

Nowa edukacja akademicka. Laboratorium na przecięciu teorii, praktyki badawczej i artystycznej¹

**New academic education. The laboratory at the intersection of
theory, research and artistic practice**

Agata Siwiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstract: The theme of the text is a new methodology of university education based on research and practice. I present formed eight years ago in the Department of Drama and Theatre Performances of Adam Mickiewicz University in Poznań specialization *Interdisciplinary Curator Projects* and crowning festival. At the same time I am outlining the broad context for the change in performing arts. Specialization is, on the one hand, a response to the need, expressed more and more by students and determined by the Bologna System, measures linking theory and practice in universities. On the other hand, is a reaction to the changes in performing arts that have created new jobs: theatre curator and producer.

Key words: project, theatre, curator, producer.

Streszczenie: Tematem tekstu jest nowa metodyka nauczania uniwersyteckiego oparta na pracy badawczej i praktyce artystycznej. Przedstawiam w nim powstałą osiem lat temu w Katedrze Dramatu Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu specjalizację *Interdyscyplinarne projekty kuratorskie* i wieńczący ją festiwal, jednocześnie nakreślając szeroki kontekst dla przemian w sztukach performatywnych. Specjalizacja jest z jednej strony odpowiedzią na potrzebę, wyrażaną coraz mocniej przez studentów i zdeterminowaną przez system boloński, działań łączących teorię i praktykę na uniwersytetach. Z drugiej strony, jest reakcją na zmiany w sztukach performatywnych, które wykreowały nowe zawody: kuratora i producenta teatralnego.

Słowa kluczowe: projekt, teatr, kurator, producent.

Nowy kształt teatru

W książce *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją* Dragan Klaić (Klaić 2014) – wielki autorytet w sprawach zarządzania kulturą – niezwykle wnikliwie opisuje główne bolączki

¹ Tekst jest częściowo oparty na mojej rozprawie doktorskiej *Projekt performatywny jako scenariusz i inscenizacja dramatu społecznego. Estetyka, ekonomia, zarządzanie*, którą obroniłam we wrześniu 2011 roku. Promotorką pracy była prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa. Rozprawa nie ukazała się drukiem.

organizacji życia teatralnego w Europie. Przyglądając się pod tym kątem krajom byłego bloku wschodniego, zauważa, że na tym obszarze sztuki performatywne właściwie nie przeszły reformy na poziomie polityki kulturalnej. Panuje tu monopol jednego modelu teatru – repertuarowego ze stałym zespołem aktorskim, co prowadzi do programowej i estetycznej unifikacji oferty teatralnej.

Wyciągając wnioski z tych obserwacji, Klaić wskazuje na to, co bywa często pomijane: zarządzanie teatrem to nie tylko optymalizacja systemu produkcji i organizacji, lecz także czynnik radykalnie determinujący artystyczny kształt i jakość przedstawień oraz koncepcję programową instytucji. Teatr repertuarowy rzadko na przykład produkuje spektakle partycypacyjne (z udziałem *nie-aktorów* – członków lokalnych społeczności i zamkniętych grup – realizowane jednak przez profesjonalnych artystów), intermedialne (na pograniczu różnych dziedzin sztuki) i postdramatyczne (w których aktor i tekst niekoniecznie odgrywają kluczową rolę – tak jak się to dzieje w teatrach repertuarowych). Ponadto teatry repertuarowe, w Polsce będące przede wszystkim instytucjami publicznymi, samorządowymi lub ministerialnymi, są dużo bardziej podatne na wpływy polityczne, zatem i na cenzurę. Dodatkowo, elegancko wyeksponowany teatr w centrum miasta może czasami onieśmielać swoim reprezentacyjnym wizerunkiem i odstraszać cenami biletów – wskutek czego zawęża się grupa jego odbiorców.

W dyskursie teatralnym w Polsce coraz częściej pojawiają się elementy krytyki instytucjonalnej² (choć wciąż znajdują się one na obrzeżach tegoż dyskursu) i – co kluczowe – zwraca się tu uwagę na sprzężenie organizacji instytucji teatralnej z estetyką jej produkcji. Obecnie Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie przygotowuje trzeci numer naukowego anglojęzycznego czasopisma internetowego „Polish Theatre Journal”³, dedykowanego tej właśnie tematyce. Jak piszą redaktorki, Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil, będzie on poświęcony

krytyce instytucjonalnej, która – choć w międzynarodowym obiegu stanowi jeden z wiodących nurtów krytycznych – w polskiej refleksji towarzyszącej teatrowi i sztukom performatywnym obecna jest wciąż w sposób marginalny. Podejmujemy ten temat, ponieważ polski teatr wprost się tego domaga: w ostatnich sezonach pojawił się wyrazisty nurt spektakli, które prześwietlają instytucję teatru, pytając o rządzące nią jawne i niejawnie mechanizmy, o rolę, podmiotowość i odpowiedzialność twórców działających w jej ramach, o relacje z publicznością⁴.

Sztuki performatywne domagają się dziś nowego otwarcia – budowania programowych dyskursów, poszerzania i przekraczania własnego języka. By ten proces mógł nastąpić, potrzebne jest świadome konstruowanie

² Krytyka instytucjonalna to próba konstruktywnej i krytycznej analizy działalności instytucji artystycznej podejmowanej przede wszystkim przez osoby w niej zatrudnione, czyli przez praktyków – artystów, dyrektorów, kuratorów – po to, by wypracować optymalne warunki dla twórczej pracy.

³ http://www.250teatr.pl/artykuly.358.polish_theatre_journal.html (dostęp 10.09.2016).

⁴ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/226731.druk.html> (dostęp 10.09.2016).

programu artystycznego – zarówno przez teatry instytucjonalne, jak i domy kultury oraz organizacje trzeciosektorowe⁵, które mają w swojej ofercie działalność teatralną.

Klaić krytykuje projektowanie programu bez jasno wytyczonego tematu, porównując efekty takiego sposobu pracy do szwedzkiego stołu – zestawu rozmaitych potraw, z których wprawdzie każdy coś wybierze, ale który nie jest świadomie zbudowaną, przemyślaną kompozycją smakową. Jeśli będziemy programować wydarzenia teatralne w sposób przypadkowy, nie stworzą one spójnej kulturowej, społecznej i artystycznej całości, będą jedynie chaotycznym zestawem „dań” powstających z różnych inspiracji i funkcjonujących w różnych kontekstach. Kluczem do nowoczesnego teatru – przekonuje Klaić – jest tworzenie spójnych programów tematycznych, budowanie ich we współpracy z różnymi aktorami życia kulturalnego – instytucjami, organizacjami, aktywistami – i powoływanie w ten sposób swoistego przymierza zainteresowań, szerokiej koalicji, obejmującej ludzi teatru i ich najwierniejszą widownię, ruchy społeczne, edukację, politykę i biznes (Klaić 2014).

Odpowiedzią na to wyzwanie jest – moim zdaniem – wprowadzenie do sztuk performatywnych postaci kuratora i producenta kreatywnego (czasami to ta sama osoba). Jako praktyczka sama określam się mianem kuratorki i producentki teatralnej, a osiem lat temu na zaproszenie prof. Dobrochny Ratajczakowej wprowadziłam ideę kuratora i producenta kreatywnego do programu wiedzy o teatrze w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ten sposób powstała specjalizacja *Programowanie i produkcja interdyscyplinarnych projektów kuratorskich*, która po trzech latach zmieniła nazwę na *Interdyscyplinarne projekty kuratorskie*. Jest to pierwszy w Polsce autorski, kompleksowy program kształcenia kuratorów, producentów i promotorów teatralnych pod okiem specjalistów-praktyków w tej dziedzinie. Wcześniej w naszym kraju dostępna była jedynie edukacja wyższa z zakresu zarządzania kulturą, kształcąca menadżerów kultury. Kompetencje i zadania menadżera kultury, który zyskał swą tożsamość wraz z pojawieniem się zarządzania w kulturze jako dyscypliny akademickiej w latach 60. w Stanach Zjednoczonych, ograniczają się jednak tylko do funkcji administracyjnych i produkcyjnych, nie obejmują natomiast procesu artystycznej kreacji. Tymczasem kluczowym problemem, który wyłania się z podnoszących się w Polsce głosów krytyki instytucjonalnej i który stanowi wyzwanie nowoczesnego polskiego teatru, jest – jak już wspomniałam – sprzężenie procesów organizacyjnych i artystycznych. To właśnie zadanie kuratora i tego uczą się studenci specjalizacji *Interdyscyplinarne projekty kuratorskie*.

⁵ Organizacje pozarządowe (fundacje i stowarzyszenia) non-profit, stanowiące trzeci sektor gospodarki, obok publicznego i prywatnego. Określane także skrótem NGO, utworzonym od funkcjonującej w języku angielskim nazwy „non governmental organisations”.

Specjalizacja ta jest swoistą platformą, laboratorium, w którym spotykają się praktyki badawcze, artystyczne i organizacyjne.

Kurator - nowa tożsamość w sztukach performatywnych

Kluczowa w koncepcji omawianej specjalizacji postać kuratora sztuk performatywnych jest praktycznie nieznaną szerszemu gronu odbiorców. Kurator to ktoś, kto w teatrze wydaje się kimś obcym, imigrantem z innej przestrzeni artystycznej – obszaru sztuk wizualnych. Zresztą także w sztukach plastycznych pozycja i zakres kompetencji kuratora w ostatnim dziesięcioleciu mocno się zmieniły. Punktem zwrotnym był rok 1997, w którym amerykański krytyk i kurator sztuki współczesnej Michael Brenson zamieścił w „Art Journal” artykuł *The curator’s moment – trends in the field of international contemporary art exhibitions*⁶ (Brenson 1998). Bezpośrednim impulsem do napisania tego znaczącego dla współczesnej recepcji sztuki eseju było sympozjum, które odbyło się w sierpniu 1997 roku w Rockefeller Foundation’s Conference and Study Center we włoskim Bellagio. W konferencji wzięło udział piętnastu kuratorów (ze Stanów Zjednoczonych, Azji, Afryki, Ameryki Południowej, Europy i Australii). Tematem dyskusji były wyzwania, jakie stawia przed kuratorami rozwijający się rynek wystawieniczny. Panel stanowił platformę wymiany doświadczeń i poglądów kuratorów z różnych przestrzeni kulturowych. Podsumowując go, już na początku artykułu Brenson stawia śmiałą tezę o nadejściu w sztukach wizualnych nowej epoki – epoki silnych kuratorów⁷. Współczesny kurator powinien łączyć wiele funkcji: być jednocześnie krytykiem sztuki, estetykiem, promotorem i odkrywcą artystów, dyplomata, ekonomistą i politykiem; powinien świadomie posługiwać się strategiami rynkowymi, by inicjować i podtrzymywać kontakty z odbiorcami sztuki. Analizując cechy kuratora, jako trzy najistotniejsze Brenson wskazuje: samoświadomość, otwarcie i jasność przekazu („transparency”).

To, co odróżnia współczesnego kuratora od jego poprzedników – obiektywnych ekspertów – to według Brensona coraz bardziej rozmyta (co nie

⁶ W języku polskim: *Czas kuratora – tendencje na polu międzynarodowych wystaw sztuki*.

⁷ *After listening to heads of international biennials and triennials speak with one another for three days about their hopes and concerns, it was clear to me that the era of the curator has begun. The organizers of these exhibitions, as well as other curators around the world who work across cultures and are able to think imaginatively about the points of compatibility and conflict among them, must be at once aestheticians, diplomats, economists, critics, historians, politicians, audience developers, and promoters. They must be able to communicate not only with artists but also with community leaders, business executives, and heads of state. They must be comfortable with people who have devoted their lives to art and culture, with people who neither like nor trust art, and with people who may be willing, if they are convinced that art serves their interests or is sufficiently connected to their lives, to be won over by an artist or an exhibition. As much as any artist, critic, or museum director, the new curator understands, and is able to articulate, the ability of art to touch and mobilize people and encourage debates about spirituality, creativity, identity, and the nation. The texture and tone of the curator’s voice, the voices it welcomes or excludes, and the shape of the conversation it sets in motion are essential to the texture and perception of contemporary art* (Brenson 1998).

znaczy nieistniejąca) granica, jaka oddziela go od artysty: w pracy kuratora emocjonalny odbiór jest nie mniej ważny od percepcji intelektualnej. Granica między tożsamością artysty i kuratora powinna jednak pozostać wyraźna: kurator to ktoś rozpięty między światami – wpisany w instytucjonalną i polityczną dynamikę, nie może pozwolić sobie na wolność artysty. Relacja kurator – artysta nie jest łatwa: artysta niechętnie dzieli się swoim statusem kreatora, nie lubi poddawać się presji wynikającej z produkcyjnych i finansowych ograniczeń. Jak pisze Aneta Szyłak w eseju *Buszujący w sztuce. Kim jest kurator wystaw sztuki współczesnej?*, kuratorzy

oprócz wiedzy i kompetencji mają także odwagę łamania przyjętych metod wystawiennictwa, definiują na nowo przestrzenie i kolekcje, polaryzują bieżącą scenę artystyczną. Pełnią rolę międzykulturowych pasów transmisyjnych (Szyłak 2002).

Można uznać, że pierwszą kuratorką teatralną w Polsce była Krystyna Meissner. Kiedy w 1991 roku powołała w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu Festiwal Teatralny „Kontakt”, w rodzimym pejzażu dominowały takie festiwale jak Warszawskie Spotkania Teatralne czy Festiwal Sztuk Współczesnych we Wrocławiu, za którymi stało tajemnicze, bezosobowe ciało komisji kwalifikującej przedstawienia do udziału w przeglądzie. To, co wyróżniało „Kontakt” spośród innych festiwali organizowanych w Polsce w tamtym czasie, to – obok międzynarodowego wymiaru – określony kierunek programowy: nadrzędną ideą projektu było stworzenie platformy spotkania Wschodu z Zachodem. Fakt ten miał szczególne znaczenie w obliczu zmian ustrojowych w tamtym czasie – dwa lata po zburzeniu muru berlińskiego i obradach Okrągłego Stołu w Magdalence, w apogeum pierestrojki. „Kontakt” miał być nie tylko festiwalem artystycznych iluminacji i błyskotliwych zjawisk estetycznych, lecz także lustrem dla nowej Europy – miał pokazywać, jak sztuka komentuje i przetwarza rzeczywistość społeczną i polityczną.

Obecnie w polskim teatrze realizowanych jest coraz więcej przedsięwzięć silnie samodefiniujących się nie tylko na poziomie jakości artystycznej poszczególnych spektakli, warsztatów, performansów, ale przede wszystkim przez spójny program całości, określający misję artystyczną, obszar poszukiwań – od estetycznych, przez literackie, antropologiczne po polityczne czy społeczne. Jako przykłady wymienić można lubelski festiwal „Konfrontacje Teatralne”, działalność niezależnego teatru Komuna Warszawa (który realizuje znakomite krytyczne projekty – *Re//mixy*, *Mikroteatr*) czy program Teatru Polskiego im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy.

Kurator teatralny łączy rozmaite działania:

- wybiera przedstawienia, które prezentuje w ramach projektu – festiwalu, sezonu teatralnego czy cyklu tematycznego;
- prowokuje powstanie nowych spektakli, performansów;
- współpracuje z reżyserami, proponując im teksty;
- konfrontuje teatr z innymi dziedzinami sztuki;

- tworzy kontekst teoretyczny dla prezentowanych wydarzeń w postaci wykładów, konferencji, seminariów i publikacji.

Proponowane przez kuratora dzieła i eksperymenty stają się częścią planu, elementami konstrukcji, na którą składają się zarówno gotowe spektakle, jak i dopiero inicjowane produkcje i koprodukcje. Projekt artystyczny sam w sobie jest dziełem sztuki, a jego programowanie stanowi twórczy proces.

Wprowadzenie funkcji kuratora – dotąd obecnej w sztukach wizualnych – także w obszar sztuk performatywnych – jest prawdopodobnie jeszcze jedną cechą współczesności, która łatwiej i szybciej niż epoki poprzednie przekracza ustalone podziały i tożsamości⁸.

Specjalizacja *Interdyscyplinarne projekty kuratorskie: dydaktyka i praktyka*

1. Tryb nauczania

a. Zajęcia z zakresu programowania

Pierwszy semestr specjalizacji studenci rozpoczynają od laboratoriów stanowiących wprowadzenie do praktyki kuratorskiej (*Programowanie projektów teatralnych* i *Programowanie projektów tanecznych*). Dowiadują się, kim jest kurator sztuk performatywnych, a następnie w trybie warsztatowym (w grupach roboczych lub indywidualnie) programują autorskie, unikatowe kompozycje programowe. Pracę zaczynają od etapu badawczego, w którym analizują zaproponowany przez siebie temat z rozmaitych perspektyw humanistyki. Następnie wybierają artystów i dzieła. Podstawę zaliczenia kursu stanowi przygotowanie przez studentów własnego projektu, który ma szansę na realizację w ramach wieńczącego specjalizację Festiwalu Nowa Siła Kuratorska.

W trakcie procesu programowania studenci stają przed najistotniejszymi wyzwaniem kuratorskiej praktyki, do których należą:

- Tworzenie nowych perspektyw estetycznych

Kurator teatralny bierze na siebie odpowiedzialność za program projektu, za jego koncepcję i wymiar estetyczny. Może podważać przyjęte konwencje estetyczne i wprowadzać nowe, może kwestionować naturę sztuki i znosić różnice między tym, co *artystyczne* i *nie-artystyczne*. Może poszerzać granice klasycznej estetyki, łącząc ją z polityką, historią i pamięcią, życiem codziennym i popkulturą. Sztuka kuratorska jest aktywnością merytoryczną, badającą wzajemne relacje estetycznych, kulturowych i naukowych oddziaływań w ramach projektu.

To twórcza praca na poziomie krytyki – pokazywania związków pomiędzy różnymi zjawiskami – czy odkrywania, definiowania na nowo pewnych zjawisk, po to, by

⁸ O *zwrocie kuratorskim* w sztukach performatywnych – coraz silniejszej obecności kuratora w przestrzeni teatru – bardzo ciekawie pisze Agata Skórzyńska (Skórzyńska 2014, s. 522-547).

provokować dyskusję na ich temat i tym samym stymulować rozwój sztuki performatywnej. To też rodzaj swoistej artystycznej komparatystyki. Praca kuratora to ciągle pytania o formy sztuki, o jej cele, o to, co za sobą niesie i odpowiadanie na te pytania z prywatnej perspektywy (Joanna Leśniewska)⁹.

- Osobisty wymiar pracy kuratora

Pracę kuratora trafnie opisuje metafora opowieści, sugestywnie przedstawiona przez Zygmunta Baumana:

Opowieści są jak punktowe reflektory: oświetlają tylko wybrane miejsca sceny, resztę pozostawiając w ciemnościach. Gdyby miały oświetlić równomiernie całą scenę, nie byłoby z nich pożytku. Ich zadanie polega w końcu na tym, aby przystosować scenę do wizualnych i intelektualnych potrzeb widza, z nierozgarniętej i niepojętej chaotycznej mozaiki plam i kształtów stworzyć obraz, który można ogarnąć, zrozumieć i zachować w pamięci. (...) Zadaniem opowieści jest selekcja, a do ich istoty należy włączanie przez wykluczanie i oświetlanie przez rzucanie cienia (Bauman 2004, s. 32).

Bohaterami tej opowieści – niezależnie od tego, czy będzie nią festiwal, sezon teatralny czy cykl edukacyjny – są artyści (a w projektach partycypacyjnych także społeczności), kurator natomiast jest jej narratorem: dba o rozwój akcji, rytm i napięcie opowiadanej historii, selekcjonuje inspiracje, tematy, zjawiska, by naświetlić je z własnej, często bardzo osobistej perspektywy.

- Gotowość do podjęcia ryzyka

Zainicjowane przez kuratora produkcje bywają bolesnymi rozczarowaniami, a twórcy, w których inwestuje, nie zawsze odnoszą sukcesy. Mimo to kurator, podobnie jak artysta, powinien podejmować ryzyko i brać pod uwagę wpisaną w owe ryzyko możliwość klęski. Grzegorz Niziołek ujął ten proces następująco:

Element obcości (...) – realizowany przez zapraszanie do teatru różnych ludzi, także tych niezajmujących się teatrem czy nawet sztuką, prowokowanie ich do przekraczania własnych dyscyplin – jest dla mnie bardzo ważny. Wprowadza element nieprzewidywalności. Tu są największe klęski, ale tu są też największe zwycięstwa¹⁰.

Sukcesem artystycznym może być rzucenie nowego światła na dany fenomen kulturowy, nawet jeśli samo dzieło jest wciąż w procesie, albo praca nieatrakcyjna w potocznym rozumieniu (niewpisująca się w klasyczną estetykę), która jednak dodaje coś nowego do naszego rozumienia świata.

⁹ Wywiad z Joanną Leśniewską, niepubl. Przygotowując rozprawę doktorską, przeprowadziłam cykl wywiadów z wybitnymi polskimi kuratorami, między innymi z Joanną Leśniewską – kuratorką sztuki tańca, twórczynią programu Stary Browar Nowy Taniec w Art Stations Foundation (uznanego za najbardziej progresywny cykl poświęcony nowemu tańcowi w Polsce) oraz z profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego Grzegorzem Niziołkiem, który był związany z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie i pełnił funkcję dyrektora artystycznego Festiwalu Re_wizje oraz Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi.

¹⁰ Wywiad z Grzegorzem Niziołkiem, niepublikowany.

- Świadomość kontekstu

Praktyka kuratorska osadzona jest zawsze w konkretnym kontekście: kulturowym, geograficznym, instytucjonalnym. Zadaniem kuratora może być wpisanie projektu w kontekst lokalny – na przykład podjęcie dialogu z tradycją i pamięcią miasta, zwrócenie uwagi na jego historyczne dziedzictwo. Kurator powinien być uważnym obserwatorem migotliwej, ulegającej ciągłym transformacjom rzeczywistości. Teatr jest bowiem, zarówno jako zjawisko estetyczne, jak i społeczne, w nieustannej interakcji ze zmianami, jakie niosą za sobą wszystkie sfery życia: gospodarka, polityka, technologia. Jedynie otwartość i wnikliwa obserwacja tego, co nas otacza, gwarantują dostęp do nowych kodów kulturowych, konwencji, struktur formujących wrażliwość współczesnego widza. Kurator ma obowiązek tropić te zmiany i twórczo je przetwarzać w realizowanych projektach, nakreślać siatki znaczeń i interpretacji będące indywidualną perspektywą tejsze rzeczywistości.

b. Zajęcia z zakresu zarządzania, produkcji i marketingu

Równolegle z kursami z zakresu programowania studenci specjalizacji odbywają kursy zarządzania instytucją kultury i zarządzania projektem, a także kurs marketingu w instytucji kultury. Poznają także wybrane zagadnienia prawa autorskiego.

- Zarządzanie instytucją kultury

Celem zajęć poświęconych zarządzaniu instytucją kultury jest uświadomienie słuchaczom, że przedsięwzięcia artystyczne nie dzieją się w próżni, są silnie naznaczone administracyjnym kontekstem, przestrzenią zarządzania, w której są realizowane¹¹.

W ich ramach studenci zapoznają się z najistotniejszymi kwestiami związanymi z zagadnieniami polityki kulturalnej, takimi jak:

- finansowanie kultury, w tym teatrów, w Polsce i za granicą;
- treść ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej;
- sytuacja organizacji trzeciego sektora, w tym teatrów niezależnych.

W kolejnym semestrze, po tym jak studenci wytyczą przestrzenie badawcze i artystyczne swoich projektów kuratorskich, pojawiają się moduły związane z produkcją:

- Zarządzanie projektem

Zarządzanie projektem to cykl czynności, które w określonym celu i czasie pozwalają stworzyć unikatowe przedsięwzięcie. Bardzo istotnym zadaniem jest w tym procesie identyfikowanie i ograniczanie ryzyka. Projekty mogą być realizowane zarówno w macierzystych publicznych instytucjach (na przykład w teatrze), jak i niezależnie, przez organizacje pozarządowe.

¹¹ Fragment przygotowanego przeze mnie sylabusu przedmiotu: [https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?action=actionx:katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot\(prz_kod:03-ZIK-21WDL\)](https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?action=actionx:katalog2/przedmioty/pokazPrzedmiot(prz_kod:03-ZIK-21WDL)), (dostęp 10.08.2015).

Zarządzanie projektem obejmuje takie działania, jak inicjowanie, planowanie, realizacja i kontrola zadań mających doprowadzić do finalizacji przedsięwzięcia. Podczas tych ćwiczeń studenci przekuwają wiedzę teoretyczną na praktykę. Poligonem doświadczalnym są dla nich projekty artystyczne, które sami stworzyli na kursach z zakresu programowania. Na zajęciach z zarządzania projektem studenci uczą się planowania procesów produkcji, tworzenia umów, budżetowania i pozyskiwania środków finansowych (m.in. wypełniania wniosków grantowych) oraz tworzenia struktury organizacyjnej projektu. Istotnym elementem zajęć jest zwrócenie uwagi na kreatywny aspekt zawodu producenta teatralnego, który współpracując z artystami i kuratorem (o ile kurator i producent nie jest tą samą osobą), powinien rozumieć i twórczo przetwarzać kwestie artystyczne i merytoryczne na procesy produkcji.

- Marketing w instytucji kultury

W ramach zajęć studenci **analizują kulturowe znaczenie marketingu, dowiadują się, czym są dla projektu misja i wartości, na czym polega** wybór rynków docelowych, budowanie świadomości marki, proces komunikacji marketingowej, jakie są narzędzia reklamy i public relations. Najistotniejszym wyzwaniem w tej przestrzeni jest dla kuratora, producenta i promotora sztuki teatru zbudowanie świadomej relacji z publicznością i mediami. Konieczna jest do tego orientacja w prawach rynku, wiedza, jak poruszać się w jego granicach, by skomunikować się z widzem (dotrzeć do niego lub wykreować go poprzez rozmaite strategie edukacyjne). Ów widz – jak mówi Joanna Leśnierowska –

staje się ciekawym rozmówcą: z jednej strony niezwykle dużo od artysty wymaga, powoduje, że artysta musi uaktywnić się na polu dyskusowania o swojej własnej sztuce, z drugiej strony daje artyście poczucie bezpieczeństwa¹².

Skuteczna strategia komunikacyjna zwiększa też szansę na odpowiednią recepcję medialną. Zajęcia prowadzone są w trybie warsztatowym i kończą się przygotowaniem przez studentów strategii marketingowych dla stworzonych przez nich w ramach specjalizacji projektów.

- Prawo autorskie

W ramach kursu analizowana jest *ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych*.

- Druki programowe i promocyjne

Zajęcia mają charakter laboratoryjny – studenci uczą się opracowywać graficznie i redakcyjnie druki promocyjne i programowe.

3. Festiwal Nowa Siła Kuratorska

Przedmioty proponowane w ramach specjalizacji stanowią komplementarny, trwający cztery semestry program, którego efektem jest realizowany

¹² Wywiad z Joanną Leśnierowską, niepublikowany.

przez studentów Festiwal Nowa Siła Kuratorska (NSK) – projekt, który można uznać za swoisty dyplom specjalizacji. Festiwal jest organizowany przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w koprodukcji z organizacją trzeciosektorową – obecnie jest to Fundacja Cukier Puder stworzona przez absolwentki Katedry Dramatu Teatru i Widowisk UAM. W ten sposób studenci mogą skonfrontować wiedzę zdobytą w warunkach laboratoryjnych z praktyką. Jako wykładowcy w procesie przygotowywania NSK pełnią jedynie funkcję konsultantki, prowokując w ten sposób studentów do samodzielnego rozwiązywania problemów merytorycznych, organizacyjnych, finansowych oraz konfliktów w zespole. Na realizację Festiwalu przeznaczono w procesie dydaktycznym jedynie 30 godzin. To oznacza, że studenci realizują projekt niemal dobrowolnie, przeznaczając na niego znacznie więcej czasu (według moich wyliczeń jest to średnio 250 godzin). Oczywiście mają prawo ograniczyć się do godzin wyznaczonych przez tryb nauczania, zdarza się to jednak niezwykle rzadko, co wskazuje na autentyczną potrzebę takich działań na uniwersytetach.

W stworzonym przeze mnie i studentów tekście kuratorskim (swoistym manifeście programowym) Festiwalu czytamy:

Nowa Siła Kuratorska jest platformą działań teatralnych i interdyscyplinarnych, w ramach której studenci realizują autorskie projekty kuratorskie wokół istotnych kwestii społecznych i estetycznych, dla których medium stają się nowoczesne formy sztuki. (...) Festiwal staje się działaniem coraz bardziej rozpoznawalnym. Zakotwiczenie projektu na UAM okazało się świetnym punktem wyjścia do poszukiwania kolejnych partnerów, a co za tym idzie – nowej publiczności. Z każdym kolejnym rokiem NSK przyciąga coraz większą rzeszę fanów, co jest świetną reklamą zarówno całej uczelni, jak i samej wiedzy o teatrze. (...) Poprzez Nową Siłę Kuratorską pragniemy przybliżyć ludziom idee uniwersytetu, który nie kojarzy się wyłącznie z salami wykładowymi, ale także z twórczym fermentem i artystyczną kreatywnością. Chcemy pokazać, że Uniwersytet im. Adama Mickiewicza jest otwarty na wszelkie działania kulturotwórcze – dzięki jego pomocy studenci kierunku Wiedza o teatrze mogą rozwijać skrzydła nie tylko hobbystycznie, ale także *stricte* zawodowo, przenosząc wiedzę zdobytą w warunkach laboratoryjnych na specjalizacji kształcącej kuratorów i producentów teatralnych w realną przestrzeń działania¹³.

Festiwal trwa nieprzerwanie od ośmiu lat, czyli od zainicjowania specjalizacji kuratorsko-producencyjnej na WFPiK UAM, i obecnie swoim zasięgiem obejmuje całą Wielkopolskę. Jego partnerami były:

- instytucje i organizacje kulturalne (m.in. poznańskie teatry: Teatr Polski, Teatr Nowy, Teatr Wielki, Teatr Animacji; Centrum Kultury „Zamek”, Kościański Ośrodek Kultury, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, Stowarzyszenie Edukacyjno-Teatralne „Stacja Szamocin”, Centrum Kultury w Koninie, Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu);

¹³ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/199836.druk.html> (dostęp 10.09.2015).

- firmy (np. Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne w Poznaniu, Koleje Wielkopolskie);
- masowe i branżowe media (m.in. Radio Merkury Poznań – Polskie Radio, Gazeta Teatralna „Didaskalia”, portal e-teatr);
- wyższe uczelnie (np. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu).

Wykorzystując wiedzę zdobytą na zajęciach, studenci sami pozyskują dofinansowanie na projekt – od początków istnienia Festiwal jest wspierany przez macierzysty Uniwersytet, a od kilku lat także przez Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego, Urząd Miasta Poznania oraz przez mecenasów prywatnych.

Zaproszenia do udziału w Festiwalu przyjmowali wybitni artyści, m.in.:

- Mirosław Bałka – wybitny rzeźbiarz i artysta wideo wystawiający swoje prace w najważniejszych galeriach sztuki współczesnej na świecie – Tate Modern w Londynie i Museum of Modern Art w Nowym Jorku;
- Oskar Dawicki – performer;
- Izabella Gustowska – poznańska artystka wideo i performerka, profesorka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu;
- Joanna Warsza – kuratorka m.in. prestiżowego Berlin Biennale;
- Weronika Szczawińska – reżyserka nominowana w 2014 roku do *Paszportu Polityki* w kategorii *Teatr*;
- wielu młodych twórców – niezależnych poznańskich artystów, studentów rodzimego Uniwersytetu Artystycznego i państwowych szkół teatralnych w Krakowie i Białymstoku, niejako odkrywanych przez organizatorów Nowej Siły Kuratorskiej.

Projekty realizowane przez studentów w ramach Festiwalu dotyczą najistotniejszych kulturowych dramatów, dyskursów, terytoriów: nieprzepracowanych pamięci, społecznego i kulturowego wykluczenia, historii i teorii teatru, gender studies, feminizmu, ekologii, animals studies, ageizmu; bywają też mierzaniem się z tym, co osobiste, intymne.

Zaprogramowany przez Jagodę Budzik projekt *Malta, pamięć zatriumfująca* dotyczył poznańskiego Jeziora Maltańskiego i jego otoczenia. Jezioro w czasie II wojny światowej wykopali żydowscy robotnicy. Dziś Malta to miejsce relaksu, rozrywki i zakupów w pobliskiej galerii handlowej. Jak napisała w swoim tekście kuratorskim (programowym) studentka, jej działania były „refleksją nad naturą przestrzeni oraz jej tożsamością – tą powszechnie znaną oraz tą ukrytą, a niekiedy też niechcianą”. Do współpracy zaprosiła dwie artystki: Weronikę Szczawińską i Annę Jochymek. Weronika Szczawińska poprowadziła warsztaty teatralne dotyczące strategii przepracowywania pamięci poprzez sztukę. Strategiami tymi reżyserka posługuje się w swoich spektaklach, rekonstruując zatarte i pominięte fakty, nierzadko poruszając się na granicy fikcji i rzeczywistości. Anna Jochymek – współpracująca z Mirosławem Bałką i podobnie jak jej

nauczyciel zainteresowana tematyką wypieranych pamięci – stworzyła w ramach NSK performans odnoszący się do historii maltańskiego jeziora.

Inny projekt – autorstwa Emila Wysockiego – dotyczył krawiectwa teatralnego, pokazując je nie tylko jako fascynujące rzemiosło, lecz także jako dziedzinę sztuki. W swoim tekście kuratorskim Emil Wysocki napisał:

Czy oglądając spektakl, zastanawialiście się, skąd są użyte w nim stroje, kto je zaprojektował i wykonał? Nazwisko scenografa jest łatwo dostępne, ale krawcy i krawcowe niedostępni dla widzów. Projekt „teatru życie/szycie” powstał z pasji do krawiectwa i miłości do teatru. Coraz mniejszą uwagę poświęca się rzemieślnikom współtworzącym spektakl. (...) Krawiectwo teatralne to niezwykle rzemiosło, które ulega zapomnieniu. Wykonawcy kostiumów to artyści, mający doświadczenie, tworząc wyobraźnię i pasję.

By przygotować projekt, student zatrudnił się na staż w pracowni krawieckiej Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. W czasie przygotowań do baletu „Kopciuszek” pomagał w szyciu strojów (pochodzi z rodziny z krawieckimi tradycjami, więc to rzemiosło nie jest mu obce), a także przeprowadził wywiady z krawcowymi, kostiumografką i specjalistą ds. kostiumów Teatru Wielkiego. Udokumentował również fotograficznie proces przygotowań strojów do spektaklu. Efektami tej pracy były bardzo interesujący i wizualnie atrakcyjny album, warsztaty szycia oraz wykłady o historii kostiumów i tkaninach poprowadzone przez ekspertów w tej dziedzinie: zatrudnionego w Teatrze Wielkim Czesława Pietrzaka i dr Zytę Kaletę z poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego. Dziś Emil Wysocki zawodowo zajmuje się krawiectwem teatralnym.

Bardzo ciekawy projekt – *Bohaterowie, których nie ma* – zaprogramowały Angelika Topolewska i Katarzyna Nowaczyk. Młode adeptki sztuki kuratorskiej rozpatrywały fenomen nieobecności postaci w projekcie performatywnym, co było wręcz nowatorskim przedsięwzięciem, bo jak wiadomo, teatr opiera się przede wszystkim na cielesności aktora czy performerki. W tekście kuratorskim autorki projektu napisały:

Jak mówić o czymś, czego nie ma? Jak pokazać coś, co jest tak nieuchwytnie, że zdaje się nie istnieć? Nieobecność jest także komunikatem, ma swoje znaczenie. Zniknięcie nie musi być tylko kwestią przypadku. Dokonywane świadomie niesie za sobą więcej treści. Może stać się politycznym protestem, osobistym wyznaniem lub manifestem artystycznym.

Do współpracy studentki zaprosiły jednego z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki performansu w Polsce – Oskara Dawickiego, który w swoich działaniach z wielkim humorem i przewrotnością dotyka tematyki tożsamości. Jego prace były wystawiane między innymi w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi, w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, w Galerii Raster i w krakowskim MOCAKU. Jako koproducenta projektu studentki pozyskały Centrum Sztuki w Koninie. We współpracy z Centrum Oskar Dawicki stworzył na potrzeby projektu nową pracę

pod znamienym tytułem „Ćwiczenia z aktywnej nieobecności”. W projekcie wpisana była także konferencja, której tematyka krążyła – jak pisały autorki – wokół „fenomenu nieobecności, mistyfikacji i zabawy własną tożsamością”. W konferencji uczestniczyli: Katarzyna Fazan (adiunkt w Katedrze Teatru Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesor Wydziału Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie), Bartek Frąckowiak (dramaturg, reżyser, prezes HOBART Foundation, członek Zespołu Krytyki Politycznej), Tomasz Plata (teatrolog, redaktor, wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie), Joanna Warsza (kuratorka sztuk wizualnych, teatru i sztuki partycypacyjnej) oraz Szymon Wróblewski (dramatopisarz i dramaturg, sekretarz literacki w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie).

By zaakcentować różnorodność projektów realizowanych w ramach festiwalu Nowa Siła Kuratorska, warto wspomnieć jeszcze na przykład *Plus/Minus (+/-)* Marty Seredyńskiej i Julii Orczykowskiej (autorki zajęły się tematem wykluczenia społecznego i kulturowego seniorów), *Ciała obce* Magdaleny Pałki (która zadała pytania o kategorię normatywności, łącząc teorię queer i transhumanizmu) czy *Stany puste* Olgi Drygas (która dotykała problemu gentryfikacji i wyludniania się centrów miast).

Specjalizacja *Interdyscyplinarne projekty kuratorskie* i wieńczący ją Festiwal Nowa Siła Kuratorska autentycznie przygotowują studentów do zawodowej praktyki teatralnej. Bywa, że zainicjowane w ramach projektu znajomości i partnerstwa przekładają się na oferty pracy – w teatrach instytucjonalnych, projektach niezależnych, przy organizacji festiwalu, w ramach zatrudnienia etatowego i na zasadach freelancerskich¹⁴; bywa, że absolwenci zakładają własne stowarzyszenia i fundacje. Znajdują dla siebie miejsce w różnych przestrzeniach – programowej/kuratorskiej, producenckiej lub promocyjnej – mogą też łączyć w dowolny sposób te kompetencje i być, jak chciałby Michael Brenson (Brenson 1998), kuratorem-alfą i omegą, hybrydą wielu funkcji. Im więcej tożsamości przyjmą, tym większe będą mieli szanse na odnalezienie się na rynku pracy i – co za tym idzie – na twórczy rozwój.

Bibliografia:

- Bauman Zygmunt, 2004, *Życie na przemiał*, Kunz T. (przeł.), Kraków, s. 32.
- Brenson Michael, 1998, *The Curator's Moment*, „Art Journal”, vol. 57, No 4, s. 16-27.
- Klaić Dragan, 2014, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, Kubikowska E. (przeł.), Warszawa-Lublin.
- Skórzyńska Agata, 2014, *Kurator w sztukach performatywnych. Przygodność projektu*, w: Sikorska K., Kosińska M., Czaban A. (red.), *Zawód: Kurator*, Poznań, s. 522-547.

¹⁴ Freelancer (z jęz. ang.) – osoba pracująca nie w ramach stosunku pracy (zatrudnienia na etat), a na umowy zlecenia i o dzieło.

Szylak Aneta, 2002, *Buszujący w sztuce: kim jest kurator wystaw sztuki współczesnej?*, o.pl, Polski Portal Kultury, <http://magazyn.o.pl/2002/01/29/aneta-szylak-kurator-wystaw-sztuki-wspolczesnej/> (dostęp 10.09.2016).

O Autorce:

Agata Siwiak - kulturoznawczyni, teatrołożka, kuratorka i producentka projektów teatralnych i interdyscyplinarnych i wykładowczyni akademicka. Od 2015 roku realizuje w Teatrze Polskim w Bydgoszczy autorski cykl *Interwencje*, a od 2016 jest dyrektorką artystyczną Festiwalu Bliscy Nieznajomi w Teatrze Polskim Poznaniu. W 2015 roku kuratorowała wraz z Grzegorzem Niziołkiem na zaproszenie prof. Jerzego Hausnera i Fundacji GAP w Krakowie Teatr POP-UP - krytyczną, „znikającą” anty-instytucję. Autorka i kuratorka realizowanego w latach 2012-2014 programu społeczno-artystycznego *Wielkopolska: Rewolucje*, za który dostała nominację do „Paszportu Polityki” w kategorii „Teatr”. Była także kuratorką projektu *Trickster 2011* - programu performatywnego Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu. W latach 2008 i 2009 dyrektorka artystyczna Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi (wraz z Grzegorzem Niziołkiem). W latach 2004-07 związana z Narodowym Starym Teatrem w Krakowie, w którym szefowała festiwalowi baz@rt. Jest adiunktem w Katedrze Teatru, Dramatu i Widowisk na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, gdzie prowadzi specjalizację dla kuratorów i producentów teatralnych.