

Marta Keil

Praktyki instytucjonalne festiwalu

www.polishtheatrejournal.com



Marta Keil

Praktyki instytucjonalne festiwalu

Kiedy podczas performatywnej gry „Jak zrobić festiwal za 100 i za 1000 000 euro”¹ w Bukareszcie zaproponowałam, by pomyśleć o festiwalu jako o publicznej instytucji sztuki, wśród części uczestników i widzów zapanowała konsternacja. Bo w jaki sposób festiwal – efemeryczna, z założenia tymczasowa struktura skupiona wokół wydarzenia, najczęściej przygotowywana i realizowana w trybie projektowym – może zostać porównana do instytucji, charakteryzującej się zwykle trwałym i stabilnym (żeby nie powiedzieć skostniałym), hierarchicznym porządkiem i mającej na celu wytwarzanie oraz utrwalanie praktyk artystycznych? W jakim celu stawiać obok siebie dwa sposoby produkcji i odbioru sztuki, z których jeden cechuje pewnego rodzaju wydarzeniowość, kumulacja oraz krótki czas trwania, drugi natomiast opiera się raczej na organicznej, systematycznej pracy, rozłożonej w czasie? I do czego właściwie miałyby prowadzić takie porównanie?

Jeśli spojrzymy na współczesne mechanizmy produkcji teatru i tańca oraz sposoby pracy twórczyń i twórców, wymienione wyżej opisy zarówno festiwalu, jak i instytucji sztuki okażą się anachroniczne. Z jednej strony bowiem warunki finansowania pracy teatrów instytucjonalnych (konieczność ubiegania się o granty i dodatkowe dotacje) wzmacniają projektową metodę pracy oraz logikę wydarzeniowości, z kolei instytucje teatrów nierepertuarowych, pozbawione stałego zespołu artystycznego, często opierają program na bazie mikrofestiwalu (dobrym przykładem jest tutaj berlińskie Hebbel am Ufer pod dyrekcją Annemie Vanackere). Niezależnie od statusu i struktury pracy, instytucje teatralne muszą mierzyć się z wymogiem ciągłej produktywności, nieodłącznie związanym z późnokapitalistycznymi mechanizmami wytwarzania. Konieczność generowania wciąż nowych propozycji, nowych spektakli, wyłaniania świeżych nazwisk i trendów, przygotowywania materiałów kontekstowych, ale także potrzeba zabierania głosu, zajmowania stanowiska prowadzi wiele instytucji w „pułapkę nadaktywności”, na którą wskazuje między innymi Bojana Kunst², i która powoduje wytracanie ich krytycznego potencjału, nie zostawiając zarazem artystom wiele miejsca na poszukiwania.

1 „How to Make a Biennial Festival with 100 Euros and 1000000 Euros” by Ivana Vaseva and Biljana Tanurovska-Kjulavkovski, performative game in frames of „RE//Dance” – the Regional Choreography Biennale” in Bucharest, Romania (1-6 listopada 2016).

2 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa-Lublin 2016.

Konsekwencją tak zmieniającej się dynamiki pracy instytucji teatralnej staje się często prekaryzacja warunków pracy, nieodłącznie związana z trybem projektowym, a objawiająca się tymczasowością zatrudnienia, brakiem stabilności i perspektyw długofalowych, koniecznością nieustannej mobilności pracowników między projektami i „chwytania” nowych, niemożność skupienia się na jednym zadaniu, presja wciąż nowych pomysłów i nieustannego rozszerzania kontaktów. Sytuacja ta dotyczy zarówno artystów, jak i pozostałych pracowników sztuki (producentów, kuratorów, osób odpowiedzialnych za promocję, administrację i finanse oraz wielu innych).

Z drugiej strony w ostatnich kilkudziesięciu latach festiwal zyskał na znaczeniu jako jeden z najbardziej wpływowych elementów świata sztuk performatywnych. Jego zadania nie ograniczają się do prezentacji gotowych wydarzeń: festiwal stał się ważnym producentem i koproducentem nowych prac, gromadzi wokół siebie artystów, pełni rolę promotora spektakli w obiegu lokalnym i zagranicznym; stwarza warunki do powstawania nowych projektów, współtworzy dyskurs towarzyszący praktykom artystycznym (publikacje katalogowe, serie wydawnicze, tłumaczenia), pośredniczy między artystą a odbiorcami, prezentuje i rekomenduje prace danych twórców kuratorom, wreszcie – tworzy międzynarodowy obieg teatralny i taneczny, włączając doń jednych artystów i wykluczając innych. Jednocześnie buduje kontekst dla praktyki artystycznej – a więc wpływa na jej odbiór, a także wyznacza sposoby myślenia o teatrze i tańcu (w tym kierunki ich rozwoju).

Rola festiwalu jest szczególnie znacząca i widoczna w Europie, gdzie dominuje dotowany publicznie system produkcji sztuki. W krajach, w których produkcja artystyczna opiera się przede wszystkim na wsparciu prywatnych sponsorów, sytuacja wygląda nieco inaczej: tam silniejszą pozycję mają targi i sieci kontaktów prywatnych agentów (Stany Zjednoczone, Japonia, Korea Południowa), chociaż w ostatnich latach również i w tym obszarze można zaobserwować rosnącą liczbę wydarzeń festiwalowych³.

W związku z rosnącym wpływem festiwalu na obszar współczesnych sztuk performatywnych chciałabym zaproponować spojrzenie na festiwal jako na instytucję sztuki – i zastanowić się nad wynikającymi z takiej perspektywy konsekwencjami. Co szczególnie istotne, mówimy tutaj o instytucji publicznej: w przeważającej większości festiwale europejskie finansowane są z publicznych pieniędzy, a wkład sponsorów prywatnych jest jedynie (zwykle niewielkim) uzupełnieniem podstawy budżetowej. Przy czym interesować mnie będzie nie tylko społeczny, polityczny i ekonomiczny kontekst przemian festiwalu, ale także poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: Jakie jest jego zadanie i odpowiedzialność jako publicznej instytucji sztuki (zarówno wobec artystów, jak i wobec publiczności)? Jaką ma rolę w formowaniu obiegu myśli, wymianie doświadczeń,

3 Dobrym przykładem jest tu Nowy Jork, gdzie obok dwóch prestiżowych festiwali: Under the Radar i COIL towarzyszących co roku w styczniu konferencji i targom APAP/NYC („Global performing arts conference and marketplace” organizowana przez amerykańską sieć Association of Performing Arts Presenters) w ostatnich kilku latach pojawiły się co najmniej trzy nowe znaczące festiwale sztuk performatywnych, odbywające się również w styczniu: American Realness, Prototype oraz showcase nowojorskich artystów tańca organizowany przez New York Live Arts. Jednak w dalszym ciągu to konferencja APAP i targi wyznaczają termin i ramy pozostałych wydarzeń.

w kształtowaniu nowych artystycznych propozycji? Ustawienie festiwalu w perspektywie pozostałych instytucji sztuki pozwoli, moim zdaniem, dostrzec jego rolę i znaczenie w kształtowaniu współczesnego systemu produkcji sztuki oraz uwidoczni jego społeczne i polityczne uwarunkowania. Być może nawet myślenie o festiwalu jako o publicznej instytucji sztuki mogłoby pomóc w nowym jej zdefiniowaniu?

Perspektywa spojrzenia na festiwal, którą w tym miejscu proponuję, osadzona jest w kontekście zarówno mojej praktyki badawczej, jak i kuratorskiej oraz jest wynikiem przekonania o polityczności sztuki w rozumieniu Jacquesa Rancière'a. Wychodzę z założenia, że sztuka jest praktyką społeczną, a sposób jej wytwarzania i percepcji uwarunkowany jest zawsze przez kontekst polityczny, społeczny i ekonomiczny. Inspiracją dla myślenia o statusie i funkcji festiwalu w obszarze sztuk performatywnych stanowi dla mnie koncepcja sztuki jako dobra wspólnego w rozumieniu proponowanym przez Antonio Negriego i Michaela Hardta⁴ oraz zarysowana przez Geralda Rauniga perspektywa spojrzenia na instytucje sztuki, jak również jego propozycje możliwych form nieposłuszeństwa oraz krytyki instytucjonalnej⁵. Szczególnie ważna pozostaje dla mnie proponowana przez Anę Vujanović koncepcja performatywności świata sztuki⁶.

„Dlaczego ci sami artyści jednego dnia zapraszani są wszędzie, a następnego zupełnie zapominani?”

Instytucja jest formą porządku społecznego, wyznacza normy zachowania i społecznych relacji. Przyglądając się etymologii pojęcia instytucji, Gerald Raunig zauważa, że jego rdzeń, *statuo* oznacza po łacinie ustawić, budować, decydować, określać.⁷

Z jednej strony oznacza to proces ustawiania przedmiotów, wznoszenia budynku, czy układania przedmiotów bądź ludzi w określonym porządku; z drugiej jednak odnosi się do takich performatywnych aktów mowy jak formułowanie reguł czy proklamowanie państwa.⁸

Praktyki instytucjonalne bywają zatem performatywne, proces ustanawiania odbywać się może na rozmaitych obszarach: w ramach istniejących struktur, ale i poza nimi. Zawsze jednak zależą od danego politycznego czy ekonomicznego kontekstu, zawsze są wynikiem określonego punktu widzenia i służą konkretnym celom. Nowoczesne instytucje sztuki powstawały jako narzędzia służące budowaniu ściśle sfunkcjonalizowanej narracji o ideologicznych celach: na przykład muzea miały utrwaląć porządek wczesnokapitalistycznej, liberalnej demokracji a instytucja teatru narodowego służyła emancypacji danej grupy społecznej i wzmocnieniu pojęcia narodu.

Instytucja festiwalu ustanawia sposób percepcji sztuk

4 Zob. Antonio Negri, Michael Hardt, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. Zespół Praktyki Teoretycznej, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

5 Zob. *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, ed. Gerald Raunig, Gene Ray, MayFlyBooks, London 2009.

6 Zob. Ana Vujanović, *The Magic of the Artworld (Three Scenes from Belgrade)*, „Performance Research” 2015, 20.4.

7 Gerald Raunig, *Instituent Practices, No. 2. Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting*, w: *Art and Contemporary Critical Practice*, dz. cyt., s. 173.

8 Tamże, s. 176.

performatywnych, definiuje poszczególne trendy i wyznacza kierunek rozwoju teatru i tańca, umieszcza prace artystyczne w określonym porządku, ustanawia hierarchię artystów oraz decyduje o warunkach produkcji nowych przedstawień. Pojawienie się artystki w programie festiwalu wyraźnie wzmacnia jej pozycję, umożliwia dostrzeżenie jej pracy przez szersze, często międzynarodowe grono kuratorów, za czym mogą pójść dalsze zaproszenia oraz propozycje produkcji nowych spektakli. Pokazanie spektaklu w danym kontekście, publiczności związanej z konkretnym miejscem, w zestawieniu z innymi wybranymi spektaklami i (często, chociaż nie zawsze) w zderzeniu ze sprecyzowanym przez kuratorów tematem czy hasłem przewodnim festiwalu ma wyraźny wpływ na to, jak dana propozycja zostanie odczytana i przyjęta – może więc zdecydować o tym, jak potoczy się droga zawodowa jej twórcy bądź twórczyni. Trudno przeszacować rolę festiwalu w obiegu sztuk performatywnych, zwłaszcza w obszarze tańca, który wciąż pozbawiony jest wystarczającego infrastrukturalnego wsparcia. Wobec niewystarczającej ilości domów tańca i centrów choreograficznych to festiwal jest dla wielu choreografek i choreografów podstawową możliwością pokazania pracy i spotkania z widzami.

Przy czym festiwalowy obieg teatralny i taneczny powstaje nie tylko w ramach prezentacji gotowych przedstawień, ale również poprzez tworzenie nowych: koprodukując spektakl, festiwale towarzyszą artyście w procesie wyboru tematu, języka, zapraszają go na rezydencję, prowadzą komunikację z widzami oraz innymi festiwalami (współtworzenie opisów przedstawienia, przygotowywanie wydarzeń towarzyszących pokazowi spektakli, pośredniczenie w kontaktach z mediami i publicznością). W ten sposób festiwal bierze odpowiedzialność za praktykę poszczególnych artystów, za sposób percepcji ich pracy oraz za kształt danego obszaru sztuki. A przy tym jest zawsze instytucją polityczną, poprzez sam fakt obecności w przestrzeni publicznej, odbijanie bądź kształtowanie jej struktury, tworzenie lub zmianę sposobów widzenia, wreszcie – wpływ na budowanie artystycznych oraz społecznych relacji i praktyk. Gestem politycznym jest przecież sam wybór spektakli i sposobu ich pokazania, a także kształtowanie kontekstu czy sposób formułowania komunikatu dla publiczności.

Szczególnie istotny, a jednocześnie najmniej uchwytny, pozostaje problem wyboru. Praca kuratorek, programerek czy dyrektorek festiwalu polega przede wszystkim na dokonywaniu wyboru twórców, a w konsekwencji – ustanawianiu trendów, a nierzadko także kierunków rozwoju danego pola sztuki. Proces ten odbywa się na wielu poziomach, a jego reguły nie są ani jasno ustalone, ani transparentne. Dlaczego? W perspektywie proponowanej przez Anę Vujanović niejasność zasad jest konsekwencją ontologii świata sztuki. W tym ujęciu instytucje sztuki, takie jak teatr, centrum choreograficzne czy festiwal są formą działania świata sztuki, mechanizmem umożliwiającym i kierującym jego funkcjonowanie, zbiorem zasad, które je porządkują. Zasady te jednak nie są ściśle skodyfikowane, nie mają mocy prawnej; opierają się jedynie na aktualnie przyjętej konwencji, która wytwarzana jest performatywnie – podobnie zresztą, jak cały świat sztuki. Ta nieuchwytność, niestałość reguł i mechanizmów funkcjonowania oznaczać może słabość: świat sztuki jest nieprzewidywalny i niestabilny, ciągle umyka wiążącym definicjom, nigdy nie mamy pewności, czy dana praca zostanie uznana za dzieło sztuki, czy tym razem nie. Brakuje precyzyjnego, transparentnego

zbioru reguł, raz na zawsze rozstrzygających, co jest sztuką, co nią nie jest. Z drugiej jednak strony otwartość i niestabilność świata sztuki może nieść ze sobą duży potencjał wywrotowy i emancypacyjny; ciągle otwarta jest możliwość wytwarzania nowych instytucji, dyskusowania kanonu, nieustannego redefiniowania istniejącego porządku.⁹

Nie zmienia to faktu, że brak transparentności reguł obowiązujących w obiegu festiwalowym bardzo utrudnia współpracę, prowadząc do nieporozumień. Zasady, którymi kierują się kuratorzy w procesie dokonywania wyborów pozostają nieczytelne zarówno dla artystów, jak i publiczności. Pisał o tym Rabih Mroué, wymieniając pytania, na które nie zna odpowiedzi, a które przecież bezpośrednio dotyczą jego własnej sytuacji jako artysty oraz pozycji w świecie sztuki:

Jak kuratorzy zdobywają środki na projekty? Jak je zabezpieczają i co muszą zaoferować w zamian? Na jakiej podstawie sponsorzy i fundatorzy godzą się finansować wydarzenia artystyczne? Na jakiej płaszczyźnie kuratorzy znajdują z nimi wspólny język i negocjują warunki? W jaki sposób projekty są rozliczane, co kuratorzy muszą udowodnić, przedstawić fundatorom i sponsorom? Co stoi za strategicznymi decyzjami wyboru tego akurat regionu lub tego akurat tematu jako wiodącego w danym momencie? Dlaczego ci sami artyści jednego dnia zapraszani są wszędzie, a kiedy indziej kompletnie zapominani? Co w tym systemie odgrywa większą rolę: polityka, ideologie, kultura, propaganda, strategie marketingowe czy wszystko naraz? Kto ma większą władzę i większy wpływ na decyzje: donatorzy czy kuratorzy?¹⁰

Tymczasem kryteria wyboru są w przypadku festiwalu kluczowe. Po pierwsze, wybór danej artystki może zadecydować o jej dalszej drodze zawodowej: pokazanie jej pracy w ramach festiwalu jest formą uznania oraz uprawomocnienia jej praktyki artystycznej. Kiedy w trakcie kolejnych edycji festiwalu Konfrontacje Teatralne wspólnie z Grzegorzem Reske, z którym odpowiadamy za program festiwalu, konsekwentnie pokazujemy prace konkretnego artysty i wspieramy jego praktykę, jednocześnie zwiększamy jego potencjalne szanse na rozwój i wzmacniamy pozycję w lokalnym oraz międzynarodowym środowisku teatralnym, innych pozostawiając w cieniu. Jeżeli podczas czterech minionych edycji wyszukujemy spektakle powstałe w ramach kolektywów, poza strukturami teatrów repertuarowych lub takie, które te struktury tematyzują i podają w wątpliwość, to świadomie wzmacniamy konkretny system produkcji teatralnej i sposób myślenia o teatrze. Ustanawiamy zatem, choćby i na czas trwania festiwalu, pewien porządek w obszarze sztuk performatywnych; proponujemy konkretny sposób postrzegania współczesnego teatru czy tańca, staramy się podać narzędzia, które naszym zdaniem ułatwią jego uchwycenie i nazwanie. Tym samym instytucjonalizujemy wybrane zjawiska.

Po drugie, wybór kuratorski powiązany jest z bardzo osobistymi predyspozycjami, bywa afektywny, a relacje między kuratorami a artystami często przeradzają się w relacje osobiste. Kluczem jest tutaj znalezienie równowagi – a jednocześnie, jak doskonale wiemy, późnokapitalistyczny system produkcji sztuki uniemożliwia rozróżnienie życia prywatnego i zawodowego: podstawowym kapitałem jest nasza podmiotowość i osobowość, nasze wybory, emocje, decyzje. Nieprzypadkowo zawód

9 Zob. Ana Vujanović, *The Magic of the Artworld*, dz. cyt.

10 Zob. Rabih Mroué, *At Least One-third of the Subject, Frakcija Performing Arts Journal: Curating Performing Arts* 2010, no 55, s. 88.

kuratora zaczął rozwijać się właśnie na przełomie lat 60. i 70. (w sztukach performatywnych dekadę później), równoległe z ewolucją pracy w modelu postfordowskim. Podstawą pracy jest tutaj generowanie komunikacji, tworzenie sieciowych struktur wymiany informacji, produkcja wiedzy. Kurator działa w systemie sieciowym, nie hierarchicznym. Istotna jest tutaj ciągła gotowość i dostępność, otwarcie na nowe pomysły i kontakty, ponieważ to one owocują nowymi projektami. Umiejętność nawiązywania jak najliczniejszych kontaktów, ale zarazem precyzyjnego wybierania tych najcenniejszych, zdolność do wychwytywania informacji i intuicyjnego wyczuwania kierunków działań, nieustanne zaangażowanie (nie wystarczą świetne kwalifikacje, podstawą jest pełne osobiste zaangażowanie, pasja), entuzjazm, mobilność, ale też umiejętność zaznaczenia własnej autonomii i obrony dokonanych wyborów, wiedza w danej dziedzinie, umożliwiająca zajęcie pozycji eksperta i konsultanta – wszystko to stanowi katalog najważniejszych cech pracownika późnego kapitalizmu. W kapitalizmie kognitywnym produkcja opiera się w znacznym stopniu na pracy niematerialnej, bazującej przede wszystkim na produkcji wiedzy, generowaniu komunikacji, tworzeniu sieci i przemieszczaniu się – i cały współczesny przemysł festiwalowy stanowi doskonale wcielenie takiego systemu produkcji.

Wybory osób odpowiedzialnych za programy festiwalu nie są „niewinne” czy neutralne, wprost przeciwnie, pozostają uwikłane w kontekst polityczny i społeczny. Kuratorskie wybory często uzależnione są od lokalnego kontekstu (pokazanie pracy danego artysty będzie oznaczało co innego w Lublinie, co innego w Kijowie czy Bochum: inna jest publiczność, inne środowisko artystyczne, inne potrzeby, inne zainteresowania). Realizacja i powodzenie projektu każdorazowo uwarunkowane są uważnym rozpoznaniem lokalnego środowiska i jego potrzeb. Równie silnym czynnikiem determinującym pozostają grantodawcy i preferowane, a nierzadko narzucane przez nich obszary tematyczne oraz kierunku działania (raz w centrum zainteresowania państwowego mecenatu znajdują się osoby niepełnosprawne, innym razem pozostają zupełnie na marginesie wyznaczonych programów grantowych; kraje Partnerstwa Wschodniego przez lata znajdowały się w centrum uwagi rządowej jako kierunek priorytetowy, tylko po to, by za chwilę ustąpić miejsca innym obszarom geopolitycznym). Z pewnością festiwale, dla których ważne jest zadanie dyskursywne, mogą odegrać ważną rolę w wychwytywaniu, nazywaniu i problematyzowaniu nowych trendów w teatrze i tańcu, jednocześnie je legitymizując i instytucjonalizując. Pamiętajmy jednak, że wybór danego nurtu nigdy nie jest uniwersalny i z góry prawomocny: wyznaczenie zakresu danego obszaru zawsze przecież oznacza pozostawienie jakichś przestrzeni poza wyrysowanymi właśnie granicami.

We własnej praktyce kuratorskiej wielokrotnie musiałam mierzyć się z niechcianymi kompromisami, które umożliwiały przetrwanie festiwalu (Na przykład sprowadzenie drogiego spektaklu znanego twórcy, który pochłonie dużą część budżetu, może umożliwić pokazanie kilkorga mniej znanych artystów i stworzyć dobry kontekst dla prezentacji ich prac). Kompromisy są w tym przypadku o tyle niebezpieczne, że mogą, w mniejszym lub większym stopniu, prowadzić do autocenzury (uświadomionej lub nie.) Z mojej perspektywy praca kuratorska jest do pewnego stopnia zawsze balansowaniem pomiędzy: pomiędzy artystami a publicznością, kontekstem lokalnym a międzynarodowym, perspektywą lokalnych władz, interesami instytucji a własną intuicją, walką

o konsekwencję podejmowanych wyborów. Nie mam odpowiedzi, jak skutecznie utrzymać się na tej bardzo chwiejnej i szarpanej z różnych stron linii. Pracując nad programem i biorąc na siebie odpowiedzialność za festiwal jako instytucję publiczną, staram się jednak za każdym razem dbać o pełną świadomość, dlaczego praca danego artysty pokazywana jest w tym miejscu i czasie, o odpowiedź na pytanie, co oznacza zestawienie jej z innymi wybranymi pracami, dlaczego jest to istotne w danym lokalnym kontekście i czemu ma służyć. Nie przypadkiem najważniejsze pytania, jakie padają w spektaklu dotyczącym praktyki kuratorskiej – „Curator’s Piece”, brzmią:

Komu służysz: artystom czy publiczności? Jak wielu artystów, których zapraszasz, zarabia tyle co ty lub więcej? Jak bardzo lokalny kontekst wpływa na twój program? Czy zdarzyło ci się kiedyś zaprosić kogoś na festiwal tylko dlatego, że to twój przyjaciel? Czy miałeś kiedyś romans z zaproszonym przez siebie artystą? Czy zniszczyłeś kiedyś komuś karierę? Czy zdarzyło ci się doprowadzić artystę do placu? Czy czujesz, że masz władzę?¹¹

Kiedy podczas 21. edycji Konfrontacji Teatralnych zogniskowaliśmy program wokół nowego nurtu w polskim teatrze, nazwanego przez Joannę Krakowską „auto-teatrem”, zdawaliśmy sobie sprawę, że gest zarysowania obszaru auto-teatralnego może być cenny, ale również ryzykowny. Działaliśmy bowiem z pozycji zewnętrznej, narzucającej twórcom i twórczyniom ramy dyskursywne ich własnej praktyki artystycznej, z którymi przecież nie musieli się zgadzać. Co więcej, nazywanie danego zjawiska jest z jednej strony istotne dla rozwoju dyskursu wokół praktyk artystycznych, z drugiej jednak niesie ze sobą ryzyko stworzenia nowego trendu – żeby nie powiedzieć marki; atrakcyjnie opakowanego produktu, który (z ulgą, że ktoś to nazwał i uporządkował) można sobie postawić na półce obok pozostałych zjawisk – rozpoznanych, ujętych w słowa i skatalogowanych, tym łatwiejszych do wprowadzenia w dalszy obieg.

Polityczna ontologia festiwalu

Instytucja festiwalu nigdy nie była politycznie neutralna czy wolna od politycznych oraz ekonomicznych uwarunkowań. Międzynarodowe festiwale teatralne powstały w Europie Zachodniej w latach 40. (Festival d’Avignon, Holland Festival oraz Edinburgh International Festival zostały założone w 1947 roku) jako wspierane przez lokalne i państwowe władze projekty polityczne, które miały przywrócić wyniszczonym wojną miastom społeczne i kulturalne życie oraz odbudować ich prestiż. Ich zadaniem było odnowienie kontaktów z pozostałymi regionami zniszczonej Europy i uruchomienie na nowo przepływu ludzi oraz interesów. Wiener Festwochen, najstarszy festiwal teatralny w Austrii powstał w 1951 roku jako „pokaz woli Austrii, by przeżyć” i miał „udowodnić światu, że miasto spustoszone wojną i wyniszczone jej następstwami jest wciąż zdolne do udziału w wydarzeniach kulturalnych.”¹² Festiwale stanowiły narzędzie odbudowy europejskich społeczeństw i zarazem budowały ich wizerunek jako przyjaznych, otwartych, ciekawych tego, co dzieje się gdzie indziej. W książce *Festivals in Focus* Dragan Klaić podkreślał, że

11 Tea Tupajic, Petra Zanki, *The Curator’s Piece. A Trial Against Art*, <http://18.konfrontacje.pl/en/the-curators-piece-2/>.

12 <http://www.festwochen.at/en/about-us/festwochen-zentrum/>, dostęp: 14 maja 2017.

festiwale stały się [...] narzędziem przydatnym z punktu widzenia państwowych potrzeb reprezentacyjnych i aspiracji. Powoływaniu wielu festiwali towarzyszył ukryty cel: międzynarodowy wymiar festiwalu miał wzbogacić ofertę lokalnego sektora kulturalnego, niedostępną przez pozostałą część roku¹³.

Problem politycznego uwikłania festiwalu bardzo ciekawie ujawnia się w przypadku belgradzkiego Bitefu (Belgrade International Theater Festival), założonego w 1967 roku pod komunistycznymi rządami Josipa Broza Tito przez Mirę Trailović i Jovana Ćirilova. Ana Vujanović ocenia, że przez lata

Bitef miał wyjątkową pozycję zarówno w Jugosławii, jak i na międzynarodowej scenie sztuk performatywnych. Promował wolność artystyczną i wszelkiego rodzaju eksperymenty, szokował lokalne środowisko kulturalne nagością i czterogodzinnymi spektaklami, przywoził spektakle z całego i świata i stawał się wyjątkowym miejscem spotkań twórców teatralnych z Zachodu i Wschodu w czasie zimnej wojny¹⁴.

Bitef wyznaczał nowe trendy i sposoby myślenia o teatrze, otwierał przestrzeń na eksperymenty, silnie wpływał na twórczość lokalnych i międzynarodowych artystów. A przy tym, jak wskazuje Vujanović, nie spotykał się z aktami cenzury. Wprost przeciwnie:

okazało się, że władze zachęcały organizatorów festiwalu, by byli tak eksperymentalni i prowokujący, jak to tylko możliwe – z jednym wyjątkiem – nie wolno było ośmieszać prezydenta Tito¹⁵.

Decyzja o pozostawieniu kuratorom Bitefu dużej swobody była efektem ówczesnego kontekstu politycznego: SFRJ odcięła się zarówno od totalitarnego reżimu w Bloku Wschodnim, jak i od kapitalistycznej demokracji Zachodu i wybrała „trzecią drogę”: własną, „łagodniejszą i bardziej otwartą” wersję komunizmu. Wybór Tito został wzmocniony udziałem Jugosławii w Ruchu Państw Niezaangażowanych (Non-Aligned Movement, NAM), na który składały się przede wszystkim postkolonialne kraje Azji, Afryki i Ameryki Południowej. Socjalistyczna Jugosławia potrzebowała narracji do wzmacniania wizerunku kraju otwartego i utwierdzania politycznej ścieżki, obraną przez Josipa Broza jako najlepszej możliwej. Duży, reprezentacyjny festiwal goszczący twórców z całego świata doskonale się do tego nadawał. W rezultacie w programie obecni byli zarówno dysydenci z Europy Wschodniej, krytykujący kapitalizm artyści Zachodu, jak i twórcy z krajów członkowskich NAM – nawet jeśli proponowane przez nich spektakle nie zawsze spotykały się z linią programową Bitefu.¹⁶ Vujanović podkreśla, że:

Bitef widziany z tej perspektywy mógłby spotkać się z krytyką jako festiwal zinstrumentalizowany, ale ten przypadek mówi nam przede wszystkim, że jeśli zaczniemy przyglądać się światu sztuki w kontekście społecznym, okaże się, że bardzo trudno jest oddzielić warunki artystyczne i te poza-artystyczne, które

13 Dragan Klaić, *Festivals in Focus*, The Budapest Cultural Observatory, Budapest 2014, s. 20.

14 Ana Vujanović, *The Magic of the Artworld*, dz. cyt., s. 35.

15 Tamże, s. 36.

16 Por. Tamże.

miały wpływ na, w tym wypadku, proces kuratorowania Bitefu [...]. Światy sztuki nie są zinstrumentalizowane, ale po prostu nigdy nie istnieją w społecznej próżni – przeciwnie, zajmują wiele wewnątrz-społecznych miejsc. To właśnie mam na myśli, kiedy mówię o społecznej instytucji sztuki: nie dlatego, że funkcjonuje w ramach społeczeństwa i tego, co je otacza, ale dlatego, że jest instytucją heterotopyczną, w której różne społeczne sfery spotykają się, przecinają, a sfera artystyczna jest tylko jedną z wielu.¹⁷

Nie tyle zatem chodzi tutaj o instrumentalne użycie festiwalu, oczywiście, Bitef spełniał określone polityczne cele, ale jak widzieliśmy, każdy festiwal je spełnia: na poziomie lokalnym, międzynarodowym, wobec artystów, władz miasta, widzów, mieszkańców. Polityczność festiwalu wynika z samej jego obecności w przestrzeni społecznej, przecinanej różnymi relacjami, konfliktami, interesami różnych grup. Nie oznacza to jednak, że festiwale należy sprowadzić wyłącznie do roli narzędzi politycznych. Ich historia i status pokazują za to, że festiwale, jako strukturalne elementy świata sztuki, uwarunkowane są poprzez rozmaite konteksty społeczne, polityczne i ekonomiczne i bardzo trudno byłoby oceniać je bez uwzględnienia tej immanentnej cechy.

Polityczność festiwalu a autocenzura

Spojrzenie na festiwal jako na publiczną instytucję sztuki może okazać się przydatne z jeszcze jednego powodu: daje szansę ustawić spory na temat aktów cenzury (także ekonomicznej) czy autocenzury, z jakimi mamy do czynienia w festiwalowym kontekście w nowej perspektywie. A cenzorskich interwencji ostatnio nie brakuje w Polsce. Myślę tu na przykład o próbie ucięcia finansowania projektowi EEPAP za pokazanie *Low Pieces* Xaviera Le Roy na Konfrontacjach Teatralnych w 2013 roku, przypadku odwołania spektaklu Rodrigo Garcii *Golgota Picnic* na Malta Festival Poznań w 2014 roku, odwołaniu premiery spektaklu Karola Tymieńskiego na Festiwalu Ciało/Umysł jesienią 2015 roku, o postępowaniu prokuratorskim w związku z pokazaniem rzekomo obrażającego uczucia religijne i naród polski spektaklu *Naše nasilje i vaše nasilje* Olivera Frlijicia w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na Festiwalu Prapremier w 2016 roku. Każdy z tych przypadków kieruje nas ku pytaniom fundamentalnym: Czyj jest teatr publiczny? Do kogo należy sztuka? I dla kogo powstaje? Kogo obejmuje pojęcie społeczeństwa czy narodu – jakie grupy społeczne wzmacnia, jakie wyklucza? Jak mantra powraca pełne oburzenia stwierdzenie: „takie rzeczy za nasze pieniądze?”. No właśnie – kogo publiczna instytucja uprawomocnia do decydowania, co jest sztuką, a co nią nie jest, gdzie leżą jej granice? Po pokazie *Naše nasilje i vaše nasilje* w czasie Festiwalu Prapremier pod siedzibę teatru organizującego festiwal przyszła grupa protestujących z transparentem: „Kto was tu wpuścił, teatralni prowokatorzy?”. Moim zdaniem to hasło doskonale odsłania charakter sporu o współczesny teatr publiczny i związane z nim instytucje – w tym festiwale. Bo do kogo one właściwie należą? I kto o tym decyduje?

Przypadek odwołania pokazu spektaklu *Golgota Picnic* Rodrigo Garcii na Malta Festival Poznań (który był w czerwcu 2014 roku kuratorem

17 Tamże.

festiwalowego idiomu) oraz niebywale szeroki, oddolny ruch społeczny¹⁸, wywołany niezgodą na cenzurę, odsłonił rolę festiwalu w procesie produkcji i dystrybucji sztuki we współczesnych sztukach performatywnych. W moim przekonaniu decyzja organizatorów Malta Festival Poznań była przejawem (auto)cenzury ekonomicznej, będącej efektem sytuacji społeczno-politycznej w Polsce oraz neoliberalnego sposobu myślenia o zasadach publicznego finansowania kultury, w ramach którego działania krytyczne, budzące kontrowersje, nieoczywiste, tracą możliwości finansowania, a jakkolwiek przejaw krytyki wobec grantodawcy (rozporządzającego publicznymi pieniędzmi!) skutkuje „wpisaniem na czarną listę”. Posługuję się tu terminem cenzury ekonomicznej w takim rozumieniu, jakie zaproponowała Ewa Majewska w książce *Sztuka jako pozór?...*, i które zostało wypracowane podczas wieloletniej praktyki autorki w inicjatywie Indeks 73 oraz w oparciu o koncepcję zaczerpniętą z książki *Censoring Culture. Contemporary Threats to Free Expression* pod redakcją Roberta Atkinsa i Svetlany Mintchevej¹⁹.

Jesteśmy świadkami nieustannego kurczenia się sfery publicznej, zamykania możliwości i potencjalnych przestrzeni krytycznych, ponieważ miejsca, które mogłyby taką funkcję pełnić, poddawane są procesom komercjalizacji, wymogom rynkowym i kapitalistycznej produkcji oraz kontroli menadżerskiej, importowanej do państwowych instytucji prosto ze świata korporacji. Właśnie dlatego każde działanie i każda decyzja podjęta w instytucji publicznej ma swoje polityczne znaczenie. W moim przekonaniu odwołanie pokazu spektaklu przez organizatorów festiwalu jest nie tylko aktem ekonomicznej (auto)cenzury, ale przede wszystkim działaniem wymierzonym przeciw samej zasadzie funkcjonowania publicznej instytucji sztuki. Odwołanie spektaklu *Golgota Picnic*, rozpatrywane w kontekście współczesnych warunków społecznych i ekonomicznych produkcji sztuki, po raz kolejny pokazuje, że świadomość polityczności publicznej instytucji sztuki jest warunkiem koniecznym dla jej funkcjonowania.

Przechwycić festiwal

Kiedy przyglądamy się rozwojowi festiwali, możemy zauważyć dwa momenty, które w ostatnich dwudziestu latach doprowadziły do wzrostu ich znaczenia. Pierwszym z nich jest otwarcie granic w Europie Wschodniej po 1989 roku, co znacznie zwiększyło i ułatwiło mobilność artystów, kuratorów i producentów w obrębie kontynentu; towarzyszył mu gwałtowny wzrost liczby festiwali w latach 90. Drugim znaczącym momentem było przesunięcie funkcji festiwalu z prezentacyjnej w stronę produkcyjną. Moim zdaniem gwałtowny rozwój festiwali w tym czasie jest ściśle związany ze społecznym i ekonomicznym kontekstem warunkującym mechanizmy produkcji sztuki; jest efektem przemian społecznych, politycznych i ekonomicznych, jakie obserwujemy w Europie tzw. Zachodniej od mniej więcej lat 80., a w krajach postkomunistycznych od lat 90. Mam tu na myśli przekształcanie kapitalizmu przemysłowego

18 Zob. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, *Democracy: Do It Yourself*, „Polish Theatre Journal” 2016, no 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/67/377> oraz Antoni Michnik, *Golgota Picnic and the Framework of Public Discourse: Performing Democracy and Managing Social Indignation*, „Polish Theatre Journal” 2016, no1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/75/322>.

19 *Censoring Culture: Contemporary Threats to Free Expression*, ed. Robert Atkins, Svetlana Mintcheva, New Press, New York 2006 .

w kognitywny, oparty na wytwarzaniu wiedzy, komunikacji i mobilności. W systemie produkcji teatralnej w Polsce obecność festiwalu stała się jednym z emblematów nowego ekonomicznego systemu: eksplozja festiwali w latach 90. i w pierwszych latach XXI wieku zaowocowała sytuacją, w której na każdy dzień w roku przypada co najmniej jeden festiwal.

Konsekwencje rozwoju modelu festiwalowego wyraźnie i dotkliwie wpłynęły na prekarność warunków pracy artystów: ich praktyka, rozpięta między jednym a drugim projektem festiwalowym, charakteryzuje się brakiem ciągłości, nastawieniem na efekt, końcowy produkt. Niezbędna jest tu mobilność i elastyczność, ciągła gotowość do zmian miejsca zamieszkania i pracy, umiejętność zdobywania kontaktów i tkania własnej sieci zależności i wpływów (poszukiwanie współpracowników, miejsc na rezydencje, funduszy, budowanie sieci relacji z kuratorami i selekcjonerami festiwali itd.). W festiwalowym systemie obiegu i produkcji sztuki artyści są dostarczycielami mniej bądź bardziej prestiżowo ocenianych produktów gotowych do sprzedania kuratorom.

Jednocześnie festiwale okazały się wymarzonym wprost narzędziem promowania idei tak zwanej klasy kreatywnej: kontakty międzynarodowe oraz projekty kulturalne, zakrojone na szeroką skalę geograficzną i finansową stały się bardzo modne. Biorąc pod uwagę neoliberalne wymagania ciągłego wzrostu (festiwal ma być dłuższy, ma przyciągnąć więcej widzów, zrealizować więcej produkcji, zająć więcej miejsca w prasie itd.), zwiększania atrakcyjności (organizatorzy festiwalu mają nie tyle wyszukiwać ciekawe zjawiska, ile zapraszać „gwiazdy”) i źródeł dofinansowania, festiwale zagrożone są nadmiernym puchnięciem zarówno wobec możliwości organizacyjnych i finansowych, jak i potrzeb widzów. Klaić zauważa cierpko, że

jeżeli władze publiczne zwykle wspierają festiwale, ponieważ inni robią to samo, to jednocześnie liczą na rozmaite korzyści: że podniosą one prestiż miejscowości, przyciągną turystów, stworzą miejsca pracy, zwrócą uwagę mediów, zwiększą intensywność życia kulturalnego, podniosą poziom edukacji artystycznej, wyznaczą ambitne wzorce miejscowym artystom i uaktywnią mieszkańców. W konsekwencji więc organizatorzy nawet najbardziej fortunnych festiwali stają pod naporem sprzecznych interesów i wygórowanych oczekiwań, czują się zmuszeni robić co roku coraz więcej i lepiej, co grozi nadmiernym rozrostem i przeładowaniem, które koniec końców mogą się dla całej imprezy źle skończyć²⁰.

Jeżeli popatrzymy na festiwal z tej perspektywy, okaże się, że nie tylko w dużym stopniu jest produktem neoliberalnego systemu, ale też wzmacnia i utrwala jego porządek. Pojawia się w tym miejscu palące pytanie, w jaki sposób festiwale, wobec tak silnego uwikłania w mechanizmy neoliberalne, mogą spełniać podstawowe zadania publicznej instytucji sztuki? I dalej – czy w kontekście tych uwarunkowań możliwe jest myślenie o festiwalu jako o propozycji krytycznej, emancypacyjnej? A jeśli tak, to jak ten potencjał uruchomić?

Jednym ze sposobów na „przechwycenie” festiwalu byłaby, moim zdaniem, odmowa podtrzymywania dotychczasowych ram jego działania

20 Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014, s.142.

i podjęcie ryzyka stworzenia nowych. Wyciągnięcie konsekwencji z myślenia o festiwalu jako instytucji sztuki oznacza nie tylko walkę o festiwal jako przestrzeń wspólną, ale też konieczność stawienia czoła tym uwikłaniom i obciążeniom instytucjonalnym, o których wspominałam. Odzyskanie festiwalu oznaczałoby zatem odsłonięcie warunków pracy i wytwarzania sztuki, w jakich funkcjonuje (i jakie sam wytwarza) oraz ich przechwycenie; nazwanie kontekstu, w jakim powstaje sztuka i otwarcie na nowe, nierozpoznane rozwiązania. Wyobrażam sobie taki festiwal jako odzyskaną przestrzeń publiczną, jako przestrzeń wspólną, która staje się przestrzenią poszukiwania nowych form funkcjonowania wielości. Jako miejsce, które nie tylko stwarza twórcom i twórcom warunki do pracy oraz rozwijania praktyk artystycznych, stymuluje wymianę myśli i doświadczeń, dając artystkom i publiczności warunki do swobodnej, wolnej od hierarchii debaty, ale też radykalnie zaprzecza jednej z podstawowych cech festiwalu, jaką jest wydarzeniowość i oferuje możliwość pracy nad nowymi pomysłami, nie wymagając w zamian gotowego produktu – spektaklu, który będzie jeszcze lepszy od poprzednich i jeszcze lepiej się sprzeda. Tak rozumiany festiwal stwarzałby artystkom bezpieczne warunki do pracy, podejmował ryzyko, otwierał się na proces poszukiwań, umożliwiał pracę nad różnymi formatami i tematami, proponował nowe. Byłoby to zatem pójście w kierunku wskazywanym przez Geralda Rauniga jako progresywna forma krytyki instytucjonalnej: chodziłoby o przechwycenie potencjału politycznego festiwalu i przekształcenie jego praktyk z instytucjonalnych w instytucyjną, podejmując próbę zbudowania nowego porządku i nowego sposobu pracy – o *exodus*²¹ z instytucji w jej dotychczasowym kształcie i wymyślenie jej na nowo.

Bibliografia

Brożyński, Paweł (red.), *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, SW Kronika, Galeria Labirynt, Fundacja SPLOT, Bytom-Lublin 2016.

Campenhou, Elke van, Malzacher, Florian, *Turn, Turtle! Reenacting the Insitute*, Alexander Verlag, Berlin 2016

Gielen, Pascal, (ed.) *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Valiz, Amsterdam 2013.

Jawłowska, Aldona, *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa 1987.

Klaić, Dragan, *Festivals in Focus*, The Budapest Cultural Observatory, Budapest 2014.

Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014.

21 Zob. Gerald Raunig, *Instituent Practices, No. 2. Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting*, w: Gerald Raunig, Gene Ray (red.), „Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique”, London 2009.

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2016.

Majewska, Ewa, *Sztuka jako pozor? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

Negri, Antonio, Hardt, Michael, *Rzeczpospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. Zespół Praktyki Teoretycznej, Kraków 2012.

Raunig, Gerald, Ray, Gene (ed.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London 2009.

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

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

Vujanović, Ana, *The Magic of the Artworld (Three Scenes from Belgrade)*, „Performance Research” 2015, 20.4.

Abstrakt

Marta Keil

Praktyki instytucjonalne festiwalu

Wychodząc z założenia, że sztuka jest praktyką społeczną, a sposób jej wytwarzania i percepcji uwarunkowany jest zawsze przez kontekst społeczno-polityczny i ekonomiczny, chciałabym zaproponować spojrzenie na festiwal jako na instytucję sztuki – i zastanowić się nad wynikającymi z tej perspektywy konsekwencjami. Szczególnie uważnie będę chciała przyjrzeć się politycznej ontologii festiwalu, politycznym i ekonomicznym uwikłaniom praktyk kuratorskich, problemowi (auto)cenzury ekonomicznej i przypadkom jej występowania w ostatnim czasie w ramach polskich festiwali teatralnych oraz zadać pytanie, w jaki sposób możliwe jest dzisiaj „przechwycenie” festiwalu i odzyskanie go jako przestrzeni działań krytycznych. Rozważania o praktykach instytucjonalnych współczesnych festiwali oprę na własnych doświadczeniach kuratorskich oraz usytuuję w kontekście możliwych działań krytyczno-instytucjonalnych proponowanych przez Geralda Rauniga oraz w odniesieniu do pojęcia instytucji jako dobra wspólnego. Szczególnie ważna będzie tu dla mnie sformułowana przez Anę Vujanović koncepcja performatywności świata sztuki.