

Działanie artysty ponowoczesnego polega na bohater-
skim wysiłku ugłóśnienia tego, co bezgłóśne, uczynienia
namacalnym tego, co niewidzialne – ale też i na tym, by
(pośrednio, przez odmowę uznania społecznie uprawo-
mocnionych znaczeń i kanonów ich wyrażania) wykazać,
że nie tylko jeden głos czy kształt jest możliwy, a więc by
zapraszać do udziału w nigdy nie kończącym się procesie
sensotwórstwa³¹.

31. Bauman, dz. cyt., s. 168.

**Magdalena Skowrońska,
Bartłomiej Lis**
Ćwiczenie kolektywności.
O współdziałaniu we wrocławskim polu
artystycznym na początku XXI wieku

Niniejszy artykuł powstał w wyniku kolektywnego działania dwojga pracowników pola sztuki – kuratora projektów społecznych i kuratorki projektów edukacyjnych zatrudnionych w Muzeum Współczesnym Wrocław. Z opisywanym w tym tekście problemem zderzaliśmy się wielokrotnie podczas naszej zawodowej praktyki oraz prywatnych kontaktów z wrocławskimi artystami i artystkami. Przykłady, którymi posługujemy się dla zilustrowania poszczególnych fragmentów i naszych wywodów, pochodzą zarówno z naszych obserwacji, jak i rozmów, które na okoliczność tego artykułu przeprowadziliśmy z siedmioma osobami aktywnymi w lokalnej/krajowej przestrzeni kulturowo-artystycznej. Wywiady, o których wolimy mówić – rozmowy (ta dystynkcja ma charakter przede wszystkim metodologiczny, wynikający z postrzegania badacza jako nie zawsze zewnętrznego, zawsze do jakiegoś stopnia zaangażowanego w opisywane zjawisko i współuczestniczącego/poprzez rozmowę wpływającego/w wypracowaniu finalnego tekstu/narracji) – zostały przeprowadzone w sierpniu i wrześniu 2017 roku (pięć rozmów indywidualnych, jedna diada). Zanim zapytaliśmy naszych rozmówców, zadaliśmy najpierw sobie pytania o to, co naszym zdaniem może być przykładem „antywzorców”, o których piszą Pascal Gielen i Thijs Lijster, a redaktorka tomu postanowiła uczynić tematem tej antologii. W toku dyskusji uznaliśmy, że warto ponownie przyrzeć się zjawisku kolektywności w sztuce. Nie byłoby to dla nas pewnie tak oczywiste, gdyby nie fakt, że od lat z bliska obserwujemy szereg wrocławskich inicjatyw o tym charakterze, a niedawna wystawa w galerii Studio BWA Wrocław zatytułowana „Część wspólna. Archiwum społeczne – wystawa Dominiki Łabądz i Joanny Synowiec” (8.12.16 – 21.01.17)¹ w ciekawy, subiektywny sposób

1. „Część wspólna. Archiwum społeczne – wystawa Dominiki Łabądz i Joanny Synowiec”, Magazyn SZUM, wydanie internetowe, www.magazynszum.pl/do-zobaczenia/czesc-wspolna-archiwum-spoeczne-dominiki-labadz-i-joanny-synowiec-w-galerii-studio-bwa-wroclaw/, dostęp: 10.09.2017.

Zgromadzone na wystawie plakaty, zdjęcia, wywiady oraz inne materialne elementy, przywoływały pamięć o niezależnych, oddolnych inicjatywach społecznych, muzycznych i artystycznych, które działały we Wrocławiu w ostatnim dwudziestoleciu. Celem wystawy była także próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób prowadzić proces archiwizacji tych efemerycznych zjawisk i prywatnych historii. Praca nad archiwum wymagała stworzenia

porządkowała ostatnie dwie dekady, zwracając naszą uwagę na niezwykłość zjawiska kolektywnych działań artystyczno-kulturowych wychodzących poza wąsko rozumiane ramy sztuki, uspołeczniając je właśnie. Opowieść nasza ma oczywiście charakter wybiórczy, nieobiektywny, celowy i nie powinna być postrzegana jako próba stworzenia jakiejś generalizującej narracji. Jest raczej pewnym tropem/hipotezą na temat nienormatywności praktyk w polu sztuki. Jest naszą propozycją przykładu „antywzorca”.

Kolektyw to, najprościej rzecz ujmując, grupa osób związana wspólnym działaniem. W tej definicji naszą uwagę zwrócić powinien przede wszystkim ten aktywny aspekt styczności jednostek w przestrzeni. Innymi słowy, współwystępowanie w jednym miejscu, nie wystarczy, aby nazwać tę grupę kolektywem. To dopiero wola i praktyka współdziałania jest elementem wyróżniającym i fundującym grupę osób jako kolektyw. Nie znajdziemy nigdzie informacji, ile osób powinno być zaangażowanych w daną aktywność, abyśmy mogli już mówić o kolektywności. Pozostaje nam zatem arbitralnie przyjąć jedną z socjologicznych definicji grupy², która mówi, że dwie osoby pozostające w jakiejś relacji ze sobą, tworzą grupę społeczną. Termin ten był w dość po-

większego ciała – grupy roboczej złożonej z osób związanych z różnymi wrocławskimi patainstytucjami: Galerią U, queerową grupą „Q Alternatywie”, Centrum Reanimacji Kultury, feministyczną Inicjatywą 8 marca, i była dla uczestników testem modelowej sytuacji działania zespołowego. Celebrowanie kolektywności najpełniej uwidacznia się w nawoływaniu do wspólnego zbierania „pamiętek” po minionych i wciąż trwających fenomenach kultury niezależnej, która jest „częścią wspólną” wszystkich osób zrzeszających się poza mainstreamem. Na ścianach galerii stworzono schemat – subiektywną mapę poszczególnych inicjatyw, a w czasie trwania wystawy swoje obiekty związane z niezależnymi działaniami kolektywnymi mógł dołożyć każdy. Finalnie w archiwum udokumentowano rozmaite inicjatywy niezależne m.in. galerie sztuki, grupy feministyczne i ekologiczne, kolektywy muzyczne i radiowe, skłoty, wydawnictwa. Największe natężenie tych praktyk przypadło na lata 2000 – 2010, gdy ludzie urodzeni w latach 80. XX w. poprzez zrzeszanie się w oddolnych ruchach wyrażali swój sprzeciw wobec afirmowanego powszechnie indywidualizmu i przymusu osiągania sukcesu. „Część wspólna” zarchiwizowanych inicjatyw to istniejąca potrzeba wspólnotowości i samoorganizowania się o charakterze tymczasowym i procesualnym. Oprócz chronologicznego opracowania poszczególnych zjawisk i sposobów działania, celem archiwum było zebranie wskazówek dla innych grup, by usprawnić ich wewnętrzną współpracę i skuteczne działanie.

2. N. Goodman, *Wstęp do socjologii*, przeł. J. Polak, J. Ruskowski, U. Zielińska, Wyd. Zysk i sp., Warszawa 1997, s. 67. Inne mówią o trzech osobach, od których rozpoczynamy mówić o grupie.

wszechnym użyciu w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Opisywano w ten sposób „wspólnotowe inicjatywy” i aktywności obywatelskie w przestrzeniach publicznych. Można oczywiście dyskutować nad „wewnątrzsterownością”³ tych działań, czyli na ile były one podyktowane chęcią wspólnej pracy, a na ile wynikały z odgórnie zaplanowanych aktywności (dla „dobra wspólnego”). Wspominamy o tym, by zasygnalizować pewien stereotyp kolektywności, który stał się niejako „semantycznym bagażem” polskiego społeczeństwa „ochoczo” odrzucającego po 1989 roku wspólnotową organizację życia publicznego, wybierając dla odmiany „neoliberalną – indywidualistyczną gramatykę”, z wszystkimi tego konsekwencjami.

Kolektywność w praktykach artystycznych nie jest zjawiskiem nowym, już w starożytności i w czasach późniejszych mówiło się o „szkołach” lub warsztatach danego mistrza. Bardzo długo jednak chodziło bardziej o zaznaczenie, że dany artysta ma współpracowników, którzy wykonują dla niego część lub całość pracy – jednak absolutnie wyłączało to ich ze współautorstwa. Powszechnie kojarzone z działaniem grupowym były dotychczas ruchy awangardowe, wśród których wyliczyć można wspólne akcje futurystów, dadaistów i surrealistów, czy wpisane w upolityczniony kontekst działania produktywistów czy muralistów. Jednak ruchy te podporządkowywały kierunek aktywności jednostki wyższej idei, nie stawiając zagadnienia kolektywności w centrum ich zainteresowania. W świecie powojennym wspólne organizowanie wystaw grupowych, konferencji, sympozjów, wydawanie opracowań, nie zniosło jednak prymatu indywidualizmu jako postawy dominującej wśród artystów sztuk wizualnych. Nikt też w kolektywności nie widział celu samego w sobie ani rozwiązania dla bieżących problemów artystycznych. Rozkwit globalnego kapitalizmu i penetracja przez niego każdego zakątka życia oraz brak reakcji rynku sztuki spowodowały powstanie takich kontestacyjnych praktyk grupowych jak m.in. Action Machine, Guerrilla Girls, The Yes Men,

3. Por. D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, MUZA, Warszawa 1996.

Sub Rosa⁴. Odnosząc się do powojennego wrocławskiego środowiska sztuk wizualnych wśród wybranych działań grupowych (choć nie zarzucających prymatu indywidualizmu), wymienić należy galerię PERMAFO (1970–81)⁵ oraz Galerię Sztuki Najnowszej (1975–80)⁶. Lata 80. XX w. wniosły na moment nową jakość do myślenia o artystycznej pracy grupowej. To właśnie na te lata przypadł rozkwit działalności grupy LUXUS, która tworzyła dzieła kolektywne w postaci wydarzeń i happeningów, a źródeł ich autorstwa należy dopatrywać się u każdego członka grupy (często w ramach praktyki artystycznej tworzyli także prace indywidualne)⁷. Współczesne praktyki artystyczne, choć nieliczne, coraz częściej w centrum swego zainteresowania stawiają zagadnienie kolektywności. Czy możemy doszukiwać się w nich pewnej nienormatywności?

Normą w naukach społecznych⁸ nazywa się niekwestionowany społecznie zespół zachowań, praktyk, stylów życia, wartości. Ustanowienie ich jako pewnych „kulturowych oczywistości” odbywa się pozornie w sposób nieprzymuszony, nieinwazyjny. Norma jest przedstawiana jako wynikająca z tradycji i „współnotowego konsensusu” rama porządkująca zbiorowe życie jednostek. Jeśli zejdziemy ze skali makro, mówiącej o organizacji życia społecznego w efekcie zawarcia swoistej „umowy społecznej”, znajdziemy także inne, bliższe codziennemu doświadczeniu użycia słowa „norma”. Będzie to jakaś dominanta, najczęściej realizowana praktyka, wzorzec przedstawiany, jako wart naśladowania (w takim choćby sensie, że przynoszący największą dywidendę, zysk – te zaś w języku socjologii opisujemy jako przykłady pozytywnego sankcjonowania danych zachowań). Jednostkę, za odwagę (głupotę?) postępowania wbrew najczęstszemu modelowi, w poprawnie funkcjonującym społeczeństwie, czeka często

kara. Oczywiście, tak dawniej, jak i współcześnie, nie musi ona oznaczać karceru. Symboliczny wymiar kary przyjmujący formę kpiny, niedowierzania, wstydu, zakłopotania, samo-wykluczenia, które także mogą się cielesnie manifestować, spełnia również swoją funkcję – skutecznie obniżając atrakcyjność i wartość nienormatywnego działania. Trudno się nie zgodzić ze stwierdzeniem, że pole sztuki, jak mało które, wydaje się być wolne od normy. Sztuka krytyczna, wrażliwa na kwestie społeczne (np. klasizm, seksizm, rasizm, homofobię), komentująca niesprawiedliwości współczesnego świata bywa często przestrzenią zabiegania o wolność. Ta zaś wymaga nierzadko sprzeciwu wobec zastanego stanu. Wszystko to jest prawdą, tak samo jak fakt, że sztuka nie jest wyabstrahowaną od społecznego, historycznego kontekstu rzeczywistością. Na artystów i artystki, tak samo, jak na szewca, posłankę czy księgarza, wpływ mają instytucje społeczne i instrumenty porządkowania rzeczywistości, takie jak np. system edukacji, media, inni ludzie. Powstają zatem opowieści, które stają się elementem zbiorowego imaginarium, i które ze względu na narracyjną spójność i konsekwencję, w którymś momencie stają się częścią obowiązującego dyskursu, z którego nie jest się tak łatwo wyłamać. Mit o niezwykłości artysty, jego/jej indywidualności sprzął się doskonale z neoliberalną opowieścią, akcentującą rolę i wartość jednostki (kosztem zachowań zbiorowych, wspólnotowych, kolektywnych właśnie) oraz w pojedynczym, konkurującym z innymi jednostkami działaniu (ciężkiej pracy) upatrujący źródła sukcesu. Społecznie wyprodukowana rola artysty, jako kogoś obdarzonego talentem, bardziej wrażliwego, wyjątkowego – mająca swoje początki na długo przed pojawieniem się kapitalizmu – w postaci jaką znamy i rozumiemy dzisiaj – idealnie wpisuje się w neoliberalne postrzeganie „społeczeństwa” tylko jako zbiorowiska jednostek, albo tłumu (w socjologii opisuje się w ten sposób zbiorowość ludzką przyjmującą formę czasową i niezorganizowaną)⁹.

1
3
5

Antywzorce

4. *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, red.

B. Stimson, G. Sholette, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007, s. xi–xv.

5. Por. *PERMAFO – monografia Galerii i ruchu artystycznego*, red. A. Markowska, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2012.

6. Por. *Galeria Sztuki Najnowszej – „Awangarda nie biła braw”*, cz. 1, red. A. Markowska, Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014.

7. Por. A. Mituś, P. Stasiowski, *Agresywna niewinność. Historia grupy LUXUS*, Wyd. BWA Wrocław, Wrocław 2014.

8. A. Giddens, *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2006, s. 727.

9. Por. P. Sztompka, *Socjologia*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2003, s. 152–153.

Tak też i dzisiaj dla wielu artystów/artystek dominantą ich praktyk artystycznych jest działanie indywidualne, skupione na swojej twórczości, prywatnym warsztacie, rzadko umiejscawiające własne aktywności w szerszym społeczno-kulturowym kontekście:

(...) skupienie na sobie, rozbuchane ego, w przeciwieństwie/opozycji do działań społecznych (...) Przede wszystkim działanie w pojedynkę, jednostkowe – artysta który coś tworzy raczej w oderwaniu od grupy. Działania wspólnotowe traktuję jednak jako należące do mniejszości, rzadziej występujące. R3

(...) myślenie o swojej indywidualności, artyści myślą o sobie, jak o indywiduum. Brakuje im spojrzenia poza samą sztukę. Mój imperatyw wewnętrzny nakazuje mi drażnić głębiej. Świat na tyle się zmienił, że wymaga komentarza, by sztuki wizualne wykroczyły poza swój zamknięty obręb. R4

Rozmówczynie cytowane poniżej wskazują na pojedyncze, niegrupowe działania artystów, jako dominantę ich praktyki. Upatrując przyczyn takiego postępowania nie tylko w „neoliberalnym przewrocie”, ale także w systemie edukacji artystycznej i pewnej ugruntowanej tradycji – wyobrażeniu o artyście, jako o kimś niezależnym, autonomicznym:

Na Akademii tak się przygotowuje studentów, opowiadając o ich niezwykłości. Że jak tylko skończą uczelnię, to wszystko będzie im dane, cały świat. Kończą tę uczelnię i ten świat do nich wcale nie przychodzi, bo nikt im nie powiedział, że to oni mają do niego wyjść. R3

(...) na Akademii bardzo mocno skupiasz się na sobie, ćwiczysz swoje umiejętności. Z drugiej strony każdy człowiek powinien potrafić się komunikować z otoczeniem, z zewnątrz. Brakuje spojrzenia na szerszy kontekst, niż tylko

wizualny/formalny. Sztuka jest tworzona w jakimś konkretnym, społecznym kontekście. Nie mówię już o bardzo radykalnym, spojrzeniu, takim zszytym ze sprawami społecznymi (narzędzie zmiany społecznej). Brakuje mi umiejętności łączenia dziedzin, szukania problemu, sedna. Zamiast tego jest głównie spłaszczanie tematu tylko do strony wizualnej, estetycznej. R4

W Polsce jest to sposób działania *hardkorowy*. Nie mamy dobrych doświadczeń z PRL, mimo stereotypu kolektywności. Transformacja strasznie zindywidualizowała nasze podejście do życia. To jest ciężka praca, by nauczyć się wspólnego działania, podejmowania decyzji. Bardzo dużo meczącego „gadania” o tym, co ma się zadziać. My, jako społeczeństwo cały czas się tego uczymy. Wśród artystów, jest to jeszcze trudniejsze. Artyści, jako środowisko, są bardzo zindywidualizowani. Każdy patrzy, jak się inni rozwijają w sztuce – i rozwija się własną karierę, *one man show*. R2

Jedna z rozmówczyń ma w swoim doświadczeniu pracę z grupą młodych artystów, których nakłoniła do wspólnego zrealizowania projektu wystawy. Regułą obowiązującą miało być współdecydowanie i zarządzanie sytuacją wystawienniczą zbiorowo, niehierarchicznie. Pozbawiona takiego doświadczenia młodzież z trudem się adaptowała, w finale zamykając się na przyszłe doświadczenia o charakterze kolektywnym:

Dla nich to jest niewygodny sposób działania, bo nie mają nad sobą kuratora, który bierze odpowiedzialność za całość. W momencie, w którym umawiamy się, że to jest wspólna działalność, oni czują się niebezpiecznie. Mało kto czuł się w tym doświadczeniu dobrze, niewielu miało doświadczenia pracy kolektywnej. Wabikiem była sytuacja, możliwość wystawienia się w X. (...) Po zakończeniu projektu, nikt nie był zainteresowany kontynuowaniem pracy kolektywnej. R1

Taką reakcję częściowo tłumaczy inna młoda artystka, co ponownie w nie najlepszym świetle stawia polski system kształcenia na akademiach i uniwersytetach artystycznych (związanych ze sztukami wizualnymi):

Jak studiowaliśmy, albo kończyliśmy studia, to był większy nacisk na działanie artysty indywidualnego – w porównaniu do innych dziedzin: muzyków, aktorów itp. Praca w grupie super otwiera i rozwija, coraz więcej jest kolektywów i coraz częściej myśli się i uczy pracy w grupie. Były elementy pracy w grupie na Mediacji Sztuki, na zasadzie opracowywało się jakieś zagadnienie razem, nie uczono nas jednak, co powinno się zrobić, żeby praca w grupie się powiodła, sami się tego nauczyliśmy współdziałając już później (...) na Akademii raczej jest pomijana ewentualność pracy w grupie. R5/6

W innym miejscu zwraca się jednak uwagę, że szczęśliwie bardziej społecznie wrażliwe (czy to gdy idzie o temat, czy o sposób działania, uwzględniający otoczenie i otwarte na współdziałanie) praktyki mają także miejsce. Rozmówcy podkreślają „użyteczność działania w polu sztuki”, jako ważny aspekt, który choć nie unieważnia sztuki na rzecz protestu/niezgody/aktywizmu, to jednak jeśli uwzględniony w artystycznym *praxis*, to dowodzący uświadomienia artysty/artystki¹⁰.

Gotowość do kolektywnego współtworzenia nie musi być częścią kompetencji lub naturalnych predyspozycji jednostek, a wzięwszy pod uwagę ogólny kontekst niesprzyjający/niepomagający tego typu aktywnościom (model ten jest nieatrakcyjny dla instytucjonalnych aktorów pola sztuki¹¹), tym bardziej warte odnotowania są próby przekroczenia tych trudności i testowania nowych

10. T. Bruguera, *Arte Útil (Sztuka użyteczna)*, „Notes na 6 tygodni” 2017, nr 110, s. 100–102.

11. Jedna z rozmówczyń zauważa: „Rynek sztuki wokół nie jest chętny kolektywności. Z ekonomicznego punktu widzenia wydaje się nieopłacalny. Łatwiej jest zaprosić jednego artystę niż piętnaście osób, które wymagają takiego samego traktowania. Zawsze wychwyca się jakieś jedno nazwisko, stara się to ogarnąć przez wyciągnięcie jednego nazwiska”. R2

potencjalności (lub nowego formatowania/urządzenia modelu, który jest już znany). Zwracamy także uwagę na nowe problemy/tematy lub zjawiska, które hasło kolektywności ujawnia.

Skoro Akademia i neoliberalny system nie ułatwiają kolektywnego współdziałania artystów, to co wpływa na to, że część z nich jednak postanawia angażować się w takie inicjatywy? Chęć tworzenia w kontrze do rozpoznanych mechanizmów i narzędzi (rekwizytów) świata sztuki, czyli działania (?) zorganizowanego w ramach określonych zasad premiujących tak zwaną „kreatywność”, „przedsiębiorczość”, „dążenie do sukcesu”, manifestujących się na przykład poprzez indywidualną wystawę w renomowanym „white cube”. Nie należy tego jednak czytać jako wykluczenie merkantylnych/komercyjnych praktyk w ramach kolektywnych inicjatyw artystycznych. Takie także istniały/istnieją. Nie jest naszym zamiarem ich krytyka, zresztą część naszych rozmówców ma w swoim doświadczeniu także takie wspólnotowe działania, które od początku miały na celu uzyskanie jakiejś dywidendy (czy to stricte artystycznej związanej z pozycjonowaniem w polu sztuki, czy to finansowej). W tym miejscu interesuje nas ten rodzaj kolektywności, który wychodzi z pozycji inaczej rozumianego zysku/wartości dodanej. Bardziej zorientowanej na zewnątrz, czyli biorącej w swej praktyce pod uwagę wytworzenie wspólnoty, otoczenie społeczne, kontekst lokalny, sąsiedztwo.

Ważny był kontakt z ludźmi, którzy mieszkają w okolicy, ale nie od tej strony, że ich edukujemy – równa wymiana z nimi, nawiązanie więzi sąsiedzkiej – żeby przychodzili na wystawy, a my żebyśmy mogli im pomachać, jak idziemy na przystanek albo zejść wspólnie do ogródka (...) mogliby korzystać z tego, co robimy, ale także otworzyć się na to (...) na pewno część osób, która słyszy, że się otwiera miejsce artystyczne, nie myśli o tym dobrze. Wspólnie założyliśmy X1, ale zorientowaliśmy się, że część chce działać bardziej wystawienniczo, a część ma inny pomysł i tak powstało X2 jako odnoga X1. R5/6

Warto jednak pamiętać też o tym, o czym przypomina jedna z osób, że „aktywizm, działalność *zmianotwórcza* i zainteresowanie sprawami społecznymi są wtórne wobec prymarnego zajęcia się sztuką” (R1). Skala tego „uspołecznienia” artystycznej praktyki jest bardzo szeroka. W tym artykule nie starczy nam miejsca, by ją szczegółowo omówić.

Niektórzy rozmówcy odwoływali się do swojego „socjalistycznego dzieciństwa” – w sensie pierwszego, przed-transformacyjnego okresu dojrzewania, kiedy to przestrzenią spędzania wolnego czasu było wspólne podwórko i trzepak: „Współdziałanie nie bierze się znikąd. Dla naszego pokolenia było to naturalne, rozdziło się już na podwórku. Dzisiaj nie jest to świadome, jest raczej rzadkie” (R4). Aspekt towarzyskości jednak (a ten z pewnością był kluczowy w zabawie dzieci) pozostaje jednym z najistotniejszych. Jedną z rozmówczyń uznaje nawet, że może on być kategorią różnicującą zjawiska artystycznej kolektywności na współczesnej mapie Polski:

Grupy, które powstają we Wrocławiu czy Gdańsku mają trochę charakter towarzyski – są działaniem ze znajomymi, a także są stwarzaniem sobie przestrzeni, do wspólnego działania. Inaczej niż grupy warszawsko-poznańskie – bardziej sprofesjonalizowane łączące siły w grze artystyczno-rynkowej. R1

Do-społeczne podejście dla niektórych jest warunkiem *sine qua non* każdego grupowego działania. Ułatwia również niehierarchiczne tworzenie kolektywu, włączające i szanujące każdy głos. W praktyce oczywiście bywa różnie, ale element „lubienia się”, chęci przebywania ze sobą, współtworzenia i przyjaźni często pojawiał się w rozmowach. Ktoś zauważył, że nie jest to warunek niezbędny dla dobrej kolektywnej pracy, jednak chwilę później uznał, że jednak wzajemna serdeczność i sympatia istotnie ten proces ułatwiają.

Można sformułować także hipotezę, że raczej metrykalna młodość, okres studiów, niż dojrzałego życia, jest czasem

formowania się pierwszych (a czasami jedynych) kolektywnych doświadczeń. Czas podjęcia nauki na wspólnej uczelni to często okoliczność sprzyjająca, w sensie ułatwiająca „namierzenie się” w przestrzeni, poznanie swoich systemów etycznych, wrażliwości. I to te właśnie cechy, a mniej współdzielone estetyki czy artystyczne gusta, decydują o zawiązaniu się grup artystycznych. Dla wszystkich osób, z którymi rozmawialiśmy, wspólna była chęć działania „inaczej” (na przekór normie, kulturowej i zwyczajowej dominancie). Czasami integrowali się wokół wspólnego problemu lub osi ideowej, prawie nigdy nie był nią podobny warsztat, rodzaj uprawianej sztuki. Bardziej etyka, niż estetyka:

Wartości i etyka pracy – to są fundamentalne rzeczy w pracy wspólnej, zwłaszcza takiej, która ma charakter społeczny. Te wartości – dotyczą uszanowania drugiego człowieka. Sztuka musi być pół kroku z tyłu, efekt nie może przeważać, odwracać naszej uwagi od społecznego/ludzkiego kontekstu. R3

Gdy mowa o kolektywnych działaniach artystycznych, w tym tych, którym w tym tekście się bliżej przyglądamy ze względu na ich społeczną wrażliwość, można wyróżnić inicjatywy o różnej długości trwania. Jedne będą efemeryczne, zawiązane *ad hoc*, lub do rozwiązania jakiegoś konkretnego „problemu”, a inne będą miały dłuższą historię. O części z nich dowiadujemy się od naszych narratorów w czasie przeszłym, inne „podglądamy” w momencie, gdy się rozkręcają. To co jest dla wielu z nich charakterystyczne to ich względna elastyczność/płynność. Nie są sztywnymi, sformalizowanymi strukturami. Zasada otwartości, nie zawsze i nie w każdym momencie, ale stanowi ważną cechę kolektywów. Można do nich dołączyć i współtworzyć, aby w którymś momencie się oddalić. Z pewnością nie ma praktyki bycia częścią grupy bez współdziałania. Trzeba być (re)aktywnym.

Prawie na koniec tej części warto jeszcze wspomnieć o płci, jako faktorze nieobojętnym dla omawianego fenomenu. Nie dysponujemy wynikami badań, które by pogłębiały ten temat, nie ma też

zgody wśród naszych rozmówców co do tego, czy kobiety chętniej się angażują w kolektywne działania artystyczno-kulturowe. Wiadomo oczywiście o emancypacyjnym charakterze feministycznych aktywności w polu sztuki (*vide* np. Guerilla Girls¹²). Jedną z naszych rozmówczyń (znaczący jest także fakt, że spośród osób, z którymi rozmawialiśmy podczas pisania tego artykułu, aż pięć było kobietami, a tylko dwie mężczyznami) ciekawie opisuje wartość kolektywności dla walki o samostanowienie mniejszości:

Faktor genderowy ma oczywiście duże znaczenie w działaniach kolektywnych. W szerokim kontekście, to nie musi być anatomiczna kobiecość. Wszyscy, którzy mają w sobie chęć do przełamania tego, co jest normą, mają w sobie większą wolę do szukania autonomii we wspólnotowości. Nie zrobisz tego samodzielnie, jednostkowo, ale że grupa może cię w tym wesprzeć. Dać ci siłę do zabrania głosu. Jak ktoś ma wysoką pozycję, to nie ma potrzeby do pertraktowania i otwierania się. *Ja* nie jest rozbudzone, ono nie miało szansy się jakoś rozwinąć. Każdy głos jest podmiotowy, jest na to przestrzeń. Emancypacja w kolektywie jest elementem tego upodmiotowiającego działania. R3

Cechą, która może wzbudzać najwięcej kontrowersji, jest „nieprojektowość” kolektywnych inicjatyw opisywanych w tym miejscu:

Dzisiaj mocno kładzie się nacisk najpierw na wymyślenie czegoś a potem na sukcesywną realizację (jest jakiś harmonogram, plan). Wtedy kiedy my robiliśmy te rzeczy, odbywały się spontanicznie. Wszystko działało się w trakcie. Wtedy to nie były projekty, nikt tego nie nazywał w ten sposób. Jedne inicjatywy się udawały, wychodziły, a inne upadały. (...) Działania kolektywne były przeze mnie traktowane jako forma zabawy. (...) projekt – coś co jest bardziej

obliczone, może profesjonalne? Nie lubię tego słowa. Na pewno są dobre i złe strony, ale zawsze kochałam działanie w chaosie. R4

1
4
3

Nie chodzi tylko o pojęcie projektu, które funkcjonuje w naukach o zarządzaniu, lecz również o to, którego rozumienie jest coraz lepiej rozpowszechnione w sektorze kultury. Nawiązujemy tutaj do lektury *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia* Kuby Szredera¹³, który scharakteryzował współczesnego artystę/robotnika kultury jako człowieka pozornie wolnego od korporacyjnych zobowiązań, a w praktyce wplątanego w całą masę systemowych, zwyczajowych i praktycznych zależności mocno ograniczających jego swobodę i ostatecznie wpisujących go w neoliberalną logikę. Niektóre hasła zaproponowane przez Szredera, znajdują także zastosowanie w opisie zjawiska kolektywności, inne nie wypełniają jego zakresu. Przyczyna, dla której warto mieć na uwadze *ABC Projektariatu* w naszych rozważaniach, wiąże się z faktem, że większość, jeżeli nie wszyscy artyści, aktywistki, animatorzy i kulturotwórczynie są w myśl koncepcji wspomnianego socjologa projektariuszami. Problem zaczyna się, gdy bierzemy pod lupę „urządzenie i organizację kolektywu”. Przestrzeń wspólnotowego działania, przynajmniej w tym społecznym wymiarze, któremu szczególnie się przyglądamy, wydaje się być próbą realizowania pomysłów, w której kwestie fiskalne mają być ograniczone do minimum. Najlepiej zaś gdyby każdy rodzaj wymiany, o który przecież absolutnie chodzi, miał charakter wymiany ideowej a nie pieniężnej. I tak, „kolektywy artystyczne” choć złożone w większości z projektariuszy – z których każdy animowany jest opisywanymi przez Szredera suplementami diety – entuzjazmem¹⁴ („Entuzjazm jest paliwem, wszystko trwa aż on się nie wyczerpie”. R1) i artezolem¹⁵ – są raczej patainstytucjami, które „zachowują nieformalny charakter, nie mają statutów,

Antywzorze

13. K. Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

14. Tamże, s. 40.

15. Tamże, s. 24.

12. Guerilla Girls, www.guerrillagirls.com/, dostęp: 10.09.2017.

księgowych, biur, czy hierarchii. Z drugiej (...) strony cechują się wysoką skutecznością, realizując (na tyle, na ile jest to możliwe) w swojej organizacyjnej praktyce takie wartości jak równość czy samorządność¹⁶. Potencjał kolektywnej niesubordynacji (wobec neoliberalnych reguł) jest/był testowany przez niektóre z badanych przez nas artystyczno/kulturowych kolektywów. Odmowa wpadania w wir liczb, budżetów, grantów, rozliczeń i funkcjonowania jako mikroprzedsiębiorstwa może nie udawać się w indywidualnych biografiach (wszak aplikuje się o stypendia, albo pracuje na „śmieciówkach” by zapewnić finansowanie swojej dalszej aktywności /gdyby artezol okazał się niewystarczający/), ale taka próba jest podejmowana w części praktyk kolektywnych.

1
4
4

Nie utrzymujemy się ze sztuki, ale chcielibyśmy; za dużo zabawy papierkowej i w sumie się to nie opłaca, by realizować granty, bo rozliczenie zabiera za dużo czasu i zachodu w porównaniu z pracą wykonaną – niewymierne wynagrodzenie; wolimy to robić bezbudżetowo niż się tym zajmować, bo potem nie ma sił, by robić sztukę. R5/6

Niestety brak dowodów na to, by tak zaprojektowany system mógł długookresowo funkcjonować, także po skończeniu studiów, założeniu rodziny, pierwszym indywidualnym sukcesie, który oznacza jednocześnie gratyfikację zysków. Kuba Szreder stwierdza „że artystyczny projektariat ucieka z pola sztuki po wejściu w wiek średni, kiedy bieda przestaje być seksowna, a brak materialnej stabilności zaczyna coraz bardziej doskwierać¹⁷.”

Wyrobinie indywidualnej marki potencjalnie może przyczynić się do rozbicia działania wspólnotowego. Czas studiów i świeżo po studiach to jest czas eksperymentowania – próbowania. Spotkania z innymi są czasem wielkiego laboratorium. Wraz z wiekiem te kwestie się polaryzują. Ludzie też wyjeżdżają, decydują się na działania indywidu-

16. Tamże, s. 90.
17. Tamże, s. 28.

alne. Niektórzy zakładają rodzinę i wypadają na jakiś czas z obiegu. Inni wyjeżdżają zarobkowo za granicę – zapał młodzińczy, *okołouczelniany* się wytraca. R1

Ta smutna konstatacja nie przeszkadza na szczęście niektórym „kolektywistom” w konsekwentnym włączaniu się w nowe wspólnoty lub inicjowanie własnych. Trwałości następujących po sobie przedsięwzięć, nie podejmujemy się rozstrzygać. Pozostajemy jednak optymistami, którzy nie tylko nie nazwą opisywanych praktyk naiwnością, ale i uznają je za przykład ważnych działań w celu zmiany krytykowanego *status quo*. Kolektywność, jako jeden z modeli działania w rozszerzonym polu sztuki¹⁸ (takim, do którego akces można złożyć w każdym momencie, także punktowo – angażując się w realizację wybranych działań) jest naszym zdaniem „(...) niezgodą na prywatyzację sukcesu, na projektową pogoń za uciekającym horyzontem. Jest odmową udziału w wyścigu (...)”¹⁹.

Antywzorze

(...) zadowolenie z pracy jest bardzo ważne – jeśli przykładowo my robimy, co robimy, jesteśmy z tego zadowoleni i potrafimy z tym wyjść na zero, to super i przy okazji zysk miękki jest taki, że ktoś zobaczy to, co robimy i będzie sam w stanie działać, bo zobaczy, że to się udaje i że tak można – sąsiedzi się zaktywowali przez spotkania sąsiedzkie, w pewnym momencie zaczęli się postugiwać performance i zaczęli się realizować artystycznie, oni nie czerpali z nas wzorca, ale nasza znajomość i obecność dała im po prostu zielone światło, że tak można. R5/6

1
4
5

Zysk – to rozciąganie się gniazda wokół domu, barter czasu – moja serdeczność za Twoją serdeczność, siebie budujemy przede wszystkim poprzez uczestniczenie w działaniach kolektywnych, nie tylko jako artystę, tylko jako człowieka. R5/6

18. Tamże, s. 107.
19. Tamże, s. 124.

W dalszej części chcemy przedstawić w formie haseł te elementy kolektywnego działania, czy też związane ze zjawiskiem kolektywności, które naszym zdaniem pozwalają scharakteryzować realizowane praktyki jako, jeśli nie nowatorskie, to na pewno w jakimś sensie nienormatywne, nietradycyjne, różne od indywidualnego artystycznego *praxis*. Jesteśmy jednak świadomi, że niektóre aspekty występują także poza kolektywami.

Utopia

Współczesne rozproszenie wspólnoty i atomizacja społeczeństwa skłania artystów ku marzeniom o zawiązywaniu grup, które są odpowiedzią na podstawowe pragnienie bycia razem. Wzajemne inspirowanie się, motywowanie, współtworzenie, staje się sposobem na spędzenie czasu i wspólną pracę. Wydawanie własnych środków na działalność kolektywu można porównać do przeznaczania pieniędzy na inne zajęcia, które mają charakter rekreacyjny (warsztaty, kino, wizyta na basenie). Jednak z czasem towarzyszy im chęć uczynienia z tego rodzaju działań sposobu na życie. Mimo wpisania aktywności artystycznej w pole kultury, na którą jak zwykle się uważać, jest czas dopiero po normatywnej pracy (takiej, której zadaniem jest dostarczanie pieniędzy, a nie sprawianie przyjemności), realizują w niej oni jednak swoje zawody i wykształcenie:

Często bierzemy udział w sytuacjach zbiorowych tj. warsztaty, a są to jedynie sytuacje chwilowe, nie jesteś w stanie zbudować nic cięższego, coraz częstsze jest marzenie o ciężarze przeżycia wspólnotowego, bardziej codziennego. R7

Działalność kolektywu niejednokrotnie zagarnia czas przeznaczony na odpoczynek lub na prace zarobkowe, jednak artyści są zdania, że włączenie do działań zbiorowych pieniędzy zakłóca ich przebieg lub wręcz je uniemożliwia. To co jednostki zyskują dzięki takim praktykom, to wymiana doświadczeń na poziomie artystycznym oraz życiowym. Trwanie poza pieniądzem jest postrzegane jako etap, który poprzedza dorosłe życie.

1
4
7

Dla mnie mieszanie pieniędzy do tego typu działań jest niepotrzebne. Dla mnie jest to wartość sama w sobie – brak pieniędzy, zarobku i myślenia kategoriami zysku. To jest wartość pracy kolektywnej. Zastępowanie wymiany pieniężnej, wymianą umiejętności, doświadczeń (barter). Niewykluczone, że w przyszłych potencjalnych, „dorosłych” działaniach kolektywnych, będę myślała o zarobkach, choć to już nie ma tego ducha. R4

Utopią jest taki model, by można było funkcjonować w ogóle bezpiecznie, natomiast jest to dla mnie wielką wartością, zawsze było. Z konieczności bardziej, zmienia mi się trochę patrzeć na to (mam rodzinę). Nie ma niczego złego w zarabianiu pieniędzy. Ja się tego chcę nauczyć, by się w życiu nie męczyć – nie jestem Chrystusem narodów, ani samej siebie. R4

Uczynienie z pracy kolektywu artystycznego wartości rynkowej nierzadko doprowadza do jego samowytarcia się. Pułapką jest poszukiwanie w niej źródła zarobków, bowiem zysk materialny wnosi do tych działań zobowiązanie i pewien przymus. Dopóki kolektyw lokuje się poza codziennością i wykracza poza sformatowaną obowiązkiem rzeczywistość, daje wolność i przestrzeń twórczą, z której skorzystać w sposób sobie właściwy może każdy. Postulat równego zysku materialnego, który umacniałby praktyki kolektywne, zdaje się niemożliwy do spełnienia, bowiem proces grupowy dywersyfikuje stopień zaangażowania i odpowiedzialności każdego uczestnika:

Dopóki nie ma pieniędzy, to wszystko działa super. Kiedy pojawiają się pieniądze, lekko zaczyna się robić brudno. Zmienia się zupełnie energia, jest więcej kwasów. W innych grupach też to obserwowałam. Sprzedaż produktów – utrudniało porozumienie. R3

Antywzorze

Najsensowniejszą drogą do uzyskania pieniędzy z proponowanej przez grupę twórczości jest wpisanie się w mechanizmy kapitalistyczne i wytworzenie marki, z którą będzie kojarzony konkretny produkt²⁰, niekoniecznie materialny:

Otoczenie, zewnętrzne może wysyłać super ważny impuls, że dany kolektyw działa nadal. Jest to czynnik super motywujący. Propozycja współpracy, pieniądź są tutaj ważnymi czynnikami wzmacniającymi trwanie (vide grupa Luxus). Kolektywne przychody w odniesieniu do młodych, świeżych grup, nie mają raczej zastosowania. Brak im marki. R1

Istniejące na poziomie deklaratywnym partnerstwo i horyzontalność w działaniach kolektywnych to kolejny z postulatów, który bardzo ciężko spełnić. Najczęściej procesem grupowym rządzi podział na role, które wyrastają z osobowych predyspozycji jego uczestników. Pogodzenie roli artysty z braniem odpowiedzialności za inne nieartystyczne działania jest dla wielu trudne i często blokuje proces twórczy. Pojawienie się lidera albo osoby, która weźmie za „wszystko” odpowiedzialność uwalnia innych:

Największą zgorą jest to, że chcemy partnerstwa, niehierarchicznej sytuacji, ale nie chcemy ponosić odpowiedzialności. Chcemy być partnerami tylko tam gdzie sytuacja umożliwia nam bycie artystą. R7

Nie ma tu lidera, nie było w sumie, a tam gdzie działamy, zawsze staramy się właśnie taki niehierarchiczny model wypracować. Niehierarchiczność nie jest konieczna dla istnienia kolektywu. R5/6

20. Współczesna wrocławska grupa artystyczna korzystająca z „marki” i „produktu” to Wykwitex – kolektyw artystyczny, który wyrósł z praktyk Wykwitu w 2017 roku. Ich działania inspirowane są fenomenem początku lat 90., kiedy to w wyniku przemiany systemowej na świeżym polskim rynku zaczęto wypróbować ikonografię i mowę dojrzałego gdzie indziej kapitalizmu. Opis ich działań można znaleźć na ich oficjalnej stronie www.wykwitex.pl/, dostęp: 3.09.2017.

Współcześnie kolektywność rozprasza się także w definiowaniu bycia razem, bowiem bardziej niż do trwania w określonej, zamkniętej grupie, ludzie zgadzają się na jakiś nieokreślony czas zobowiązać się do szerzenia pewnego wspólnego poglądu, stylu bycia lub realizowania określonej koncepcji. Zbiorowość ma płynne ramy i unika dookreślenia:

Naszą nazwę bardziej traktujemy jako nazwę strategii, koncepcji, to nie jest grupa, czujemy raczej zobowiązanie wobec pomysłu, a nie grupy, to działanie na wolnej licencji. R5/6

Jeśli już jednak grupa zdecyduje się dookreślić, doświadczenie tworzenia zasad i sformułowanie manifestu oceniane jest przez jej członków bardzo pozytywnie, mimo świadomości, że wiąże się to z wpisaniem jej działań w porządek utopijny:

Napisać coś wspólnie to jest mega jarające i ważne doświadczenie w życiu kolektywu. Daje upust przyjemnego idealizmu, który jest zajebistym celem działania grup artystycznych i społecznych. Masz ochotę napisać coś, co może ma charakter trochę naiwny, idealistyczny, ale warto to zrobić. Zalecam, to jest super moment. R2

Płynność i „odefiniowywanie się” to cechy współczesnych kolektywów, które powstają jako twory interdyscyplinarne. Wewnętrzna elastyczność, częsta zamiana ról i pól zainteresowania oraz języka wypowiedzi artystycznej pozwalają takiej wspólnotie dłużej istnieć, bo ich przestrzeń wypowiedzi się szybko nie wytraca:

Manifesty dzisiaj nie powstają, jest to pokłosie naszej współczesnej konstytucji, której jedną z cech jest elastyczność, płynność. Artyści dzisiaj rzadko decydują się na zdefiniowanie, określenie jednoznaczne języka. Najczęściej korzystają z różnych mediów. Działają też w różnych

przestrzeniach: trochę w sztuce, trochę w polityce, trochę w edukacji. Jest to bardzo dynamiczne – niemożliwym jest stałość i stałe określenie. R1

W narrację o współczesnym kolektywie wpisuje się bycie poza głównym nurtem, który rozumiemy jako dążenie do osobistego materialnego zysku. Próba realizacji działań kolektywnych poza mechanizmami neoliberalnymi, ucieczka od sztywnego definiowania praktyk i zmaganie się z brakiem hierarchiczności lokuje je w sferze współczesnej społecznej utopii: „(...) gdybyśmy byli bardzo ambitni, to moglibyśmy powiedzieć, że chcemy zmienić świat”. R5/6

Otwartość

Panaceum na krótkie trwanie działań kolektywnych i zagrożeń im towarzyszących może być inkluzywność grupy, a także uelastycznienie zasad współdziałania. Zagrożeniem jest stworzenie systemu zamkniętego, hermetycznej grupy, komunikującej się w sposób tylko sobie zrozumiały, nie doświadczającej innej rzeczywistości niż ta wytwarzana przez nią samą. Znacząca wydaje się potrzeba rozciągania kolektywności na coraz więcej podmiotów, a nie jej ograniczanie. Ramą działań kolektywnych staje się harmonogram aktywności lub wcześniej luźno zdefiniowana koncepcja.

Sukces funkcjonowania miejsca polega na tym, że każdy kto tu chce coś zrobić – długotrwałe działanie czy wystawę, a co rusz pojawiają się nowe osoby, więc dostaje to miejsce w sposób dość autonomiczny. Jeśli grafik jest wolny, to dostaje się to miejsce w pełni, byleby mieć na uwadze inne odbywające się tu rzeczy. (...) nie ma tu konfliktów ani wątpliwości, co do tego jak działać, mimo wielu podmiotów. R7

Otwartość w twórczym działaniu kolektywnym często realizowana jest poprzez porzucenie kontroli na rzecz przypadku, za-

skoczenia i organicznego rozwoju. Wspólnym zyskiem okazuje się możliwość wymiany na poziomie wiedzy, umiejętności i postaw:

Od początku obowiązywała tam zasada otwartości. Wydarzały się rzeczy, które nie przewidywaliśmy, nie planowaliśmy – tym też jest dla mnie sztuka. Galeria wydarzyła się spontanicznie, nie była zaplanowana. Taka otwarta platforma wymiany doświadczeń, idei, patentów, wiedzy rodzi nowe jakości. To było zawsze bardzo fascynujące. R4

Autorstwo

Odczytywanie działań współczesnych artystów poprzez klucz wytwarzania relacji społecznych, które podnosił Bourriaud²¹, nie znosi pozycji artysty jako nadrzędnego wobec społeczności, z którą realizował dany projekt. Jak zauważa Claire Bishop, relacja między nimi nie jest równoległa, a poprzez inicjowanie procesu utrwała się on w pozycji bycia jego autorem i zachowuje prawo ostatecznego decydowania o kształcie realizowanego projektu²²:

Nowym ciekawym zjawiskiem, jest rozmywanie się autorstwa we współdziałaniu z osobami, które nie są obecne w polu sztuki. Np. praca z osobami z wykluczeniami. Choć ta kolektywność bywa nierówna, w różny sposób się to potem rozgrywa – autor jednak zatrzymuje ten głos autonomiczny, jako pomysłodawca. Trudno jest idealnie tę równowagę utrzymać (...). Jest raczej tendencja wpisywania się w to, co inicjator oczekuje (lub odgadywanie co jest jego/jej poziomem satysfakcji). Nikt nas o to nie pyta – nie ma się w praktyce podmiotowego działania, raczej odpowiada się na potrzeby osób inicjujących, włączających osoby wykluczone (...). Trudno jest tak ad hoc zawiązać grupę równościową bez długotrwałego procesu. R2

21. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Mocak, Kraków 2012.

22. C. Bishop, *The social turn: Collaboration and its Discontents*, „Artforum” 2006, nr 44, s. 180.

Wspólne tworzenie rozprasza znaczenie jednostkowego autorstwa na rzecz całej grupy, a finalny kształt realizacji artystycznej jest wynikiem procesu kierowanego udziałem (choćby nawet niewielkim), każdego indywiduum biorącego w nim udział. Konsensualne dochodzenie do krystalizacji koncepcji poprzedzone jest często długotrwałą wymianą zdań, bowiem rozproszone autorstwo wymaga utożsamienia się z nią przez każdą ze stron. Współtworzenie aktywizuje nowy rodzaj energii, pozwala wzajemnie się inspirować i poszerzać własną wrażliwość. Jednakże wewnętrzna niezgoda i poczucie niedopasowania jednostki do kierunku, który obiera w danym momencie praca grupowa, może go zmodyfikować lub zatrzymać, albo sprawić, że jednostka sama siebie z tego procesu wykluczy.

Wymyślanie prac to jest szczątkiem tego wszystkiego. Mocno problematyczne jest uznanie autorstwa... Może lepiej nie uznawać, a rozproszyć. Każdy musi się trochę identyfikować z tym autorstwem. R5/6

Każda koncepcja jest wspólną pracą, nie ma jak tego podpisać nazwiskiem indywidualnym. Jeśli ktoś coś wypowiedział, to powiedział to w toku dyskusji i trudno powiedzieć, czy by to wypowiedział, gdyby dyskusja nie miała miejsca. R5/6

Wytwarzanie dzieła sztuki poprzez grupę podlega tarcu i stałym renegocjom jego ostatecznego kształtu. Warunkiem istnienia autorstwa zbiorowego jest włączenie do horyzontu myślenia i tworzenia dzieła oczekiwań każdego z uczestników:

Dzieło jest wtedy, gdy jest prawdziwe, tworzenie wspólnoty też może być dziełem, jeśli w istnienie wspólnoty wszyscy wierzą, ale jeśli nie wszyscy w to wierzą (zawsze pojawia się osoba o cechach przywódczych, ktoś z wizją, kto będzie swoją wizję przy pomocy tych ludzi wypełniał) – to będzie nieprawdziwe jeśli nie uwzględni wszystkich światów/wizji osób w tym uczestniczących. R7

Szczególnym rodzajem aktywności jest wieloosobowe działanie kolektywne, zrzeszające po kilkadziesiąt wyspecjalizowanych osób, w którym rozproszenie autorstwa dokonuje się poprzez działanie w „sekcjach”. Realizacja ambicji artystycznych odbywa się tam niejako służebnie wobec adresata działań.

Bawimy się formalne i teoretyczne, ale działamy z myślą o odbiorcy. Robimy to wszystko w zasadzie także dla niego. Jest on w centrum naszego zainteresowania. R3

Świadomi nierównej relacji, która ustala się pomiędzy artystami, a grupą społeczną, z którą pracują, artyści coraz częściej wybierają realizację strategii równoległych, w których mnożą się aktorzy, zaangażowani w dane działania. Spełnieniem pragnień towarzyszących działaniom kolektywnym zdaje się być koncepcja *creative commons*, dobra wspólnego, na którego licencję liczyć może każdy, kto będzie gotów podjąć, rozwijać lub kontynuować zaproponowane wcześniej w wyniku pracy grupowej działanie²³.

Do zagadnień związanych z autorstwem zalicza się również wybieranie strategii kolektywnej, jako jedynej umożliwiającej późniejsze indywidualne zaistnienie na rynku sztuki. Choć ze względów finansowych nie premiuje on działań grupowych²⁴, to w dłuższej perspektywie daje jednostkom możliwość kontynuowania kariery indywidualnej. Być może nowym wyzwaniem towarzyszącym działaniom kolektywnym jest myślenie o zwiększaniu liczby osób aktywnych w obrębie grupy:

Zmagamy się z zagadnieniem „W jaki sposób można by rozbudować grupę”? Chyba trzeba by po prostu założyć nową... R5/6

23. Koncepcja Warstw działa na zasadzie wolnej licencji. Służy jako narzędzie udostępnione każdemu, kto gotowy jest działać.

24. Critical Art Ensemble, *Observations on Collective Cultural Action*, „Art Journal” 1998, Vol. 57, nr 2, s. 73.

Kurator Zbiorowy

Kolektywność w sposób naturalny znosi instytucję kuratora lub zmniejsza jej znaczenie, bowiem ideowe sprawstwo podejmowanego działania oraz odpowiedzialność za nie, rozproszone są między kilku członków grupy. Kurator pojawia się najczęściej w momencie komponowania wieloskładnikowej wystawy, gdy kolektyw staje się jednym z elementów całości²⁵:

Nie ma tu lidera, nie było w sumie, a tam gdzie działamy, zawsze staramy się właśnie taki niehierarchiczny model wypracować. Niehierarchiczność nie jest konieczna dla działania kolektywnego, ale dla nas jest to ważne. R5/6

Przez moment wszyscy byli odpowiedzialni za wszystko i każdy sprawdzał każdego, więc każdy miał trzy razy więcej roboty w związku z tym. Przy kolejnych działaniach podzieliśmy zadania i już nie uzgadnialiśmy czy każdy by się pod tym podpisał rękami i nogami, tylko ufaliśmy sobie w tym, bo generowało to zbyt dużo pracy dla wszystkich. R5/6

Inną stroną tego zagadnienia są grupy powoływane do realizacji konkretnego zagadnienia, których zrzeszenie się umożliwia indywidualną nobilitację. Wystawienie się w instytucji indukuje powstanie tymczasowego kolektywu, jednak braki związane z organicznym doświadczeniem kolektywności utrudniają proces, a po zrealizowaniu zadania, brak jest zainteresowania jego kontynuowaniem. Swoistym testem dla modelu pozbawionego moderatora procesu grupowego była wystawa *Czuj się jak u siebie* przygotowana przez grupę artystów dla Muzeum Współczesnego Wrocław²⁶,

w odpowiedzi na demokratyczną z założenia przestrzeń Wolier²⁷, w której wystawić mógł się każdy.

1
5
5

Refleksyjność/Celowość Działania Kolektywnego

Inicjatywy podejmowane przez kolektywy artystyczno-kulturowe wymagają zwykle dużo więcej czasu przez sam fakt konieczności ich zbiorowego wymyślania, przedyskutowywania, krytykowania, pogłębiania. Proces „produkcji myśli i rzeczy” wymaga tym samym większego (pomnożonego tyle razy ilu członków/członkiń ma grupa) nakładu energii i czasu. Przede wszystkim jednak rodzą się w wyniku długich i częstych rozmów. Werbalizowania potrzeb i problemów. Zakłada to także, indywidualne stawianie pytań, a potem szukanie na nie odpowiedzi.

Wszystko, co jest wizualne, jest narzędziem, można za ich pomocą przekazać myśl. Poszukuję czegoś co nie będzie stricte artystyczne, lecz będzie także jakąś informacją. Ważny jest dla mnie element skuteczności, choć nie rozumiem tego wąsko, przyczynowo-skutkową, czyli, że sztuka ma być narzędziem zmiany społecznej. Sztuka dotyka takich rzeczy, które się rozmywiają. Jak myślę o skuteczności, to myślę o symbolicznej skuteczności. Sztuka dotyka jakiegoś problemu i dokonuje tego symbolicznego przesunięcia. Ja sama cały czas testuję siebie i dyskutuję o tym, na ile sztuka jednak powinna dotykać problematyki społecznej. Ciągłe rozkminy może uniemożliwiają mi proste wytwarzanie rzeczy. R4

Antywizorze

Magdalena Skowrońska, Bartłomiej Lis

1
5
4

25. Przykładem może być zaproszenie Wykwitu do działania w ramach Biennale Sztuki Zewnętrznej „Out of something” w BWA we Wrocławiu w 2017 roku.

26. Opis wystawy *Czuj się jak u siebie* (7.09–30.09.17) znajduje się pod adresem: www.muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/czuj-sie-jak-u-siebie/, dostęp: 2.09.2017.

27. Woliery to projekt samoregulującej się przestrzeni wystawienniczej, który był realizowany na szóstym piętrze Muzeum Współczesnego Wrocław w latach 2012–2014. O tym, czyje prace będą prezentowane podczas kolejnej edycji, decydowała jedynie kolejność zgłoszeń, zob. www.muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/woliery/, dostęp: 2.09.2017.

Dyskursywność tworzenia w kolektywie (będąca także prostą konsekwencją wieloosobowego współlniania wizji, planowania, konieczności komunikowania się i językowej/społecznej sprawności), o której mówili nam nasi rozmówcy, prowadzi nas do uznania „refleksyjności” w rozumieniu przedstawionym m.in. przez Anthony’ego Giddensa²⁸, za jedną z cech opisujących kolektywne działanie.

Wszechpraca/Czas

„Wszechpraca” jest terminem, który Jakub Walczyk użył w swoim wystąpieniu podczas IV Zlotu Młodych Badaczy Kultury²⁹, by opisać sytuację osób pracujących w tak zwanym sektorze kreatywnym. Kategoria ta wiąże się także z Szrederowską koncepcją „projektariatu” i opisuje zanikanie granicy pomiędzy czasem, który poświęcamy na wykonywanie odpłatnych usług, a momentem w trakcie doby, który jest wolny od jakichkolwiek aktywności o tym charakterze. Wykorzystanie mobilnych urządzeń i internetu, „ułatwia” współcześnie naszą wszech-dostępność i utrudnia wyraźne oddzielenie od siebie tych dwóch modalności. Praca staje się pewną stałą, z której się nie wychodzi. Doświadczają tego osoby gnające za kolejnymi deadline’ami, realizujące kilka projektów naraz, lub zatrudnione w kilku miejscach po to, by zapewnić sobie odpowiednie dla ich potrzeb wynagrodzenie. W przypadku fenomenu kolektywnego dostrzec można podobną sytuację skonstruowania swojego środowiska pracowego, w ten sposób, że trudno jest oddzielić przestrzeń prywatną od publiczno-zawodowej. Uznać, kiedy się kończy sytuacja kolektywnego działania, albo kiedy robi się coś poza nim (nie wiadomo przede wszystkim, czy w ogóle wystarcza na to jeszcze prywatnego czasu?). Nasza rozmówczyni mówiąc o nieistniejącym już kolektywie (interdyscyplinarna klubokawiarnia o zacięciu animacyjno-społeczno-

28. A. Giddens, *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturacji*, przeł. S. Amsterdamski, Wyd. Znak, Poznań 2003, s. 41.

29. V Zlot Młodych Badaczy Kultury, Wrocław, 25–27.05.2017, www.zlotkultury.weebly.com, dostęp: 20.09.17.

-artystycznym) zwraca uwagę na jego „totalność”, w sensie absorbowania czasu i uwagi, przy jednoczesnym chłonięciu niezwyklej atmosfery tego miejsca (mowa o tym w kolejnym punkcie):

Miejsce spędzania czasu, punkt na mapie miasta, który mnie przyciągał, i przyciągał też innych. (...) to nie była zwykła praca, to była orka. Ciągłe z poczuciem stałego zagrożenia. Chcieliśmy dom kultury, a tu trzeba utrzymać to miejsce. Chcieliśmy wszystkiego – niezależne napoje, kawa od zapatystów, chłoniliśmy tę zasadę kolektywności, wszystko chcieliśmy tam pokazać, wystawy, koncerty, książki, ile jesteś w stanie unieść – trochę w konflikcie z potrzebami rynku. A gdzie odpoczynek? R2

Rodzina

Słuchając jednej z kolektywnych działaczek można stwierdzić, że droga między kolektywem a komuną jest niedługa. Wszechobecność tematów, problemów, inicjatyw (ich zagęszczenie) szła w parze z intensyfikowaniem również towarzyskich, rodzinnych kontaktów. Praca bez jasno wydzielonych godzin, integrowała i zbliżała do siebie. Można zaryzykować hipotezę, że przyczyniała się do konstruowania ważnej przestrzeni „prywatności” i intymności w ramach, jak najbardziej otwartego, publicznego wydarzenia. Dla tej „rodziny z wyboru”³⁰, istotnym aspektem fundującym okazała się praca, chęć kulturowego aktywizowania fragmentu rzeczywistości społecznej:

Było sporo konfliktów, ale dużo też miłości. To była moja rodzina. Nie zawsze było pięknie, ale była to alternatywna rodzina. Jak spędzasz z ludźmi dużo czasu, to chcąc nie chcąc powstają relacje, wiązanie emocjonalne, o różnym charakterze. R2

30. Por. K. Weston, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York 1997.

Miejsce

Przestrzenie, miejsca fizycznej materializacji artystycznych działań kolektywnych spełniają istotną funkcję więziotwórczą. Czasami wręcz, chęć posiadania takiej przestrzeni jest sama w sobie pretekstem do tego, by rozpocząć działanie:

Stworzyć miejsce dla samych siebie, nie znajdując tego miejsca na mapie miasta. R1

Dla mnie była to przede wszystkim chęć posiadania swojego podwórka. Potrzeba zagarnięcia jakiejś przestrzeni dla siebie, niezależności, organizowania sobie wszystkiego samemu, a nie odnajdywania się w zastanych instytucjach. Było duże zapotrzebowanie na przestrzeń, gdzie ludzie mogli się spotykać. Od początku obowiązywała tam zasada otwartości. R4

Dysponowanie lokum nie jest oczywiście warunkiem niezbędnym, by uspołecznione inicjatywy kolektywne o charakterze artystycznym mogły mieć miejsce. Obserwowane przez nas wrocławskie grupy jednak do tego celu bardzo dążyły. Posiadanie miejsca dla siebie z jednej strony symbolicznie ustanawia jakąś przestrzeń, oddając ją do wykorzystania w sposób inny niż dotychczas obserwowany (nieinstytucjonalne podejście). Miejsce ma zarówno potencjał służący profesjonalizacji pracy i pogłębieniu relacji osób tworzących kolektyw (nie działanie w rozproszeniu, styczność w przestrzeni, familijność), ale także oznacza większą czasochłonność i niebezpieczeństwo wpadnięcia we „wszechpracę”.

Publiczność

Kolektywy kulturowo-artystyczne mają charakter do-społeczny, nie tylko przez fakt, że wymagają porozumienia między członkami inicjatywy, wspólnego, deliberatywnego tworzenia treści,

ale także ze względu na wolę współpracy ze społecznością lokalną, otoczeniem społecznym, innymi użytkownikami kultury (nazywanymi czasami publicznością, czasami widownią). Chęć wyjścia poza stereotyp artysty, jako kogoś obojętnego na opinie nieprofesjonalistów, hołdującego autotelicznej zasadzie „sztuki dla sztuki” i wola zaangażowania w projekty nie tylko dla wąskiej grupy odbiorców, środowiska, jest również cechą wielu kolektywów artystycznych:

1
5
9

Artyści korzystają z przywileju, który jest im dany. Albo unikają zderzenia, albo ten świat jest tak skonstruowany, że oni nie muszą się z tym odbiorcą zderzyć, więc dbałość jest też mniejsza. (...) artyści posługują się językiem wizualnym, tam mogą wyrażać swoje emocje, które nie są konieczne zrozumiałe dla innych, ale oczekują, że będą zrozumiałe. Nie wykonują jednak takiego kroku, który przybliżyłby odbiorcy kontekst. Ten przywilej jest uwarunkowany historycznie, gdzie totalnie nie było, nie musiało być kontaktu artysty z publiką. R3

Kolektywność Jako Moda/Rekwizyt/Fetysz

Na koniec krótka refleksja na temat przyszłości kolektywnego działania w kulturze. Jedna z naszych rozmówczyń zastanawiała się, czy niepopularny póki co wśród artystów, system pracy kolektywnej, może w którymś momencie być rehabilitowany. Szybko jednak sformułowała dość gorzki komentarz na temat procesów, które obserwuje się współcześnie w polu sztuki, i pytając, czy także idea kolektywności, rykoszetem od nich nie „oberwie”:

Antywzorce

Nikt nie powiedział, że uczestnicząc w grupie, tworząc sytuację, która jest fajna, jest cool, hipsterska, przestajesz myśleć o sobie. Może mieć zatem miejsce przejęcie formatu kolektywności, jako coś atrakcyjnego, bo offowego. Pod powierzchnią zaś może być cel, który jest już z innej, indywidualistycznej, neoliberalnej narracji. R4

Czy temat kolektywności się „utowarowi”? Zostanie splaszczony, skonsumowany przez „wolny” rynek? Czy format kolektywnego działania stanie się modny? Nie tylko jako temat ale i forma?

Przytoczone powyżej kategorie, którymi opisać możemy działania wspólnotowe, stanowią próbę szerszego ujęcia tego zjawiska, a wywodzą się z konkretnych przykładów praktyk z wrocławskiego pola kultury. Zestawione zostały w formie haseł jako następstwo rozmów m.in. z przedstawicielami następujących inicjatyw kolektywnych: Galerii U, Falanстера, Brzucha Centrum Trawienia Wizji, Wykwitu oraz Warstw, które miały miejsce w latach 2009-2017 we Wrocławiu. Wybraliśmy owe działania kolektywne ze względu na to, że posiadały one pierwiastek twórczy lub byli w nie zaangażowani artyści, a ich rezultat mieścił się poza instytucjonalną praktyką artystyczną. Miały one także różnorodny charakter: procesualny, niematerialny, interdyscyplinarny, mogły polegać na kształtowaniu relacji społecznych, realizować postulaty alternatywnej ekonomii lub wychodzić poza utarte tradycje wystawiennicze. Ich wspólnym mianownikiem stało się działanie w grupie kilku osób, skupionych wokół pewnej idei lub miejsca, próbujących wytworzyć „nową jakość” w otaczającej je rzeczywistości. Jednak omówione kolejno inicjatywy niezależne stanowią jedynie wybór i nie wyczerpują tematu wrocławskich artystycznych działań zbiorowych³¹. Galeria U to niezależna inicjatywa artystyczna działająca w latach 2009-2014 na jednym z pięter niewielkiej (nieistniejącej już) kamienicy przy ul. Jedności Narodowej 93, piętra przerobionego z przestrzeni mieszkaniowej na miejsce „wypróbowywania” różnych postaw twórczych. Od początku prowadzona przez Dominikę Łabądz, Marysię Orzeszynę oraz Małgorzatę Sawicką, miała charakter laboratorium, w którym miały prawo zaistnieć różne inicjatywy, także te z pogranicza sztuki. Jej non-profitowy charakter, stawiający w centrum zainteresowania działania lokujące się poza mainstreamem,

31. Innym opracowaniem dotyczącym niezależnych praktyk kolektywnych jest zin „Parallel structures” autorstwa Ewy Głowackiej dostępny w formie elektronicznej pod adresem: www.issuu.com/wroclaw2016/docs/parallel_structures_issuu__1_, dostęp: 1.11.2017.

wyrastał z lokalnej Akademii Sztuk Pięknych oraz wrocławskiego środowiska anarchistyczno-punkowego, dlatego też naturalnym było zainaugurowanie jej działalności wystawą *Anarchia w kosmosie* (wernisaż: 5.03.2010), która poprzez różne postawy twórcze dyskutowała zagadnienia chaosu, anarchii i kosmosu. Kolejne działania obejmowały m.in. wystawy prezentujące ruch rowerowy i środowisko niezależnych kurierów rowerowych (m.in. wystawa *Krzywe koło*, wernisaż: 27.03.2010), interaktywną wystawę o retrogamingu (wystawa *Game over Mr Packman*, wernisaż: 24.04.2010), działania w przestrzeni publicznej osiedla Nadodrże zwracające uwagę na zjawiska społeczne związane z pojęciem rewitalizacji (wystawa *Rewitalizacja umysłu/ów/*, wernisaż: 11.06.2011), liczne wystawy indywidualne (m.in. Marii Zając, Gosi Herby, Natalii Jamróz, Mikołaja Tkacza, Mateja Franka, Coxie), pokazy dyplomowe, wystawy zbiorowe prezentujące środowiska twórcze innych miast, a także koncerty oraz wspólne tworzenie zinów. Przeznaczenie budynku, w którym mieściła się galeria, do rozbioru, oznaczało koniec jej działalności w połowie 2014 roku. Galeria skupiała wokół siebie głównie osoby młode i była odpowiedzialna na ich potrzebę posiadania miejsca spotkań, samoorganizacji oraz działania poza ramami oficjalnych/konwencjonalnych instytucji. Dzięki temu program galerii mógł tworzyć się w procesie, zupełnie spontanicznie, realizując wyznawane przez tworzące ją osoby rozumienie sztuki³².

Lata 2009-2013 to także okres działalności Falanстера – kolektywnego eksperymentu na polu ekonomii partycypacyjnej, tworzenia i organizowania przestrzeni dla równościowych ruchów oddolnych oraz wspierania różnorodnych inicjatyw emancypacyjnych. We Wrocławiu grupa artystów i aktywistów, jako jedna z pierwszych w Polsce, stworzyła przedsiębiorstwo oparte na regułach ekonomii uczestniczącej. Z działalnością Falanстера, niehierarchicznego kolektywu pracowniczego, związanych było wiele osób, którym bliskie były idee wolności, równości i demokracji oddolnej. Każdy z członków wspólnoty realizował w niej

32. Archiwum galerii znaleźć można na jej oficjalnej stronie: www.galeriau.art.pl/, dostęp: 4.09.2017.

swój indywidualny proces rozwoju. Do osób tworzących kolektyw Falanster należeli m.in.: Asia Kobyłt, Asia Synowiec, Hubert Kostkiewicz, Iza Wiśniewska, Kuba Majchrzak, Mariusz Sibila, Monika Onyszkiewicz, Paweł Rawicki, Sonia Sobiech, Wojciech Jeżewski, Zośka Reznik³³. Falanster dla członków kolektywu oraz sympatyków spełniał funkcję drugiego domu – magnetycznego miejsca na mapie miasta, w którym wspólnie, w gronie bliskich ideowo i emocjonalnie ludzi można było coś wytworzyć i spędzić czas. Wspólnie stworzyli oni przestrzeń, w której odbywały się liczne koncerty, wystawy, warsztaty. Organizowano także kuchnię społeczną, serię spotkań dyskusyjnych w ramach Klubu Le Monde Diplomatique, spotkania środowiska osób LGBTQ oraz spotkania tematyczne dotyczące autonomicznych ruchów społecznych. Zasadniczymi elementami dla finansowego funkcjonowania miejsca było prowadzenie księgarni, sklepu i kawiarni fair-trade oraz ekobazaru.

Działanie Falanstera miało charakter procesualny i polegało na ciągłym eksperymentowaniu oraz uczeniu się. Początkowo działający jako przedsiębiorstwo – autorska księgarnia – w ciągu dwóch lat przeobraził się w niehierarchiczny kolektyw, nieformalną spółdzielnię. Celem skupionej wokół niego wspólnoty stało się:

przeciwstawienie obowiązującemu w wolnorynkowej rzeczywistości schematowi przedsięwzięcia – zarówno gospodarczego, jak i kulturalnego. Nie dążymy do zysku i jednocześnie staramy się być niezależni finansowo. Wypracowane środki przeznaczamy wyłącznie na działalność społecznie użyteczną. Jesteśmy ochotniczymi królikami doświadczalnymi, samozwańczym eksperymentem. Niestety ciągle zbyt mało rentownym³⁴.

33. Liczba członków kolektywu pod ogłoszeniem na oficjalnej stronie Falanstera. Stan na 6.07. 2011 roku. www.falanster.pl/category/ogloszenia, dostęp: 3.09.2017.
34. Tamże.

Pragnienie uczynienia z Falanstera „domu kultury” odbijało się o liczne przeszkody finansowe. Lokowanie jego działań poza mainstreamowymi regułami rynku powodowało, że zaangażowane w jego działanie osoby, poświęcały znacznie więcej czasu na pracę, niż ustawowe 40 godzin pracy w tygodniu. Brak było miejsca na odpoczynek, bowiem kolektyw ze swoimi zasadami pozostawał w ciągłym konflikcie z mechanizmami utrwalającego się w Polsce kapitalizmu³⁵.

Brzuch Centrum Trawienia Wizji to miejsce stworzone przez grupę twórców, rzemieślników i aktywistów, które działało na ul. Białoskórniczej 26 we Wrocławiu od początku 2014 roku do końca października 2017 roku. Wystawa *Dom* (otwarcie: 1.02.2014), którą zainaugurowano działanie tej przestrzeni kulturalnej na mapie miasta, była swoistym manifestem i realizowała postulat organicznego rozwoju sztuki, będący konsekwencją kolektywnego procesu twórczego. Artyści zaangażowani w powstawanie Brzucha stworzyli przedmioty i elementy wystroju wnętrza, które to miejsce dookreśliły. Kooperatywa Artystyczno-Rzemieślnicza, Projekt Dom Autonomiczny, Pracownia Rysunku i Malarstwa, Bazar Ekologiczny „Krótka Droga” czy biblioteczka anarchistyczna to jedne z wielu przykładów działań, które za swój cel miały szerzenie „alternatywnej wersji ekologii: matriarchatu, nieskrępowanego tworzenia, wrażliwości i wyobraźni w miejsce zasad i prawa, współpracy zamiast konkurencji”. Wyzwaniem dla działalności tej rozproszonej struktury kolektywnej była próba połączenia energii twórczej artystów z eko bazarem oraz planem połączenia tego w jednym organizmie, kierowanym przez nieekspansywny stosunek do rzeczywistości i pozyskiwania pieniędzy. Brzuch regularnie gościł koncerty muzyki klasycznej, współczesnej oraz improwizowanej, artystów współpracujących z Brzuchem (m.in. Kuba Suchar, Artur Majewski, Zbigniew Kozera, Mateusz Rybicki, Marina Mashtaler, Modesta Gorol) oraz artystów gościnnych z różnych miast Polski. Wśród artystów wizualnych związanych z Brzuchem należy wymienić Patrycję Mastej,

35. Informacje archiwalne dotyczące działania Falanstera znajdują się na jego oficjalnej stronie www.falanster.pl, dostęp: 4.09.2017.

Beatę Rojek, Dagmarę Świątek, Huberta Pokrandta oraz Olafa Brzeskiego. Organizowano tam również wystawy innych wrocławskich artystów głównie z pokolenia lat 70., 80. i 90. XX w., włącznie z organizowaniem obron prac dyplomowych studentów wrocławskiej Akademii, a także wystaw rezydencyjnych dla artystów z Ukrainy i Białorusi. Brzuch współpracował również ze środowiskiem „Rity Baum”, któremu udostępniał miejsce na wydarzenia performatywne, organizację spotkań promujących kolejne numery czasopisma i tomiki poetyckie oraz przede wszystkim – przedstawienia teatralne z cyklu *Czytanie w ciemnościach*. W prawie każdy czwartek roku akademickiego stawał się także przestrzenią dla filmowego klubu dyskusyjnego „kino Brzuch”, prowadzonego przez filmoznawcę Rafała Jęczmyka. W Brzuchu co sobotę odbywał się także Bazar Ekologiczny Krótka Droga, który promował działania z zakresu ekonomii społecznej, dla której najważniejsze są: wymiar współpracy, partnerskich relacji, brak struktur i hierarchicznego zarządzania, brak pośredników, pełna odpowiedzialność za pracę własną każdego z uczestników, pełna swoboda w zarządzaniu swoim czasem oraz efektem swojej pracy, ale też wsparcie partnerów. Wspólna praca na wspólny sukces.

Początkowo we współtworzenie Brzucha zaangażowani byli Mariusz Sybila, Beata Rojek, Zośka Reznik, Olaf Brzeski, Anna Rymarz, Hubert Pokrandt, Bartek Zamarek, Dariusz Orwat, jednak miejsce to nie wytworzyło ścisłego kolektywu, lecz grupę osób zainteresowanych prowadzeniem różnego rodzaju działalności artystycznej, kulturalnej i społecznej. Zbiorowość z roku na rok włączała w grono osób współtworzących to miejsce coraz to nowe osoby, które na krócej lub dłużej wiązały się z Brzuchem. Zarządcą miejsca przez cały okres jego trwania pozostał Mariusz Sybila. Warto nadmienić, że sposób funkcjonowania Brzucha był rezultatem doświadczeń, które część osób wyniosło z aktywnego działania w Falansterze³⁶.

36. Dokumentacja działań Brzuch Centrum Trawienia Wizji znajduje się na jego fanpage'u na Facebooku: www.web.facebook.com/brzuchcentrumtrawieniawizji/, dostęp: 3.09.2017.

Wspólne mieszkanie w poniemieckiej willi przy ul. Kochanowskiego 21 we Wrocławiu oraz tkwiący w znajdującej się tam piwnicy potencjał, przywiódł grupę mieszkańców (Karolinę Balcer, Michała Kamińskiego, Martynę Muth, Krzysztofa Rubacha, Annę Wlizło), do stworzenia miejsca aktywności artystycznej i wystawienniczej o nazwie Wykwit. Inicjatywa ta została powołana w opozycji do galerii typu *white cube*, a projekty tam realizowane powinny powstawać w relacji do miejsca i kontekstów, w którym ono funkcjonuje. Otoczona rozległym ogrodem willa „sypie się”, a zapisane w jej ciele liczne ingerencje dawnych lokatorów opowiadają jej złożoną historię, do której konsekwentnie odwołują się kolejni artyści. Swoje działanie zainaugurowali w połowie 2015 roku projektem *Majstersztyk*, który polegał na odnowieniu wnętrza piwnicy wynikającego z „potrzeby ukazania wnętrza takim, jakim ono jest – ze wszystkimi niedoskonałościami i zaniedbaniami ostatnich 75 lat”³⁷. Zbiorowa wystawa *Dom rozpusty* dyskutująca z pejoratywnym wizerunkiem artysty czy nawiązująca do panującej w domu wilgoci wystawa *Im dalej w las, tym więcej grzybów*, to wybrane działania artystyczne, które wyrosły w sposób organiczny z potencjału miejsca, w którym zostały zrealizowane³⁸.

Inna inicjatywa, powołana do życia również przez mieszkańców willi na Kochanowskiego nosi nazwę *Warstwy* i obecny kształt przyjęła w styczniu 2016 roku. Porzucenie tradycyjnych praktyk wystawienniczych na rzecz stałych ingerencji w tkanekę budynku zainicjowali Karolina Włodek, Adam Martyniak oraz Michał Mejnartowicz³⁹. Każde kolejne działanie to praca z tożsamością miejsca, której efektem jest kolejna *Warstwa*. Jego rezultat pozostaje w przestrzeni Wykwitu na zasadzie wolnej licencji i każdy kolejny twórca może modyfikować to, co już raz

37. Opis projektu *Majstersztyk* znajduje się w opisie katalogu fotografii z wydarzenia na Facebooku: www.web.facebook.com/pg/wykwit/photos/?tab=album&album_id=719048734865689, dostęp: 3.09.2017.

38. Dokumentacja wszystkich projektów zrealizowanych przez Wykwit znajduje się na stronie www.web.facebook.com/wykwit/, dostęp: 24.09.2017.

39. Dokumentację i przebieg działalności *Warstw* można znaleźć na ich fanpage'u na Facebooku: www.web.facebook.com/warstwy.wykwit/, dostęp: 24.09.2017.

zostało ustanowione. Partykularne autorstwo ulega rozproszeniu, bowiem każdy jest autorem fragmentu, a nie odrębnego dzieła sztuki. Jedną z naturalnych „warstw” jest dla artystów praca ze społecznością lokalną, która bezsprzecznie tworzy to miejsce razem z tym co namacalne. Ucieleśnieniem koncepcji „warstw” jest praca Adama Martyniaka *Herzlich Willkommen* – napis wykonany pismem gotyckim, wycięty na ziemi w piwnicy w ten sposób, by widoczna była oryginalna poniemiecka posadzka, pokryta po wojnie przez Polaków betonem. Artysta przygotował ją w ramach realizacji projektu *Polska gościnność*, który wprowadzać miał przyszlą rezydentkę Ninę Adelajdę Olczak we wrocławski świat artystyczny i być jej swoistym przywitaniem⁴⁰.

Zakończenie

Przy próbie uogólnienia i uchwycenia swoistości opisywanego zjawiska, uznać można, że znamienne dla analizowanych wrocławskich artystycznych praktyk kolektywnych jest działanie w grupie znajomych, która umożliwia stworzenie przestrzeni do realizacji własnych marzeń/pragnień poza porządkiem mainstreamu, sprofesjonalizowane i łączące siły w grze artystyczno-rynkowej⁴¹.

W niniejszym artykule kolektywność opisana została jako jedna z możliwych dróg, w pluralistycznym polu sztuki współczesnej. Jako rodzaj antywzorca realizuje się stojąc w opozycji do prymatu indywidualizmu jako postawy dominującej wśród artystów sztuk wizualnych, normy wyniesionej z Akademii. Dodatkowo często otwarcie podejmuje tematy i problemy, które są ważne dla części polskiego społeczeństwa. Na przekór nieznośnym regułom neoliberalnej praktyki, kolektywiści starają się budować wokół siebie przestrzenie, w których zysk jest odczytywany niemerkan-

40. Opis projektu *Rewizyta* znajduje się pod adresem: www.wykwit.tumblr.com/warstwy/REVISIT, dostęp: 20.09.2017.

41. Jednym z wyjątków może być działalność IP Group – interdyscyplinarnego kolektywu artystycznego, który większość swoich działań realizuje w profesjonalnym obiegu komercyjnym. Więcej o kolektywie: www.identityproblemgroup.com/, dostęp: 2.09.2017.

tylnie. To wymiana ideowa i możliwość współtworzenia miejsca są najczęściej podawane jako wartości przynoszące satysfakcję, nagradzające wykonaną pracę. Społecznikostwo lub utopijność tego podejścia z pewnością mogą być poddawane krytyce przez tych, którzy oczekują od artystów-kulturotwórców zaakceptowania wolnorynkowych reguł gry. Pozbawieni uważności dla milcząco przyjętej normy, opisani działacze i działaczki próbują znaleźć takie użycie sztuki, które z jednej strony odpowiada ich wrażliwości manifestującej się poprzez powstające prace, a z drugiej – poszukuje czegoś więcej (uciełając przy tym często od zamykającego definiowania przejawów ich aktywności, jako „sztuki dla zmiany społecznej”). Ważne jest jednak, by zaznaczyć niebezpieczeństwo wpadania we „wszechpracę”, którego jedną z konsekwencji jest racjonalizowanie „samo-wyzysku”, jak powiedziała jedna z naszych rozmówczyń. Nie wiemy, czy wrocławskie przykłady stanowią jakąś niezwykłość na tle innych części kraju. Uważamy jednak, że zaobserwowane we Wrocławiu działania na polu sztuki i społecznego aktywizmu, można uznać za przykład „antywzorca”, o którym piszą Pascal Gielen i Thijs Lijster. Ustalenie jego dokładnego wpływu na poszerzone pole wrocławskiej kultury byłoby możliwe po przeprowadzeniu pogłębionych badań. Stopniowemu rozrastaniu się pola kolektywności sprzyja praktyka instytucjonalna, która kieruje oficjalne instytucje na wydzielanie z własnego budżetu specjalnej puli środków przeznaczonej na owe działania. Jednak praktyka ta pozostaje wciąż rodzajem wyjątku, a potencjalni beneficjenci, ze względu na wymagane nieproporcjonalnie duże zaangażowanie pozaartystyczne, są często owym instytucjonalnym „wyciąganiem ręki” niezainteresowani⁴². Pewnym zdaje się być natomiast to, że działania kolektywne we Wrocławiu stanowią swoiste skupiska kulturotwórcze, które zasilają zaprzyjaźnione osoby, jak i sam kolektyw, napędzają

42. Przykładem budżetu wydzielanego na działania kolektywne może być konkurs AIR Wro (prowadzony przez Biuro Festiwalowe Impart) skierowany do spółdzielni socjalnych oraz organizacji pozarządowych z Wrocławia i Dolnego Śląska na zrealizowanie rezydencji lub wizyty studyjnej według własnego pomysłu. Więcej o konkursie: www.airwro.wroclaw2016.pl/konkurs-dla-ngo-i-spoldzielni-socjalnych-z-wroclawia-i-dolnego-slaska-edycja-5-2017/, dostęp: 1.11.2017.

artystów do intensywniejszego i bardziej widocznego działania, są także ważnym centrum wymiany idei. W zbiorowej wrocławskiej świadomości dają świadectwo temu, że można działać zgodnie z wytworzonymi przez siebie regułami, poza oficjalnym obiegiem lub poza jego wybranymi regulacjami, a także być niezależnym od mocno zobowiązującego zewnętrznego finansowania.

Zofia nierodzińska

Tam gdzie idę, nie zabieram ze sobą nikogo