiniować wiedzę kolektywną, zwłaszcza w kontekstach, w których ludzie pochodzą z różnych środowisk i muszą aktywnie tworzyć wspólny cel, zamiast opierać się na istniejących podobieństwach?

Można to ująć tak, że cała wiedza powstaje wspólnie. Ktoś coś napisze, a potem inni na to odpowiadają. Z czasem dodajemy kolejne warstwy, tworząc wielką konstrukcję idei, strukturę, która przypomina dzwon. Właśnie w ten sposób powstaje dziś wiedza. Dlatego powinniśmy mieć możliwość wspólnej rozmowy o tych wielkich zasobach wiedzy.

Dobrym przykładem jest myślenie o dekolonizacji, które zakłada, że cała wiedza, jaką zgromadziliśmy od czasów kolonialnych, opiera się na kolonialnym sposobie myślenia. To znaczy, że wszystko, co na niej budujemy, ma te same podstawy. Zburzmy je więc i zacznijmy myśleć inaczej.

Jednocześnie trzeba zauważyć, że w tym samym historycznym momencie istnieli ludzie głęboko związani z naturą, którzy rozumieli jej znaczenie i żyli w relacji z nią. Chronili ją. To właśnie ta wiedza, dawniej i dziś, jest jedną z najpiękniejszych, do jakich możemy się odwoływać, zwłaszcza w obecnych, trudnych czasach.

Bo zawsze chodzi o odzyskiwanie pozycji na szczycie. Kiedy pracujesz w sposób bardziej horyzontalny, pojawia się wiele wyzwań. Trzeba zapytać nas samych, czy jesteśmy gotowi zaakceptować, że nasz pomysł nie jest jedynym ani tym, który powinien górować nad innymi. Musimy starać się zapraszać więcej różnych pomysłów i różnych sposobów myślenia.

Kolonialny sposób myślenia wciąż jest dominującym. Kapitalizm mówi: „Jesteś wyjątkowy. Nie myśl, że jesteś podobny do osoby obok ciebie. Nie rozmawiaj z nikim innym. Mamy produkty właśnie dla ciebie. Zbudujmy twoje własne mury". I wtedy zostajesz sam. W ten sposób utrzymują nad nami kontrolę. Najdziwniejsze jest to, że kiedy ludzie walczą z dominującymi sposobami myślenia, mówiąc na przykład: „Walczmy o prawa społeczności gejowskiej, czarnej, latynoskiej czy rdzennej", to w pewnym momencie zaczynają skupiać się tylko na sobie. I też budują wysokie mury.

Polityka tożsamości nie powinna nas dzielić ani tworzyć nowych różnic. Powinna raczej doprowadzać do łączenia sił, żeby wspólnie walczyć z tym samym złem, które znów zawłaszczyło dyskursy rasowe, wspólnotowe, oddolne i wszystko, co należy do kolektywu.

Tego nauczyłem się, gdy podczas pracy w terenie w Kolumbii spotkałem lidera jednej ze społeczności. Jest prezydentem wspólnoty nazywanej lokalnie narodem Enga. Jednak etnicznie nie pochodzi z tego narodu. Urodził się w innej społeczności, ale dorastał właśnie tutaj. Zaczął myśleć i działać dla dobra tej wspólnoty i z czasem został jej prezydentem. Włożył w to wiele pracy.

Kiedy zaczął pełnić swoją funkcję, powiedział: „Komunikacja jest bardzo ważna dla naszej społeczności. Powinniśmy stworzyć wspólne medium, żeby mówić o tym, co nas dotyczy".

↑
Widok na karnawał Dzień Słońca, świętujący przesilenie letnie, w ramach programu The Ancient Masked Temple, Gelsenkirchen, Niemcy, 2025, fot. Camilo Pachón

Ta społeczność miała swój region, ale z biegiem lat zaczęła tracić jego część, na której znajduje się ponad dziesięć innych rdzennych narodów.

Co możemy zrobić, aby chronić ten obszar? Jedną z opcji jest odzyskanie go jako naszej własności. Moglibyśmy walczyć o niego z innymi społecznościami. Albo wykorzystując rdzenne sposoby myślenia, moglibyśmy poszukać rozwiązania, by połączyć się z innymi narodami, wspólnie stać się silniejszymi i stworzyć międzykulturowe wspólnoty zdolne do ocalenia tego miejsca.

Myśląc o przyszłości, jakie strategie lub kierunki powinniśmy brać pod uwagę? Dokąd powinniśmy zmierzać?

Z mojego doświadczenia wynika, że są dwa kluczowe aspekty, które uważam za niezbędne. Chciałbym podkreślić, że praca ze społecznościami nie powinna być postrzegana jako akt drenowania, lecz jako forma służby społecznej. Podstawowe jest rozpoznanie rzeczywistych potrzeb społeczności, z którymi chcemy współpracować, oraz zrozumienie, że naszą rolą jest wspieranie ich procesów, ich wewnętrznej dynamiki i ich sposobu postrzegania świata. Musimy podchodzić do pracy z empatią, widząc siebie jako równych, pozostając wrażliwymi na ich potrzeby, wyzwania, radości i smutki. Wtedy możemy tworzyć narzędzia i procesy, które pozwalają towarzyszyć ich zmaganiom, otwierać przestrzenie wymiany i widoczności ich problemów, wzmacniać ich głosy i współtworzyć propozycje zgodne z ich wizją. Wszystko to powinno powstawać wspólnie z ich liderami i w zgodzie z ich strukturami społecznymi, które często różnią się od naszych.

Tak samo ważne jest, żeby przewidywać i zapobiegać negatywnym skutkom, jakie nasze działania mogą mieć dla tych społeczności. Prawda jest taka, że wiele katastrof na świecie zaczęło się od dobrych intencji. Nikt przecież nie wszedłby do czyjegoś domu i nie mówił jego mieszkańcom, jak mają widzieć świat, nie żądał ich wiedzy, nie przestawiał mebli ani nie ustalał nowych zasad i diet dla ludzi, którzy go serdecznie przyjęli. Może brzmi to

jak coś oczywistego, ale z doświadczenia wiem, że wiele instytucji, kolektywów artystycznych, a nawet osoby z najlepszymi intencjami zachowywały się wobec społeczności właśnie w taki sposób, mówiąc im, kim mają być i co mają robić. Niestety, w Kolumbii to wciąż częsta sytuacja w projektach prowadzonych przez instytucje państwowe albo artystów i artystki, kierujących się bardziej ego niż prawdziwym zaangażowaniem społecznym, którzy dziś wygodnie płyną na fali pracy ze społecznościami.

Moja druga refleksja dotyczy bardziej samego kontekstu sztuki. W duchu współczesnej zmiany epistemologicznej, w związku z którą odchodzi się od zachodniocentrycznego rozumienia tego, czym jest sztuka, proponuję, aby to, co obecnie nazywamy światem sztuki, rozumieć raczej jako wspólnotę sztuki. Ten zabieg językowy może wydawać się subtelny, ale ma moc zmiany naszego rozumienia relacji oraz tego, w jaki sposób same struktury definiujące ten „świat" mogą zacząć przekształcać się od wewnątrz.

Z tego miejsca możemy zacząć zadawać sobie następujące pytania: Czego potrzebuje nasza wspólnota? Jak możemy wzmocnić więzi, które nas łączą? Jak możemy otwierać przestrzenie do dialogu, do znajdowania wspólnego gruntu, do tworzenia wspólnych terytoriów, w których możemy się spotkać i rozpoznać? Jak zapraszać więcej osób do udziału, do zbliżenia się, do współuczestnictwa? Jak definiować naszą wartość wobec pułapek, jakie zastawia rynek? Jak możemy się rozwijać, zmieniać i budować wspólne cele, które poprawią sytuację naszego środowiska, zwiększą widoczność i wpływ społeczny naszych działań oraz otworzą nowe przestrzenie, by móc wyobrażać siebie poprzez kolektywność?

Myślę, że każdy krok w stronę wspólnego sposobu myślenia jest ważny. I myślę, że ta rozmowa i twój projekt też są ważne. Na przykład to, jak decydujesz się włączać ludzi do tekstu albo pokazywać ich perspektywy. Wierzę, że przyszłość polega na zrozumieniu, że nie możemy już myśleć jako jednostki. Musimy myśleć wspólnie, żeby kształtować przyszłość, nawet jeśli to bardzo trudne.

W tej przyszłości samo pojęcie wspólnoty musi się zmienić. Bo dawniej wspólnota często sprowadzała się do tego, że indywidualność znikała. Potrzebujemy nowych wspólnot i kolektywów, które dają miejsce dla podmiotowości, łącząc siły i perspektywy jednostek we wspólnym działaniu i wspólnym tworzeniu wiedzy. Wyzwanie polega na tym, żeby budować wspólnoty, które potrafią doceniać wyjątkowość każdego członka, a jednocześnie dążyć do wspólnego celu.

SĄSIEDZTWO

Modułowy spacer po okolicy, Mush-2, Giumri, Armenia

MARY MIKAELYAN

Artystka mieszkająca w Erywaniu. Jej praktyka artystyczna obejmuje różne media i badanie polityki oraz potencjalności przestrzeni, struktur i praktyk, rzeczywistych, minionych, wyobrażonych i możliwych. Posługując się metodami takimi jak archiwizacja, opowiadanie historii, dokumentacja i fikcja, analizuje, w jaki sposób pamięć i wiedza – fragmentaryczna, niepewna i często wyobrażona – mogą kształtować nowe formy wyobraźni i możliwości. Jej badania koncentrują się na zagadnieniu niewidzialności w odniesieniu do geografii, relacji między praktykami wiedzy a produkcją artystyczną oraz na konstruowaniu obecności poprzez wiele przeszłości i historii. Jej najnowsze prace eksplorują, w jaki sposób polityki modernizacyjne przekształciły krajobraz, ekologię i społeczności w Armenii. Równolegle do pracy artystycznej angażuje się w samoorganizujące się inicjatywy artystyczne i kuratorskie.

SĄSIEDZTWO
ROZMOWA Z MARY MIKAELYAN

Agata Szymanek: Twoja twórczość obejmuje różne media i podejmuje temat polityki i poetyki przestrzeni, jak w najnowszym projekcie *Bustasan*, który obejmował instalację wideo, grafiki i rysunki. Poprzez archiwizację, dokumentację, a także opowieści i fabulację badasz, w jaki sposób pamięć, wiedza i wyobraźnia się przenikają. Zainteresowanie wielością historii widoczne jest nie tylko w twoich pracach artystycznych, ale także w twoich niezależnych inicjatywach artystycznych i kuratorskich.

Interesują mnie twoje doświadczenia związane z powstawaniem i rozwijaniem przestrzeni rezydencyjnej Art Basis w Giumri w Armenii. Jak pracujesz z daną społecznością? Jakie strategie kolektywnego działania powstają w ramach projektów artystycznych, które organizujesz?

Mary Mikaelyan: Pomysł polegał na zorganizowaniu miejsca rezydencji artystycznych w budynkach socjalnych. Jest to szczególny projekt, który rozpoczął się około 2023 roku i był kontynuowany również w 2024 roku, kiedy w dzielnicy Mush-2 w Giumri powstały nowe bloki. Jako kolektyw artystyczno-kuratorski Studio 20 podjęliśmy współpracę z Hayastan All Armenian Fund, które umożliwiło powstanie przestrzeni rezydencyjnej razem z budynkami mieszkalnymi. Cztery pracownie rezydencyjne ulokowane są na najwyższych piętrach dwóch z nowo powstałych budynków.

Od początku zapraszaliśmy twórców i twórczynie z różnych krajów, ale także lokalnych artystów i artystki, oferując im miejsce do życia i pracy. Ponieważ te cztery pracownie znajdują się w budynkach mieszkalnych, w dzielnicy Giumri Mush II, musieliśmy również zastanowić się, jak można uprawiać sztukę w takiej przestrzeni. Nie jest to bowiem centrum miasta, ale jego obrzeża, które mają własny kontekst. To budynki mieszkalne, gdzie mieszkają rodziny, które otrzymały mieszkania niedawno, prawdopodobnie mniej więcej w tym samym czasie, gdy my dostaliśmy nasze pracownie.

Mieszkańcami są osoby, które przez dekady nie miały domów. Istnieje długa lista oczekujących, utrzymująca się od wielu lat, od czasu trzęsienia ziemi, które wydarzyło się w grudniu 1988 roku. Z biegiem czasu różne rządy proponowały różne projekty mieszkaniowe. Rozwiązanie kryzysu mieszkaniowego, jaki pojawił się po tamtej katastrofie, było i pozostaje ogromnym wyzwaniem. Te bloki zostały zaprojektowane właśnie z myślą o tym celu.

Sama dzielnica powstawała w latach dwutysięcznych i na początku drugiej dekady XXI wieku jako część działań odbudowy w strefie zniszczonej przez trzęsienie ziemi. Już wtedy pojawiało się wiele wątpliwości co do jakości tej zabudowy. Ta dzielnica ma swój specyficzny charakter i to był nasz punkt wyjścia, aby zastanowić się, jak możemy tam pracować i stworzyć coś znaczącego, poznając ludzi, historię i środowisko tego miejsca.

Kim są mieszkańcy tego miejsca? Czy mieszkają tam rodziny czy raczej osoby starsze? Czy łączą ich więzi sąsiedzkie, czy też funkcjonują bardziej jako odrębne, samodzielne gospodarstwa domowe?

To rodziny. Teraz dzieli je wspólne sąsiedztwo. Część z nich zna się i pielęgnuje sąsiedzkie relacje poprzez zwyczajne gesty. W języku ormiańskim istnieje określenie *հարևանություն անել*, które dosłownie znaczy „uprawiać sąsiedztwo" i odnosi się właśnie do takich codziennych kontaktów międzyludzkich. Oczywiście są też osoby bardziej zamknięte w sobie. Ale budynki są wspólne. Mieszka tam wiele rodzin. Wszystkie pochodzą z podobnego kontekstu i wprowadziły się mniej więcej w tym samym czasie, więc już istnieje coś, co je łączy. A ponieważ budynki są nowe, mieszkańcy pozostają w kontakcie zarówno ze sobą, jak i z fun-

dacją, która zapewniła im mieszkania. Dzięki temu wytworzyła się już szczególna tkanka społeczna w tej wspólnocie.

Czasami, gdy idziesz po schodach, widzisz ludzi wychodzących ze swoich mieszkań. To przestrzeń, w której interakcje zachodzą naturalnie w miejscach wspólnych, takich jak klatki schodowe. Same budynki mają dość zamkniętą strukturę, ale są bardzo otwarte pod względem widoczności. Kiedy mieszkasz tam jako rezydent lub rezydentka, wszyscy wiedzą, że tam jesteś. Musisz wziąć pod uwagę, że żyjesz razem z nimi w tym samym budynku.

To był jeden z naszych punktów odniesienia przy organizacji rezydencji: jak zadbać o to, by artyści i artystki, którzy tu przyjeżdżają, rozumieli, że nawet na krótki czas stają się sąsiadami. Dlatego musieliśmy myśleć o najprostszych sprawach: o dzieleniu się, o wspólnej kawie o poranku. Słyszałam od wielu artystów, że często byli zapraszani na kawę przez sąsiadów, nawet jeśli nie mówili tym samym językiem. Zdarzało się, że częstowano ich owocami. To były takie drobne, codzienne gesty sąsiedzkiej bliskości. Pojawiają się też sprawy codzienne, jak hałas czy drobne konflikty w przestrzeniach wspólnych, związane z tym, jak dbać o porządek i jak wzajemnie okazywać sobie szacunek. Takie proste kwestie naprawdę mają znaczenie.

Staraliśmy się również, aby projekt nie ograniczał się tylko do samych budynków, lecz otwierał się na całą dzielnicę. Naszym celem było włączenie do niego mieszkańców sąsiednich bloków i szersze spojrzenie na życie w tej części miasta. Niektóre projekty wychodziły w przestrzenie publiczne dzielnicy i podejmowały próbę pracy z otoczeniem, środowiskiem i mieszkającymi tam ludźmi.

Czy możesz podać przykład jednego z takich działań, które polegało na zaproszeniu do udziału całej dzielnicy?

W marcu 2025 roku zorganizowaliśmy wydarzenie na głównym placu dzielnicy. Zaprosiliśmy wszystkich mieszkańców. Rozwiesiliśmy plakaty w sąsiedztwie, a samo wydarzenie było dostępne dla każdego, kto akurat znalazł się na placu. Ludzie często przychodzą tam wieczorami, żeby pospacerować, posiedzieć na ławkach. Dlatego właśnie tam odbyło się to spotkanie.

Każda z osób artystycznych zaproponowała coś od siebie. Yevheniia Moliar z Ukrainy przygotowała akcję wymiany roślin. Rozstawiła stolik, przygotowała nasiona i ziemię. Wręczała drobne upominki każdemu, kto chciał zabrać roślinę do domu. Ideą było również stworzenie przestrzeni wymiany, by mieszkańcy mogli przynosić własne rośliny i się nimi dzielić. Yevheniia przygotowała także krótkie listy skierowane do różnych osób. Stolik stał się jednym z najbardziej żywych punktów wydarzenia.

Tuż obok działała Marie Yevkiné Tirard z Francji, ormiańskiego pochodzenia. Przygotowała instalację, w której splatały się dźwięk i czynność tkania. Uczestnicy mogli tworzyć coś na kształt dywanu, a jednocześnie słuchać ormiańskich kołysanek. Marie zajmuje się badaniami nad ormiańskimi kołysankami i zapomnianymi pieśniami z tego regionu. Zgromadziła ich kolekcję, a ludzie mogli uczestniczyć w tkaniu i doświadczać dźwięków płynących „z dywanu". Wszystko to odbywało się tuż obok akcji wymiany roślin.

W tym samym czasie Edka Jarząb rozdawała kwiaty i zapraszała ludzi, by podzielili się swoimi snami, opowiedzieli, co im się śniło. Później rozwinęło się to w piękny spacer dźwiękowy po dzielnicy. Wybrała różne miejsca w okolicy i stworzyła coś w rodzaju pejzażu dźwiękowego. Spacer rozpoczynał się na placu, a potem obejmował całą dzielnicę. Wiele osób dołączało w różnych momentach i włączało się na różne sposoby.

W czasie trwania rezydencji artyści i artystki odwiedzali różne miejsca, od pobliskiej piekarni, gdzie rozmawiali z pracującymi tam kobietami, przez konserwatorium i szkołę muzyczną, aż po klub tenisowy, w którym grają młodzi chłopcy. Oprócz wydarzeń publicznych działo się więc wiele innych rzeczy. Były to mikrointerwencje, drobne działania, które może nie byłyby widoczne

←
Rezydencja w dzielnicy Mush-II, Gyumri, Armenia, 2023, fot. Art Basis

w typowym kontekście sztuki, ale budowały sieć relacji w obrębie sąsiedztwa.

Jak możemy myśleć o kolektywnym uczeniu się i kolektywnej wiedzy poprzez doświadczenie sąsiedztwa?

Postrzegamy tę przestrzeń jako miejsce, w którym mogą zaprosić mieszkańców sąsiedztwa do dzielenia się czasem, wiedzą i praktykami, i zachęcamy artystów i artystki, aby wyobrażali ją sobie w taki sposób. To może być coś tak prostego, jak wspólne gotowanie, kolacja, szycie czy udział w warsztatach malarskich. I chociaż nazywamy to warsztatami, działanie wcale nie musi być tak określane; może to być po prostu zaproszenie ludzi do przestrzeni i stworzenie okazji do wymiany doświadczeń poprzez dowolną praktykę, w której dana osoba artystyczna czuje się pewnie.

Lubimy myśleć o tej przestrzeni jako o czymś, co może być ofiarowane mieszkańcom, jako o miejscu spotkań, bycia razem w roli sąsiadów i wspólnego spędzania czasu. Staje się ona rodzajem przestrzeni wspólnotowej, kształtowanej przez obecność i inicjatywę każdego artysty i artystki. Bywa, że przyjeżdżają osoby zajmujące się dźwiękiem czy muzyką i wówczas przestrzeń zmienia się w pracownię muzyczną. Dzieci zaczynają uczyć się gry na instrumentach. Jeśli artysta lub artystka pracuje z rysunkiem, dzieci i inni mieszkańcy odkrywają, jak wyrażać siebie poprzez rysunek. Dzięki różnorodności artystek i artystów do wspólnej przestrzeni zapraszane są osoby z różnych pokoleń, by wymieniać się wiedzą, umiejętnościami, pomysłami, a także po prostu spędzać czas razem.

Dzieje się to równolegle z tym, że każda rodzina mieszka w osobnym mieszkaniu i mierzy się ze swoimi problemami, kłopotami w pracy, codziennymi trudnościami, wszystkimi tymi sprawami, które izolują. Dlatego staramy się traktować tę wspólną przestrzeń jako miejsce, w którym można wyjść poza te ograniczenia i rutyny i doświadczyć czegoś razem.

Czy zdarza się, że otrzymujecie informacje zwrotne od sąsiadów albo od osób mieszkających w tym miejscu? Na przykład czy cieszy ich obecność artystów rezydentów i artystek rezydentek lub czy zdarza im się narzekać?

Artyści często przekazują nam, jakie słyszą opinie, ponieważ to oni mieszkają na miejscu i na co dzień wchodzą w kontakt z sąsiadami. I rzeczywiście, otrzymujemy wiele pozytywnych sygnałów od rodzin, szczególnie tych z dziećmi i młodzieżą, które są bardzo zainteresowane gośćmi i lubią spędzać z nimi czas w tej przestrzeni. To odbywa się zarówno poprzez działania proponowane przez artystów, jak i spontanicznie, na przykład przy okazji nauki drobnych rzeczy, malowania, rysowania, grania muzyki czy innych aktywności.

Oczywiście, nie zawsze wszystko układa się idealnie. Trzeba stale utrzymywać kruchą równowagę i wiemy, że to nie jest łatwe zadanie. Każdy ma swoje sprawy i problemy, a czasami pojawiają się napięcia dotyczące dostępu, tego kto może uczestniczyć w proponowanych przez rezydentów i rezydentki działaniach i kto rzeczywiście korzysta z przestrzeni rezydencyjnej. Między mieszkańcami też jest dynamika: jedni pragną aktywności, inni nie, jedni są ciekawi, inni pozostają obojętni.

Zdarzają się skargi, na przykład na hałas, ale staramy się znaleźć sposób, aby utrzymać równowagę między potrzebami mieszkańców a możliwością zrobienia czegoś wartościowego. Nie możemy być też zbyt restrykcyjni wobec działań proponowanych przez rezydentów i rezydentki, a to czasami trudno wytłumaczyć mieszkańcom. Mieszkańcy od początku wiedzieli, że w budynkach znajdują się wspólne przestrzenie, że były one częścią projektu i wprowadzili się, mając tego świadomość. Od początku istniała więc idea, że przestrzeń będzie wykorzystywana na różne sposoby, w zależności od projektu.

Jak już mówiłam, nie chodzi nam o kontekst sztuki. Więc stawiamy pytania, takie jak: „Jakie są oczekiwania ludzi, którzy są całkowicie poza światem sztuki?". Osoby, które na co dzień nie mają do czynienia z artystycznymi działaniami, mogą pytać: „Co się dzieje? Czy to w ogóle jest związane ze sztuką?".

Bywa więc, że trudno im zrozumieć otwartość tego, co może wnieść artysta lub artystka, czy będzie to ruch, taniec, szycie czy inne działanie. Może to przyjmować bardzo różne formy. A dla osób przywiązanych do bardziej tradycyjnych wyobrażeń o codzienności i o tym, co uchodzi za właściwe w przestrzeniach wspólnych, część z tych praktyk może wydawać się obca lub niezrozumiała.

Na tym właśnie polega dynamika, z którą pracujemy. Artyści muszą mieć świadomość, że ludzie, z którymi się spotykają, nie wywodzą się ze środowiska sztuki. A jednocześnie staramy się być otwarci na jak najszersze spektrum praktyk artystycznych, tak aby spojrzenia mieszkańców mogły się z czasem zmieniać. To, co wcześniej wydawało się niemożliwe w przestrzeni pracowni, jak taniec czy nawet rysowanie po ścianach, może się tu wydarzyć.

Czy artystka rezydentka lub artysta rezydent jest automatycznie traktowany jak sąsiad? Czy musi sobie na to zapracować?

Sądzę, że nie musi. Chodzi raczej o to, że to proces, który trwa. W tej dzielnicy bardzo silna jest kultura gościnności i ludzie odnoszą się do innych z dużą serdecznością. Artyści i artystki zawsze powtarzają, że czują się bardzo mile przyjęci. Ale kiedy już się tam mieszka, nic nie jest dane raz na zawsze. To nieustanny proces: jak się wchodzi w relacje, jest się bardzo otwartym na zaangażowanie, na poznanie czegoś nowego o innych i o sobie samym.

Dla każdej osoby, która przyjeżdża, mogą otwierać się inne przestrzenie i formy spotkań, w zależności od tego, czy osoba ta jest gotowa na doświadczenie życia w tej dzielnicy. Nie jest to więc coś oczywistego ani, jak mówiłam, dane raz na zawsze. To proces, który rozwija się stopniowo. Nie zależy wyłącznie od tej osoby, lecz także od innych mieszkańców. To rodzaj tkanki społecznej, która zmienia się w czasie pod wpływem różnych czynników: ekonomicznych, politycznych, a nawet pogody.

Kiedy spojrzysz wstecz na wszystkie projekty realizowane w przestrzeni rezydencyjnej w Giumri, czy mogłabyś spróbować sformułować definicję tego, czym jest wiedza kolektywna?

Myślę, że nie ma na to przepisu. Za każdym razem strategia powstaje to od podstaw, w oparciu o to, co jest dostępne w danym momencie. Mam na myśli takie kwestie: Jakie doświadczenia współdzielą osoby uczestniczące? Jaki poziom otwartości, gotowości do wspólnego działania wnosi ze sobą artysta lub artystka? A także jakie są doświadczenia innych osób obecnych na miejscu, tych, które chcą uczestniczyć, i tych, które nie chcą?

Nie można nigdy zakładać, że jeśli zaprosisz ludzi do udziału w jakiejś aktywności, to zadziała. Za każdym razem wszystko zaczyna się od początku. I to, moim zdaniem, jest w sztuce interesujące: że daje ona możliwość ponownego przemyślenia, jak w danym, konkretnym momencie, z tymi właśnie osobami, może zostać stworzona przestrzeń kolektywnego dzielenia się czy kolektywnej wiedzy. Najczęściej wiąże się to z relacjami osobistymi,

Spacer z przewodnikiem połączony z wymianą roślin, ćwiczeniami słuchowymi, interwencjami i śpiewem, Mush-2, Giumri, Armenia

z indywidualnymi historiami i z potencjalną wspólną otwartością na to, by wyobrazić sobie coś razem. Każdy artysta i artystka, powiedziałabym, tworzy własną konstelację, opartą na swojej wiedzy, ale też na chwili obecnej, którą potrafi współtworzyć.

Można więc stwierdzić, że kolektywność za każdym razem, gdy pojawia się nowa propozycja współdziałania, zostaje wynaleziona na nowo. Nie istnieje określona liczba osób, które się przyłączą. Owszem, ramą jest dzielnica, w której pracujemy, ale kiedy działa się w kontekście sztuki, zwykle mniej więcej wiadomo, jaka publiczność przyjdzie. Jeśli coś się proponuje albo zaprasza do udziału, można zwykle przewidzieć, kto przyjdzie lub ilu będzie uczestników. Tutaj nigdy nie ma gwarancji. Trzeba być twórczym i mieć wyobraźnię, by znaleźć sposób na zaciekawienie ludzi i uczynienie swojej obecności ważną dla tych, którzy tam żyją. W gruncie rzeczy oferujesz im tylko możliwość, by przyszli, spędzili z tobą czas i wzięli udział w tym, co proponujesz. Dlatego kolektywność jest za każdym razem ponownie wynajdywana, podobnie jak konstelacja ludzi, z którymi ją tworzysz.

A jak wyobrażasz sobie przyszłość przestrzeni rezydencyjnych, szczególnie w kontekście praktyk kolektywnych i budowania wspólnoty?

W praktyce nie jest to łatwe, bo zawsze pojawiają się drobne pytania, związane z najbardziej podstawowymi potrzebami każdego z nas. Jednak widzę te przestrzenie jako takie, które mogą rozwijać się w stronę większej samodzielności, jako miejsca otwarte dla społeczności, niezależne od tego, czy akurat obecni są w nich artyści lub artystki.

Wciąż nad tym pracujemy, ale w idealnej sytuacji przestrzenie rezydencyjne byłyby zarządzane przez mieszkańców. Najlepiej, gdyby sami angażowali się w organizację, decydowali o swoim czasie i tworzyli grupy według własnych potrzeb. Tak to sobie wyobrażam w wersji idealnej.

To bardzo ciekawe, bo wygląda na to, że chciałabyś zrobić krok w tył w projekcie kuratorskim i oddać kontrolę mieszkańcom.

Tak, oczywiście. Może to też być rozwiązanie mieszane. Nie oczekuję, że mieszkańcy przejmą całość pracy, ponieważ to rzeczywiście wymaga wysiłku i czasu. Zawsze może pozostać część kuratorska, związana z opieką nad zaproszonymi artystkami, artystami i gośćmi z innych kontekstów. Mieszkańcy nie muszą się tym zajmować. Ta część może pozostać w gestii kuratorskiej. Ale wyobrażam sobie, że przestrzeń mogłaby także prowadzić własne życie, równolegle do rezydencji gościnnych.

ALESSANDRA SAVIOTTI

Kuratorka i edukatorka artystyczna mieszkająca w Amsterdamie. Obroniła doktorat na Liverpool John Moores University, School of Art and Design na temat tego, w jaki sposób alternatywne modele edukacyjne, określane jako Arte Útil, mogą być z powodzeniem wdrażane w instytucjach edukacyjnych, wspierając zrównoważony rozwój i jednocześnie „hakując" samą instytucję. Jej główne obszary zainteresowań to sztuka zaangażowana społecznie, praktyki współpracy oraz Arte Útil. W swojej pracy dąży do realizacji projektów, w których publiczność staje się współtwórcą w duchu „użytkowania" (*usership*), a procesy współpracy traktowane są jako fundament kwestionowania pojęcia rywalizacji.

Od 2014 roku współpracuje ze Stowarzyszeniem Asociación de Arte Útil, skupiając się przede wszystkim na emancypacji pojęcia „użytkowania" w kontekście Archiwum Arte Útil. Jest doradczynią kuratorską programu rezydencyjnego UNIDEE – Residency Programmes w Cittadellarte – Fondazione Pistoletto we Włoszech oraz członkinią organizacji Art Workers Italia.

ENCYKLOPEDIA MAGII

↑
Owen Griffiths i Alessandra Saviotti, Tablecloth as Toolkit (wersja z Manchesteru), The Whitworth Gallery, w ramach projektu Economics the Blockbuster, Manchester, 2023, fot. David Oates

ENCYKLOPEDIA MAGII

ROZMOWA Z ALESSANDRĄ SAVIOTTI

Agata Szymanek: Chciałabym zapytać, jak, biorąc pod uwagę twoje wieloletnie zaangażowanie w praktyki sztuki społecznej, wspólne uczenie się oraz działania na rzecz otwierania instytucji sztuki współczesnej na odbiorców bez formalnego przygotowania, rozumiesz koncepcję sformułowaną przez Dave'a Cormiera – *the community is the curriculum*[1], do której odwołujesz się w swojej pracy doktorskiej *Hacking Art Education: Arte Útil as an educational methodology to foster change for curriculum planning*?[2]

W jaki sposób koncepcja ta wpłynęła na twoje podejście do tworzenia programów edukacyjnych lub sposobów powstawania wspólnej wiedzy w kontekście twoich działań, na przykład gdy kuratorowałaś program rezydencji UNIDEE w Cittadellarte – Fondazione Pistoletto czy w ramach szerszych międzynarodowych współprac?

Alessandra Saviotti: Samo podejście do społeczności jako grupy, która może dostarczyć materiału do stworzenia kolektywnego programu nauczania (*curriculum*), wydaje mi się bardzo interesujące, ponieważ zakłada rozumienie programu dydaktycznego jako procesu. Kiedy natrafiłam na definicję czy też sformułowanie *the community is the curriculum*[3], pomyślałam, że całkiem dobrze opisuje to, co już robiłam.

Wspólnotę może stanowić grupa osób, które podzielają pewne zainteresowania. Nie musi to być społeczność związana z konkretnym miejscem. Nie ma więc ustalonej struktury tożsamości tej zbiorowości. Przykładem może być grupa studentów i studentek. Podchodzę do tego w sposób bardzo praktyczny i zawsze starałam się znaleźć sposób, aby zmaterializować tę ideę związaną z tworzeniem programu nauczania (*curriculum*) w kontekście uniwersytetu czy szkoły artystycznej poprzez praktykę.

Nie interesuje mnie traktowanie programu dydaktycznego czy *curriculum* jako stałej struktury, którą przekazuje się studentom i studentkom, a oni mają ją po prostu realizować. O wiele ciekawsze jest posiadanie szkicu czy zarysu, który ta społeczność lub grupa osób, wspólnie ze mną, może rozwijać, uzupełniać. Mam świadomość, że nadal istnieje pewna nierównowaga sił, ponieważ jako osoba poproszona o poprowadzenie zajęć czy realizację programu zaczynam z pozycji władzy. Jednak sama możliwość wspólnej dyskusji o tym, co w proponowanym przeze mnie programie warto rozwinąć, jest sposobem zbliżenia się do siebie wszystkich członków i członkiń projektu. Po praktycznym zmierzeniu się z koncepcją *the community is a curriculum* pojawia się wzajemne wzbogacenie obu stron – jest to też bardzo cenne dla mnie, bo zawsze mogę nauczyć się czegoś nowego – nie tylko w kontekście teoretycznych koncepcji, ale także na poziomie osobistym. Bo oczywiście, gdy mówimy o tworzeniu społeczności, wchodzą w grę także inne aspekty niż tylko teoretyczne.

Gdy wspomniałaś, że próbujesz urzeczywistniać *curriculum*, czy miało to także związek z *The Undercommons*, do którego odwołujesz się w swojej pracy, czy chodziło o inny kontekst?

1 Wyrażenie *community is the curriculum*, tłumaczone jako „wspólnota jest programem nauczania", u Dave'a Cormiera oznacza, że zakres i treść uczenia się powstają w procesie współdziałania, relacji i wymiany wiedzy między członkami wspólnoty, a nie wynikają z odgórnie ustalonego programu; zob. D. Cormier, *Rhizomatic Education: Community as Curriculum*, „Innovate: Journal of Online Education", t. 4, nr 5, 2008.

2 A. Saviotti, *Hacking Art Education. Arte Útil as an educational methodology to foster change for curriculum planning*, praca doktorska, Liverpool John Moores University, 2023, https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/22729/, dostęp 8 października 2025.

3 D. Cormier, *Rhizomatic education*...

The Undercommons, sformułowane przez Stefano Harneya i Freda Motena (2013), to bardzo interesująca koncepcja, ponieważ zmusza nas do wyobrażenia sobie innego systemu uczenia się. *The Undercommons* sugeruje działanie w konspiracji wewnątrz struktur władzy, podważanie ich i rozsadzanie od środka. Wskazuje więc, że aby dokonać zmiany, musimy wyobrazić sobie nowy sposób podejścia do edukacji. Harney i Moten podkreślają, że obecny system jest zasadniczo wadliwy, gdyż wyklucza osoby doświadczające rasizmu i marginalizowane, takie jak na przykład osoby czarnoskóre, osoby należące do rdzennych społeczności, osoby queerowe czy osoby ubogie. Nie respektuje mniejszości. W tym przypadku edukacja podąża ścieżką istniejącą od bardzo dawna i wzmacnia określoną grupę, gdyż została zaprojektowana przez bardzo wąskie środowisko, które wykluczyło innych.

To, co najbardziej przyciąga moją uwagę w teorii *The Undercommons*, to przekonanie, że uczenie się dokonuje się nieustannie, poprzez to, co Fred i Moten nazywają „study". Nauka nie odbywa się tylko w szkole czy na zajęciach. Nie zachodzi wyłącznie wtedy, gdy wykładowczyni czy nauczyciel coś nam tłumaczy. Dzieje się także w nieformalnych rozmowach, na przykład takiej, jak ta, którą prowadzimy teraz. Jeśli pomyślę o naszym wspólnym doświadczeniu, kiedy wędrowaliśmy po górach podczas rezydencji UNIDEE w Biella, kiedy poszliśmy do sanktuarium w Oropie albo oglądaliśmy tamtejszą galerię ex voto[4], to wiem, że we wszystkich tych sytuacjach także miało miejsce uczenie się. Dzieje się ono, gdy rozmawiamy w cztery oczy. Dzieje się, gdy jemy razem kolację. *The Undercommons* wskazuje na społeczny wymiar *study*, który sugeruje spontaniczność przeżywanego doświadczenia.

Jestem jednak dość krytyczna wobec samej idei, że trzeba natychmiast wszystko zburzyć. Dostrzegam pewne napięcie pomiędzy powstaniem teorii *The Undercommons* a odpowiedzialnością, która za nią idzie. Fred Moten i Stefano Harney, którzy opracowali tę teorię, są bardzo ważnymi i uznanymi profesorami, mają władzę. A więc kiedy mówi się studentom i studentkom, że aby wprowadzić zmianę, trzeba rozmontować system, to trzeba pamiętać, że te osoby studenckie znajdują się w innej pozycji. Nie mają władzy. Uważam, że to dość niebezpieczne, jeśli jedyną proponowaną drogą zmiany jest zniszczenie systemu, zwłaszcza gdy osoby promujące tę ideę same zajmują znaczące stanowiska w strukturach władzy.

To moje odczucie, a oni oczywiście zawsze mogą stwierdzić, że to wyłącznie teoria. I znowu wracamy do kwestii teorii i praktyki. Niezależnie od tych rozważań sądzę, że perspektywa *The Undercommons* jest cenna i warta włączenia do rozmowy. Ujawnia też, że czasami naprawdę nie da się infiltrować pewnych instytucji. To instytucje, które mogą deklarować chęć zmiany, ale tak naprawdę nie zakwestionują koncentracji władzy w swoich strukturach.

Gdy wspomniałaś, że demontowanie instytucji niekoniecznie jest najlepszym rozwiązaniem, przypomniałam sobie, że w swojej pracy doktorskiej odwołujesz się również do idei exodusu albo zaangażowanego wycofania się (*engaged withdrawal*). Zauważasz, że nie jest to najbardziej efektywna strategia radzenia sobie z instytucjonalnym zastojem. Jednak samo określenie „zaangażowane wycofanie się" jest niezwykle intrygujące. Czy można je uznać za strategię uczenia się kolektywnego?

Myślę, że tak. W mojej pracy odwołuję się do koncepcji wycofania się, jaką sformułował Paolo Virno[5], w której „wielość" (*multitude*) podejmuje świadomą decyzję o masowej dezercji, w jego ujęciu wobec państwa, zamiast protestu. Taka postawa kwestionuje przekonanie, że instytucje czy w niektórych przypadkach rządy

4 Galeria ex voto w sanktuarium w Oropie to wyjątkowa przestrzeń dewocyjna, zawierająca tysiące wotów pozostawionych przez pielgrzymów jako wyraz wdzięczności za boskie interwencje. Na ex vota składają się obrazy, fotografie i przedmioty, tworząc niezwykle sugestywne archiwum wizualne.

5 P. Virno, *Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus*, w: M. Hardt, tenże (red.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Londyn 1996.

są jedynymi podmiotami, które mogą mówić i sprawować władzę. „Wielość" nie ma ambicji, by stać się większością, właśnie dlatego, że odrzuca chęć stania się rządem. Jeśli potraktujemy ideę aktywnego wycofania jako strategię kolektywną, będzie to oznaczało, że nie jesteśmy sami i same. Tworzymy inną możliwą drogę działania. Dlatego, choć czasami byłam krytyczna wobec tego podejścia, sądzę, że mogłoby być interesujące, gdyby stosowano je w sposób bardziej świadomy. Myślę o tym także w odniesieniu do strajku. Większość ruchów społecznych, jak chociażby te związane z obecną sytuacją w Palestynie, wzywa do bojkotu. Jeśli ktoś pragnie aktywnie zdystansować się czy wycofać spod władzy instytucji, może to być sposobem na jej osłabienie. Im więcej osób się przyłączy do takiej postawy, tym większy może być wpływ jej działania. To odmowa uczestnictwa w istniejących strukturach, połączona z równoległym budowaniem odmiennych form życia i organizacji.

Nie chcę jednak mówić o tym w kategoriach sukcesu. Bardziej chodzi mi o ideę tworzenia mnogości. Nie w sensie „my" kontra „oni", lecz „my" jako wiele, wiele, wiele i „oni" jako o jeszcze wiele, wiele, wiele więcej. W ten sposób pojawia się prawdziwa różnorodność myśli, wielość podejść. Powstaje więcej przestrzeni dla wszystkich. W tym znaczeniu odwołuję się do koncepcji exodusu rozwiniętej przez Antonia Negriego i Michaela Hardta, choć w ich ujęciu ma ona charakter bardziej utopijny, gdyż wyobrażają sobie masowy ruch wielości, który jednocześnie ucieka i zapowiada nowy porządek polityczny.

Z praktycznego punktu widzenia sądzę, że konflikt w ogóle, przynajmniej w teorii, byłby mniej dotkliwy, gdyby istniała prawdziwa wielość myśli i podejść oraz różnorodne formy wspólnego uczenia się. To zawsze stawia nas w sytuacji negocjacji z innymi. Negocjacja różni się od konfliktu. Proponuje inny sposób rozumienia różnicy zdań, na przykład realizowania jej poprzez dialog. Gdy zastanawiam się nad tym, co dzieje się obecnie, mam poczucie, że w wielu kontekstach odwykliśmy od idei kolektywnego uczenia się. To wymaga wysiłku. Obecność wielu osób w jednej przestrzeni, które muszą negocjować swoje stanowiska wewnątrz grupy, jest trudniejsza niż sytuacja, w której jedna osoba podejmuje decyzję w imieniu wszystkich.

Myślę jednak, że to również cenna strategia. W kontekście edukacji uczenie się w sposób kolektywny wydaje się interesujące, ponieważ otwiera możliwość zmiany harmonogramu [pracy nad danym projektem] i innego rozumienia organizacji czasu. Jeśli naprawdę chcemy uczyć się kolektywnie, oznacza to, że potrzebujemy więcej czasu. To jest sprzeczne z obecną tendencją, w której wszystko musi być zrobione z dnia na dzień. W przeciwnym razie pojawia się lęk, stres, wypalenie. I tak dalej. Rzadko się nad tym zastanawiamy, ale głęboko wierzę, że „rozciąganie czasu" mogłoby być bardzo cennym sposobem wspierania kolektywnego uczenia się.

Skoro mówimy o „rozciąganiu czasu" – i nawiązując również do tego, co na początku powiedziałaś o rozpoczynaniu warsztatu czy pracy w środowisku edukacyjnym bez gotowego planu, a jedynie ze szkicem lub wstępnym projektem – chciałabym zapytać, czy widzisz związek tych praktyk z koncepcją *Not-Yet*, do której również odwołujesz się w swojej pracy doktorskiej?

Koncepcja *Not-Yet* jest dość interesująca. Pochodzi od Jeanne van Heeswijk, holenderskiej artystki, która od lat zajmuje się rozwijaniem praktyk wspólnego uczenia się. Koncepcja ta łączy się także z innym pojęciem sformułowanym wcześniej przez Tanię Bruguerę, odnoszącym się do sztuki i edukacji jako przestrzeni, w których można „trenować przyszłość".

Oba te podejścia są dla mnie istotne. Działania Tanii różnią się od działań Jeanne, lecz obie w równym stopniu angażują się w budowanie instytucji i w poszukiwanie nowych sposobów wspólnego życia – mówiąc najprościej. Koncepcje *Not-Yet* i *Training for the Future* mają ogromną siłę, ponieważ łączą w sobie potencjał praktyk pedagogicznych i edukacyjnych z siłą sztuki.

Jedną z największych mocy sztuki jest zdolność do wyobrażania sobie świata inaczej (to cytat Charlesa Eschego, byłego dyrektora Van Abbemuseum, z którym miałam przywilej współpracować).

Tania Bruguera często podkreśla dużą rolę artystów i artystek w myśleniu o nowych konfiguracjach rzeczywistości i o tym, jak te idee mogą być urzeczywistniane poprzez sztukę. Pochodzi z Kuby, miejsca, w którym wyobraźnia i sztuka były intensywnie wykorzystywane przez rząd jako narzędzia propagandy, i zarazem miejsca, w którym nie istnieje wolność słowa[6]. Artyści i artystki zawsze musieli i musiały wymyślać nowe sposoby tworzenia, które nie zostałyby ocenzurowane. Zwłaszcza jeśli ktoś chciał krytykować rząd albo zająć wyraźne stanowisko polityczne, zawsze pojawiała się potrzeba myślenia o czymś, co jeszcze nie istnieje. W takim przypadku osoby po raz pierwszy stykające się z pracą artystyczną stworzoną w zupełnie inny sposób nie wiedzą, jak na nią zareagować, bo jest czymś nowym. Oznacza to również, że nie ma prawa, które by jej zabraniało. Więc można ją wykonać. To sposób na przełożenie czegoś bardzo teoretycznego na praktykę. Jednak, aby być w pełni świadomym tego, co można określić jako *Not-Yet*, ważne jest również rozpoznanie tego, co było wcześniej.

Sztuka, która łączy perspektywy artystyczne i edukacyjne, tworzy niezwykle sprzyjające warunki, w których może działać wyobraźnia i w których możliwe staje się projektowanie czegoś, co jeszcze nie istnieje, a co mimo to można wprowadzić w życie. Kiedy uruchamiamy wyobraźnię i działamy, staje się ona potężną siłą. Może naprawdę zmieniać świat. Wiem, że brzmię dziś bardzo optymistycznie, ale z mojego doświadczenia wynika, że projekty artystyczne potrafią wywierać realny wpływ na świat. Nie możemy zaprzeczyć, że wyobraźnia niektórych ludzi zmieniała warunki życia innych, nawet poprzez drobny gest. Siła tych praktyk polega na tym, że mogą one coś zmienić nawet dla małej grupy osób. Ważne jest również dokumentowanie tych procesów, ponieważ inni mogą czerpać z nich inspirację i stosować podobne metody w swoich własnych kontekstach, środowiskach czy sytuacjach.

To tak naprawdę bardzo dobre wprowadzenie do nakreślenia koncepcji Arte Útil. Czy mogłabyś wyjaśnić, na czym ona polega i jak można ją powiązać ze strategiami wspólnego uczenia się?

Pojęcie Arte Útil zostało sformułowane przez Tanię Bruguerę około roku 2000, w ramach jej długofalowego projektu Catédra de Arte de Conducta. Jednak kiedy wraz z Gemmą Mediną oraz zespołem kuratorskim z Van Abbemuseum (Annie Fletcher, Nick Aikens i Charles Esche) prowadziłyśmy wspólne badania z artystką, odkryłyśmy, że inni twórcy używali tego określenia już wcześniej – we Włoszech, Argentynie, Meksyku i Stanach Zjednoczonych. Zwrot ten był często tłumaczony na języki lokalne, ale jego znaczenie pozostawało podobne.

Punktem wyjścia była zawsze idea wykorzystania sztuki jako obszaru czy metody do skutecznego zmieniania rzeczywistości. Tania pracuje z tą koncepcją od ponad dwudziestu lat, podkreślając, że sztuka może być prawdziwym narzędziem zmiany. Uważam, że to istotne, bo przywraca sztuce centralne miejsce w dyskusji. Z mojego doświadczenia wiem, że często towarzyszy nam pewien sceptycyzm wobec sztuki. Niekiedy słyszy się, że sztuka jest czymś przyjemnym, ale tak naprawdę niczego nie zmienia.

Kiedy w 2013 roku byłam zaangażowana w projekt Museum of Arte Útil[7], wystawę zaprojektowaną przez Tanię Bruguerę w Van Abbemuseum w Eindhoven (Holandia), moim zadaniem było opracowanie archiwum praktyk, w których sztuka była stosowana

6 Szerzej o twórczości Tanii Bruguery zob. A. Saviotti, *Tools of Renewal – Tania Bruguera and Arte Útil*, rozmowa z Florentem Delvalem, Faire Mondes, nr 2, 2021, https://fairemondes.com/florent-delval-outils-de-renouveau-tania-bruguera-et-arte-util/, dostęp 8 października 2025.

7 Zob. A. Saviotti, *Arte Útil and the attempt to change the world*, Van Abbemuseum Kitchen Blog, Eindhoven 2014, https://www.alessandrasaviotti.com/uploads/1/3/2/3/13234002/vam_kitchen_blog_%C2%BB_alessandra_saviotti.pdf, dostęp 8 października 2025.

jako narzędzie rzeczywistej zmiany. Nie były to zmiany symboliczne ani metaforyczne, lecz konkretne rezultaty, na przykład w dziedzinie prawa, ochrony zdrowia czy architektury. Akcent nie padał na wybrane medium artystyczne, takie jak malarstwo czy rzeźba, ale na proces, który w większości przypadków miał charakter wspólnotowy.

Żeby można było te praktyki urzeczywistnić, potrzebny jest zawsze inicjator lub inicjatorka, czyli artysta/artystka lub grupa osób rozpoczynająca proces, a także użytkownicy, którzy ten proces uruchamiają i kontynuują. W Archiwum Arte Útil mamy około trzystu projektów. Niektóre z nich zostały zainicjowane przez jednostki, ale nawet w tych przypadkach trudno twierdzić, że nie były to praktyki kolektywne, ponieważ siłą rzeczy angażowały innych, którzy poprzez jego użytkowanie współtworzyli i przekształcali dzieło.

Siła tworzenia archiwum polega na możliwości umieszczenia dokonanych praktyk w perspektywie historycznej. Jak w soczewce pokazuje ono, w jaki sposób podejście zapoczątkowane pod koniec XIX wieku ewoluowało w dzisiejsze szerokie spektrum praktyk. Kwestionuje ono także przekonanie, że sztuka to domena wyłącznie artystów i artystek pracujących samotnie w swoich pracowniach. Działania w pojedynkę nadal mogą być praktykowane i przynosić cenne rezultaty, ale nie stanowią już jedynej uzasadnionej drogi twórczej.

Podsumowując, Arte Útil, co widać w opisanych przeze mnie przykładach, jest dla mnie raczej metodologią niż ruchem. To inny sposób podejścia do sztuki i edukacji albo do sztuki poprzez edukację, bo chodzi o wspólne uczenie się nowych rzeczy, co możemy zastosować w naszym życiu, w rzeczywistości i w różnych dyscyplinach.

Szczególnie zainteresował mnie opisany w twojej pracy doktorskiej projekt, w ramach którego John Ruskin zaprosił studentów do budowy drogi łączącej Upper i Lower Hinksey. Realizacja ta wydała mi się niezwykle trafnie wpisywać w strategie wspólnego uczenia się, gdyż wymagała od studentów zdobycia wiedzy i umiejętności niezwiązanych bezpośrednio ze sztuką, a mimo to cała sytuacja przypominała proces artystyczny. Być może nie tylko dlatego, że została zapoczątkowana przez artystę, ale również z powodu niezwykłości tej sytuacji.

Zaczynając od końca: nauczyłam się, że sztuka może czasami służyć jako pretekst lub alibi. Jeśli świadomie wykorzystamy fakt, że, jak wspomniałaś, sztuka jest czymś dziwnym czy niezwykłym, wtedy możemy zrobić bardzo wiele rzeczy właśnie dlatego, że to sztuka i że powinna być dziwna. Ta idea używania sztuki jako alibi czy jako pretekstu jest naprawdę istotna, bo daje nam dużą sprawczość. Można się nią posługiwać zarówno w dobrym, jak i złym celu. Ale powiedziałabym, że to bardzo silne narzędzie, zwłaszcza w kontekście instytucji.

Ponieważ sztuka jest przestrzenią wyobraźni i możliwości, oznacza to również, że wszystko jest możliwe. Trzeba nauczyć się z tym negocjować. Wracając do przykładu drogi Ruskina: wydaje mi się to niezwykle ciekawe. Jeśli pomyślimy o kontekście społecznym i edukacyjnym tego działania, to jednym z jego studentów mógłby być Oscar Wilde. Zabawnie jest wyobrazić sobie Oscara Wilde'a stojącego w deszczu i budującego drogę. Przypuszczam, że pozostali studenci pochodzili z podobnych, bardziej zamożnych środowisk społecznych i nie byli przyzwyczajeni do pracy fizycznej, takiej jak budowa dróg.

Ten epizod jest naprawdę intrygujący. Ruskin wykładał w Oksfordzie i był głęboko związany z ruchem Arts and Crafts, który kładł nacisk na wprowadzanie sztuki do codziennego życia, często w wymiarze dekoracyjnym. W tym jednak przypadku potraktował sprawę bardzo poważnie. Poprosił studentów o zbudowanie drogi, ponieważ było to najpraktyczniejsze zastosowanie tego, czego wspólnie się uczyli. Uważam to za niezwykle interesujące, ponieważ była to okazja do stworzenia czegoś nowego, a zarazem rzeczywiście użytecznego dla innych. Była to lekcja dotycząca praktycznego wymiaru zmiany

społecznej, przekraczającej bariery klasowe i normy społeczne. To również istotne, bo droga ta łączyła miejsca, które wcześniej były od siebie odcięte. Celem Ruskina było promowanie radości z pracy fizycznej, w której estetyka odgrywała kluczową rolę, gdyż celem było stworzenie najpiękniejszej drogi ozdobionej kwiatami i innymi roślinami. Nie wiemy, jakie były późniejsze konsekwencje. Być może studenci zrozumieli pedagogikę stojącą za tym procesem, a być może nie. Część drogi jednak przetrwała. Ruskin nie jest z tego szeroko znany. Sama nie znałam tej historii i gdy ją odkryłam, uznałam ją za bardzo inspirującą.

Bardzo podoba mi się wyobrażanie sobie, jakich umiejętności i wiedzy musieli nabyć studenci, realizując ten projekt. Od umiejętności przekopywania ziemi po zrozumienie, jak mogą stać się użyteczni dla społeczności. Przede wszystkim była to jednak realna pomoc dla dwóch miejscowości, odciętych od siebie z powodu ogromnego bagna, które je dzieliło. Czasami, gdy wyprowadzi się grupę ludzi z ich codziennego kontekstu, można stworzyć coś naprawdę istotnego.

Wcześniej wspomniałaś także o archiwum sztuki i chciałabym zapytać, czym według ciebie jest wiedza kolektywna. Czy mogłabyś odnieść się również do swojego doświadczenia pracy nad Archiwum Arte Útil?

Dla mnie wiedza kolektywna istnieje po to, aby mogła być przekształcana. Jak wspomniałam wcześniej, często zakładamy, że wiemy, kim jesteśmy i co wiemy. W momencie, gdy te założenia zostają podważone, rodzi się coś nowego. Wierzę, że ma to charakter transformacyjny zarówno na poziomie osobistym, jak i w szerszej, globalnej perspektywie.

To bardzo interesująca droga wykraczająca poza samą ideę konkurencji. Ma to związek z tym, w jaki sposób rozumiemy i organizujemy gospodarkę, a to jest dla mnie szczególnie ważne. Nie jest prawdą, że istnieje tylko jeden sposób pojmowania ekonomii. Istnieje wiele modeli alternatywnych, które świetnie się sprawdzają. Wiele przykładów znajdziemy w Archiwum Arte Útil. Dla mnie wiedza kolektywna jest rodzajem encyklopedii magii, która może być głęboko transformująca. Trzeba traktować ją poważnie. Poruszanie się po różnych formach wiedzy kolektywnej może przynieść radość, ale kluczowe jest, by zastanowić się, co każdy z nas wnosi do tego wspólnego zasobu. Praktyki wyrastające z wiedzy kolektywnej mają realny wpływ na świat i na ludzi, którzy się w nie angażują. Dlatego powinniśmy podchodzić do nich z powagą, rozważając zarówno treść tego, co wnosimy, jak i sposób, w jaki to robimy.

W odniesieniu do wspomnianych przez ciebie metod gromadzenia i współtworzenia wiedzy kolektywnej chciałabym zapytać o stronę internetową Hacking (Art) Education, która działa jako narzędzie eksperymentalnych pedagogii, oraz o to, w jaki sposób koncepcja „hakowania" może stać się strategią wspólnego uczenia się.

Najpierw warto zaznaczyć, że „hakowanie" oznacza wycięcie otworu, stworzenie przestrzeni, przez którą może wydostać się to, co było wewnątrz struktury, którą się naruszyło. Podoba mi się ta metafora, zwłaszcza w odniesieniu do edukacji. Gdy stworzy się taką dziurę, wszystko może wypłynąć na zewnątrz, a następnie zostać rozdzielone na nowo. Na przykład nie trzeba być częścią formalnego programu szkolnego, aby się czegoś nauczyć. Hakowanie oznacza, że każdy może uzyskać dostęp do tego, co było w strukturze, dzięki takiemu przeciekowi w systemie. To interesujące, ponieważ hakowanie stało się częścią naszego codziennego życia, szczególnie w związku z naszym podejściem do technologii.

Kiedy zastanawiałam się nad tym, jak „zhakować" edukację, a bardziej konkretnie – edukację artystyczną, chciałam stworzyć coś, co nie byłoby w stu procentach zatwierdzone przez akademię czy instytucje edukacyjne, ale coś, z czego każdy mógłby skorzystać. Jeszcze ważniejsze było dla mnie to, aby było to coś, co każdy mógłby dostosowywać wedle własnych potrzeb i przekształcać. Tak powstała strona internetowa Hacking (Art) Education. Była ona praktyczną częścią mojej pracy doktorskiej. Pomyślałam o niej jako o sposobie skomponowania programu

nauczania w oparciu o Archiwum Arte Útil. Archiwum jest dostępne online za darmo. Dało mi to również możliwość skupienia się na określonych lokalizacjach. Wybrałam kilka projektów z Archiwum Arte Útil i włączyłam je do tego programu. Jednym z przykładów jest Homebaked, projekt w Liverpoolu (Wielka Brytania) zainicjowany przez Jeanne van Heeswijk, artystkę, która rozwinęła także koncepcję *Not-Yet*. Jej projekt to piekarnia; jeśli chcesz go poznać, musisz tam pojechać i zjeść kawałek ciasta.

Podczas pracy badawczej w Liverpoolu natrafiłam na pralnię Kitty's Launderette. Nazwano ją na cześć Kitty Wilkinson i jest to również miejsce, w którym można poznać jej historię. To jedyna kobieta, której poświęcono pomnik w St. George's Hall w Liverpoolu. Była jedyną osobą w swojej dzielnicy posiadającą sprzęt do prania i podczas epidemii cholery w 1832 roku pomagała, piorąc ubrania i pościel potrzebujących. Dzięki temu zapobiegła rozprzestrzenianiu się choroby i uratowała wiele istnień. Kiedy odwiedziłam pralnię, odkryłam, że osoby prowadzące to miejsce zajmują się sztuką. Porozmawiałam z nimi, ponieważ uznałam, że projekt idealnie odpowiada temu, nad czym pracowałam. Oni jednak podkreślali, że dla nich nie jest to projekt artystyczny. Dla mnie natomiast jest to przykład tego, że można wyobrazić sobie coś, co jeszcze nie istnieje, a następnie to urzeczywistnić.

Na stronie, którą stworzyłam, znajdują się także ćwiczenia inspirowane pewnymi metodami zaczerpniętymi z wybranych projektów Archiwum Arte Útil. Ćwiczenia te zostały dostosowane do szerokiego odbiorcy i odpowiednio oznaczone. Na przykład istnieje ćwiczenie zatytułowane *The Choir*, które opracowałam na podstawie metody Augusto Boala. Ćwiczenie to jest adaptacją zadania, które pochodzi z jego książki *Gry dla aktorów i nieaktorów* i łączy indywidualne oraz zbiorowe postrzeganie miejsca, aby zrozumieć, jak reagujemy na nasze otoczenie.

Strona, którą opracowałam, stanowiła próbę przełożenia na praktykę części metod zaprezentowanych w projektach z Archiwum Arte Útil. Była też sposobem na zastanowienie się, w jaki sposób można je dostosować do różnych kontekstów. Ujęcie tego badania w formę strony internetowej oznacza, że każdy ma dostęp do prezentowanych na niej ćwiczeń i może z nich korzystać. Każdy może również korzystać z przygotowanych sylabusów, ponieważ zawarłam tam pełne zestawy lektur, odnośniki do nagrań wideo i inne zasoby.

Jednym z moich ulubionych ćwiczeń jest *A [Capitalist] Reading of our Usual Breakfast*. Opracowałam je wspólnie z artystą Owenem Griffithsem. Pracowaliśmy podczas tego projektu z szeroką i zróżnicowaną grupą, obejmującą studentów i studentki z wielu miejsc, i musieliśmy znaleźć wspólny mianownik. Ponieważ nie znaliśmy dobrze tej grupy, pomyśleliśmy, że śniadanie może być czymś, co łączy wszystkich. Nawet jeśli ktoś ogranicza się tylko do kawy lub herbaty, pozostaje częścią wspólnego doświadczenia. Zaproponowaliśmy następujące zadanie: „Przyjrzyj się swojemu codziennemu śniadaniu i spróbuj ustalić, skąd pochodzą jego składniki". Poprosiliśmy osoby studenckie, aby nagrały krótki filmik lub zrobiły zdjęcie swojego śniadania oraz sporządziły listę tego, co jedzą. Zapytaliśmy je także, czy potrafią prześledzić pochodzenie składników. Był to sposób na wprowadzenie rozmowy o gospodarce, globalnej i politycznej ekonomii. Ćwiczenie sprawdziło się znakomicie.

To dość interesujące, ponieważ wykonując to ćwiczenie, można pomyśleć o śniadaniu jako o czymś, co staje się częścią twojego ciała. Nabiera to bardzo konkretnego wymiaru. Przestaje być czymś abstrakcyjnym, a staje się elementem przeżywanego doświadczenia. Zaczynasz pytać, skąd pochodzi kawa, skąd pochodzą składniki na twoim talerzu. To ćwiczenie daje szansę na

↑
Arte Útil w Holandii, międzynarodowy program Master Artist Educator, ArtEZ, Arnhem, 2019, fot. Alessandra Saviotti

bezpośrednie osadzenie pojęcia ekonomii. Często wydaje się ona czymś odległym, ale tutaj mówimy o rzeczach, które w chwili rozmowy fizycznie znajdują się w tobie. To bardzo dobre ćwiczenie do wspólnego wykonywania.

To przypomina mi twój projekt zatytułowany *DPE – Decentralising Political Economies*. Czy mogłabyś wyjaśnić, w jaki sposób pracowałaś z tą koncepcją?

Projekt *Decentralising Political Economies* stanowił także ciekawą próbę ponownego odczytania Archiwum Arte Útil jako źródła do tworzenia nowych treści. W tym przypadku koncentrowaliśmy się przede wszystkim na ekonomii. Ćwiczenie, które przed chwilą opisałam, powstało właśnie w ramach tych badań.

Zaczęliśmy od założenia, że gospodarka często wydaje się czymś odległym od codziennego życia, zwłaszcza jeśli myślimy o jej finansjalizacji. Tymczasem w rzeczywistości wszystko, co robimy, jest przez nią kształtowane. Chodzimy do pracy, aby zarobić pieniądze na jedzenie, opłacenie czynszu czy podróże. Postawiliśmy więc sobie pytanie: dlaczego nie potraktować Archiwum Arte Útil jako narzędzia do badania alternatywnych systemów ekonomicznych lub sposobów funkcjonowania w obecnym systemie, zwłaszcza gdy nie jest się częścią jednego z centrów władzy?

Razem z Poppy Bowers, główną kuratorką Whitworth Art Gallery, oraz Johnem Byrne'em, profesorem sztuki użytecznej na Liverpool John Moores University, rozpoczęliśmy badania nad alternatywnymi sposobami myślenia o ekonomii. Często były one opracowywane lub wdrażane przez artystów i artystki. Badania prowadziliśmy m.in. poprzez zamawianie tekstów, ale opracowaliśmy także sekcję *toolkit*, w której zgromadziliśmy różnorodne materiały do dalszych poszukiwań. Był to niezwykle ciekawy proces badawczy, ponieważ jego przebieg był upubliczniany. Mam tu na myśli projekt badawczy, którego rezultatem była wystawa o ekonomii i sztuce zorganizowana w Whitworth w Manchesterze pod tytułem *Economics The Blockbuster: It's not Business as Usual*.

Uważaliśmy, że ważne jest, aby dzielić się tym publicznie, zwłaszcza że znajdowaliśmy się w środku pandemii. Projekt wystartował w październiku 2020 roku, a badania kontynuowaliśmy aż do otwarcia wystawy w 2023 roku. Spędziliśmy znaczną ilość czasu, badając gospodarkę, wykorzystując platformę DPE nie tylko jako narzędzie do dzielenia się wynikami, lecz także jako otwarty zeszyt badawczy. Kiedy restrykcje pandemiczne zostały zniesione, mogliśmy ponownie spotkać się na wystawie w Manchesterze. Było to bardzo poruszające, zobaczyć, jak ten wspólny proces badawczy rozwijał się i ostatecznie zmaterializował w formie wystawy. Niektóre rezultaty projektu *Decentralising Political Economies* są kontynuowane do dziś.

Po zakończeniu wystawy Whitworth Art Gallery poprosiła mnie i Owena, aby praca *Tablecloth as a Toolkit* pozostała na ekspozycji przez kolejny rok. Dzięki temu możliwe stało się rozwijanie programów edukacyjnych z różnymi grupami odbiorców, zwłaszcza z dziećmi. To znów prowadzi nas do twojego wcześniejszego pytania o siłę wiedzy kolektywnej. Kiedy rozpoczyna się projekt badawczy, a przynajmniej gdy ja go zaczynam, można mieć wstępne pytanie, ale proces często prowadzi w kierunkach, których nie sposób było przewidzieć. Tak właśnie było z *Decentralising Political Economies* jako platformą badawczą. Ten projekt był dla mnie szczególnie ważny, ponieważ nie jestem ekspertką w dziedzinie ekonomii, ale mogłam podejść do tego tematu przez pryzmat sztuki i bardzo dużo się nauczyłam.

Natrafiłam na wiele projektów, które proponują nowe modele ekonomiczne lub alternatywne sposoby przetrwania w ramach

→
Alessandra Saviotti, 2022, fot. Pictonomad

struktur kapitalistycznych. W tym sensie każdy ma jakąś wiedzę, którą może wnieść. Moje własne podejście zakorzenione jest w sztuce, ale badania otworzyły wiele innych kierunków. Nawet i z tego powodu był to dobry przykład przekształcenia wiedzy kolektywnej i wspólnych badań w coś publicznego.

Jakie strategie uczenia się kolektywnego powinniśmy częściej stosować w przyszłości i jak wyobrażasz sobie ich dalszy rozwój?

Powiedziałabym, że wiedza kolektywna naprawdę dzieje się wszędzie. Nawet przy dzieleniu się przepisem czy w nauce języka – wszystko to jest częścią tego, czym możemy się stać. Rozmawialiśmy o *The Undercommons* i jestem głęboko przekonana o znaczeniu tej koncepcji. Wiedza kolektywna istnieje dzięki temu, że jest tworzona przez grupę ludzi, i może powstawać w dowolnym miejscu. To, co pojawia się w jednym kontekście, może także pojawić się w innym.

To ma znaczenie, ponieważ pokazuje, że wiedza nie tworzy hierarchii, przynajmniej z mojego punktu widzenia. To, czego uczysz się, rozmawiając z ludźmi na targu czy z rolnikami, jest tak samo wartościowe jak to, czego uczysz się na uniwersytecie. Dla mnie zawsze kluczowe jest to, jak z danej wiedzy korzystasz. Co z nią robisz? Czy może prowadzić do czegoś, co jeszcze nie istnieje? Czy możesz doznać olśnienia podczas zakupów na targu? Na przykład kiedy widzisz, skąd pochodzą pomidory, co ci to mówi? Co możesz z tym zrobić?

Dla mnie przyszłość wiedzy kolektywnej musi być naprawdę wspólnotowa. Nie może istnieć w izolacji. Musi istnieć w grupie, poprzez dialog. Nie należy bać się wypowiadania rzeczy, które mogą wydawać się banalne, naiwne czy wręcz głupie. Każdy może uczyć się od innych.

Owen Griffiths i Alessandra Saviotti, *Tablecloth as Toolkit* (wersja z Manchesteru), The Whitworth Gallery, w ramach projektu Economics the Blockbuster, Manchester, 2023, fot. David Oates

SZYJKA MACICY

SARA BURAYA BONED

Sara Buraya Boned jest pracownicą kultury, transfeministką i „tkaczką sieci". Pracuje w Museo Reina Sofía, gdzie rozpoczęła działalność jako asystentka w Dziale Kolekcji (2009-2011). Obecnie jest odpowiedzialna za Museo Tentacular (Tentacular Museum), dział w ramach Dyrekcji ds. Badań, z którym związana jest od 2013 roku, realizując różne role, od współtworzenia programów kulturalnych i działań publicznych po rozwijanie sieci współpracy instytucjonalnej. W latach 2020-2023 była liderką projektu L'Internationale, europejskiej konfederacji muzeów. Od 2018 roku jest członkinią zespołu redakcyjnego L'Internationale Online, gdzie współredagowała publikacje *Towards a Collective Study in Times of Emergency* (2024), *Stories and Threads. Perspectives on Art Archives* (2022), *Degrowth and Progress* (2020) oraz *Feminisms* (2018).

Należy do Institute of Radical Imagination oraz zgromadzenia Museo Situado. W swojej dotychczasowej działalności była również zaangażowana w niezależne projekty i kolektywy, takie jak somateca, Calipsofacto, Archivos Comunes czy Chantal.

Kolektywy przed wejściem do muzeum podczas Picnic del barrio organizowanego przez Museo Situado, Museo Reina Sofía, Madryt, 2023, fot. Javier Baeza

SZYJKA MACICY

ROZMOWA Z SARĄ BURAYĄ BONED

Agata Szymanek: Twoje działania koncentrują się na transformacyjnych praktykach instytucjonalnych, współtworzysz programy publiczne w Museo Reina Sofía, gdzie pracujesz w dziale Museo Tentacular, obecnie należącego do Dyrekcji ds. Badań, brałaś udział w wielu ważnych inicjatywach kulturalnych oraz projektach, jak na przykład tych realizowanych w ramach programu Creative Europe. Chciałabym zapytać, czy uważasz, że muzeum może być narzędziem wspólnego uczenia się?

Sarą Burayą Boned: Tak, a właściwie sądzę, że powinno być przede wszystkim nim! Moje podejście wynika z praktyki instytucjonalnej, którą rozwijam od wielu lat, szczególnie od 2013 roku, kiedy zaczęłam pracę w Dziale Działań Publicznych Museo Reina Sofía. Wcześniej pracowałam w Dziale Kolekcji. Zaczynałam jeszcze jako studentka, a jednocześnie brałam udział w ważnych doświadczeniach politycznych poza muzeum, takich jak ruch Indignados / 15-M w Hiszpanii w 2011 roku. Była to dla mnie prawdziwa szkoła praktyki kolektywnej i uczenia się w kolektywie. W tym samym czasie uczyłam się też, co to znaczy pracować w muzeum i zajmować się kolekcjami. W instytucji zachodziły wtedy istotne zmiany strukturalne. Miałam przywilej pracować w muzeum piętnaście lat, w czasie których dyrektorem był Manolo Borja, i pracować z wieloma osobami, które w tym okresie tworzyły zespół. Zawsze podkreślam, że to, co stworzyliśmy w Reina Sofía, było prawdziwie kolektywnym procesem.

W 2013 roku zaczynała się już kształtować strategia działania muzeum polegająca na angażowaniu różnych sieci współpracy i podmiotów kolektywnych, które wnosiły rozmaite rodzaje wiedzy, takie jakich zazwyczaj nie oczekuje się w instytucji sztuki współczesnej. Mam na myśli międzynarodowe sieci solidarnościowe, lokalne ruchy aktywistyczne oraz wiele różnych grup i osób o zróżnicowanych doświadczeniach i perspektywach. Zaczęliśmy wtedy konsekwentnie współpracować z kolektywami, organizacjami i spółdzielniami, a z biegiem lat ta praktyka stała się centralną częścią projektu instytucjonalnego. Wiele ważnych przemian w samym rozumieniu tego, czym muzeum jest lub czym może być, dokonało się właśnie dzięki tym współpracom, dzięki otwartości na negocjacje, współtworzenie i zaangażowanie partnerów spoza instytucji. Kluczowe dla wprowadzenia pewnych zmian w muzeum okazało się to szczególne doświadczenie pracy z innymi, z osobami, które nie były utożsamiane z tradycyjnie rozumianym muzeum, a które wprowadzały pewnego rodzaju pęknięcie w samą ideę muzeum. Oczywiście nie jest to coś wyjątkowego dla muzeum Reina Sofía. Możliwość pracy kolektywnej była efektem szeregu praktyk krytyki instytucjonalnej rozwijanych od lat sześćdziesiątych w różnych falach przemian społecznych i momentach, zwłaszcza podczas istotnych debat lat dziewięćdziesiątych.

W 2017 roku stworzyliśmy dział, którego celem było podejmowanie pytań dotyczących instytucjonalności oraz możliwości wprowadzania pewnych zmian w instytucji poprzez kontakt z innymi, z partnerami nieoczekiwanymi lub takimi, których zazwyczaj nie przewiduje się w kontekście muzeum sztuki współczesnej. Dział ten nosił nazwę Museo en Red, co jest określeniem nieprzetłumaczalnym i można je rozumieć na wiele sposobów, ponieważ ma charakter performatywny. Trudno oddać je też po angielsku z tego samego powodu – niesie kilka możliwych znaczeń. Może oznaczać muzeum będące częścią sieci, muzeum tworzące sieci wokół siebie albo muzeum „w sieci". Nie jest jednoznaczne, jaką to określenie przyjmuje pozycję, a ta niepewność, czyli możliwość strategicznego zmieniania pozycji, jest kluczowa dla jego

znaczenia. Nadal jestem częścią tego działu, a od 2023 roku, kiedy nowym dyrektorem został Manuel Segade, nabrał on nowego charakteru. Nowy kierunek działania oparty jest na metaforach tego, co nie-ludzkie, i na idei tworzenia „mackowatych" relacji, które poszerzają spektrum sposobów nawiązywania kontaktu i współpracy. Jednocześnie zachowana została ciągłość z przeszłością i nieustannej pracy nad tym, czym muzeum może lub powinno być.

W historii muzeum jako narzędzia władzy zawsze istniały napięcia i spory, które zmuszały te instytucje do ponownego określania swojej roli w społeczeństwie. Zawsze podkreślam, że zmiany nigdy nie pochodzą z wnętrza instytucji, lecz z zewnątrz. To ludzie domagają się zmian i je wymuszają. Instytucja, niezależnie od tego, czy jest to muzeum, czy inna organizacja, musi słuchać i odpowiadać na to, czego oczekują ludzie: obywatele, artyści, wspólnoty.

Byliśmy świadkami takich przemian, na przykład przejścia od rozumienia muzeum jako miejsca gromadzenia, upowszechniania i wytwarzania wiedzy do nowej koncepcji, która pojawiła się w debatach dotyczących redefinicji muzeum prowadzonych przez komisję ICOM[1] zajmującą się tym zagadnieniem. Muzeum zaczęto wtedy postrzegać jako instytucję, która powinna podejmować kwestie sprawiedliwości społecznej, globalnej równości, zrównoważonego rozwoju ekosystemów i życia na planecie, a także redystrybucji władzy. Powinno działać „ze" społecznościami, a nie „dla" publiczności, która jedynie odbiera to, co muzeum przekazuje. To właśnie było naszym celem przez wszystkie te lata: uważne słuchanie, kolektywne myślenie, działanie poprzez praktykę i uczenie się z doświadczeń, które te procesy przynosiły.

1 ICOM to Międzynarodowa Rada Muzeów (International Council of Museums), globalna organizacja zrzeszająca profesjonalistów pracujących w muzeach na całym świecie.

Wspominałaś wcześniej o chęci współpracy z nieoczekiwanymi partnerami i o znaczeniu niepewności w działaniu instytucji. Obie te idee wydają się podważać tradycyjne postrzeganie muzeum jako sztywnej struktury, która ma jasno określony kierunek działania. Jak nieoczekiwane sytuacje i niepewność mogą stać się sposobem wspólnego uczenia się?

Uważam, że jednym z najważniejszych zadań muzeum, co nigdy nie zostało jasno powiedziane, nie jest wygłaszanie pewnych sądów ani porządkowanie wiedzy i jej przekazywanie, ale umiejętność słuchania. Mówiąc o niepewności, mam na myśli to, że często, aby stworzyć coś naprawdę wartościowego we współpracy ze społecznością, ważniejsze jest uważne słuchanie i tworzenie strategii opartych na współdziałaniu niż narzucanie z góry własnych pomysłów, które wcale nie muszą odpowiadać na rzeczywiste potrzeby ludzi.

Oczywiście planowanie jest nadal potrzebne, ponieważ istnieją określone zasoby i ramy czasowe. Przede wszystkim, aby przemyśleć instytucję i ją zmienić, trzeba ją najpierw mieć. Są przecież kraje, w których nie ma żadnej instytucjonalności do przekształcenia. Są też takie, w których instytucje publiczne są osłabiane i niszczone. Jestem obrończynią instytucji publicznych. Potrzebujemy sfery publicznej. Przynajmniej w Hiszpanii to, co publiczne, czyli muzea, szkoły, opieka zdrowotna, wciąż podtrzymuje życie. Obecnie, wraz ze wzrostem sił skrajnej prawicy, widzimy zagrożenia oraz różnicę między transformacją instytucjonalności a jej całkowitym niszczeniem. Tak dzieje się na przykład podczas rządów Javiera Mileia w Argentynie, który zwalnia pracowników akademickich, czy w Polsce w latach 2015-2023, kiedy to wielokrotnie atakowano instytucje kultury, a także obecnie w drugiej kadencji Donalda Trumpa w Stanach Zjednoczonych, gdzie dochodzi do niszczenia instytucjonalności i demokracji na różnych poziomach oraz do ataków na muzea i wprowadzania cenzury. To nie jest transformacja, lecz destrukcja.

Zmiany bardzo często zachodziły dzięki wysiłkom ludzi, którzy zmuszali instytucje do poszukiwania nowych kierunków działania. Jednak instytucje mogą również przyjmować inną postawę, jeśli opierają się na metodach i strategiach słuchania, odczuwania, rozumienia i reagowania w sposób bardziej otwarty i „rozgałęziony", uważny na potrzeby, które definiują ich podstawowe zadania. Niepewność w tym sensie oznacza pozostawienie przestrzeni, w której coś może się wydarzyć. Słuchanie oznacza bycie obecnym, bycie w kontakcie, otwartość na innych. Nigdy nie wiadomo dokładnie, co przyniesie kolejny moment.

To naprawdę interesujące, uświadomić sobie, że niepewność i oczekiwanie na to, co może się pojawić, można wypełnić słuchaniem – słuchaniem innych osób i otoczenia. To oczekiwanie jest też w pewnym sensie związane z myśleniem o przyszłości. Jak wyobrażać sobie przyszłość muzeum oraz przyszłość kolektywnego pozyskiwania wiedzy?

Dla mnie jednym z kluczowych zadań muzeum w obecnych czasach jest konieczność zakwestionowania samej idei zachowywania obiektów dla przyszłości w momencie, gdy przyszłość nie jest już czymś pewnym. Stoimy w obliczu pilnych wyzwań i kryzysów, takich jak trwający kryzys ekologiczny. W ciągu najbliższych trzydziestu lat warunki klimatyczne na całej planecie ulegną zmianie. Możemy więc zapytać: zachowywać obiekty, ale dla jakiej przyszłości? Być może powinniśmy skierować całe nasze artystyczne myślenie i kulturową wiedzę ku samej możliwości istnienia przyszłości.

Zachowanie historii, pamięci i dziedzictwa, które reprezentują kolekcje, to oczywiście niezwykle ważna rzecz i duża odpowiedzialność. Musimy jednak myśleć także poza samymi obiektami, aktywować wspomnienia, narracje, historie i wiedze zawarte w kolekcjach oraz wykorzystać je razem z ludźmi i dla ludzi, aby budować przyszłość.

Nawiązując do tego, co powiedziałaś o przyszłości, chciałabym wspomnieć o publikacji *Degrowth and Progress*[2], którą współkuratorowałaś. Jak, twoim zdaniem, można wykorzystać praktyki wspólnego uczenia się w odniesieniu do pojęcia postępu?

Było to bardzo znaczące doświadczenie, które zrealizowałam jako członkini rady redakcyjnej L'Internationale, europejskiej konfederacji muzeów, instytucji sztuki i sieci artystycznych. Współredagowałam tę publikację z Idą Hiršenfelder. Był to projekt kolektywny, który przyjął formę trylogii opartej na trzech parach pojęć postrzeganych jako przeciwieństwa: *Austerity and Utopia*[3], *Degrowth and Progress* oraz *Class and Redistribution*[4]. Samo pojęcie postępu, z jego symbolicznym ciężarem wywodzącym się z zachodniego, dziewiętnastowiecznego pozytywizmu, który dzieli świat na to, co rozwinięte i prymitywne, wpędziło nas w bezrefleksyjny wyścig ku zniszczeniu. Zastanawiałyśmy się, czy można inaczej myśleć o postępie, a także o wzroście. Czy *degrowth*, czyli spowolnienie wzrostu, można rozumieć nie jako dążenie do „mniej", lecz jako ruch w stronę życia głębszego, zdrowszego i radośniejszego? Granice możliwości planety są nam dobrze znane. Obecnie wchodzimy w etap, który określa się mianem „zrównoważonego rozwoju", co również uważam za pojęcie bardzo problematyczne, ponieważ kapitalizm ponownie się do niego dostosowuje, wykorzystując nowe zielone energie i samochody elektryczne, które przekształcają krajobrazy i pro-

2 S. Buraya Boned, I. Hiršenfelder (red.), *Degrowth and Progress*, L'Internationale Online, 2021, https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline_degrowthandprogress_epub_2021.pdf, dostęp 16 września 2025.

3 N. Haq, P. Martínez, C. Oprea (red.), *Austerity and Utopia*, L'Internationale Online, 2020, https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia--2020-web.pdf, dostęp 16 września 2025.

4 F. Aksoy, M. Down, C. Oprea (red.), *Class and Redistribution*, L'Internationale Online, 2021, https://internationaleonline.org/site/assets/files/7221/lio_classandredistribution_2021.pdf, dostęp 16 września 2025.

wadzą do powstawania nowych form eksploatacji zasobów na całym świecie.

W publikacji *Degrowth and Progress* chodziło o zaproszenie do ponownego przemyślenia i reinterpretacji obu tych pojęć (postwzrost i progres). Ida Hiršenfelder napisała piękny tekst o Ursuli Le Guin. Jej podejście wniosło do publikacji spekulatywne myślenie i feministyczną praktykę spekulatywną jako metodologię. Wszystkie osoby autorskie podeszły do tematu z innej pozycji i perspektywy. Ale głównym założeniem było to, o czym mówiłam wcześniej, czyli potrzeba wyobrażania sobie przyszłości. To, co kultura i sztuka mogą zrobić, to tworzyć przestrzenie, w których możliwe jest wspólne myślenie i radykalna wyobraźnia. Takich zmian właśnie potrzebujemy. Musimy wykorzystywać pozycję, siłę i zasoby, którymi dysponujemy, aby tworzyć takie możliwości. Czasami rezultaty są znakomite, a czasami nie, i to też jest w porządku. Najważniejsze jest to, w jaki sposób poprzez swoją pracę można się do tego przyczynić. I nie chodzi tu o to, co ja, Sara, mogę indywidualnie zaoferować światu, ale o to, co możemy zbudować wspólnie.

Pochodzimy z różnych kontekstów i mamy różne doświadczenia historyczne. Ty jesteś z Polski, ja z Hiszpanii. Wychowałam się w środowisku o prymacie indywidualizmu, w ramach kształtowanych przez neoliberalny kapitalizm. Wspólnotowość była w nim nieobecna. Nauczyłam się jej później, w moim życiu osobistym i w działalności społecznej, w miejscach takich jak squatowane centra społeczne w moim mieście oraz w ruchach społecznych. Uważam, że właśnie tam kryje się ogromny potencjał uczenia się, zarówno w kontekście sztuki, jak i instytucji. To właśnie ten rodzaj wymiany wiedzy staramy się wprowadzać do naszej praktyki.

Po poznaniu bliżej twoich projektów, wyjątkowych i szukających nowych obszarów do współdziałania, chciałabym zapytać o znaczenie słowa „eksperyment". Co ono dla ciebie oznacza, zwłaszcza w kontekście tworzenia przestrzeni wspólnego uczenia się?

Pamiętam moment, który stał się dla mnie prawdziwym punktem zwrotnym w mojej praktyce i w życiu. W 2019 roku zaprosiłyśmy do nas Paulę Pin, artystkę wizualną, oraz Laurę Benítez, badaczkę, które współpracowały nad koncepcją biotranslaboratorium służącego eksperymentowaniu z praktykami punkowej ginekologii. Inicjatywa ta wyrastała z doświadczeń feministycznych laboratoriów typu *wet lab* i podobnych przestrzeni. Została pomyślana jako laboratorium z otwartym naborem, stworzone po to, by wspólnie eksperymentować ze sposobami samobadań biologicznych. Jedno z ćwiczeń polegało na tworzeniu mikroskopów z komputerowych kamerek internetowych za pięć euro, zgodnie z instrukcjami typu *open source*, które pozwalały zmontować mikroskop z małych drewnianych elementów. Dzięki tym prostym mikroskopom uczyłyśmy się wspólnie, jak poznawać własne ciała, obserwować pochwę, szyjkę macicy i jamę macicy oraz jak przyglądać się komórkom i drobnym organizmom żyjącym w naszych płynach.

Spędziłyśmy razem pięć dni w muzeum, w sali warsztatowej, uczestnicząc we wspólnych procesach i nieustannej wymianie wiedzy. Laura oraz Paula przedstawiły nam idee myślicielek, z którymi wcześniej się nie zetknęłam, takich jak Lynn Margulis i Karen Barad oraz wniosły do warsztatu swoje doświadczenia w sposób nie tylko horyzontalny, ale też płynny, a uczestniczki dzieliły się innymi formami wiedzy, na przykład tym, jak odnoszą się do własnego ciała w codziennym życiu lub jakie potrawy przygotowują. Ostatecznie warsztat stał się czymś w rodzaju kobiecego kręgu czarownic, w którym dzieliłyśmy się zakazaną, niekomercyjną wiedzą związaną z naszymi ciałami, ale także z naszą podmiotowością, emocjami i feministycznym zaangażowaniem. W ciągu tych pięciu dni powstało nowe ciało zbiorowe. To doświadczenie było naprawdę transformujące dla nas wszystkich. Ostatniego dnia byłyśmy nagie, oglądałyśmy wzajemnie

swoje szyjki macicy, pobierałyśmy komórki i obserwowałyśmy je pod mikroskopem, który same zbudowałyśmy.

Mogłyśmy zobaczyć komórki naszych własnych ciał na ekranie! To coś, czego nikt nie spodziewałby się zobaczyć w muzeum, w uporządkowanej przestrzeni białego sześcianu. A jednak to się wydarzyło, dzięki zaufaniu i stworzeniu tymczasowej, autonomicznej wspólnoty, której aktywność łączyła elementy magii i nauki o naszych ciałach. Była to również technika opracowana z myślą o osobach niemających dostępu do publicznej opieki zdrowotnej, z której można skorzystać do profilaktyki raka szyjki macicy lub wykrywania możliwych infekcji. Jednocześnie zastanawiałyśmy się nad naszym stosunkiem do ginekologii jako nauki, która ma bardzo patriarchalny charakter i sprowadza „pacjentkę" do biernej roli w doświadczeniu własnego ciała i zdrowia. Dzieliłyśmy się swoimi doświadczeniami związanymi z ginekologią, rozmawiałyśmy o tym, jak medycyna oddziela osobę badaną od lekarza i jak często zabrania nam bezpośredniego kontaktu z własnym ciałem, na przykład zakazując używania wziernika samodzielnie.

Dla mnie to był wyjątkowy przykład pokazujący, że można stworzyć przestrzeń, w której wiedza jest wspólnie dzielona, tworzona i rozwijana. Uczyłyśmy się od siebie nawzajem, bez jednej uprzywilejowanej formy wiedzy i bez autorytetu, który by nią zarządzał. W ramach tego projektu zaprosiłyśmy do nas Helen Hester, filozofkę z Wielkiej Brytanii, współautorkę książki *Xenofeminism: A Politics for Alienation*. Helen wygłosiła wykład, w którym połączyła teorię z refleksją nad praktyką, a później wszystkie uczestniczki laboratorium zaprezentowały efekty swojej pracy. Nurt xenofeminizmu pokazuje, w jaki sposób technologie mogą wspierać feminizm. Nasz projekt stanowił próbę odejścia od rozumienia wiedzy wyłącznie jako teorii czy czegoś tworzonego tylko przez osoby uznane przez świat akademicki lub instytucje muzealne. Realizowałyśmy go w 2019 roku, to był czas silnie związany z czwartą falą feminizmu.

W jaki sposób idee i praktyki feministyczne mogą wpływać na wspólne uczenie się?

Kiedy zaczynałam pracować, jeszcze podczas studiów, kuratora czy kuratorkę postrzegano jako osobę z autorytetem i wiedzą, która tworzyła tezę, a potem korzystała z pracy wielu innych osób, asystentek, koordynatorek i współpracownic, bo najczęściej są to kobiety, wykonujących niezbędną, często niewidoczną pracę, dzięki której projekt mógł się odbyć. Podobnie wyglądało to w przypadku tworzenia programów publicznych. W ciągu swojego życia obserwowałam, jak to się zmienia, i sądzę, że duża w tym zasługa ruchu feministycznego. To właśnie on zakwestionował obowiązujące struktury społeczne i system sztuki. Podważył autorytety w procesie tworzenia wiedzy i pozwolił zrozumieć, że wiedza ma różne źródła i zawsze jest osadzona w konkretnym kontekście. Według mnie zdecydowanie za długo ignorowaliśmy wiele różnych form wiedzy.

Pamiętam, kiedy po raz pierwszy usłyszałam Natašę Petrešin Bachelez, słoweńską kuratorkę, która przez wiele lat pracowała w Paryżu i była członkinią L'Internationale, jak określała siebie mianem „kuratorki współzależnej". Opowiadała, że przez długi czas nazywała się niezależną kuratorką, dopóki nie zdała sobie sprawy, że wcale nie jest niezależna, lecz całkowicie współzależna od innych uczestników i uczestniczek praktyk kulturalnych, ponieważ niczego nie może zrobić sama. Czuję dokładnie to samo. Nie mogę zrobić nic bez innych. Zawsze pracuję poprzez relacje i połączenia, we współzależności z osobami z instytucji, artystkami i artystami oraz z szerszymi sieciami.

Wracając do projektu, który zrealizowałaś wspólnie z Paulą Pin i Laurą Benítez. To piękny przykład tego, jak technologię można twórczo przekształcać i wykorzystywać w nieoczywisty sposób. W piątej edycji Archivos del Común, zrealizowanej przez muzeum Reina Sofía, możemy posłuchać

o TV Tamix[5]. W tym projekcie społeczność z Tamazulápam del Espíritu Santo Mixe w Oaxaca w Meksyku musiała nauczyć się wszystkich umiejętności związanych z nagrywaniem i produkcją wideo, aby móc wyrazić własny głos. Czy mogłabyś opowiedzieć więcej o koncepcji stojącej za Archivos del Común?

Archivos del Común powstało jako seminarium, które zorganizowałyśmy razem z siecią Red Conceptualismos del Sur, z którą współpracujemy. To sieć badaczy, badaczek, kuratorów, kuratorek oraz artystów i artystek z Ameryki Łacińskiej i Hiszpanii, pracująca nad rozwijaniem krytycznego podejścia do praktyk artystycznych, archiwalnych, kuratorskich i ruchów społecznych, oparta na przekonaniu, że badanie samo w sobie jest aktem politycznym.

Z czasem *Archivos del Común* przekształciło się w cykliczne, trzydniowe spotkanie, podczas którego zapraszamy do udziału różne inicjatywy pracujące z ideą archiwum. Nie są to archiwa instytucjonalne, lecz archiwa tworzone przez osoby, grupy i społeczności, które chcą zachować pamięć o czymś ważnym. Może to być miejsce, wydarzenie, kolektyw albo wspólnota. Każda z tych inicjatyw działa w sposób niezależny i na własnych zasadach.

Te archiwa wyrastają ze wspólnych zasobów (*commons*). Nie podlegają zasadom oficjalnych archiwów, nie są zinstytucjonalizowane i nie mają dostępu do takich samych środków. Naszym celem było stworzenie przestrzeni do rozmowy o polityce archiwum: o tym, jak je aktywować, jakie obiegi emocji i relacji wytwarza archiwum oraz jak odnosi się ono do badaczek i badaczy, do przyszłości i do materialności. Zorganizowałyśmy pierwszą edycję i szybko zrozumiałyśmy, jak bardzo była potrzebna. Dzięki wsparciu *Red Conceptualismos del Sur*, organizacji, która od dawna zajmuje się praktykami archiwalnymi, opracowałyśmy wspólną metodologię pracy. Co dwa lata organizujemy kolejną edycję, a w przyszłym roku odbędzie się szósta edycja *Archivos del Común*.

Z czasem zaczęłyśmy wprowadzać do projektu nowe pytania i sposoby myślenia. Piąta edycja była poświęcona grzybom. Zastanawiałyśmy się, w jaki sposób można myśleć o archiwach z perspektywy grzybni w różnych jej wymiarach: zarodnikowym, symbiotycznym, micelialnym lub fermentacyjnym. Te metafory odnoszące się do świata natury dobrze oddają sposób, w jaki chcemy tworzyć wiedzę i przyglądać się własnym praktykom. Dzięki temu *Archivos del Común* przekształciło się w nieformalną sieć archiwów. Nie jest częścią żadnej instytucji, ale obecnie pracujemy nad stroną internetową, która zgromadzi wszystkie publikacje i działania z różnych lat.

Stworzyłyśmy też własne archiwum *Archivos del Común*, ponieważ uczestnicy i uczestniczki projektu przywożą ze sobą materiały na seminaria, a my gromadzimy je tutaj, wspólnie budując nowe archiwum. Mam na myśli to, że nasza działalność rozwijała

5. Aktywacja Mixtures Garden podczas seminarium „Archives of the Commons Fungical memories", Museo Reina Sofía, 2023, fot. Joaquín Cortés i Román Cortés

5 TV Tamix było jednym z pierwszych kolektywów audiowizualnych w Tamazulápam del Espíritu Santo w Oaxaca, działającym w latach 90. Poprzez radio, wideo i lokalną telewizję dokumentowało codzienność społeczności Mixe, budując narrację przeciwną wobec zewnętrznych opisów i tworząc fundament pod rozwijającą się do dziś praktykę kolektywnej pamięci i samoreprezentacji.

się stopniowo przez lata, zaczynaliśmy od pomysłu muzeum, by tworzyć wokół siebie sieć relacji. To, jakie miały to być relacje, nie zostało wcześniej określone. Naszym celem nie było działanie w ramach czasowości projektowej, lecz raczej w takiej, która pozwala rzeczom się wydarzać, bez konieczności planowania wszystkiego z góry. Trzeba wsłuchiwać się w to, co się dzieje, i obserwować, dokąd to prowadzi. Dla nas oznaczało to stanie się membraną instytucji, dostrojoną do różnych rytmów działania, czasem szybszych, a czasem spokojniejszych.

Miałam przyjemność posłuchać twojego wykładu zorganizowanego przez Cittadellarte. Szczególnie zainspirował mnie w nim program publiczny muzeum Reina Sofía, a zwłaszcza sposób, w jaki ten projekt stworzył przestrzeń uczenia się dla lokalnych mieszkańców i mieszkanek dzielnicy Lavapiés. Program ten odpowiadał bezpośrednio na ich potrzeby i wsłuchiwał się w ich problemy. Na przykład oferowaliście lekcje języka hiszpańskiego dla osób migranckich, a także kursy dotyczące zarządzania dziełami sztuki, dzięki czemu uczestnicy mogli lepiej poznać struktury funkcjonowania muzeum. Czy mogłabyś opowiedzieć więcej o waszym podejściu?

Dzięki kontaktowi z innymi możemy działać w sposób bardziej konkretny. Dobrym przykładem jest *Museo Situado*, czyli zgromadzenie, które tworzymy razem z 28 kolektywami z dzielnicy Lavapiés, w której mieści się muzeum. Spotykamy się raz w miesiącu, a te spotkania pełnią funkcję przestrzeni wspólnego zarządzania i podejmowania decyzji. Razem z poszczególnymi kolektywami zrealizowałyśmy wiele różnych projektów, a czasem działamy ze wszystkimi jednocześnie, jak w przypadku *Picnic del Barrio*, corocznego festiwalu. Prowadzimy też różne formy współpracy z poszczególnymi grupami. Każdy kolektyw może przedstawić swoje pomysły i propozycje działań, a zgromadzenie wspólnie zdecyduje, które z nich zostaną zrealizowane.

Ten proces sprawia, że decyzje nie są podejmowane wyłącznie przez instytucję, lecz wynikają z uważnego wsłuchiwania się w to, gdzie pojawiają się napięcia i jakie są potrzeby sąsiedztwa. Naszą rolą jest łączenie pracy muzealnej, kuratorskiej i artystycznej z tym, co robią ludzie i społeczności, które nie należą do typowej publiczności instytucji sztuki.

Współpracujemy między innymi z kolektywami LGBTQIA+, osobami migranckimi bez odpowiednich dokumentów, pracownicami domowymi, kolektywami feministycznymi z okolicy oraz z rodzinami i dziećmi. Tym, co łączy wszystkie te grupy, jest wspólny cel: chęć zmiany swojego otoczenia i walka o prawa przy jednoczesnym mierzeniu się z ograniczeniami instytucji, zarówno muzeum, jak i innych instytucji publicznych. W takiej pracy człowiek cały czas się uczy, słuchając wielu różnych osób i przyglądając się różnym punktom widzenia, a to wymaga ciągłego przemyślenia własnej pozycji. To bardzo ważne, bo takie spotkania nas zmieniają, pozwalają ewoluować i zobaczyć świat poza strukturą muzeum.

Przykładem jest projekt *Voces Situadas*, który nie jest tylko częścią programu, ale także przestrzenią spotkań i wspólnego uczenia się, gdzie podejmujemy tematy, które uznajemy za szczególnie ważne i pilne. Zorganizowałyśmy na przykład debatę o nowym Europejskim Pakcie o Migracji i Azylu, niedawno przyjętym przez Parlament Europejski. To prawo już teraz ma poważny wpływ na życie wielu osób migrujących, zarówno tych, które dopiero przybywają do Europy, jak i tych, które tu mieszkają.

Rozmawiałyśmy także o ustawie dotyczącej tożsamości i praw osób transpłciowych, zanim została uchwalona w Hiszpanii w 2023 roku. To uczestnicy i uczestniczki projektu wskazują tematy, w których potrzebna jest większa wiedza. Zapraszamy osoby, które nie są ekspertami ani akademikami, ale które same doświadczają problemów związanych z przynależnością do wymienionych grup w codziennym życiu. Wnoszą one wiedzę wynikającą z praktyki, na przykład mają dokumenty pobytowe i mogą opowiedzieć o swojej sytuacji, żyją w pobliżu granicy w Melilli lub Ceucie, albo są aktywistami lub aktywistkami transpłciowymi, którzy i które wiedzą, jak nowe prawo wpłynie na ich życie.

Ich doświadczenie jest źródłem wiedzy. To proces, który nigdy się nie kończy. Ludzie zawsze chcą się uczyć i dzielić tym, co wiedzą.

Chciałabym również włączyć do naszej rozmowy Szkoły Museo Situado[6], w kontekście wyzwania, jakim jest ponowne przemyślenie idei szkoły jako narzędzia. To, co robimy, polega na odwróceniu sposobu, w jaki szkoła jako instytucja była tradycyjnie zbudowana na hierarchicznym systemie władzy. Nie twierdzę, że wymyślamy coś nowego, ale dla nas praca z ideą szkoły okazała się bardzo bogatym i owocnym doświadczeniem. Co ważne, ta inicjatywa nie powstała z ramienia muzeum, lecz została zainicjowana przez same kolektywy.

W 2020 roku Red Interlavapiés, jeden z autonomicznych kolektywów z tej dzielnicy, organizował już szkołę języka hiszpańskiego dla osób migranckich, zwłaszcza tych bez dokumentów, znajdujących się w tak zwanej „nieregularnej sytuacji administracyjnej". Ponieważ osoby te są uznawane za nielegalnie przebywające, nie mają dostępu do publicznych kursów języka hiszpańskiego dla cudzoziemców. Bez znajomości języka nie można korzystać z żadnych praw, człowiek jest całkowicie zagubiony i pozostawiony sam sobie. Podczas pandemii organizacja zwróciła się do nas z pytaniem, czy mogłaby korzystać z pomieszczeń muzeum, aby kontynuować swoją działalność, ponieważ przestrzenie w dzielnicy używane przez kolektywy były bardzo małe.

6 **Szkoły Museo Situado to przestrzeń wspólnego i równego uczenia się, która powstała z potrzeby dzielenia się różnymi formami wiedzy i twórczości artystycznej pomiędzy społecznościami dzielnicy Lavapiés w Madrycie. Muzeum Reina Sofía oraz kolektywy tworzące sieć Museo Situado współpracują ze sobą, tworząc nowe sposoby uczenia się, które przynoszą praktyczną, krytyczną i pełną emocji wiedzę potrzebną we wspólnym życiu.**

Dzięki temu powstały między innymi: Szkoła Praw i Szkoła Języka Hiszpańskiego dla osób migranckich, zainicjowane przez Red Interlavapiés; Szkoła Usytuowanej Mediacji, rozwijana przez Museo Situado i Dział Edukacji Muzeum we współpracy z Hanan Dalouh Amghar; oraz Kurs dotyczący obchodzenia się z dziełami dziedzictwa kulturowego, ich pakowania, transportu i instalacji, koordynowany przez Red Interlavapiés we współpracy z Działem Konserwacji-Restauracji i Działem Rejestracji Dzieł Muzeum.

Po tym rozpoczęliśmy także realizację innej inicjatywy pod nazwą Szkoła Praw, poświęconej kwestii dostępu do praw (politycznych, zdrowotnych, reprodukcyjnych, mieszkaniowych i innych) dla osób migranckich. Obie szkoły są koordynowane przez Red Interlavapiés i czerpią wiedzę od działaczek i działaczy współpracujących z tą organizacją. Później my, zespół Museo Tentacular, zaproponowaliśmy utworzenie Szkoły Usytuowanej Mediacji, która szkoli osoby z doświadczeniem migracyjnym, aby mogły zostać mediatorkami i mediatorami wystaw oraz kolekcji muzeum w swoich społecznościach, we własnych językach, wprowadzając przy tym do procesu mediacji swoje doświadczenia i perspektywy dotyczące sztuki. Niedawno powołaliśmy także szkołę poświęconą transportowi i obchodzeniu się z dziełami sztuki.

Doświadczenia, którymi ludzie dzielą się w tych wspólnych przestrzeniach, są często bardzo trudne i bolesne, wynikają z przemocy, jakiej osoby migranckie doświadczają podczas swoich podróży do Hiszpanii. Ich historie są jednak także pełne życia, odporności, empatii i nadziei. To stało się ogromnym źródłem nauki nie tylko dla uczestników i uczestniczek, lecz także dla samego muzeum. Przyniosło to głęboką zmianę w sposobie myślenia i odczuwania całego zespołu zaangażowanego w ten proces. To nas zmieniło. Mam na myśli to, że te szkoły pozwoliły nam nawiązać kontakt z wieloma osobami, które w innych okolicznościach nigdy nie przyszłyby do muzeum. Naszym celem stało się znalezienie sposobu, by połączyć się z nimi poprzez wystawy, kolekcję i twórczość artystów oraz skorzystać z tej twórczości jako narzędzia wspierającego działanie szkół. Obecnie, po pięciu latach, szkoły bardzo się rozrosły i zajęcia odbywają się kilka razy w tygodniu. Sposób, w jaki dzielimy się w nich wiedzą, jest bliski pojęciu „study" zaproponowanemu przez Freda Motena i Stefano Harneya. „Study" nie oznacza nauki akademickiej ani tego, co dzieje się w uniwersyteckiej sali. „Study" to to, co dzieje się, gdy spotykamy się, siedzimy razem, myślimy, dzielimy się i rozmawiamy. I właśnie to dzieje się w tych szkołach.

Podczas swojego wykładu wspominałaś, że zwracacie szczególną uwagę na sytuację ekonomiczną osób uczestniczących w szkole i że otrzymują one wynagrodzenie za swój udział. Czy mogłabyś opowiedzieć, jak to wygląda w praktyce?

Szkoła Praw jest większa, ale spotkania są tylko raz w miesiącu, a osoby uczestniczące nie muszą angażować się w taki sam sposób. Wiele z nich żyje w trudnych warunkach, są narażone na systemowe formy wykluczenia i niepewności. Szkoła Usytuowanej Mediacji to kolejny etap, który zaproponowałyśmy ze strony muzeum. Została zorganizowana wspólnie z antyrasistowską aktywistką migrancką Hanan Dalou Amghar, która wnosi do rozmowy wiedzę o politycznych zmaganiach i głosach osób migranckich, podczas gdy my, razem z Działem Edukacji Muzeum, wnosimy wiedzę z zakresu mediacji i sztuki. W tej wymianie wiedzy uczestnicy i uczestniczki również dzielą się swoją własną wiedzą. Są wybierani i wybierane do tego programu i zobowiązują się do udziału w zajęciach, a także podejmują się prowadzenia mediacji podczas wystaw i spotkań z publicznością.

Postanowiliśmy, że uczestnicy i uczestniczki będą otrzymywać wynagrodzenie za każdą sesję, w której biorą udział jako uczniowie i uczennice szkoły. To inny model pracy, który wymaga większego zaangażowania. Jeśli na przykład ktoś musi przerwać naukę hiszpańskiego, bo znalazł pracę, może wrócić w następnym roku. W tym przypadku jednak osoby uczestniczące poświęcają swój czas, więc powinni dostać za to wynagrodzenie. Później, gdy zostają mediatorami lub mediatorkami, również otrzymują zapłatę za każdą mediację prowadzoną w muzeum.

Czy na podstawie swoich doświadczeń i praktyki mogłabyś spróbować zdefiniować, czym jest wiedza kolektywna oraz jak, twoim zdaniem, będzie wyglądać przyszłość praktyk wspólnego uczenia się?

Myślałam o znaczeniu pracy z osobami spoza świata sztuki. Gdybym miała to ująć w języku, który byłby zrozumiały dla środowiska artystycznego, wskazałabym na Documenta 15. Projekt ten pokazuje, czym dla mnie jest sztuka, albo raczej czym, moim zdaniem, sztuka powinna być. Gdy przyjechałam na Documenta 15, panował tam chaos. Można było zobaczyć puste miejsca, które wcześniej były wypełnione ludźmi, oraz ślady wcześniejszych wydarzeń. Wiele osób czuło rozczarowanie, mówiąc, że to było tak, jakby dotarli na przyjęcie po tym, jak już się skończyło.

Nie chodzi o tworzenie narracji czy dzieł sztuki w naszych genialnych umysłach, a następnie ich rozpowszechnianie, lecz o wspólne zamieszkiwanie przestrzeni, w których te rzeczy się wydarzą. Oczywiście w tych przestrzeniach wiedza i dzieła sztuki odgrywają swoją rolę. Dla mnie świat sztuki dziś powinien dotyczyć bardziej przestrzeni, w której obecna jest twórczość, współpraca i wyobraźnia, niż przestrzeni, w której wszystko to jest jedynie organizowane i prezentowane.

Często sztuka traktuje różne kwestie tylko jako tematy, zamiast jako realne zmagania lub wspólne praktyki. Myślę, że instytucja, która dziś nie podejmuje tematów migracji, mieszkalnictwa, feminizmu czy antyfaszyzmu, nie spełnia swojej misji.

Koncert marokański podczas Picnic del barrio, Museo Situado, Madryt, 2022, fot. Román Lorés

Potrzebujemy każdej dostępnej przestrzeni, by rozwijać krytyczne myślenie i działania artystyczne. Jeśli tylko pokazujemy te tematy na ścianach, zamiast tworzyć w muzeum miejsce do rozmowy o nich, tracimy coś bardzo ważnego. Powinniśmy też odchodzić od podejścia, że wiedza należy tylko do ekspertów zapraszanych na panele organizowane przez działy programów publicznych. To oczywiście jedna z możliwości, ale są też inne sposoby, by włączyć więcej głosów i idei, także tych, które nie są oficjalnie uznane przez system. Uważam, że właśnie takie podejście powinno być częściej praktykowane w przyszłości.

Jak muzea mogą stać się przestrzeniami, w których to wszystko może się wydarzyć? Nie od razu, lecz poprzez tworzenie okazji do pojawiania się, dzielenia i uznawania wiedzy kolektywnej. W instytucjach jest coś szczególnego – posiadają zdolność legitymizowania wiedzy. Na przestrzeni lat, dzięki różnym procesom uczenia się, które prowadziłyśmy z wieloma osobami, zgromadziłyśmy ogromne doświadczenie i wiedzę. Mamy wielkie szczęście i przywilej, że mogłyśmy przejść przez te doświadczenia. Kiedy jednak myślę o napisaniu własnej pracy doktorskiej, czuję napięcie między wiedzą, którą mam, a sposobem, w jaki akademia wymaga, by wiedza była przedstawiana jako obiektywna. Taka obiektywność nie jest już ani wartościowa, ani użyteczna, została przecież dawno zakwestionowana. Mimo to wielu badaczy nadal chce odwiedzać Museo Tentacular i przeprowadzać wywiady z kolektywami, z którymi współpracowałyśmy przez lata, traktując je jak obiekty badań. To się nie kończy, bo akademia wciąż domaga się potwierdzania wiedzy przez rzekomo obiektywne wywiady. A przecież ludzie, z którymi się rozmawia, nie dostają wynagrodzenia za swój czas, ani nie wspiera się spraw, które są dla nich ważne. W ten sposób akademia utrwala reguły, które podważają inne formy wiedzy.

Dlatego stworzyłyśmy nową formę uczestnictwa, rezydencję badawczą o charakterze partycypacyjnym. Nasza propozycja polega na tym, że osoby, które chcą obserwować te praktyki, nie powinny przychodzić, by nas badać, lecz by na pewien czas stać się częścią naszego zespołu. Powinny zostać na trzy lub cztery miesiące, uczestnicząc w codziennej pracy: wspierać procesy, brać udział w warsztatach, przygotowywać materiały i poświęcać swój czas oraz energię kolektywom, z którymi chcą nawiązać kontakt. W ten sposób naprawdę poznaje się ludzi, a wiedza przybiera zupełnie inną formę, przechodzi przez ciało, przez zmysły. Staje się częścią wspólnoty, zamiast ją badać. To także sposób oporu wobec akademickiego ekstraktywizmu, który zdaje się nie mieć końca. Potrzebujemy nowych sposobów na szersze dzielenie się przywilejami akademii. Dlatego tak ważne jest, by już teraz zastanowić się, jakie instytucje chcemy tworzyć w przyszłości.

Kolektywy wchodzą do muzeum podczas Picnic del barrio, Museo Situado, Madryt, 2023, fot. Javier Baeza

STATEK KOSMICZNY, OGNISKO I BÓBR

EWA CIEPIELEWSKA

Malarka, perfomerka, aktywistka, altruistka i miłośniczka przyrody. Absolwentka malarstwa na wrocławskiej ASP, którą ukończyła pod kierunkiem prof. Konrada Jarodzkiego. W 1982 roku współzałożyła grupę LUXUS – jedną z ważniejszych formacji artystycznych lat osiemdziesiątych, z którą działa do dzisiaj. W 1997 roku założyła stowarzyszenie Volans wspierające młodych artystów.

Od 15 lat znaczną część roku spędza na Wiśle, pływając drewnianą, tradycyjną łodzią „Solny", a od 2024 łodzią „Flow". Konsekwencją tego zaangażowania było stworzenie w 2015 roku projektu FLOW/PRZEPŁYW, którego jednym z celów jest użycie metod i narzędzi sztuki do zachowania rzeki w stanie naturalnym. Cykliczny i istniejący poza oficjalnym obiegiem projekt mobilnych rezydencji na łodzi łączy artystów, muzyków, performerów, kuratorów i innych aktywistów. Jego efekty pokazywane były na wystawach w Galerii Arsenał w Białymstoku (2025), Vleeshal w Middelburgu (2024), Quinta Alegre w Lizbonie (Liquid Becomings, 2024), Galerii EL w Elblągu (2024), Hamburger Bahnhof (2018) i Alter Hafen (2017) w Berlinie, Gdańskiej Galerii Miejskiej (2016, 2018), Austriackim Centrum Kultury (2019) oraz Fudacji Razem Pamoja w Krakowie (2017, 2018).

Pokazywała także swoje prace w ramach indywidualnych i zbiorowych wystaw, m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Strykejernet w Oslo, John Hansard Gallery w Southhampton.

Jej prace znajdują się w kolekcjach prywatnych i publicznych, m.in.: Museum Jerke w Recklinghausen, GMU (Galerie moderního umění) w Hradec Kralove, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu i Muzeum Narodowym w Warszawie, we Wrocławiu i w Krakowie.

Poza malarstwem w sztuce interesują ją sytuacje towarzyskie i wspólnotowe oraz szukanie nieinstytucjonalnych form bycia razem w obliczu kryzysów społecznych i ekologicznych. Świadomą praktykę artystyczną łączy ze zdecydowaną postawą polityczną, której wyrazem jest wegetarianizm, działania proekologiczne i wspieranie wszelkich inicjatyw wolnościowych. W 2020 roku „za istotny wkład w propagowanie idei dzikiej Wisły" została nagrodzona przez środowisko flisackie tytułem Kawalera Orderu Rzeki Wisły. Laureatka Nagrody im. Katarzyny Kobro 2019, Allegro Prize 2021. Należy do Koalicji Ratujmy Rzeki.

Plener w lesie łęgowym, Kraków, 2025, fot. Ewa Ciepielewska

STATEK KOSMICZNY, OGNISKO I BÓBR

ROZMOWA Z EWĄ CIEPIELEWSKĄ

Agata Szymanek: Od kilku lat organizujesz wspólnie z Agnieszką Brzeżańską rezydencję FLOW/PRZEPŁYW, która przyjmuje formę wspólnego spływu Wisłą. W swojej praktyce artystycznej często angażujesz się w działania społeczne, korzystające ze sztuki jako narzędzia aktywizmu i oporu ekologicznego. Od lat 80. współtworzysz kolektyw LUXUS, jedną z najważniejszych kolektywnych formacji w Polsce. Muszę też wspomnieć, że jestem wielką fanką twoich obrazów świadczących o niezwykłej wrażliwości.

Zastanawiam się, jakie formy wspólnego uczenia się pojawiały się w twoich doświadczeniach artystycznych?

Ewa Ciepielewska: Jeżeli chodzi o praktyki kolektywne, to nigdy nie miałam do nich przygotowania teoretycznego. Jedyne, co mogę powiedzieć, to że moje przygotowanie pochodzi ze wspólnych działań w grupie LUXUS. To była dla mnie pierwsza praktyka kolektywna. Zawsze dobrze mi się współpracowało z ludźmi i lubiłam robić różne rzeczy wspólnie z innymi. Bo druga osoba zawsze coś wnosi. Ta druga osoba staje się siłą, lustrem, punktem odbicia, partnerem lub partnerką do dialogu. Oczywiście można konwersować samemu ze sobą, ale to zupełnie co innego.

Jeśli chce się coś zrobić razem, trzeba się zgrać, dopasować. Często jedna osoba dopinguje drugą. Może być też tak, że masz wizję, a ktoś mówi: „Nie, to nie będzie dobre, to tak nie wyjdzie". Wtedy, jeśli ci zależy, argumentujesz, starasz się zobaczyć to oczami tej osoby, zastanowić się, co jej w tym nie pasuje i skąd ta niechęć. Chodzi o to, żeby spojrzeć oczami kogoś innego, i pozwolić sobie przestać być skoncentrowanym na sobie i dopuścić do siebie inne prądy. To jest bardzo terapeutyczne.

Jak uczyliście się jako grupa i jak wyglądał u was proces poznawania nowych rzeczy?

Przede wszystkim, jeśli chodzi o LUXUS, zjednoczyliśmy się we wspólnotę, stworzyliśmy coś wobec wydarzeń dziejących się wokół nas: wprowadzono stan wojenny. Wtedy postanowiliśmy robić pismo „Magazyn Psychoaktywny Grupy LUXUS", które miało być wyrazem naszej niezależności i naszej wspólnotowości mimo opresyjnej sytuacji. Nie było nam po drodze ani z grupami opozycyjnymi, ani z oficjalnym obrazem świata, który obowiązywał w PRL-u. Mieliśmy własne zdanie, inną perspektywę. Woleliśmy, żeby nasza reakcja była dowcipna, wesoła, prześmiewcza, a nie heroiczna, patetyczna czy religijna.

Czy psychoaktywność może być strategią kolektywnego uczenia się?

W ogóle takie współdziałanie, o jakim tu mówimy, jest psychoaktywne, nawet jeśli nie używa się żadnych substancji psychoaktywnych. Przy głębokich doświadczeniach psychoaktywnych, jak po zażyciu grzybów, LSD czy nawet marihuany, akty wspólnego przekraczania percepcji rzeczywistości powodują bardzo mocne zacieśnianie więzi i silne zbliżanie się do siebie osób biorących w nich udział. Tak samo jest w innych sytuacjach: kiedy uczestniczy się w jakiejś akcji albo wspólnie w górach przeżywa burzę czy trudny emocjonalnie moment. To jednoczy ludzi, w takiej sytuacji szuka się bliskości i oparcia w innym istnieniu. Wytwarza się potrzeba wzajemności, wzajemne przyciąganie.

Psychoaktywność oznacza bardzo wyraźnie odczuwalne stany emocjonalno-świadomościowe, które kształtują naszą relację

FLOW 2017, Kępa Zielona, 2017, fot. Agnieszka Brzeżańska
↓

ze światem i vice versa. Często pojawiają się takie skrajne uczucia jak strach albo radość. Myślę, że emocje odgrywają ogromną rolę w tego typu strategii uczenia się. Nie chodzi tylko o przeżywanie czegoś niezwykłego. Na przykład płyniemy razem łodzią, przeżywamy stan *flow*, a nagle przychodzi oberwanie chmury albo burza. Musimy się szybko schować, wszyscy ustawiają namioty albo szukają już postawionych, biegniemy do siebie, pomagamy sobie nawzajem. Ktoś się denerwuje. To są bardzo burzliwe momenty w kontaktach. Potem wszystko się uspokaja, przychodzi *katharsis*. Ten moment napięcia, a potem rozładowania bardzo łączy. Później zostaje wspomnienie, pamięć o tej sytuacji, o tych innych ludziach i o tym, co się wydarzyło. Ta pamięć daje inny poziom relacji na przyszłość.

W kontekście FLOW/PRZEPŁYWU, jak wygląda wspólne uczenie się nowych umiejętności albo nowego bycia razem?

Na przykład rozpalanie ogniska. Niektórzy potrafią to robić dobrze i od razu zabierają się za to zadanie. W ten sposób naturalnie wyłania się podział zadań. Ale nie zawsze ta osoba, która rozpala ognisko, jest pod ręką. Czasem ktoś inny musi się tego podjąć. Ostatnio nie mieliśmy butli z gazem, więc trzeba było rano wstać i rozpalić ognisko, żeby ugotować kawę. Ja wstaję najwcześniej, więc to ja je rozpaliłam. Uwielbiam to robić.

To działanie też zbliża i harmonizuje stosunki międzyludzkie, bo jedna osoba zajmuje się jedną rzeczą, a ktoś inny inną i obie czerpią z tego satysfakcję. Na przykład na początku ostatniego pleneru w lesie łęgowym w Przegorzałach w Krakowie wszyscy ułożyli się na kocach, a ja czytałam nazwy wszystkich ptaków występujących w tym lesie. Jest ich ponad sto gatunków. To malutki obszar, jedna z ostatnich ostoi lasu łęgowego w Krakowie. Naprawdę trzeba o niego zawalczyć, żeby nie trafił w ręce deweloperów. Tam jest całe bogactwo, prawdziwe królestwo ptaków. Potem jeszcze rozmawialiśmy o roślinach, które tam rosną. Jest wiele gatunków rodzimych, ale też sporo inwazyjnych. I kiedy wychodziliśmy z lasu, ktoś stwierdził, że grupa licząca dwadzieścia osób wyglądała na początku ogromnie, wszyscy szli i szli. A kiedy wychodziliśmy, poczucie grupy było inne, tak jakby grupa się zacieśniła, stała się bardziej zwarta. Ktoś powiedział: „Wyszliśmy z tego lasu zupełnie inni". Coś się wydarzyło. Rozmawialiśmy niewiele, bardziej obserwowaliśmy ptaki, rośliny, osoby uczestniczące w plenerze robiły różne rzeczy albo nic nie robiły, ale przede wszystkim doświadczyliśmy razem i siebie, i tego miejsca. Przestało być obce i nieważne, zbliżyliśmy się.

Chciałam tym osobom przekazać pewną wiedzę i żeby z tych wielu nazw ptaków coś zapadło w pamięć. Choćby „kwiczoł", „perkoz" czy „łabędź". Wszyscy mówili, że to ich zainteresowało i poruszyło.

Nawet jeśli nie zapamiętano wszystkich nazw, to już samo uświadomienie sobie skali występujących gatunków jest nową świadomością. I to, co mówisz o tym działaniu, jest też związane ze skalą. Weszliście dużą grupą, wyszliście mniejszą, a może właśnie część tej przestrzeni wypełniły ptaki.

Dokonała się pewna metamorfoza, jakaś przemiana, niewidoczna na pierwszy rzut oka. Ale potem powstały świetne prace, bo my ambitnie malowaliśmy akwarelą. Na wietrze i w chłodzie, prawie że w deszczu. Wszyscy się zaangażowali.

W tym działaniu na pewno bardzo ważne jest miejsce i otoczenie przyrody. Jak w takim szerokim rozumieniu doświadczenia przyrody odnaleźć strategie kolektywnego uczenia się? Oczywiście w szkole uczymy się biologii, ale ciężko to porównać z uczeniem się w przyrodzie, wspólnie z innymi osobami, jak w czasie warsztatów w lesie łęgowym, o którym wspominasz.

To jest właśnie istotne, że wspólnie doświadcza się tej sytuacji, tego zanurzenia w przyrodę, że jesteśmy tam razem i wiemy, i czujemy, i widzimy, i to wszystko dotyczy nas bezpośrednio. To nie jest teoria. W moim doświadczeniu zawsze jest tak, że najpierw idę, widzę, obserwuję, patrzę na rośliny. A potem, kiedy biorę książkę, od razu wiem: „aha, on się tak nazywa, dobrze".

Tak więc najpierw kontakt, a potem opis i teoria. I tak samo jest z ludźmi, z innymi towarzyszami i towarzyszkami tej podróży. To jest jak podróż statkiem kosmicznym, bo wszystko może się wydarzyć, jeśli idziesz gdzieś, nic o tym nie wiesz i nie jesteś uprzedzony lub uprzedzona. Ważne jest też, żeby mieć chęć do obserwowania i uczestniczenia.

Często znaczenie ma sama obecność innych osób oraz to, że również ktoś inny się danym zjawiskiem interesuje, patrzy z tobą na nie i wspólnie przeżywa obecność rośliny, zwierzęcia, sytuacji. Można zobaczyć razem bobra. Płyniemy łodzią i nagle, z wysokiej skarpy, spłoszony bóbr sturlał się do rzeki. Po prostu szaleństwo. My wszyscy, osiem osób, które tam były, mamy to już na zawsze wpisane w zbiorową pamięć. I tego się nie da odzobaczyć. Wszyscy mamy to doświadczenie, cała ekipa.

Podczas warsztatów Ogród Balsamiczny III. Połączenia[1], które prowadzili ze mną Kuba Falk, Kamil Cebul i Eunji Lee, na koniec przygotowałyśmy wspólny performans w miejscu delty rzecznej, gdzie Czarna Przemsza łączy się z Białą Przemszą. To miejsce historyczne, zwane Kątem Trzech Cesarzy, gdzie spotykały się granice trzech zaborów. Seniorki same wymyśliły elementy całego wydarzenia performatywnego. Było tam kilka elementów: tworzenie mandali ze znalezionych roślin, ciastek i arbuza, przekazywanie sobie arbuza w kręgu, odczytanie tekstu przeprosin rzeki. Wcześniej przygotowałyśmy koszyczki na materiały do mandali z papieru koreańskiego, który pokazała nam Eunji. Moja babcia zrobiła z tego papieru dużą łódkę, do której na koniec włożyłyśmy różne elementy z mandali. Następnie zdecydowałyśmy, że wypuścimy tę łódź symbolicznie na wodę. To wspólne patrzenie, jak łódź najpierw płynęła blisko brzegu, a potem nagle wydostała się na środek delty, gdzie były wiry, było niesamowite. Wszyscy patrzyliśmy z ekscytacją: czy ona przepłynie przez te wiry? Trwało to chyba 15 minut, aż w końcu łódź zniknęła za horyzontem. Niezwykłe doświadczenie wspólnego obserwowania, dla mnie – zupełnie psychoaktywne. Brakuje mi słów, żeby dokładnie opisać, co się wtedy wydarzyło, a „tylko" razem stałyśmy i patrzyłyśmy na łódkę.

1 Projekt *Ogród Balsamiczny III. Połączenia*. Warsztaty dla seniorek i seniorów z Mysłowic i Tychów, realizowany przez Fundację Otwarta Przestrzeń Mysłowice w ramach programu Metropolii GZM „Spójnik".

To subtelne procesy. One nie muszą być spektakularne, nie musi być fajerwerków. To są procesy ciche, ale zachodzą. To jest bardzo istotne: w tym wspólnym procesie nie ma myśli o korzyści, nikt nie ma z góry założenia, że coś zyska.

Chociaż jest taka wartość, którą się zdobywa.

Oczywiście, ale ona nie jest celem. Celem jest właśnie przeżycie, proces. To jest rodzaj przeniknięcia, pozwolenia sobie na otwarcie się. I w tym tkwi aspekt terapeutyczny, bo w którymś momencie przestajemy się kontrolować i reżyserować swoje zachowanie. Często mamy coś takiego, że nie chcemy odkryć wszystkich swoich kart. A w momencie, kiedy następuje wspólny zachwyt, ludzie po prostu są spontaniczni i otwarcie wyrażają emocje.

Przeczytałam w jednej z twoich wypowiedzi, że pływanie i spływ Wisłą też może być doświadczeniem erotycznym i miłosnym. To się łączy z byciem w przyrodzie. Chciałam zapytać, jak to może stać się strategią wspólnego uczenia się?

Kiedy pierwszy raz przepłynęłam Wisłę i spłynęłam do Gdańska, kolega zapytał: „Interesujesz się Wisłą? To masz taką książkę". I to była *Geologia Wisły*. Nigdy wcześniej nie interesowałam się geologią na tyle, żeby przeczytać książkę naukową na ten temat. Ale to była miłość. A jak jest miłość, to interesuje cię wszystko,

co dotyczy obiektu tej miłości. Dowiedziałam się więc, że tu są ziemie takie a takie, a tam takie a takie skarpy. Nie pamiętam tego wszystkiego, ale przeczytałam książkę jak poemat.

I jest też tak, że kiedy wspólnie wchodzimy do wody, często nago, to nie ma w tym erotyzmu. Jeżeli ktoś nie chce się rozbierać, nie rozbiera się. Ja wchodzę nago do wody, żeby się z nią zjednoczyć. I nie tylko z wodą, bo także z wiatrem, ze słońcem. To bardzo łączy. Czujesz, że jesteś rzeką. To, że jesteśmy ciałami wodnymi[2], to naprawdę nie jest wymysł, tylko nasza fizyczność. Jesteśmy z tej substancji, woda nas buduje, to pierwotny element naszego istnienia. Dlatego właśnie czuję się wtedy zrelaksowana i wyluzowana, jak w miłosnym zbliżeniu.

Oczywiście następują też inne procesy. Mogą pojawić się niesnaski, żal, że ktoś coś zrobił albo czegoś nie zrobił. To się zdarza. Ale w sytuacji, kiedy wszystko jest tak nadzwyczajne, bo bycie w bezpośrednim kontakcie z przyrodą jest nadzwyczajne, żal, egoizm czy poczucie zranienia ego od razu wychodzą na jaw. Myślisz wtedy: „Boże, znowu jesteś taka małostkowa, opamiętaj się!".

Co prawda podczas spływów Wisłą niewiele rozmawiamy na ten metatemat. Rozmowy, które prowadzimy, są raczej praktyczne, albo wymyślamy historie. To też jest sposobem na uczenie się, bo kiedy siedzimy przy ognisku i wymyślamy wspólną historię, jest to pewna strategia kolektywnego uczenia się. Odbywa się ono w ramach zabawy, wspólnego spędzania czasu. Pojawia się dużo różnych opowieści. To wszystko dzieje się jakby poza wysiłkiem, choć wysiłek też jest, bo trzeba zadbać o jakość życia w trudniejszych warunkach. Czasem pogoda nie jest najlepsza, możesz się denerwować, że namiot przecieka. To niedogodności, ale też ćwiczenie zapobiegliwości, dbania o siebie. Ono odgrywa dużą rolę, bo wtedy poznajemy się nawzajem. Widzimy, kto ci pomoże, powie: „Mam dodatkowy kocyk" i się nim podzieli. To jest właśnie

2 Odniesienie do: A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, Pamoja Press, Warszawa 2024.

dbałość o to, żeby druga osoba, której coś się przydarzyło, doznała ulgi i mogła bawić się równie dobrze jak ty, mogła być szczęśliwa. To jest też pewien sprawdzian.

A czy wspólna szczęśliwość też może być strategią uczenia się?

Myślę, że to jest chyba najlepsza strategia. Kiedy otaczają cię szczęśliwe osoby, wszystko wydaje się łatwiejsze do zrobienia, a świat jest piękny! Jeśli pozwalamy sobie i innym być szczęśliwymi, to stanowi to strategię otwarcia na świat. My jesteśmy częścią tego świata i z niego czerpiemy siłę i wiedzę. Wiedza nie siedzi w naszych głowach, ona nas otacza.

Nie mówię tu tylko o uczeniu się w sensie zdobywania wiedzy, ale o uczeniu się bycia razem, życia razem na planecie. Jeżeli coś pokochasz, to zrobisz wszystko, żeby to chronić. Będziesz bardzo przeżywać, że komuś dzieje się krzywda, że coś znika, że zostaje utracone.

Czy masz jakąś definicję wiedzy kolektywnej, swoją roboczą albo taką, która wynika z naszej rozmowy?

Myślę, że ta wiedza kolektywna pochodzi ze wspólnego przeżycia czegoś, doświadczenia czegoś, procesu, który ma pewną dynamikę, rozwija się w czasie, ulega pogłębieniu. Ale też, że mamy tę wiedzę zapisywaną od prawieków w kodzie genetycznym. DNA łączy nas w międzygatunkowej sieci wzajemnych zależności i wyposaża w tę wiedzę. Ale trzeba mieć do niej klucz: medytację, psychoanalizę, świadome śnienie, substancje psychoaktywne, różne metody.

Mam jeszcze pytanie na koniec. Jak to powinno wyglądać w przyszłości, czyli jakie strategie powinniśmy częściej pielęgnować albo jak one powinny się rozwijać?

Zawsze myślałam, że fajnie byłoby zabierać na Wisłę małe grupy dzieci w wieku szkolnym na krótkie, kilkudniowe obozy.

To absolutnie zmieniłoby ich podejście do przyrody i swojego w niej miejsca. Tak jak obowiązkowe są wyjazdy do Krakowa, Warszawy czy do Oświęcimia, tak samo spływy powinny być obowiązkowe w programie szkolnym, aby dzieci mogły tego doświadczyć. Niby zajmuje się tym harcerstwo, ale nie wszyscy należą do niego albo podobnych organizacji. A coś, co byłoby częścią programu szkolnego, dawałoby bazę i podstawę do zaobserwowania, czym jest rzeka, czym jest ląd, i kim my jesteśmy.

Byłoby to także uwspólnotowieniem, uspołecznieniem i praktycznym treningiem. Doświadczeniem tego, że można zmoknąć, można zmarznąć, można ogrzać się przy ognisku i że od tego się nie umiera ani nic strasznego się nie dzieje, a wręcz przeciwnie, daje to poczucie mocy.

Myślałam też o tym, że dla osób z ośrodków wychowawczych czy osób osadzonych takie doświadczenie, w tych warunkach, byłoby najlepszym, co mogą dostać, byłoby to prawdziwą rehabilitacją. Tak samo dla osób uzależnionych.

Studentki z naszej pracowni Sztuka w działaniu postanowiły przygotować projekt warsztatów z osobami osadzonymi, którego tematem miała być wspólna praca z roślinami. Zauważyłyśmy, że rośliny są absolutnie zakazane w zakładach karnych i aresztach. Tłumaczy się to tym, że w doniczkach i w ziemi osoby osadzone mogłyby przekazywać sobie jakieś informacje. Dlatego spacerniak jest całkowicie wybetonowany, nie ma tam nic żywego. W środku beton, na zewnątrz beton. Ani jednej rośliny w pokoju. W zakładzie półotwartym jest przynajmniej mały ogródek.

Nasze studentki Maja Owczarz, Ania Rumin i Alicja Kozik w projekcie *W miejscu wzrastania* zrobiły coś wspaniałego. Przyniosły różne kwiaty i poprosiły grupę mężczyzn, aby układali wzory, mandale z płatków kwiatów. Powstały też symboliczne rysunki i intymne opowieści uczestników warsztatów o drzewach, z którymi się utożsamiają.

To brzmi jak bardzo fajny, bardzo czuły pomysł. A przecież tam właśnie brakuje czułości. Bardzo współczuję tym osobom. To powinno się zmienić. Resocjalizacja, według mojej wiedzy, wygląda bardzo nieresocjalizująco i nie działa. Bo jak ma działać, jeśli nikt nikomu nie ufa.

W innym projekcie studenckim Kasia Kubak przyniosła ze sobą dużo różnych tkanin i zaproponowała osobom osadzonym w zakładzie półotwartym w Wojkowicach zbudowanie wspólnego mostu. Pomysł narodził się podczas rozmowy na wcześniejszym spotkaniu z osadzonymi. Mogłam uczestniczyć w tym warsztacie – wszyscy razem wyplataliśmy warkocze z tkanin. Powstał z nich niezwykły most wiszący. Wyszło to naprawdę świetnie. Co było niezwykłe, bo wchodząc w takie działanie, można wnieść ze sobą duży bagaż stereotypów.

Marzy mi się, żeby właśnie to się zmieniło. Żebyśmy zmienili resocjalizację, która nie działa, na taką, która działa. Taką, która opiera się na zaufaniu i na prognozie, że człowiek się zmienia. Że nie zostaje złoczyńcą na całe życie. Bo gdyby tak miało być, to po co w ogóle resocjalizacja?

Chodzi też o brak hierarchii. Nie o to, żeby myśleć: jestem lepszy, ktoś przegrał. To są bardzo bolesne tematy i one ważą na tym, jak uda się resocjalizacja. Bo przecież resocjalizacja to przywrócenie do społeczeństwa, do wspólnoty. To społeczeństwo ma w ręku bilet powrotu. Oczywiście, to się nie odbędzie spontanicznie. To musi mieć systemową bazę. Poprzez pracę, poprzez warsztaty, poprzez to, co robicie teraz ze studentkami, to ma szansę zadziałać – właśnie dzięki wspólnocie doświadczenia, wspólnemu twórczemu działaniu.

CHMURY

Warsztaty realizowane w ramach projektu Praca arteterapeutyczna inspirowana zjawiskiem bioluminescencji jako sposób wsparcia pacjenta onkologicznego, Wojewódzki Szpital Specjalistyczny w Częstochowie, 2025, fot. Artur Pławski

JOLANTA JASTRZĄB

Profesorka sztuk plastycznych, od początku związana z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach. Koordynatorka z ramienia ASP interdyscyplinarnego, międzyuczelnianego kierunku arteterapia (Uniwersytet Śląski, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Akademia Muzyczna w Katowicach) (2016-2024). Prowadzi wspólnie z dr Agatą Szymanek pracownię Sztuka w działaniu / Terapia społeczna / Rysunek jako komunikat. Artystka wizualna, od 2010 roku realizuje projekty artystyczne w działaniach terapeutycznych, m.in. projekt Sztuka narzędziem społecznej terapii obejmujący cykl warsztatów plastycznych z udziałem kobiet odbywających bezwzględne kary pozbawienia wolności w Zakładzie Karnym w Lublińcu.

Swoje prace prezentowała na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Autorka między innymi takich projektów artystycznych, jak: *Zaklęte w lodzie*, *Szuflady*, *Zapach dzikiej róży*, *Osiem*, *Skatepark*, *Crazy Julka*, *Kalendarzkobiety*, *T-shirt*, *Qurilla*, *Obserwator/ja*, *Burnout*, *Chodźmy pojeździć rowerem po księżycu*, *MAMAzy*, *LOVE*, *Gra*, *Wolne dni*, *Pinezki i kreski*, *DOMS*, *Ściana*.

CHMURY
ROZMOWA Z JOLANTĄ JASTRZĄB

Agata Szymanek: Twoja działalność artystyczna przenika się z pracą zaangażowaną społecznie, realizujesz projekty arteterapeutyczne, współpracujesz z różnorodnymi grupami i rozwijasz twórczość wrażliwą na potrzeby innych. Wspólnie prowadzimy Pracownię Sztuka w działaniu na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach i staramy się wspierać projekty studenckie o charakterze społecznym i partycypacyjnym.

Niedawno razem z Katarzyną Krasoń i Magdaleną Hylą opublikowałyście swoje badania w postaci książki *W podróży. W poszukiwaniu codzienności artyfikowanej*[1], które mogą być ciekawym punktem wyjścia do naszej rozmowy. W tekście tym przedstawiacie autorską metodę pracy arteterapeutycznej opartą na koncepcji artyfikacji. Czym jest artyfikacja?

Jolanta Jastrząb: Artyfikacja to taki moment lub proces, w którym coś, co na co dzień nie jest postrzegane jako sztuka, może stać się przedmiotem artystycznej obserwacji, a później zawłaszczenia lub transformacji przez sposób myślenia charakterystyczny dla praktyki artystycznej. I to jest taka bardziej delikatna forma pracy z emocjami, z tym, jak odbieramy rzeczywistość.

Parę lat temu Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach namówiła mnie do tego, żeby złożyć wniosek w konkursie na zaprojektowanie innowacji społecznej dla seniorów i seniorek. Opracowałam pewien program pracy opierający się nie tylko na materialnych wytworach sztuki i zaproponowałam realizację warsztatów w Hospicjum Cordis w Katowicach i Hospicjum Dar Serca w Częstochowie. Chciałam przeprowadzić działania, które będą aktywizowały seniorów i seniorki poprzez rodzaj zaangażowania wynikającego nie tylko z robienia „ładnej" pracy, ale poprzez znalezienie pewnego odniesienia do codzienności, do obserwacji, do uważności na siebie.

Artyfikacja to sytuacje i procesy, które nie będąc pierwotnie twórczymi działaniami, takimi się stają dzięki intencjonalnemu czerpaniu z artystycznych sposobów myślenia i działania. Artyfikacja potrzebuje sztuki jako źródła pomysłów i działań, w wyniku czego elementy codzienności zyskują konotację artystyczną. Dzięki niej odnajdujemy w rzeczywistości „utajone dzieła sztuki". Jest to sposób patrzenia na codzienność, która nas otacza przez pryzmat jej wyjątkowości i piękna. Ten sposób działania sprawia, że każdy człowiek może jak artysta lub artystka postrzegać i tworzyć swoją rzeczywistość, stając się wrażliwym kreatorem otoczenia.

Ta koncepcja stała się punktem wyjścia moich działań. Ellen Dissanayake, która bada pojęcie artyfikacji, twierdzi, że za jego sprawą artystyczne ujęcie codzienności dostępne jest każdemu człowiekowi i że to wynika z jego przyrodzonych kompetencji. To jest coś, co jest dla nas naturalne. Że każdy i każda z nas jest osobą kreatywną i możemy twórczo interpretować rzeczywistość, która jest wokół nas. Pojęcie artyfikacji, czyli takiego aktywnego procesu, w którym trwamy i kreatywnie rozwijamy naszą rzeczywistość, stało się dla mnie kontekstem do pracy w grupie seniorów i seniorek, zwłaszcza onkologicznych, którzy mają problemy z motoryką, z pracą z ciałem. Oni pewnych ruchów nie są w stanie wykonać, ale mogą myśleć i opowiadać w sposób kreatywny, zasilać się do tworzenia codziennością, która nas otacza.

I ta perspektywa jest dla mnie czymś wyjątkowym w sposobie korzystania ze sztuki. Bo siedząc tu i teraz, w tym miejscu, gdzie jestem, wszędzie widzę elementy, które mogą stać się zapożyczeniem do tworzenia. I właśnie na tę uważność skierowałam uczestników i uczestniczki projektu. Zaprosiłam do współpracy

1 K. Krasoń, M. Hyla, J. Jastrząb, *W podróży. W poszukiwaniu codzienności artyfikowanej*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2025.

pedagożkę Katarzynę Krasoń i psycholożkę Magdalenę Hylę. W momencie, kiedy uzyskałyśmy zielone światło na realizację tego projektu, zaczęłyśmy zastanawiać się nad korzystaniem z artyfikacji jako metody.

Jak artyfikacja wpływa na proces wspólnego uczenia się?

Artyfikacja ma ogromne znaczenie w budowaniu więzi społecznych. W procesie artyfikacji współpracujemy w kameralnym gronie uczestników i uczestniczek, najczęściej w grupie liczącej nie więcej niż dziesięć osób. Ważne jest, by przed wspólnym działaniem czy uczeniem się wprowadzić niezbędne informacje na temat istoty artyfikacji i roli uczestników i uczestniczek warsztatów jako twórców i kreatorów. Zapewnić, że każdy i każda z nas ma prawo do myślenia artystycznego i że jest to nasza genetyczna i ewolucyjna umiejętność.

Ważne jest zachęcenie do podejmowania dyskusji i dzielenia się spostrzeżeniami na temat odbioru dzieł, na przykład pokazanych jako źródło inspiracji we wcześniej przygotowanej prezentacji. Istotne jest wsparcie odwołania się do osobistych odczuć

Innowacyjna w skali kraju metoda aktywizacji twórczej seniorów w oparciu o artyfikację, Hospicjum Cordis w Katowicach, 2022, fot. Barbara Wójcik

i refleksji uczestników i uczestniczek, ponieważ w tym procesie każda myśl i spostrzeżenie są wartościowe. Tutaj nie ma miejsca na dobre/poprawne i złe/niepoprawne skojarzenia i myśli ani na ładne czy brzydkie działania, dzieła, pomysły czy wykonanie. Zamiast dokonywać oceny, pozwalamy skupić się osobom uczestniczącym na tym, co odczuwają wobec danego działania, i w tej nieoceniającej atmosferze, w bezpiecznych warunkach chcemy im pozwolić na otwartość i wyrażanie swoich fantazji, skojarzeń czy refleksji. Podczas tego procesu zapewniamy przestrzeń na przedstawienie się członków grupy, przyjmujemy informację o oczekiwaniach, nastawieniu, tworzymy kontrakt grupowy. Koniecznie każde zadanie artyfikacyjne powinno być zakończone podsumowaniem, czyli wypowiedziami uczestników i uczestniczek, by mieli poczucie domknięcia z sukcesem swojego działania.

Równie istotne i ciekawe jest zaproszenie uczestników i uczestniczek do podjęcia obserwacji ugruntowanych w tu i teraz, a więc w danym momencie z odwołaniem się również do tutaj, a więc do przestrzeni, w której odbywają się zajęcia, do znajdujących się w niej przedmiotów, pojawiających się barw, a także do otaczającego ją światła. W projekcie *W podróży* ważne było dla nas zaproszenie do eksperymentowania z zastaną rzeczywistością, np. światłocieniem, kompozycją przestrzeni, zapachami.

Wydaje mi się, że by poznać artyfikację i mieć jej pełną świadomość, bardzo ważny jest właśnie ten etap badawczy i metodologiczny. Naszym celem jako zespołu badawczego było przygotowanie podręcznika[2] i filmu instruktażowego dla terapeutów i terapeutek, którzy w oparciu o opracowaną przez nas metodę mogliby zrealizować własne działania. W tym podręczniku opowiadamy o kontekście pracy z grupą.

2 J. Jastrząb, *Artyfikacja jako strategia aktywizacji twórczej seniorów*, Program Dobre Innowacje, podręcznik e-book, 2022, http://www.jolajastrzab.pl/wp-content/uploads/2023/05/Innowacyjna-w-skali-kraju-metoda-aktywizacji-tw%C3%B3rczej-senior%C3%B3w-w-oparciu-o-artyfikacj%C4%99_podr%C4%99cznik-1-3.pdf, dostęp: 27 lipca 2025.

W książce *W podróży…* koncentrujecie się na studium przypadku i odnosicie się do poszukiwania elementów, które mogą wpływać transformująco na jednostkę. Jak ten proces działa w kontekście grupy jako narzędzie wspólnego działania?

Jeżeli chodzi o działania grupowe, uważam, że metoda artyfikacji sprawnie uruchamia pewną relacyjność w grupie. Praca w grupie była dla nas niezwykle istotna. Pracowałyśmy w kontekście fenomenu jednostki, co jest dla nas bardzo ważne, czyli pracy z każdą osobą indywidualnie. Jednak cały proces był osadzony w pracy zespołowej, w relacjach, które nawiązywały się i wynikały z obecności poszczególnych osób w grupie.

W ramach współpracy z Hospicjum Cordis w Katowicach zaproponowałyśmy cykl warsztatów, który wynikał z obserwacji natury w parku znajdującym się przed hospicjum. Warsztaty rozpoczęliśmy bardzo symbolicznie 21 marca, czyli w pierwszy dzień wiosny. Wspólnie z uczestnikami i uczestniczkami nasłuchiwaliśmy wtedy odgłosów śpiewu ptaków, przyglądaliśmy się pierwszym roślinom, które wzrastały w ogrodzie, obserwowaliśmy to, co działo się wokół nas. To było niesamowite. Refleksje osób uczestniczących, które opowiadały o doświadczeniu siebie w przyrodzie, stanowiły działanie indywidualne, ale jednocześnie wynikały z wielogłosu grupy. Ta indywidualna perspektywa była więc wynikiem zbiorowego doświadczenia. To bardzo ważny aspekt.

Metoda badania w projekcie *W podróży…* jest oparta na studium przypadku, ale ono nie wynika z tego, że koncentrowałyśmy się tylko na konkretnych osobach. W samym procesie nasza uwaga była skupiona na każdej osobie równocześnie i cały czas obserwowałyśmy relacje, jakie zachodziły między uczestnikami i uczestniczkami. Tutaj, poprzez pracę kolektywną, pracę w relacji, mamy możliwość przyglądania się pewnym zachowaniom. I to dla edukatora, terapeutki jest niezwykle ważne, ponieważ daje wgląd w funkcjonowanie danej osoby.

Dla mnie pewne obserwacje, zwłaszcza w pierwszym projekcie Z sobą i o sobie – w poszukiwaniu strategii diagnozy i weryfikacji w działaniu arteterapeutycznym przez sztuki wizualne, który zrealizowałam z Katarzyną Krasoń w Klinicznym Szpitalu Psychiatrycznym w Rybniku, były niesamowite. Najczęściej pojawiającym się rozpoznaniem wśród uczestników naszych sesji była schizofrenia. Były to osoby, które niejednokrotnie nie komunikowały się werbalnie. Były wycofane społecznie, ale chciały być w zespole, współpracowały. To było dla mnie niezwykłe, że nawet w sytuacjach, w których osoby te koncentrowały się na swoich indywidualnych rytuałach lub działaniach wynikających z choroby, praca w zespole okazywała się dla nich czymś fundamentalnym. One chciały być częścią grupy. Metoda artyfikacji oraz dobrze zaprojektowane aktywności doskonale pokazują, że sposób poprowadzenia procesu wpływa na poprawę relacji. Część osób poprzez aktywności twórcze zaczyna lepiej nawiązywać kontakt z innymi. I to, że poprzez sztukę, poprzez wspólne tworzenie, dochodzi do takich zmian, jest dla mnie czymś fenomenalnym.

Jak rozumiesz wspólne uczenie się w tym kontekście?

Rozumiem je jako wspólną wymianę doświadczeń, jako pewien rodzaj dyskusji. Dla mnie po wielu latach obserwacji to, jak sztuka prowokuje do szukania znakomitych rozwiązań, które nie są prostymi obserwacjami opartymi na zasadzie „tak" albo „nie", to coś absolutnie niezwykłego. To nie są obserwacje oceniające, nie sprowadzają się do kategorii „dobre" czy „złe".

Nawet w naszych obecnych działaniach w ramach projektu Praca arteterapeutyczna inspirowana zjawiskiem bioluminescencji jako sposób wsparcia pacjenta onkologicznego[3] rozmawiamy o pracach, które powstają bez jakiejkolwiek oceny. Dzięki temu

3 **Projekt Praca arteterapeutyczna inspirowana zjawiskiem bioluminescencji jako sposób wsparcia pacjenta onkologicznego, realizowany przez zespół badawczy w składzie: Jolanta Jastrząb, Edyta Nieduziak, Artur Pławski, Agata Szymanek, we współpracy z Górnośląską Fundacją Onkologiczną oraz Wojewódzkim Szpitalem Specjalistycznym w Częstochowie.**

pacjenci i pacjentki w tym procesie, z bardzo różnymi doświadczeniami życiowymi, zaczynają dzielić się swoimi historiami. Dlatego tak mocno walczę o obecność sztuki w miejscach typu szpitale. Widzę, że ma ona rzeczywiście bardzo otwierający i pomocowy charakter.

Widzisz ten kasztan? W projekcie realizowanym w Klinicznym Szpitalu Psychiatrycznym w Rybniku brał udział pan, który przez wszystkie dziesięć spotkań nie powiedział do mnie ani jednego słowa. Nie komunikował się z nami werbalnie. Natomiast na jednym z ostatnich warsztatów, kiedy wyszliśmy na spacer po terenie parku i rozmawialiśmy o tworzeniu mapy (taka była formuła warsztatu), on podszedł do mnie i po prostu podał mi ten kasztan. Otworzył mi dłoń i położył go w niej. I koniec. On w ten sposób zamanifestował, że jest z nami. To było coś niesamowitego. Dlatego też ten kasztan stał się dla mnie symbolicznym elementem. Namalowałam o nim obraz.

W publikacji *W podróży…* chciałyśmy pokazać właśnie tę osobistą perspektywę nas jako osób, które współpracują z uczestnikami i uczestniczkami warsztatów w różnych instytucjach pomocowych. Bardzo często jesteśmy pytane, jak sobie radzimy z tymi sytuacjami. A my z nimi cały czas pracujemy. My te doświadczenia przenosimy na nasze życie i na nasze działania. W kontekście badań dotyczących artyfikacji zasadnicze miejsce przypisujemy wytwarzaniu i gromadzeniu narracji badaczki, tworząc opowieści o działaniu, doświadczeniu i przeżywaniu w procesie artyfikacyjnym. Dlatego zupełnie naturalnie sięgnęłyśmy po fenomenografię, czyli taką metodę badawczą, która uwzględnia nasze spostrzeżenia i osobiste doświadczenia jako badaczek, ale nie szuka obiektywności.

Nasze medium stanowiły liryka, obraz i metafora. Każda z nas zamieściła osobiste artyfikacje powstałe w związku z analizowanymi przypadkami. W tym ujęciu wynik badań przybiera formę artystyczną. Magdalena Hyla odnalazła w wypowiedziach badanych materiał liryczny i stworzyła poezję. Ja wypowiadam się poprzez dzieło malarskie, portretując uczestników i uczestniczki. Katarzyna Krasoń nadaje temu doświadczeniu metaforyczny sens, tworząc podsumowanie wydarzenia artyfikacyjnego, w którym uczestniczyła. To również pokazuje aspekt kolektywnego działania. Bo dla mnie kolektywne działanie to także kolektywna praca wśród grupy badaczy i badaczek.

Czy w kontekście twoich działań i warsztatów pojawiły się inne, niż dotychczas wymieniłaś, strategie kolektywnego uczenia się?

Każdy temat, który proponuję, zmierza do uruchomienia dyskusji z uczestnikami i uczestniczkami. Ta wymiana myśli, refleksji i doświadczeń jest dla mnie czymś najważniejszym. Podczas projektu badawczego Z sobą i o sobie, szukałyśmy narzędzi do oceny, diagnozy i weryfikacji w działaniu arteterapeutycznym przez sztuki wizualne. Każdy z warsztatów, począwszy od tworzenia rysunków samego/samej siebie, poprzez próby odwzorowania wnętrza siebie, kończył się wspólnym podsumowaniem. To jest dla mnie niezwykle ważne, ten moment wspólnej refleksji, dzielenia się tym, co się wydarzyło tu i teraz, poprzez głośne wypowiedzenie myśli, odczuć, wniosków.

Natomiast w projekcie realizowanym w ramach wŁĄCZNIKA w BWA w Katowicach, do którego zaprosiła mnie Aneta Zasucha, wykorzystywaliśmy chmury jako metaforę indywidualności. W kształtach chmur poszukiwaliśmy własnych autoportretów.

Inspiracją tematyczną warsztatów była twórczość Urszuli Broll, która skłania do przemyślenia relacji człowieka z naturą i metafizycznym wymiarem rzeczywistości. Jej twórczość pozwoliła mi nie tylko docenić wizualny aspekt chmur, ale także skorzystać z nich jako elementu w aspekcie terapeutycznym. Budowa, kształt chmur i sposób, w jaki pokrywają niebo, mają niewątpliwie pewien wpływ na nasze samopoczucie i odbiór otaczającego nas świata. Obserwowanie nieba, które nieustannie

tworzy nowy obraz chmur, pozwala na wyciszenie umysłu, budowanie uważności, by być tu i teraz.

Uczestnikami i uczestniczkami warsztatów były dorosłe osoby z niepełnosprawnością intelektualną ze Stowarzyszenia na rzecz osób niepełnosprawnych „W Pełni Sił", którym towarzyszyli ich opiekunowie oraz młodzież z Liceum im. M. Konopnickiej w Katowicach. Licealiści i licealistki nie tylko brali udział w realizacji zajęć, ale również wspierali mnie na każdym etapie procesu. Pierwszym elementem spotkania była prezentacja przedstawiająca twórczość Urszuli Broll, która w szczególny sposób uwzględniała jej pejzaże wykonane w technice akwareli. Prezentacja miała służyć uczestnikom i uczestniczkom jako punkt odniesienia do dalszego działania. Co ważne, obrazy bardzo szeroko omówiliśmy. W pejzażach odkrywaliśmy również metaforę związaną z życiem i twórczością artystki.

Zaplanowałam, że warsztat rozpoczniemy krótkim spacerem, podczas którego osoby w nim uczestniczące będą obserwować i rysować chmury. Tego dnia pogoda nie sprzyjała wyjściu na zewnątrz, dlatego postanowiliśmy rozpocząć działania na balkonie w budynku galerii. Niebo tego dnia było całkowicie zamglone, nie było widać poszczególnych chmur, ale pojawiło się wrażenie, jakbyśmy byli z głowami w chmurach.

Wstępnie założyłam, że będziemy przyglądać się chmurom. Mieliśmy opisywać ich wygląd, zwracać uwagę na kształty, odległości między nimi, zastanawiać się, czy są pierzaste, delikatne, przypominają mleczne jedwabiste kłębuszki lub zmarszczki, czy może tworzą gęste obłoki w kształcie pagórków lub kopuł, a także obserwować, jak słońce je oświetla. Paradoksalnie brak chmur sprowokował uczestników i uczestniczki spotkania do myślenia metaforycznego i symbolicznego i już na tym etapie zaczęli artyfikować.

Kolejną częścią warsztatu było twórcze poszukiwanie własnej chmury na podstawie szkiców wykonanych na balkonie. Pomieszczenie galerii umożliwiło rozłożenie dużego arkusza papieru na podłodze, który stał się naszym wspólnym niebem. Uczestnicy i uczestniczki rysowali na nim swoje chmury i tworzyli z nich wspólne obiekty. W pewnym momencie osoby uczestniczące zaczęły obrysowywać na arkuszu papieru rzucane przez siebie cienie, które stawały się „chmurami".

Całe niebo bardzo się wszystkim spodobało. Ten etap dał możliwość wykreowania wspólnej przestrzeni nieba i pozwolił uczestnikom i uczestniczkom doświadczyć innego wymiaru pracy twórczej. Dzięki przyglądaniu się naszym chmurom mogliśmy porozmawiać o współczesnym świecie i relacjach. Jedna chmura może symbolizować jednostkę, a całe zachmurzone niebo – społeczeństwo. Pojawiły się pytania, czy istotą bycia w świecie jest współtworzenie i współpracowanie ze sobą, by w konsekwencji wypracować wspólną wartość, czy prowadzenie oddzielnej egzystencji? Czy ważniejsze jest dbanie o dobro wspólne, czy jednostkowe?

Z kolei *W podróży...* opisujecie, jak zaproponowałyście uczestnikom i uczestniczkom doświadczenie polegające na zbadaniu muszli. Ta forma pracy z obiektem, kiedy to każda z uczestniczek mogła dotknąć muszli i podzielić się swoimi wrażeniami, polega na eksploracji prostych zmysłowych gestów. Mogłabyś coś więcej o tym opowiedzieć?

To było konkretne zadanie, zrealizowane w ramach warsztatów w Instytucie EMAG. Katarzyna Krasoń zaproponowała działania bardzo sensoryczne, oparte na relaksacji i przeniesieniu uczestniczek za pomocą wyobraźni na plażę. Przyniosła między innymi chusty i muszle. Uczestniczki, zaczynając od działań relaksacyjnych i oddechowych, a następnie pracując w parach, przeszły do

↑
Warsztaty artystyczne „Z głową w chmurach" realizowane w ramach projektu wŁĄCZNIK, BWA w Katowicach, 2024, fot. dzięki uprzejmości Stowarzyszenia „W pełni Sił"

obserwacji muszli poprzez wzrok i dotyk. Aspekt sensoryczny był tutaj kluczowy; dotykanie muszli przenosiło uczestniczki w metaforyczny sposób w bycie nad morzem.

Elementy sensoryczne wykorzystywałyśmy też w innych projektach, na przykład lepiliśmy z gliny. Mieliśmy też kontakt z roślinami – w Hospicjum Cordis uczestnicy, seniorzy i seniorki, samodzielnie sadzili precyzyjnie wybrane przez siebie rośliny i się nimi opiekowali. To działanie było nie tylko praktyczne, ale również silnie angażujące symboliczne i emocjonalnie.

Rośliny towarzyszą nam niemal wszędzie, nawet tam, gdzie człowiek stara się zabetonować przestrzeń. Gdzieś na obrzeżach tej tafli betonu, muru pojawiają się pędy trawy czy innych zielonych formacji, przeciskających się przez najmniejsze szczeliny. Zdumiewa siła, ale też skuteczność życiowej aktywności delikatnych pędów i łodyg. Witalność roślin udziela się niemal sensualnie, gdy obserwujemy ich wzrost, dojrzewanie czy owocowanie. Tak, to jest cud. Nie dziwi więc, że praca z roślinami, zwłaszcza w ogrodzie, okazuje się skuteczna w pokonywaniu lęku oraz w łagodzeniu odczuwanego bólu. Pozwala przywrócić poczucie wewnętrznej równowagi i bezpieczeństwa, a także pomaga radzić sobie z chaosem i niepokojem, będącymi następstwem choroby, dysfunkcji lub niepełnosprawności.

Wpływ tej metody nie ogranicza się jedynie do samopoczucia psychicznego. Ruchy związane z używaniem narzędzi, dotykanie ziemi i roślin stymulują bodźce sensoryczne. Terapia ogrodem, szczególnie w leczeniu chorób cywilizacyjnych, jest dziś powszechnie uznawana za skuteczne wsparcie medycyny, głównie dzięki swojemu potencjałowi w budowaniu dobrostanu człowieka.

Rośliny są doskonałym pretekstem do tworzenia relacji między ludźmi i kolektywnego uczenia się, ponieważ odbieramy je większością zmysłów, a ta polisensoryczność zachęca do interakcji.

Jak mogłabyś nazwać rodzaj lub rodzaje wiedzy, które się wytwarzają w czasie prowadzonych przez ciebie działań warsztatowych? Chodzi mi o tę kolektywną wiedzę, która powstaje wśród uczestników i uczestniczek. Wspomniałaś już, że najważniejszym elementem jest wspólna rozmowa, ale jak określić wiedzę, która się z tego bierze?

Powiem, że trudno byłoby mi to jednoznacznie nazwać. Rozumiem tę wiedzę jako coś, co cały czas poszerzamy. Uczymy się od siebie, przyglądamy się sobie nawzajem. To coś niezwykle pojemnego i stale się rozszerzającego. Lubię słowo „totalne". To jest coś totalnego, coś, co zbieramy, łączymy, co jest płynne i otwarte. Jestem zdania, że warsztaty, które projektuję w ramach pracy z bardzo różnymi grupami docelowymi pokazują, że nie chodzi o jednokierunkowe przekazywanie wiedzy, kiedy ktoś, terapeuta/terapeutka czy edukator/edukatorka, coś przekazuje, ale raczej o wspólną wymianę. Tę wiedzę nazwałabym właśnie taką formą wymiany, spotkania w określonym miejscu. To jest chyba dla mnie najważniejsze, że w pewnym momencie zacierają się granice, coś staje się wspólne, otwarte, twórcze. Gdybym miała tę wiedzę dookreślić, powiedziałabym, że to jest właśnie otwarta wymiana.

Tu doskonale pasuje mi określenie wiedzy jako cieplarni, w której różne indywidualności, podejmując ze sobą dyskusję, mogą współtworzyć kolektywną wiedzę.

Wasz projekt był oparty na waszym trójgłosie, na trzech zupełnie różnych perspektywach. I to dało wyjątkowy efekt w postaci waszej publikacji.

To jest niezwykle ważne, że w tym zespole badawczym my też jesteśmy kreatywne. To nie jest dla nas coś do odrobienia w sensie „robię, wychodzę, zamykam". Ta potrzeba kreatywnej pracy zespołowej uruchomiła się już wcześniej w projekcie Z sobą i o sobie, ale szczególnie wyraźnie w projekcie Innowacyjna w skali kraju metoda artyfikacji twórczej seniorów w oparciu o artyfikację, gdzie na efekt końcowy miało wpływ działanie bardzo wielu osób.

Oprócz zespołu badawczego, w którego skład wchodziły Magdalena Hyla i Katarzyna Krasoń, pracował także cały zespół

artystów i artystek. Dominik Ritszel tworzył film, Barbara Wójcik robiła dokumentację fotograficzną, a Anna Kopaczewska była odpowiedzialna za projektowanie podręcznika instruktażowego. W trakcie tworzenia filmu Dominik przyglądał się całemu procesowi. On musiał go zrozumieć i poznać. Tak samo było z Barbarą Wójcik, nie była jedynie osobą dokumentującą, ale pełnoprawną uczestniczką zespołu. To bardzo istotne, że wszystkie te osoby od samego początku brały udział w całym procesie i z różnych perspektyw dzieliliśmy się uwagami. Co ważne, zanim przystąpiliśmy do prac badawczych całym zespołem, spotykaliśmy się z pracownikami, opiekunkami, terapeutami Hospicjum Cordis w Katowicach.

Mówiąc o kolektywnym działaniu i pracy badawczej w zespole, trzeba też powiedzieć, że to nie jest łatwe. Wiele razy pojawiały się trudne momenty, bo każdy z nas bronił swojego podejścia, swojego obszaru. Wymiana jest czymś niezwykle wartościowym, ale jednocześnie jesteśmy wciąż wewnątrz tych naszych własnych „szuflad" i bronimy swojej wiedzy. To nie wynika z potrzeby dominacji, ale z przekonania, że to, co wypracowaliśmy, jest ważne. I czasami pojawia się konieczność wejścia w kompromis. A są osoby, dla których to jest bardzo trudne. Do dziś mam relacje, które nie za bardzo działają, które nie są już kontynuowane. To również trzeba brać pod uwagę: kolektywne działanie wymaga ogromnej otwartości.

Zadaję sobie często pytanie, na ile w pewnym momencie warto bronić swojego stanowiska. Podczas pracy nad książką *W podróży…* był moment, w którym w zespole pojawiły się napięcia. Padły głosy: „Zabieram swoją część, nie godzę się na takie przedstawienie efektów".

A przecież mówimy o działaniu kolektywnym. I w sytuacji, kiedy słyszysz: „Dobrze, ja zabieram swoją część", rodzi się pytanie, jaką „swoją część"? W tego typu działaniu nie ma „swojej części", bo to jest nasza wspólna praca. Tego nie da się podzielić. Każdy element wynikał z naszego wspólnego procesu. To, że ja zrealizowałam warsztaty, wynikało z wiedzy, którą zdobyłam, podczas wspólnej pracy. Trzeba się więc zapytać, na ile iść na kompromis.

Praca kolektywna nie jest czymś, do czego jesteśmy przyzwyczajone. To jest trudne, wymaga czasu, rozmowy, cierpliwości. Efekt pracy kolektywnej może zaprowadzić nas w zupełnie nowe miejsca, ale czasami nie warto wchodzić w taką współpracę, w której możemy ucierpieć.

Mam teraz w życiu taki moment, że często myślę o kompromisach. To coś, z czym każdy z nas się mierzy. Może nie zawsze jest to zmaganie, ale raczej próba zrozumienia relacji.

Kompromis jest też bardzo związany z odpuszczaniem. Ostatnio trafiłam na zdanie: „Odpuść sobie i innym", które staram się sobie powtarzać, zwłaszcza że w pracy akademickiej łatwo popaść w duże napięcie. Czy kompromis może być strategią wspólnego uczenia się?

Tak, kompromis może stać się strategią wspólnego uczenia się. Chcę jednak doprecyzować, czym dla mnie jest kompromis. To przede wszystkim zrozumienie i obserwacja drugiej strony, co z tej perspektywy staje się także uczeniem się czegoś nowego, zobaczeniem czegoś inaczej. To wymaga pracy, bywa trudne i często zmusza do wyjścia ze strefy komfortu. Ale jest konieczne przy formułowaniu nowej myśli, nowej wiedzy. Uczę się tego. Wymaga to ode mnie innego spojrzenia, co samo w sobie jest nowym doświadczeniem i otwarciem nowej drogi. Dla mnie kompromis absolutnie nie może wiązać się z ograniczeniem mojej wolności ani mojej otwartości.

Jakie strategie kolektywnego uczenia się warto rozwijać?

Kontekst arteterapii, który uruchamiamy w różnych obszarach, pokazuje, jak ważna jest zmiana utartych schematów oraz rozsze-

rzanie stałych dróg. Obserwujemy, że wiedza bywa szufladkowana, oddziela się wiedzę medyczną od nauk o sztuce, a przecież to pewien archaizm. Wiedza musi się uzupełniać. Żyjemy w czasach, w których nie możemy jej zamykać w osobnych obszarach. Wiedza, czyli zbiór informacji, musi być zasilany z różnych źródeł, by budować i tworzyć coś nowego.

Tylko jak o tym rozmawiać? Uważam, że jeśli naprawdę chcemy coś zmienić w instytucjach pomocowych, to musimy uruchomić wiedzę wielowymiarową. Nie może być tak, że wchodzi do takiej instytucji artysta lub artystka, który lub która nie ma żadnej świadomości innych obszarów wiedzy niż te, którymi on/ona się zajmuje, albo że wchodzi psycholog lub psycholożka i działa tylko w obszarze swojej dyscypliny.

Wiesz, dla mnie było to niesamowite doświadczenie, kiedy ostatnio uczestniczyłam w egzaminach na drugim stopniu arteterapii[4]. Sama obecność w komisji, która składała się z osób reprezentujących zupełnie różne perspektywy, była czymś wyjątkowym. Pada jakieś pytanie i osoby z obszaru nauk społecznych kierują rozmowę w zupełnie inną stronę niż osoby z obszaru nauk o zdrowiu. Ale to, co zaczyna się mieszać i przenikać, daje nową perspektywę. Pozwala tworzyć nowe rozwiązania.

Szczerze mówiąc, czasem aż się śmiałam z tego, jak odmienne mogą być te perspektywy. Ale wydaje mi się, że to jest właśnie świetny moment, by szukać podobnych rozwiązań wspólnego uczenia się. Musimy myśleć o tym, jak najlepiej korzystać ze wspólnej wiedzy, którą mamy. To wymaga uważności, otwartości i niezamykania się. Myślę, że ważne jest, byśmy się słuchali, starali się rozmawiać, obserwowali i byśmy byli uważni na drugiego człowieka. Byśmy mieli w sobie dużo tolerancji wobec różnych podejść i nie szufladkowali.

4 Studia II stopnia na kierunku arteterapia prowadzone są przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach we współpracy z Uniwersytetem Śląskim oraz Śląskim Uniwersytetem Medycznym.

Warsztaty realizowane w ramach projektu Praca arteterapeutyczna inspirowana zjawiskiem bioluminescencji jako sposób wsparcia pacjenta onkologicznego, Narodowy Instytut Onkologii w Gliwicach, 2024, fot. Artur Pławski

LEIGH BIDDLECOME

Amerykańska pisarka, kuratorka i interdyscyplinarna facylitatorka działająca na styku sztuki, nauki i działań społecznych w Europie. Jej teksty oraz tłumaczenia z języka francuskiego i włoskiego ukazywały się w Europie i Stanach Zjednoczonych. Obecnie opracowuje metodologię facylitacji przeznaczoną do wykorzystania w badaniach akademickich i rezydencjach artystycznych, opartą na technikach ucieleśnionych zaczerpniętych z tańca, badaniach nad niewerbalnymi sposobami poznania oraz praktykach społeczno-relacyjnych z obszaru tzw. rozwoju wewnętrznego. Jest humanistką o szerokich zainteresowaniach, z wykształcenia literaturoznawczynią, uzyskała tytuł licencjatki (B.A. Hons) i magistry literatury angielskiej na uniwersytetach Stanford i Oksford (odpowiednio w 2008 i 2009 roku) oraz wspólny tytuł magistry w zakresie dziedzictwa kulturowego i rozwoju w ramach programu Erasmus+ na EHESS w Paryżu i ELTE w Budapeszcie (2021).

Leigh moderująca małą grupę podczas Realisation Festival w Anglii, czerwiec 2023

CIAŁO

CIAŁO
ROZMOWA Z LEIGH BIDDLECOME

Agata Szymanek: Bardzo się cieszę, że spotkałyśmy się podczas rezydencji UNIDEE[1]. Od razu zaintrygował mnie sposób, w jaki poruszasz się między rolami pisarki, facylitatorki i międzydyscyplinarnej konsultantki. Twoja umiejętność łączenia konceptualnych i ucieleśnionych sposobów gromadzenia wiedzy oraz wprowadzania różnych kontekstów kulturowych, językowych i tych pochodzących z różnych dziedzin wydaje się szczególnie istotna w czasach złożoności i niepewności.

W artykule, który redagowałaś i kuratorowałaś dla magazynu Perspecteeva, *If this is a metacrisis, what do I do on Monday morning*?[2], poruszasz temat metakryzysu i tego, jak możemy sobie z nim aktualnie radzić. Przyglądasz się temu w ujęciu praktycznym i zadajesz pytanie: „Co powinniśmy zrobić w poniedziałek rano?". Równocześnie poruszasz temat gromadzenia wiedzy kolektywnej, bo zaprosiłaś wybraną grupę osób do odpowiedzi na swoje pytanie. Jak w tym kontekście postrzegasz strategie kolektywnego uczenia się, szczególnie w odniesieniu do kryzysu i w temacie włączania wielu różnych głosów? Miałam wrażenie, że wiele odpowiedzi miało bardziej poetycki niż praktyczny charakter. Ale być może właśnie w taki sposób powinniśmy działać w rzeczywistości metakryzysu.

Leigh Biddlecome: Jako inicjatorkę i kuratorkę tego tekstu zainteresowało mnie to, w jaki sposób mogłabym zebrać jak najwięcej różnych perspektyw odpowiadających na to zagadnienie. Zazwyczaj w tekstach o „metakryzysie" czy „polikryzysie" wypowiada się jedna osoba, często mężczyzna, przedstawiający zestaw idei, które pokazują wyłącznie jego perspektywę i zwykle mają bardzo abstrakcyjny charakter. Miałam poczucie, że w większości dostępnych w tym temacie tekstów brakuje połączenia z realnym, przeżywanym doświadczeniem bycia w „metakryzysie", a także brakuje pytania o to, czy to rzeczywiście jest „polikryzys", czy może coś zupełnie innego. Chciałam zbadać, czego możemy się nauczyć, gdy zbierzemy dziesięć czy piętnaście osób, które doświadczają kryzysu na różne sposoby, jakie mogą pojawić się strategie odpowiedzi i gdzie w tym wszystkim mieści się odpowiedź „artystyczna" czy „twórcza".

I tak, te strategie mogą być poetyckie, jak wspomniałaś. To było dla mnie interesujące, jak wiele osób chciało podzielić się wierszem czy piosenką, niezależnie od tego, czy sami je napisali, czy gdzieś znaleźli. Pojawiło się też podejście oparte na wnoszeniu własnej, materialnej i przeżywanej rzeczywistości i tego, co oznacza oscylowanie między różnymi trybami, jak w wypadku Toma, który opisywał odprowadzanie dzieci do szkoły i to, że podjął potem próbę skupienia się przez kilka godzin na pisaniu. Jak zrównoważyć potrzebę przetrwania i zarabiania na życie z twórczymi dążeniami, które są równie istotne, by dodać sobie siły w czasach nakładających się kryzysów i wielości podejść do tego dylematu? Tak więc starałam się zredagować tekst w taki sposób, aby odzwierciedlał różnorodność odpowiedzi i wartość zebrania ich w sposób kolektywny.

Jak rozumiesz fakt, że tak wiele osób odpowiedziało w sposób poetycki?

Dla mnie osobiście to ma dużo sensu, ponieważ właśnie w taki sposób sama chciałabym odpowiedzieć na liczne kryzysy, które widzimy na świecie. Tak, chcę angażować się aktywistycznie i robić coś praktycznego, czy to głosując, czy pozostając zaan-

1 Rezydencja UNIDEE, moduł *Unfolding Ecosystems: Institutional Practices from a Networked Perspective*, prowadzony przez Fabiolę Fiocco i Alessandrę Saviotti, zorganizowany przez Cittadellarte – Fondazione Pistoletto w Biella, 2024.

2 L. Biddlecome, *If this is a metacrisis, what do I do on Monday morning*?, Perspecteeva, https://perspecteeva.substack.com/p/if-this-is-a-metacrisis-what-do-i, dostęp 27 lipca 2025.

gażowaną w politykę w moim kraju (w Stanach Zjednoczonych) oraz tam, gdzie aktualnie mieszkam (obecnie w Berlinie, po kilku latach spędzonych we Włoszech).

Ale jest też inna perspektywa, pada pytanie o to, jak nadać sens temu, co się dzieje. Dla mnie jedyną drogą jest taniec, pisanie, kontakt z innymi formami sztuki, a najlepiej bycie i tworzenie razem z innymi ludźmi. Jeśli próbujesz robić to cały czas samemu, w obliczu kryzysu może to być przytłaczające. Dlatego właśnie idea tworzenia kolektywnego głosu wydaje mi się tak istotna.

To przypomina mi nasze doświadczenie z rezydencji UNIDEE[3], kiedy tworzyliśmy talię kart. Dla mnie to był idealny przykład praktycznego narzędzia, które mogliśmy wypuścić w świat, sprawdzać w działaniu i dowolnie przekształcać. To właśnie jedna z kluczowych cech poetyckiej czy artystycznej odpowiedzi, jest ona nieskończenie podatna na zmiany. Nigdy nie musi pozostać w jednej formie, może ciągle ewoluować. To coś zupełnie innego niż sytuacja, gdy ktoś ogłasza patetyczne, sztywne zasady w stylu: „Te trzy rzeczy należy zrobić w obliczu metakryzysu". Takie podejście praktycznie nie zostawia miejsca na eksperymentowanie i, mówiąc szczerze, wydaje mi się dość nudne…

To, co stworzyliśmy, a mówię to, nie chcąc tego przeceniać, kryje w sobie wiele możliwości. Jest praktyczne, a na dodatek czerpaliśmy sporo radości z samego procesu tworzenia jako grupa. Ten proces nie miałby tej samej jakości afektywnej, gdyby każdy z nas z osobna siedział w swoim pokoju, próbując stworzyć coś podobnego w pojedynkę. Być może więc to, co najważniejsze, to właśnie ta jakość afektywna, zabawa, radość wspólnego eksperymentowania. Te elementy mogą stać się natychmiastowym antidotum na widoczne kryzysy ekonomiczne, ekologiczne i polityczne, przed którymi stoimy.

3 *Everything of You Inside of Me Is Nice: Ecosystems of the Erotic* to projekt, który na nowo skupia uwagę na ciele w ramach kontekstów instytucjonalnych, zachęcając do refleksji i dialogu. Jego elementem jest talia kart z ikonami i czasownikami oraz przewodnik zawierający instrukcje, cytaty i poetyckie odniesienia. Autorami projektu są Kevin Bellò, Leigh Biddlecome, Rose Brander i Agata Szymanek.

Nie chcę romantyzować samego kryzysu, ale natrafiłam niedawno na tekst, w którym opisano kryzys jako formę chaosu, która, jeśli spojrzeć na nią w określony sposób, może stać się przestrzenią do eksperymentowania, miejscem rozpoczynania działań na nowo, w inny sposób. Kryzys nie jest czymś stałym. Jest dynamiczny i płynny. Sam termin „metakryzys" zawiera w sobie to poczucie złożoności i ruchu. Czy możesz przywołać strategie kolektywnego uczenia się, które mogą pomóc w poruszaniu się po metakryzysie?

Od półtora roku należę do niewielkiej, liczącej 8–10 osób grupy na Telegramie „Creative Quandary Clinic". Stała się ona dla mnie istotnym psychologicznym wsparciem oraz miejscem refleksji i uczenia się. Grupa powstała z rozmów z Bryanem Kame'em, jednym ze współtwórców (i moim bliskim przyjacielem), który poszukiwał stałej, asynchronicznej przestrzeni do uczenia się w „twórczym rytmie", gdzie moglibyśmy wnosić nasze twórcze i egzystencjalne pytania. Co tydzień jedna osoba z grupy (stanowimy mieszankę pisarek, filmowców, badaczek i innych twórców) zostawia wiadomość głosową z pytaniem, na które reszta grupy odpowiada (również wiadomościami głosowymi).

Po każdym cyklu, trwającym mniej więcej 8 tygodni (w zależności od wielkości grupy), dysponujemy bogatym zestawem odpowiedzi na rozmaite pytania. Postrzegam to bez wątpienia jako formę kolektywnego uczenia się i wiedzy wypracowywanej wspólnie przez grupę, a sam format dzielenia się wiadomościami głosowymi nadaje temu procesowi uczenia się bardziej osobisty, spontaniczny i ciepły charakter (w przeciwieństwie np. do odpowiedzi pisemnych). Byłoby ciekawie poeksperymentować z tym podejściem w kontekście pedagogiki sztuki i rozszerzyć format odpowiedzi na wiele różnych mediów.

Niedawno miałam okazję przeprowadzić rozmowę z artystką Cassie Thornton i jej współpracownicą Florence Freitag, które

przygotowały praktykę (oraz książkę) zatytułowaną *The Hologram*[4]. Jest to koncepcja badająca, jak w ramach małej grupy trzech osób można wspólnie zaspokajać potrzeby zdrowotne – fizyczne, psychiczne, a nawet duchowe. Zwróciło moją uwagę, że Cassie zgadza się udzielać wywiadów jedynie w formie zbiorowej, razem z innymi członkami i członkiniami grupy organizującej *The Hologram*.

Projekt jest bardzo praktyczny, ponieważ koncentruje się na tym, jak zaspokajać potrzeby zdrowotne dzięki wsparciu innych, bez konieczności radzenia sobie ze wszystkim samemu. Jednocześnie ma płynny i ewoluujący charakter: realizowany jest w różnych miejscach i obejmuje szkolenia zarówno online, jak i na żywo. Tutaj zacierają się granice między projektem artystycznym a społecznym czy politycznym. Cassie uważa wręcz, że polikryzys, którego doświadczamy, jest w istocie kryzysem troski.

To przypomniało mi naszą pracę z talią kart, bo w pewnym sensie chodziło nam również o to, jak można myśleć o instytucjach sztuki jako o przestrzeniach, które oferują inny sposób rozumienia troski, takiej, która dostrzega całego człowieka, czy to studentkę, pracownika administracji czy pedagożkę. Myślę, że w tej idei, by troska znajdowała się w centrum tak wielu różnych zagadnień, tkwi ogromna siła. Ma ona również oczywiście wymiar emocjonalny. Kiedy jesteśmy częścią kolektywów, w których troska stanowi podstawę, od razu można poczuć różnicę (w zestawieniu z kolektywami, gdzie jej brakuje). Wydaje mi się także, że troska w centrum nadaje pracy bardziej trwały, zrównoważony rytm. Jeśli interakcje są prowadzone w duchu autentycznej troski, współpraca ma szansę przetrwać dłużej.

Gdy zaczynaliśmy tworzyć *Everything of You Inside of Me Is Nice: Ecosystems of the Erotic*, nie byliśmy tak naprawdę jeszcze kolektywem. Nasza grupa uformowała się spontanicznie, w ramach jednego ćwiczenia. I wtedy wydarzyło się coś bardzo interesującego. Połączyliśmy nasze kompetencje w sposób, który okazał się zaskakujący i skuteczny. Czy masz jakieś refleksje na temat tego typu sytuacji, zwłaszcza w kontekście wspólnego uczenia się? Wierzę, że bardzo dużo nauczyliśmy się od siebie nawzajem.

Nie chcę zabrzmieć zbyt nostalgicznie, ale to naprawdę było jedno z najlepszych doświadczeń pracy w grupie, jakie miałam, zwłaszcza w tak krótkim czasie. Pamiętam, że zarówno Alessandra, jak i Fabiola, które prowadziły program, mówiły później, że odczuły pozytywną energię w naszej grupie i zauważyły, jak wspieraliśmy nawzajem swoje działania oraz jak byliśmy otwarci na różne style i sposoby pracy. W jakiś sposób wszystko się ze sobą zgrało.

Mam naprawdę wiele myśli o tym, dlaczego to zadziałało. Jedna z nich jest bardzo prosta, ale kluczowa. Myślę, że to Alessandra zainicjowała ten proces jeszcze przed utworzeniem grup, prosząc każdą osobę o zapisanie na karteczce głównego pytania lub tematu, który chcielibyśmy zgłębiać w naszym projekcie, a następnie zostaliśmy pogrupowani według obszarów zainteresowań. Uważam, że ten moment był ważny, bo cała nasza czwórka była już zainteresowana czymś pokrewnym, więc nasze ścieżki spotkały się wokół tematów ciała, troski i ponownego umiejscowienia ciała w kontekście instytucjonalnym. Ta wspólna orientacja ukształtowała to, co nastąpiło później.

Myślę, że to bardzo proste ćwiczenie już samo w sobie okazało się niezwykle skutecznym sposobem na zintegrowanie grupy i z pewnością pomyślę o skorzystaniu z niego w innych kontekstach warsztatowych (uważam też, że jest to zdrowsze niż inne sposoby tworzenia grup). Poza tym, że podzielaliśmy nasze zainteresowania, wierzę, że część naszego sukcesu wynikała również z tego, że nasze osobowości dobrze ze sobą współgrały. Sądzę, że wszystkim nam naprawdę zależało na poszanowaniu wzajemnych perspektyw i naszych wyjątkowych umiejętności, co było widoczne w tym, jak się nawzajem traktowaliśmy podczas całego

4 C. Thornton, *The Hologram: Feminist, Peer-to-peer Health for a Post-Pandemic Future*, Pluto Press, 2020, https://www.plutobooks.com/9780745343327/the-hologram/, dostęp: 29.11.2025.

Rezydencja UNIDEE w Fondazione Pistoletto, Biella, listopad 2024, fot. Marianna Stefanitsi
↓

procesu. Bywałam już w sytuacjach, gdy mówiło się o „trosce", ale nie zawsze przekładało się to na działania. Tutaj jednak miałam poczucie, że każdy z nas naprawdę chciał, aby inni mogli zrobić to, co konieczne, by projekt mógł powstać w krótkim czasie, i to bez presji.

Brak presji miał ogromne znaczenie. To, że wniosłaś początkową strukturę, szkielet, na którym mogliśmy budować, okazało się kluczowe. To, że ta jedna osoba wnosi coś, nad czym pracowała, nawet jeśli nie jest to w pełni dopracowane, i mówi: „Tu jestem z tym projektem, jak możemy to razem rozwinąć?", było niezwykle ważne. Twój artystyczny i wizualny wkład naprawdę pobudził naszą zbiorową wyobraźnię. Czasem potrzeba fizycznego lub materialnego punktu wyjścia, dla mnie przynajmniej ma to ogromne znaczenie, bo daje coś, na co mogę twórczo odpowiedzieć. Jeśli zaczyna się bez czegoś namacalnego, trudniej jest ruszyć do przodu w tak krótkim okresie tworzenia (trzy dni). Podobało mi się również to, że potrafiliśmy przełączać się między rozmową o tym, co chcemy osiągnąć, a realnym działaniem. Były takie momenty, gdy każde z nas siadało w swoim rogu stołu i pracowało oddzielnie, a jednak wspólnie. Ty tworzyłaś kolejne karty i rysunki, ja wchodziłam w rolę facylitatorki/pedagożki i próbowałam opracować instrukcje możliwych zastosowań, Kevin zajmował się pięknym projektem strony z instrukcjami, a Rose pisała poetycki i zagadkowy tekst wprowadzający.

W pewnym momencie uświadomiłam sobie, że Rose i ja, obie, pełniłyśmy w projekcie rolę pisarek, ale nie było między nami rywalizacji: ona skupiła się na pisaniu wstępu, a mnie bardziej interesowały praktyczne zastosowania, czyli to, w jaki sposób ktoś mógłby korzystać z kart w kontekście edukacyjnym czy warsztatowym. Podział ról nastąpił całkowicie naturalnie. W naszej grupie każdy kierował się tym, co go najbardziej interesowało i to okazało się świetnym rozwiązaniem.

Po zakończeniu tej rezydencji zaczęłam intensywnie myśleć o tym, jak projektować tego rodzaju doświadczenia wspólnego uczenia się. Wyobrażałam sobie, jak można by zaplanować rezydencję trwającą zaledwie tydzień (tak jak nasza). Jak sprawić, by uczestnicy i uczestniczki mogli spotkać się i współpracować w tak spójny sposób, jak to miało miejsce w naszej grupie. Nie wierzę, że jest to zawsze możliwe, bo w ogromnej mierze zależy od chemii pomiędzy osobami uczestniczącymi. Ale jednocześnie uważam, że kluczowe znaczenie ma struktura i ton, jakie nadają facylitatorzy lub organizatorki. Zaczęłam się zastanawiać, jak wprowadzić do tego procesu narzędzia psychologiczne i relacyjne, które znam z innych doświadczeń, i zastosować je w tym, co nazwałabym „pracą nad procesem grupowym".

W rezydencjach artystycznych nie jest zbyt powszechne rozpoczynanie od intymnych form dzielenia się ani wdrażanie praktyk ukierunkowanych na autentyczną komunikację. Istnieje jednak wiele sprawdzonych metod wspierających głębsze słuchanie i dzielenie się już od samego początku. Zalicza się do nich to, co w kontekście „rozwoju wewnętrznego" i „rozwoju dorosłych" bywa nazywane „autentycznym dzieleniem się" albo „praktykami kręgu". Są one częścią całego zestawu narzędzi i strategii służących temu, by ludzie mogli szybko wejść w głębszy kontakt ze sobą.

Alessandra zasugerowała, abym opracowała przejrzystą metodologię facylitacji, którą można by stosować w rezydencjach i właśnie nad tym teraz pracuję. Szczególnie ciekawi mnie, w jaki sposób proces uczenia się może być kontynuowany po jej zakończeniu. Jak możemy wspierać uczestników i uczestniczki w tym, by to, czego się nauczyli, mogli później wprowadzać w swoje życie i pracę. Często po zakończeniu rezydencji wsparcie jest minimalne. Ludzie wyjeżdżają zainspirowani, ale niepewni, jak przełożyć swoje doświadczenia na praktykę.

Rezydencje artystyczne są często bardzo selektywne i trudno się na nie dostać. Na przykład niektóre programy otrzymują

ponad tysiąc zgłoszeń na jedno miejsce. Czy zastanawiałaś się kiedyś nad sposobami, które sprawiłyby, że rezydencje staną się bardziej egalitarne i dostępne?

To bardzo słuszna uwaga. Myślę, że procesy aplikacyjne i selekcyjne nie zawsze sprawiają, że wybierane są osoby najbardziej „zasługujące" (cokolwiek miałoby to znaczyć w danym kontekście). Często o wyborze decyduje raczej to, kto najwięcej zrobił, by się wypromować, kto najefektywniej działa w mediach społecznościowych i kto potrafi najlepiej zaprezentować się w portfolio, a nie ta osoba, która faktycznie mogłaby najbardziej skorzystać z doświadczenia rezydencji i dzięki temu podjąć bardziej wartościową czy nowatorską pracę, albo ta, która mogłaby pozytywnie wpłynąć na dynamikę grupy poprzez wspierające relacje (i tu wracam naturalnie do kwestii troski!).

Nie zasiadałam w komisji odpowiedzialnej za wybór uczestników rezydencji, choć współuczestniczyłam w procesie selekcji kandydatów do stypendium na studia magisterskie, dlatego wiele zastanawiałam się nad politycznym, etycznym i filozoficznym wymiarem dostępności akademickiej. Gdybym miała szansę pracować przy rekrutacji do programu rezydencyjnego, starałabym się zastanowić, w jaki sposób można usunąć niektóre istniejące uprzedzenia. Na przykład: jak wybierać osoby znajdujące się na wczesnym etapie kariery? Choć waham się, by korzystać z kategorii wieku, bo uważam, że ogromnie ważne jest włączanie osób w każdym wieku. Właściwie to uważam, że obecność uczestników w wieku od dwudziestu lat po pięćdziesiątkę była, moim zdaniem, jedną z największych zalet naszej rezydencji w Biella.

Ważniejsze pytanie brzmi jednak: oprócz prób uczynienia procesu naboru do małych rezydencji bardziej sprawiedliwym, co jeszcze możemy robić? Jakie inne formy uczenia się mogłyby dotrzeć do szerszego grona osób? To właśnie obszar, w którym warto byłoby dalej eksperymentować. Na przykład, czy pewne metodologie projektowania uczenia się, które mnie interesują, mogłyby zostać zastosowane w przestrzeni online, gdzie uczestniczyć mogłoby znacznie więcej osób? Oczywiście, w wersji online coś bezpowrotnie się traci, ale jeśli priorytetem jest dotarcie do większej liczby osób, można próbować różnych rozwiązań. Na przykład można zaprosić sto osób i podzielić tę grupę na dwadzieścia mniejszych, po pięć osób, przekazując każdemu zespołowi bardzo szczegółowe instrukcje. To wymaga przemyślanego projektu i uważnej facylitacji, ale uważam, że jest to realne.

Podczas organizowania wydarzeń dla brytyjskiej organizacji non-profit Perspectiva zdarzało się, że dołączało do nas online około stu osób. Po spotkaniu w dużej grupie dzieliliśmy uczestników na mniejsze pokoje i proponowaliśmy konkretne pytania do refleksji czy uczenia się. Okazało się, że wiele z tych osób chciało spędzać w tych małych grupach znacznie więcej czasu, niż zakładaliśmy. Pokazało nam to, jak silna jest potrzeba bezpośredniego kontaktu, zwłaszcza wśród osób żyjących w izolacji, na obszarach wiejskich lub osób starszych, które mają ograniczone kontakty społeczne.

Chciałabym zadać ci jeszcze jedno pytanie, które wyrasta z kontekstu naszego projektu *Ecosystems of the Erotic*. Kiedy zaczęłam pracę w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, od razu stało się dla mnie oczywiste, że ciało jest w środowisku akademickim mało obecne. Idea ponownego wprowadzenia problematyki cielesności do instytucji mogłaby stanowić strategię destabilizacji infrastruktury (*infrastructure destabilisation*) – to koncepcja, którą zaczerpnęłam z twojego eseju *Beyond Sustainability: Adapting the 'Degrowth' Theory to the Art World*[5]. W jaki sposób teoria postwzrostu (*degrowth*) i destabilizacja infrastruktury mogą zostać zastosowane jako strategie kolektywnego uczenia się?

Choć ta idea została w pewnym stopniu „rozmyta" przez redaktora eseju, nadal wierzę w koncepcję destabilizacji infrastruktury; może tu po prostu wychodzi na jaw moja buntownicza natura.

5 L. Biddlecome, *Beyond Sustainability: Adapting the 'Degrowth Theory' to the Art World*, Art Düsseldorf Magazine, https://art-dus.de/leigh-biddlecome-sustainability-art-essay/, dostęp 27 lipca 2025.

W pewien sposób odpowiedź może być taka sama, jak ta, którą przed chwilą sformułowałam w odniesieniu do tworzenia dostępu do przestrzeni edukacyjnych, gdzie osoby uczestniczące wybiera się według zupełnie innych kryteriów niż dotąd. Innymi słowy, chodzi o wprowadzenie destabilizacji do samego środowiska kolektywnego uczenia się.

Przypomina mi to doświadczenie funkcjonowania w biurokracji czy systemach instytucjonalnych, na przykład we Włoszech czy we Francji, jako imigrantki – tam prawie nie da się przetrwać samemu. Trzeba wiedzieć, kto może pomóc ci poruszać się w tym systemie jako cudzoziemcowi. Myślę, że doświadczenie migracji i bycia outsiderem lub outsiderką może destabilizować instytucje, ponieważ nasza obecność stawia pytania i ujawnia ograniczenia tych systemów. Będąc migrantką, jesteś zmuszona szukać sposobów na pokonywanie przeszkód, a po drodze, jeśli masz pewien przywilej (tak jak ja miałam podczas tych procesów jako biała Amerykanka), możesz domagać się zmian od osób wewnątrz systemu.

Być może dobrym porównaniem jest tutaj idea definansjalizacji. To koncepcja, o której mówi Cassie (z grupy Hologram). Chodzi w niej o tworzenie wspólnotowych zasobów niezwiązanych z pieniądzem. Innymi słowy, zamiast budować wszystkie relacje na wymianie pieniędzy lub czasu za pieniądze i na fakcie, że w kapitalizmie wszystko ostatecznie służy zyskom akcjonariuszy i firm, można zaproponować pytanie: „Jak możemy żyć poza tym systemem, troszcząc się o siebie nawzajem i zaspokajając swoje potrzeby kolektywnie?".

To jest w stanie działać tylko poprzez proces uczenia się. Nie da się z dnia na dzień przejść do uspołecznionego systemu funkcjonującego poza finansami, ale można testować różne modele. W Berlinie działa na przykład przestrzeń Casino for Social Medicine. Funkcjonuje jako organizacja non-profit i bar/kawiarnia, w której wszystkie wydarzenia są bezpłatne i organizowane dobrowolnie przez uczestników. Nie sprowadza się to jednak do samego „przychodzenia i brania". Idea polega na tym, że każdy wnosi coś od siebie – własne wydarzenie, wiedzę lub umiejętności, które może zaoferować wspólnocie.

Mają już około dwóch tysięcy osób na swoim kanale Telegram, a zaczęli działalność dopiero w październiku 2024 roku. To kolejny ciekawy eksperyment pokazujący, co jest możliwe, a jednocześnie stanowi realne doświadczenie wspólnego uczenia się, ponieważ uczestnicy wypracowują wszystko w trakcie działania. Wciąż muszą płacić podatki i czynsz za przestrzeń, ale wszyscy pracują tam jako wolontariusze. Jest ktoś, kto oferuje akupunkturę, ktoś inny udziela informacji o poruszaniu się w niemieckim systemie imigracyjnym, ktoś organizuje czytanie poezji itd. Odbywają się tam różnego rodzaju wydarzenia i warsztaty. Myślę więc, że kolektywne uczenie się może wspierać ruch w stronę postwzrostu (*degrowth*), jeśli zachodzi w kontekście wzajemnej pomocy, a nie poprzez tradycyjne systemy konsumpcji i wymiany.

W swoim eseju *If this is a metacrisis, what do I do on a Monday morning*? odwołujesz się do tekstu Jonathana Rowsona *Prefixing the World*[6]. Rowson z kolei przywoływał Paulo Freirego, co prowadzi nas z powrotem do kwestii pedagogiki, ale także do twojej pracy magisterskiej, w której zajmowałaś się koncepcją autentyczności w kontekście dziedzictwa kulturowego. Paulo Freire w *Pedagogy of the Oppressed* (1970) pisał:

***Słowo nieautentyczne, niezdolne do przekształcania rzeczywistości, pojawia się wtedy, gdy na jego konstytutywne elementy nakłada się dychotomię. Gdy słowo zostaje pozbawione wymiaru działania, cierpi na tym automatycznie także refleksja; a samo słowo przemienia się w jałowe gadanie, w werbalizm, wyobcowane i wyobcowujące „bla bla". Staje się pustym słowem, które nie potrafi demaskować świata, bo demaskacja jest niemożliwa bez zobowiązania do przemiany, a nie ma przemiany bez działania*[7].**

6 J. Rowson, *Prefixing the World…*, Perspectiva, https://perspecteeva.substack.com/p/prefixing-the-world, dostęp 27 lipca 2025.

7 P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Seabury Press, New York 1970, tłum. cytowanego fragmentu A. Szymanek.

Tak, według Freirego koncepcja nieautentyczności w kontekście języka zakłada, że ze słów musi wynikać pewien rodzaj działania, w przeciwnym razie same akty denuncjacji są puste, czyli nieautentyczne. Freire każe nam wyobrazić sobie autentyczność jako zjawisko o pewnej „gęstości", którą zyskuje dzięki zobowiązaniu do działania, podążającego za językiem, nieautentyczność zaś według niego oznacza nie tylko pustkę, ale także jałowość. Kiedy wspominasz Freirego, od razu widzę związek z esejem *If this is a metacrisis, what do I do on a Monday morning?*, ponieważ uważam, że pewne odpowiedzi, które pojawiły się podczas redagowania tego tekstu, pokazały, że działanie może oznaczać wiele różnych rzeczy. Nie musi to być wcale monumentalny, zmieniający paradygmat akt w świecie, może to być także akt tworzenia, akt refleksji czy akt wspólnego słuchania. Odnosząc się do kwestii zmian paradygmatu, niedawno rozmawiałam z transdyscyplinarnym projektantem (i moim przyjacielem) Enginem Ayazem, który zauważył, że nadmierny nacisk na tworzenie dzieł zmieniających paradygmat jest problematyczny nie tylko z punktu widzenia jednostki (bo rodzi zarozumiałość i brak pokory), ale także potrafi przesłonić bardziej nieuchwytne, a nawet mistyczne aspekty zmiany[8]. Dodałabym też w kontekście naszej rozmowy, że pomija to kolektywny wymiar tego rodzaju przemian.

W jaki sposób autentyczność łączy się ze wspólnym uczeniem się? Czy autentyczność może stanowić strategię kolektywnego uczenia się?

Od dawna interesuje mnie obsesja na punkcie autentyczności, którą obecnie obserwujemy w naszej kulturze, a także negatywne aspekty związane z pojęciem autentyczności. W mojej pracy akademickiej, która dotyczyła tego tematu, zadawałam pytania: „Co się dzieje, gdy kultura, a zwłaszcza skrajnie prawicowe rządy i ruchy polityczne, popada w obsesję na punkcie jedynego sposobu, w jaki coś musi wyglądać?", „Kiedy obsesja na tle autentyczności prowadzi do wykluczania pewnych osób i praktyk?"[9].

Łatwym przykładem tego negatywnego pojmowania autentyczności mogą być pewne zabiegi względem form dziedzictwa niematerialnego, takich jak kuchnia, taniec czy rytuały. Skrajnie prawicowe rządy często je zawłaszczają, ogłaszając, że stanowią one „esencję" kultury, i upierają się, że aby zachować autentyczność, muszą pozostać w niezmienionej formie. W efekcie praktyki ludowe, które z natury ulegają ciągłej przemianie, zostają unieruchomione, a dodatkowo pojawia się mechanizm wykluczenia (nowi mieszkańcy czy osoby o innym tle etnicznym i/lub religijnym nie mogą brać w nich udziału). Z antropologicznego punktu widzenia jest to oczywiście sprzeczne z faktem, że zdecydowana większość kultur w toku dziejów rozwijała praktyki synkretyczne.

W kontekście kolektywnego uczenia się uważam, że kiedy próbuje się na siłę narzucić jakąś formę autentyczności w procesie pracy, nauki, wymiany doświadczeń, może to przynieść odwrotny skutek. Autentyczność można rozumieć indywidualnie, wówczas pytamy siebie: „Czy pozostaję wierna/wierny swojemu zasadniczemu ja?", „Czy uczciwie przedstawiam siebie innym?". Taka forma autorefleksji może być czymś dobrym (dopóki nie zamienia się w obsesję i nadmierne skupienie na sobie).

Jeśli każdy wchodzi w proces uczenia się zbiorowego z poczuciem osobistej autentyczności, uważam to za coś wspaniałego. Problem zaczyna się wtedy, gdy jednostka, grupa lub instytucja rości sobie prawo do określenia, że proces czy praktyka artystyczna muszą wyglądać w określony sposób, by można je

8 L. Biddlecome, *Finding Coherence in 'Steady State Resonance'*, Emerge, https://www.whatisemerging.com/opinions/finding-coherence-in-steady-state-resonance, dostęp 5 sierpnia 2025.

9 Taż, *Exclusion in the guise of authenticity: (in)tolerance and intangible cultural heritage, and the case of Indian classical dance*, rozprawa magisterska, Sciences Sociales – Spécialité Territoires, Espaces, Sociétés, École des Hautes Études en Sciences Sociales, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paryż oraz ELTE, Budapeszt, wrzesień 2021, https://www.leighbiddlecome.com/_files/ugd/6d0d7b_8d3a31ede46247ee977a033e8f585eb6.pdf, dostęp 5 sierpnia 2025.

było uznać za autentyczne. Zauważam też, że im więcej mówi się o autentyczności, tym mniej jej w rzeczywistości bywa. O wiele ważniejsze są pytania: „Czy jestem szczery/szczera w sposobie, w jaki się komunikuję i w tym, co tworzę?", „Czy potrafię troszczyć się o innych i słuchać ich doświadczeń w takim samym stopniu, w jakim jestem uważny/uważna na własne? A może jestem tak pochłonięty/pochłonięta własnym doświadczeniem, że od dwudziestu minut wcale nie słucham moich współpracowników?".

Jeśli rozumieć autentyczność jako prawdziwe dzielenie się, wierność własnemu sposobowi myślenia czy procesowi twórczemu oraz brak nadmiernego dostosowywania się do narzuconych wyobrażeń, to postrzegam to jako coś bardzo wartościowego. Jednocześnie uważam, że autentyczność powinna obejmować także słuchanie, (samo)świadomość i wrażliwe współbrzmienie z grupą.

Twoje słowa o autentyczności skłoniły mnie do skonfrontowania ich z koncepcją *queer use* Sary Ahmed. Queerowanie może wydawać się niemal przeciwieństwem autentyczności, ponieważ polega na wprowadzaniu w skostniały stan rzeczy odmienności i różnorodności, co być może oddala od autentyczności. Jednocześnie rozumiem, że w samym rdzeniu queerowania kryje się coś głęboko autentycznego.

Właśnie dlatego autentyczność może być niezwykle interesującym pojęciem, ponieważ sądzę, że nasze potoczne rozumienie jej bywa często błędne. Jak pokazuje cytat z Freirego, autentyczność funkcjonuje w przestrzeni paradoksów. Coś, co wydaje się autentyczne, może okazać się nieautentyczne, jeśli jest nadmiernie wymuszone. Jeśli więc rząd narzuca określone formy autentyczności w sztuce, to z samej natury to, co powstaje, nie może być autentyczne. W podobny sposób można mówić o paradoksie autentyczności i queerowania: u Ahmed queerowanie oznacza „rozbieżność", przewrotność, innowacyjność i „nietypowe rozwiązania", a wszystkie te elementy, moim zdaniem, mogą istnieć w ramach autentyczności, którą ja postuluję (czyli takiej, która jest niewykluczająca, płynna i podlegająca przemianom).

W jaki sposób zdefiniowałabyś wiedzę kolektywną w kontekście swoich doświadczeń i praktyki? Jakie aspekty uważasz za kluczowe w jej tworzeniu, dzieleniu się nią czy ucieleśnianiu jej?

To pytanie przywodzi mi na myśl postawę mojego przyjaciela Bryana Kama, którego wcześniej wspomniałam. Jego sposób myślenia o uczeniu się opiera się na stałym balansowaniu pomiędzy wiedzą teoretyczną a praktyką, czyli doświadczeniem realnie przeżytym.

Wiedzę zbiorową z perspektywy teoretycznej rozumiem jako proces nakładania się warstw w czasie, najlepiej poprzez wiele powiązanych ze sobą osób, oraz jako splot wiedzy ucieleśnionej jednostkowo i wiedzy relacyjnej. Obejmuje to, co zyskujemy dzięki doświadczeniom wspólnego tworzenia i uczenia się. Włączyłabym tu również wiedzę historyczną, zarówno tę zakorzenioną w kulturze Zachodu, jak i coraz częściej w systemach wiedzy wywodzących się z tradycji Wschodu, rdzennych społeczności i innych źródeł.

Jeśli chodzi o praktyczne, żywe doświadczenie, myślę, że ciekawym ćwiczeniem może być zamknięcie oczu i przypomnienie sobie chwili, w której doświadczyło się wspólnego uczenia, gdziekolwiek się wtedy było, oraz odtworzenie tego, jak to było w tamtym momencie.

Sądzę, że jeśli uda się sięgnąć do tego odczucia, staje się ono solidnym punktem wyjścia do rozpoznania, czy zjawisko wspólnego uczenia się zaszło, czy nie… Z mojego doświadczenia mogę przywołać moment, gdy uczestniczyłam w rezydencji

→
Rezydencja poświęcona performansowi site-specific i dramaturgii w Fondation Royaumont, Francja, sierpień 2021, fot. Leigh Biddlecome

taneczno-muzycznej kilka lat temu w dawnym klasztorze przekształconym w fundację pod Paryżem (Fondation Royaumont). Pracowałam tam jako badaczka i dramaturżka z choreografem, kompozytorem oraz trójką tancerzy i w ciągu dwóch tygodni wspólnie stworzyliśmy nowy spektakl od zera.

Projekt miał charakter site-specific, a atmosfera prób, podczas których pomysły były nieustannie poddawane grze i eksperymentom, czy to w działaniach tancerzy, czy w muzycznych improwizacjach kompozytora na organach, jest dla mnie kwintesencją tworzenia wiedzy zbiorowej. To nie jest wiedza rozumiana jako zespół twierdzeń, lecz raczej umiejętność komunikacji multimodalnej i współtworzenia w grupie ludzi, którzy dysponują różnymi zestawami kompetencji.

Jak można w przyszłości wdrażać strategie wspólnego uczenia się tak, aby miały one głębszy sens i realne znaczenie?

W pewnym sensie właśnie do tego dążę, rozwijając tę międzydyscyplinarną metodologię facylitacji, aby brać pod uwagę zarówno uczenie się psychologiczne i relacyjne, jak i wymiar ucieleśniony, obok głównego tematu. Czerpię tu z technik somatycznych i „niewerbalnych sposobów poznawania" wywodzących się z tańca contemporary, a także z praktyk społecznych i relacyjnych z rozwijającej się dziedziny „rozwoju wewnętrznego", obejmującej procesy transformacji grupowej.

Na przykład w bardziej tradycyjnym kontekście pedagogiki sztuki na akademii sztuk pięknych – jak można małymi krokami włączać uznanie dla psychologicznego i emocjonalnego stanu grupy? Nie chodzi o to, by każde doświadczenie edukacyjne zamieniać w sesję psychoterapeutyczną, lecz raczej o to, by pozostawać świadomym tego, jak czują się studenci i studentki, jak odnoszą się do siebie nawzajem, czy okazują sobie troskę, a także by przez cały proces byli w kontakcie ze swoimi ciałami. A w kontekstach, gdzie już istnieje silny nacisk na psychoemocjonalne uczenie się i świadomość relacyjną, wprowadziłabym podejścia artystyczne i somatyczne do uczenia się kolektywnego, tak aby sztuka i taniec nie sprowadzały się jedynie do widowiska czy rozrywki.

Celem jest więc stworzenie elastycznego zestawu narzędzi, praktyk i metod, który będzie wystarczająco plastyczny, by sprawdzać się w kontekście rezydencji artystycznych (zwłaszcza u artystów i kuratorów zaangażowanych społecznie), warsztatów i spotkań akademickich oraz procesów twórczych w sztukach performatywnych (szczególnie u dramaturgów pracujących nad złożonymi, multidyscyplinarnymi projektami w ramach rezydencji). Innymi słowy, uważam, że projektowanie procesów wspólnego uczenia się powinno wiązać się z przekraczaniem naszych zwyczajowych stref dyscyplinarnego komfortu i wprowadzaniem technik w sposób intuicyjny oraz nieoczywisty.

Prowadzenie warsztatu integracyjnego i *sense-making* po konferencji Inner Development Goals Summit w Sztokholmie, Szwecja, październik 2024, fot. Ivo J. Mensch

BIBLIOGRAFIA

Źródła drukowane

D. Cormier, *Rhizomatic Education: Community as Curriculum*, „Innovate: Journal of Online Education", t. 4, nr 5, 2008.

P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Seabury Press, Nowy Jork 1970.

b. hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, Taylor & Francis Group, Nowy Jork–Londyn 1994.

K. Krasoń, M. Hyla, J. Jastrząb, *W podróży. W poszukiwaniu codzienności artyfikowanej*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2025.

A. Neimanis, *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*, Pamoja Press, Warszawa 2024.

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

Źródła internetowe

F. Aksoy, M. Down, C. Oprea (red.), *Class and Redistribution*, L'Internationale Online, 2021, https://internationaleonline.org/site/assets/files/7221/lio_classandredistribution_2021.pdf, dostęp 16 września 2025.

L. Biddlecome, *Beyond Sustainability: Adapting the 'Degrowth Theory' to the Art World*, „Art Düsseldorf Magazine", https://art-dus.de/leigh-biddlecome-sustainability-art-essay/, dostęp 27 lipca 2025.

L. Biddlecome, *Exclusion in the guise of authenticity: (in)tolerance and intangible cultural heritage, and the case of Indian classical dance*, rozprawa magisterska, Sciences Sociales – Spécialité Territoires, Espaces, Sociétés, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paryż oraz ELTE, Budapeszt, 2021, https://www.leighbiddlecome.com/_files/ugd/6d0d7b_8d3a31ede46247ee977a033e8f585eb6.pdf, dostęp 5 sierpnia 2025.

L. Biddlecome, *Finding Coherence in 'Steady State Resonance'*, Emerge, https://www.whatisemerging.com/opinions/finding-coherence-in-steady-state-resonance, dostęp 5 sierpnia 2025.

L. Biddlecome, *If this is a metacrisis, what do I do on Monday morning?*, Perspecteeva, https://perspecteeva.substack.com/p/if-this-is-a-metacrisis-what-do-i, dostęp 27 lipca 2025.

S. Burayа Boned, I. Hiršenfelder (red.), *Degrowth and Progress*, L'Internationale Online, 2021, https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline_degrowthandprogress_epub_2021.pdf, dostęp 16 września 2025.

N. Haq, P. Martínez, C. Oprea (red.), *Austerity and Utopia*, L'Internationale Online, 2020, https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/internationaleonline-austerityandutopia-2020-web.pdf, dostęp 16 września 2025.

J. Jastrząb, *Artyfikacja jako strategia aktywizacji twórczej seniorów*, Program Dobre Innowacje, podręcznik e-book, 2022, http://www.jolajastrzab.pl/wp-content/uploads/2023/05/Innowacyjna-w-skali-kraju-metoda-aktywizacji-tw%C3%B3rczej-senior%C3%B3w-w-oparciu-o-artyfikacj%C4%99_podr%C4%99cznik-1-3.pdf, dostęp 27 lipca 2025.

J. Rowson, *Prefixing the world: Why the polycrisis is a permacrisis, which is actually a metacrisis, which is not really a crisis at all*, Perspectiva, 2023, https://perspecteeva.substack.com/p/prefixing-the-world, dostęp 13 grudnia 2025.

A. Saviotti, *Arte Útil and the attempt to change the world*, Van Abbemuseum Kitchen Blog, Eindhoven 2014, https://www.alessandrasaviotti.com/uploads/1/3/2/3/13234002/vam_kitchen_blog_%C2%BB_alessandra_saviotti.pdf, dostęp 8 października 2025.

A. Saviotti, *Hacking Art Education. Arte Útil as an educational methodology to foster change for curriculum planning*, praca doktorska, Liverpool John Moores University, 2023, https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/22729/, dostęp 8 października 2025.

A. Saviotti, *Tools of Renewal – Tania Bruguera and Arte Útil*, rozmowa z Florentem Delvalem, Faire Mondes, nr 2, 2021, https://fairemondes.com/florent-delval-outils-de-renouveau-tania-bruguera-et-arte-util/, dostęp 8 października 2025.

C. Thornton, *The Hologram: Feminist, Peer-to-peer Health for a Post-Pandemic Future*, Pluto Press, 2020, https://www.plutobooks.com/9780745343327/the-hologram/, dostęp 29 listopada 2025.

Strategie kolektywnego uczenia się

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Redakcja:
Agata Szymanek

Korekta tekstu:
Anna Żołnik

Projekt graficzny, skład i łamanie:
Maciej Wodniak

Projekt „Badanie metod kolektywnego uczenia. Projekt publikacji cyfrowej" zrealizowano w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w ramach subwencji MKiDN na utrzymanie i rozwój potencjału dydaktycznego i badawczego, w latach 2025/2026.

ISBN 978-83-68440-32-4

aspkatowice