

Artywizmy – odmiana przez przypadki, praktyki i skale działania



Zuzanna Berendt: Jak rozumiecie kategorię artystyzmu? Identyfikujecie się jako artystki i artysta?



Konrad Cichon: Zaczęłam myśleć o swoich działaniach w kategoriach artystyzmu, kiedy wypełniając różne wnioski stypendialne i wnioski o dofinansowanie projektów artystyczno-aktywistycznych, szukałam sposobu na umotywowanie, dlaczego potrzebuję dodatkowych pieniędzy. Z opisów moich dotychczasowych działań wynikało, że działam na polu artystycznym i aktywistycznym i te pola się na siebie nakładają. Pracuję jako aktor Teatru Polskiego w Poznaniu, który jest (lub stara się być) teatrem zaangażowanym społecznie, pracuję też reżysersko. Zajmując się teatrem politycznym, jednocześnie będąc zanurzonym w bardzo konkretnym i niesprzyjającym artystom pejzażu politycznym, w którym przebywaliśmy przez blisko dekadę, zadaję sobie różne pytania, na przykład o to, czy treści postulowane na scenie (szczególnie te postrzegane jako lewicowe, równościowe, wspólnotowe) korespondują z naszą codziennością. Skąd bierze się odczuwalny dysonans między artystycznymi deklaracjami zawartymi w sztuce a na przykład warunkami pracy, w których ta sztuka powstaje? Jak wygląda rzeczywistość poza murami teatru i jak ja się z nią mam? Jaką postawę reprezentuję na co dzień; za czym się opowiadam? Gdybym miał spróbować nazwać różnicę między sztuką a artystyzmem, swoje działania podzieliłbym na te, które wynikają z samej pracy w teatrze, i te, które podejmujemy jako zespół, ale oddolnie. One stają

się przedłużeniem treści postulowanych na scenie, a wynikają z potrzeby chwili. Do tych działań zaliczyłbym trzykrotną organizację Przystanku Teatru w ramach Marszu Równości w Poznaniu, przez co staraliśmy się pokazać, że instytucja może okazywać wsparcie grupom mniejszościowym. Były też różne działania o charakterze interwencji, jak na przykład organizacja koncertu w związku z kryzysem humanitarnym na granicy polsko-białoruskiej¹. Po pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę zmobilizowaliśmy czterdzieścioro poznańskich artystów, żeby wystąpili razem na scenie. Nazywam artywizmem te działania, które są realizowane praktycznie bez nakładów finansowych, które organizuje się spontanicznie, zwyczajnie z ludzkiej potrzeby. Myślę, że artywistą się bywa, a nie się jest, bo w tej pracy bardzo łatwo jest się wypalić. Oczywiście jest też pewna gratyfikacja, ale trudno się temu poświęcić całkowicie, bo to wymaga siły, czasu i inwestowania nakładów finansowych. Tak rozumiany aktywizm najlepiej uprawiać więc kolektywnie, w strukturze sztafetowej.



Monika Drożyńska: Jestem artystką sztuk wizualnych, ale przede wszystkim hafciarą, bo w pracach, które tworzę, posługuję się techniką haftu. Hafciarstwo jest dla mnie kluczem do aktywizmu. Nie używam kategorii „artywizm”, bo rozdzielałam swoją tożsamość aktywistyczną i artystyczną. Jako aktywistka działałam w Kolektywie Złote Rączki, którego istnienie zainicjowałam. Naszą główną aktywnością od 2016 roku jest haftowanie transparentów na manifestacje. Kolektyw wyłonił się ze Szkoły Haftu Dla Pań i Panów Złote Rączki, którą założyłam w 2014 roku. Osoby, które do niej uczęszczały, robiły to regularnie i pomyślałam w którymś momencie, że szkoła mogłaby być tworzona przez kolektyw, i z kolektywu edukacyjnego staliśmy się kolektywem aktywistycznym. Te osoby nie są artystami i artystkami, po prostu zajmują się technikami hafciarskimi w różnych obszarach – zawodowo, hobbystycznie, relaksacyjnie... Jestem członkinią kolektywu, która posiada największą widzialność, bo jestem osobą publiczną i artystką – występuję w różnych mediach, prowadzę publicznego Instagrama, daję twarz różnym inicjatywom. Nie łączę działalności aktywistycznej z artystyczną między innymi dlatego, że nie chcę zabierać przestrzeni, co błyskawicznie się dzieje, kiedy pojawiając się jako artystka Monika Drożyńska.

1 V. Szostak, „Pomyślcie, że Poznań staje się miejscem, z którego trzeba uciekać”. *Koncert w obronie praw uchodźców*, Wyborcza.pl Poznań, 12.09.2021, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36001,27563406,pomyslacie-ze-poznan-staje-sie-miejscem-z-ktorego-trzeba-uciekac.html> (31.10.2023).

Nie zawsze sfery sztuki i aktywizmu dają się rozdzielić, czasem się zazębiają, obie łączy zresztą technika, którą się posługuję, ale nie jestem artystką. Jestem artystką i aktywistką.



Izabela Zawadzka: A jako artystka uprawiasz sztukę zaangażowaną?

M.D.: Nie wiem, czy tak bym to określiła. Kiedyś działałam w obszarze sztuki partycypacyjnej, inicjowałam akcje kolektywnego haftowania. Do takich akcji należała seria *Flagi*. W jej ramach powstawały biało-czerwone tkaniny, których czerwona część była haftowana przez różne osoby. W akcji brali udział na przykład moi rodzice, którzy są emigrantami. Powstał przy tej okazji film dotyczący między innymi kwestii różnic ekonomicznych życia w Polsce i Wielkiej Brytanii, w PRL-u, po 1989 roku i po 2004 roku. Pracowałam z Polakami mieszkającymi w Niemczech, haftując, rozmawialiśmy o emigracji do Niemiec. W 2016 roku Agata Siwiak zaproponowała, żebym w ramach festiwalu *Bliscy Nieznajomi*, który odbywał się w Poznaniu, pracowała z kobietami, które przeszły konwersję na islam i są związane z Muzułmańskim Centrum Kulturalno-Oświatowym, przy którym istnieje też meczet. Wspólnie haftowałyśmy biało-czerwoną tkaninę, rozmawiając o tym, jak żyje się muzułmankom w Polsce, jak to jest być konwertytką. W projekcie brały też udział kobiety mieszkające w Polsce, ale niemające polskiego pochodzenia. Te działania można nazwać sztuką zaangażowaną, ale już nie pracuję w ten sposób. W 2017 roku brałam udział w programie „Placówka” organizowanym przez Instytut Teatralny dla artystek i artystów nie-teatralnych i tam zrobiłam taki projekt zaangażowany w formie reżyserowanego spektaklu-warsztatu. To była krytyczna i auto-krytyczna praca. Grałam siebie, ale siebie-gwiazdę sztuki współczesnej, a publiczność wykonywała za mnie pracę. W tej pracy był podział na opłaconych aktorów i publiczność, która kupowała bilety po to, żeby uczestniczyć we wspólnym haftowaniu razem z tymi opłaconymi aktorami. To, co powstawało, miało być moją pracą. Przez to, że obrałam wtedy taki krytyczny kierunek, przestałam pracować w ten sposób, bo ponazywałam sobie wtedy różne mechanizmy, przedstawiłam siebie jako artystkę, za którą inni wykonują pracę, i zobaczyłam, że w pewnym sensie część moich działań sprowadza się właśnie do tego. Teraz, jeśli pracuję z jakąś nieartystyczną grupą, to nie nazywam tego, co powstaje, sztuką ani nie podpisuję się pod tym jako autorka.



Marta Jalowska: Oprócz swojej indywidualnej praktyki, w której tworzę głównie w obszarze performansu, jestem członkinią dwóch kolektywów – Teraz Poliż i Czarnych Szmat. Kategoria artywizmu zaczęła się pojawiać w moim życiu dopiero, kiedy powstały Czarne Szmaty i kiedy razem z nimi zaczęłam wychodzić na ulicę, żeby protestować. Ja lubię tę kategorię, ale wydaje mi się, że ona została stworzona, by nazywać zjawiska, które są niewygodne dla „wysokiej” sztuki współczesnej. Te prace są niewygodne, niełatwe do skategoryzowania, bo wymykają się prostym wskaźnikom tego, co i jaką sztuką jest. Co zrobić na przykład z działaniem, które mieści się w polu sztuk wizualnych, ale jest tworzone przez osoby, które nie skończyły uczelni artystycznej? Kiedy coś dzieje się na ulicy, łatwo przyporządkować to do teatru albo sztuk performatywnych, a kiedy ta sama praca wykorzystuje narzędzia sztuk wizualnych, ale osoba tworząca nie ma formalnej edukacji w żadnym z tych obszarów, to trudno jest wielu osobom takie działania skategoryzować. Kategorie najczęściej narzucają instytucje, z którymi jest się związaną, albo wykształcenie. Kategoria artywizmu przydaje się, kiedy zaczyna się łączyć działania artystyczne i aktywistyczne, ale napotykać na nią, zawsze zastanawiam się, komu ona daje spokój. Tym, które nie chcą, żeby te działania określić jako sztukę? Czy tym, które pracują na ulicy i potrzebują tego symbolicznego wyróżnienia? Dla mnie te kategorie, z których ona powstała, czyli sztuka i aktywizm, są wystarczające i w przypadku wielu osób – na przykład Moniki, która wyraźnie oddzieliła od siebie te dwa rodzaje działalności – pozwalają ustalić jasny podział. W tym kontekście interesujące jest też, kto nadaje te kategorie. My same? Jeśli stwierdziłabym, że wszystko, co robię, jest sztuką, czy zostanie to zaakceptowane? Przez kogo? Moje doświadczenie z Czarnymi Szmatami jest takie, że osobom ze środowiska teatralnego łatwo było uznać nasze działania za działania artystyczne, bo pochodzimy z tego pola, jesteśmy w nim rozpoznawalni i bazowym doświadczeniem edukacyjnym i zawodowym każdej z nas jest teatr. Pracując z Teraz Poliż, zdarzało nam się tworzyć performanse interwencyjne, na przykład w ramach poparcia dla Pussy Riot, ale to było mniej więcej w 2011 roku i wtedy nazywano takie działania happeningiem politycznym, bo byliśmy rozpoznane jako niezależna grupa teatralna zaangażowana politycznie. Z mojej perspektywy sztuka generalnie jest zaangażowana politycznie i opowiadanie ludziom o swoim doświadczeniu czy spekulowanie przy użyciu narzędzi artystycznych jest aktem politycznym. W mojej praktyce indywidualnej i w pracach kolektywnych, w których tworzeniu uczestniczyłam, istotne było zawsze zajmowanie się aktualnymi

i żywymi tematami. Wychodzenia z działaniami artystycznymi na ulicę nauczyłam się między innymi podczas spotkania z izraelskim kolektywem Public Movement, w którego warsztatach brałam udział kilka lat temu w Centrum Sztuki Współczesnej. Wtedy uświadomiłam sobie, że sztuka daje narzędzia do praktykowania aktywizmu i że w sztuce można sobie wiele rzeczy wypróbować. W sztuce można fantazjować i spekulować, ale można też praktykować i trenować – to, co najpierw wykonuje się wobec publiczności, potem powtarzamy w ramach działań aktywistycznych.

M.D.: Kiedy mówiłaś, że określenie „artywizm” jest pojęciem-bezpiecznikiem dla artworldu i pozwala segregować zjawiska, zaczęłam się zastanawiać, czy nie upieram się przy oddzieleniu sztuki od aktywizmu ze względu na swoje ego. Uważam, że jestem klasyczną przedstawicielką świata sztuki, bo mam duże ego i pracuję sama, mam pełną decyzyjność i kontrolę nad tym, co powstaje w mojej pracowni. W projektach społecznych również miałam pewien poziom kontroli, bo decydowałam na przykład, którą część tkaniny haftujemy. Ale pracując z grupą, w której każdy działa podmiotowo, a osoby te nie są artystami i artystkami, tracę panowanie nad finalnym efektem. Pomyślałam, że być może oddzielam sztukę od działań aktywistycznych, bo chcę zachować dla siebie kategorię sztuki wysokiej, w czym objawia się i hierarchia świata sztuki, i jego klasizm. Pod wpływem wypowiedzi Marty pomyślałam też o innym nurcie swojej działalności, czyli pociągowym wandalizmie. Rozpoczęłam tę praktykę przez przypadek, jechałam z synem pociągiem w czasie, kiedy odbywały się manifestacje, i pomyślałam, że zagłówek, który nad nim wisi, jest dostępną tkaniną, na której można coś zrobić. Zdjęłam go i wyhaftowałam na nim słowo „strajkuj”. Tymek zapytał mnie wtedy, czy tak wolno, a ja odpowiedziałam mu, że nie wolno, ale można. Taki haft na zagłówku wykonuję w kilka minut, mieści nie więcej niż dwa słowa. Kontynuuję to od lat też dlatego, że haftowanie jest dla mnie rozrywką w podróży. Ze względu na warunki estetyka jest konkretna – byle jaka i ja tę bylejąkość bardzo lubię. Te hafty wzbudzają dużo kontrowersji, i to nawet nie napisane słowa, ale właśnie jak one są napisane. Wiele osób nie może znieść tej formy. Ten obszar mojej działalności pozostaje na razie bez kategorii.

Z.B.: Konradzie, Twój przypadek jest specyficzny, bo do działalności artystycznej wykorzystujesz strukturę instytucji publicznej.

K.C.: Moje działanie osadzam na działaniu instytucjonalnym i w przekonaniu, że wszystko, co robimy, jest polityczne. Jako osoba należąca do mniejszości LGBT+ w codziennym życiu odczuwam, że moja obecność w niektórych miejscach wywołuje napięcie i staje się tematem politycznym. Jako aktorowi dostaję-
cemu różne zlecenia zdarza mi się grać lub brać udział w projek-
tach, które nie reprezentują wartości, z jakimi się identyfikuję. Nie stoją też z nimi w sprzeczności, ale są na przykład osadzone w heteromatriksie i powielają jego schematy. Staram się wyko-
rzystywać widzialność związaną z moją obecnością w tego typu
mainstreamowych produkcjach i przez takie kanały jak media
społecznościowe promować te wartości, za którymi stoję, żeby
otwierać przed ludźmi trafiającymi na mój profil perspektywy
totalnie dla nich obce.

I.Z.: Jak nazwalibyście obszary i formy, które artwizm albo
aktywizm w sztuce mogą przyjmować i jakie pola mogą uru-
chamiać? Po co on tak naprawdę jest?

M.D.: Myślę, że forma jest dowolna tak długo, jak długo osoba
wykonująca tę aktywność artystyczną określi jej cel jako aktywi-
styczny. Można wysikać się w krzakach z powodu potrzeby fizjo-
logicznej, a można wysikać się w krzakach i uznać to za manifest
ściśniętego pęcherza.

M.J.: Od razu przypomniała mi się praca Itziar Okariz *Peeing with
my daughter on Pulaski Bridge* (2007), którą widziałam w ramach
wystawy Ani Nowak *Pocałunek nie zabija* w Muzeum Sztuki No-
woczesnej w Warszawie. Artystka przez wiele lat dokumentuje
siebie sikającą w różnych miejscach na stojąco. Uwielbiam tego
rodzaju działania, bezkompromisowe, zabawne i na granicy pra-
wa. To chyba właśnie bezkompromisowość (treści, stylu, formy)
i nielegalność, ryzyko są dla mnie wyznacznikami artwizmu.

Z.B.: No właśnie, w jaki sposób ustanawia się coś jako działa-
nie artwistyczne? Jakiego rodzaju gest może stać się gestem
interwencji?

M.D.: Przyszła mi do głowy kategoria wypowiedzi performatyw-
nej. To, co czynimy z danym gestem, jak go opisujemy, czyni go
politycznym albo nie.

M.J.: Na pewno ważnym aspektem jest też dostępność. Wie-
my dobrze, że muzea i teatry, niezależnie od tego, jak bardzo

zaangażowaną i polityczną sztukę pokazują, mają swoje ograniczenia architektoniczne, które przekładają się na wykluczenia niektórych społeczności. Pamiętam, jak z Teraz Poliż pracowałyśmy z Muzeum Warszawskiej Pragi, gdzie robiłyśmy wystawę *Krem i czekolada* opartą na historiach byłych pracownic fabryk Wedla i Polleny-Uroda. Ta instytucja bardzo dba o dostępność, między innymi przygotowując wielojęzyczne opisy wystaw. Za muzeum jest bazar Różyckiego, który widać z małego tarasu muzealnego. Właśnie ze względu na chęć poszerzenia dostępności postanowiłyśmy zrobić naszą wystawę w budach na bazarze. Fundacja Zmiana, która ma siedzibę na Różycu i która zajmuje się między innymi dostarczaniem literatury do więzień, zaproponowała nam wsparcie. Matka, córka i córowa, które prowadzą tę organizację, współpracują z osobami wykonującymi prace społeczne za drobne przewinienia, jak posiadanie narkotyków albo kradzieże. Chłopaki i dziewczyny, mężczyźni i kobiety odpracowujący wyroki pomagali nam przy montażu wystawy i jako obsługa odwiedzających. Któregoś dnia spytałyśmy trzy osoby, które aktualnie z nami pracowały, czy chciałyby pójść z nami do muzeum na kawę. Stały przed bramą muzeum, a jeden z chłopaków zapytał: „My możemy tu wejść?”. To było dla nas szokujące. Kiedy pracował z nami przy wystawie dla tego samego muzeum na bazarze Różyckiego, to wszystko było okej. Ale wydawało mu się, że przekroczenie drzwi instytucji jest dla niego zabronione. Myślę, że w artywizmie i łączeniu sztuki i aktywizmu to właśnie strategie dotyczące umiejscowienia i skali działania mają kluczowe znaczenie. Znaczenie tych dwóch wektorów eksplorowałyśmy w akcjach Czarnych Szmat, na przykład wieszając wielkie hasło „Nie jesteś sama” na warszawskich syrenkach.

K.C.: Działania podejmowane w teatrze mają swoją ograniczoną widoczność i są skierowane do publiczności, którą można zaliczyć do kategorii osób uprzywilejowanych społecznie. Wielokrotnie dyskutowaliśmy o nasuwającej się na myśl obawie, czy teatr nie próbuje czasem przekonać przekonanych. W zamkniętej bańce utwierdzamy się wzajemnie w swoich racjach. Zatem wszystkie działania, które mogą wydobyć na zewnątrz idee prezentowane w teatrze, są na wagę złota. Aktywizm jest właśnie działaniem skierowanym na zewnątrz, do innych grup odbiorców niż te, które przychodzą oglądać przedstawienia. W 2020 roku w ramach organizowanego przez teatr festiwalu Bliscy Nieznajomi przed budynkiem stała instalacja artystyczna *Marmur społeczny* autorstwa Sergeja Shabohina. Była to swego rodzaju przestrzeń, do której można było przynieść własne transparenty. Pamiętam panującą

tam podniosła atmosferę. Białorusini mieszkający w Poznaniu przychodzili pod teatr, do którego zazwyczaj nie chodzili, po to, żeby spotkać się i coś razem przeżyć. To było strasznie mocne: widzieć, że ludzie, którzy potrzebują wspólnego miejsca, znajdują je właśnie pod teatrem, że mogą zaznaczyć tam swoją obecność i zostawić ślad w postaci transparentów. To bardzo poruszające.

M.J.: Miałam podobne doświadczenie, kiedy po raz pierwszy zostałam zaproszona do zrobienia własnego spektaklu w Komunie Warszawa, w programie kuratorskim Marty Keil, Grzegorza Reske i Tima Etchellsa. Inspiracją do pracy byli Eileen Myles i ich kampania wyborcza oraz research Joanny Krakowskiej, która wtedy pracowała nad swoją książką *Odmieńca rewolucja*. Proces pracy nad *Chcę* zbiegł się w czasie z pandemią i wyborami prezydenckimi. Ulice były jeszcze puste. Wszyscy siedzieli w domu, chociaż można już było robić spektakle dla ograniczonej liczby widzów. Pracowałam wtedy z Edką Jarząb i Sebastianem Winklerem i miałyśmy poczucie, że zrobienie spektaklu jest niewystarczające. Temat wyborów prezydenckich i potencjału queerowej zmiany, jaki przed nami otwierają, był dla nas ważny, ale nie mógł zostać zamknięty w przestrzeni teatru. Dlatego pracowałyśmy z plakatami i z rzeźbą w przestrzeni publicznej. Jeśli chodzi o teatr, to mam poczucie, że trudno jest w nim zadbać o różnorodną publiczność.

Z.B.: Jak widzicie sprawczości działań artystycznych, w które jesteście zaangażowani? Czy wywołują one zakładaną przez Was zmianę?

K.C.: Te działania przynoszą swoje rezultaty, ale znowu podkreślę, że bywają bardzo kosztowne. Odwołam się do kontekstu, który może wydać się nieco hermetyczny, ale jest istotnym obszarem mojej działalności w obrębie środowiska artystycznego. Chodzi mi o wszystkie przemiany o charakterze działań antyprzemocowych i antydyskryminacyjnych w środowisku teatralnym, w ramach których zastanawiamy się nad narzędziami i językiem, jakimi posługujemy się, tworząc sztukę. Wypracowujemy nowe narzędzia, wprowadzamy kontrakty w ramach procesu twórczego. Praca w tym obszarze okazuje się równie spalająca co praca aktywistyczna na rzecz grup nieuprzywilejowanych. Każdy z nas ma swoją określoną wyporność. Wewnątrz zespołu wypracowaliśmy coś, co nazywam działaniem sztafetowym. Po pewnym czasie, kiedy ktoś doświadcza przeciążenia, wspólną sprawę zespołu przejmuje kolejna osoba. Taki rodzaj pracy, opartej na zaufaniu i wierze w siłę grupy, jest budujący.

M.J.: Chciałabym wrócić do kwestii sprawczości i skali oddziaływania. Ja lubię, kiedy działania w przestrzeni publicznej są wielkie i widzialne, bo według mnie konieczne jest wytrącanie ludzi z rutyny codzienności. *Desperacko potrzebuję zmiany* to jedna z prac moich, Sebastiana i Edki, która do tej pory stoi na podwórku Komuny Warszawa, a wcześniej około dwóch miesięcy wisiała w formie bilbordu na dworcu Warszawa Śródmieście. Bardzo mi na tym zależało, bo to jest dworzec, z którego korzystają osoby mieszkające poza miastem, codziennie dojeżdżające do pracy w Warszawie. Jeśli przez dziesięć lat jeździsz tą trasą codziennie do pracy albo przejeżdżasz nią przez pięć lat w drodze na studia, to kiedy pojawia się na niej coś, co nie jest reklamą, co wytrąca cię ze zwykłego biegu i powoduje, że coś w tobie zadrży, to jest wartościowe. To drżenie zmienia rzeczywistość. Często, pracując artystycznie, nie mamy możliwości weryfikacji skali oddziaływania naszych akcji. Kiedy pracowałam w Poznaniu wokół programu Generators Malta *Powrót na ziemię / Back to the Ground*, przygotowywałam performans z niebinarną postacią Queen of the Fortress. Przez dziesięć dni codziennie pracowałam w przestrzeni, byłam wśród odwiedzających, wśród istot zamieszkujących park. Po kilku miesiącach dostałam wiadomość od kogoś, kto również przychodził tam codziennie. Napisał, jak ważne było dla niego to działanie i że moja obecność coś zmieniła. To poruszenie wydarza się tak, jak poruszenie fal czy poruszenie powietrza. Tego nie widać, ale to, że dostałam taką informację zwrotną, pokazuje, że ta fala się pojawia.

M.D.: W aktywizmie, którego jestem obserwatorką, ważna jest sfera widzialności. Zaczynam widzieć problemy czy zjawiska, o których istnieniu nie wiedziałabym bez tych działań. Na przykład Fundusz Solidarnościowy imienia Milo Mazurkiewicz jest konkretnym działaniem na rzecz pewnej grupy społecznej, zwiększającym widzialność problemów osób trans w dyskusji społecznej. Artywizm rzuca światło na rzeczy, które są w ukryciu, które są identyfikowane z mniejszościami, które nie mają dużej siły przebicia i popularności w internecie. Myślę, że ta sprawczość jest niemierzalna i wychodzi poza kapitalistyczne wyznaczniki wartości. To są miękkie efekty, na przykład to, że ktoś poświęci się refleksji na jakiś temat i może w rezultacie z czasem zmienić zdanie.

M.J.: Dla mnie na przykład bardzo ważne są hafty w pociągach. Często słuchając rozmów ludzi w przedziałach, czuję się wyalienowana i samotna. Chciałabym coś powiedzieć, wyrazić sprzeciw,

ale nie zawsze mam odwagę albo siłę. Raz zdarzyło mi się spotkać twój haft w pociągu i poczułam się przez to mniej sama. Poczulałam, że ktoś tu był, kto powiedział coś, co ja też czuję.

Z.B.: Na ile system finansowania sztuki czy opieki społecznej pozwala na realizację działań artystycznych przy wsparciu środków publicznych? Czy artywizm zawsze musi być finansowany oddolnie, maksymalnie bezkosztowy?

M.D.: Lubię tworzyć i współtworzyć bezkosztowe działania. Wkładem jest nasz czas. Tkaniny zawsze gdzieś są, nici mamy na metry, igieł nie brakuje. Możemy haftować jeszcze przez dwadzieścia lat. Jako kolektyw nigdy nie szukałyśmy finansowania na nasze aktywistyczne działania. A jako hafciara pociągowa w zasadzie mogłabym liczyć na to, że PKP do mnie zadzwoni ze względów promocyjnych (*śmiech*). Działanie poza strukturą finansowania sztuki daje nam niezależność, możliwość robienia tego, co chcemy, i tak, jak chcemy. Obszar sztuk wizualnych nauczył mnie radykalizmu i samodecyzyjności w kwestii estetyki. Warto podkreślić, że sztuki wizualne są bardzo niedofinansowaną częścią kultury. Osoby tworzące kulturę w instytucjach publicznych dalej mają nierewaloryzowane pensje, obowiązki wielu etatów cedowane są na jeden, panują bardzo wysokie wymagania i żenująco niskie wynagrodzenia. A jeśli ktoś jest koordynatorem czy kuratorką, nie ma wielkich możliwości, żeby zrobić sobie w innych projektach. A nawet jeśli ma, to dlaczego musi mieć dodatkową pracę do swojego etatu, żeby godnie żyć? To jest to niedofinansowanie w obszarze sztuk wizualnych. Mówimy tutaj o różnych ideach, ważnych kwestiach, widzialności aktywizmu i dlatego wydaje mi się ważne, żeby powiedzieć też o podstawowych prawach człowieka w obszarze kultury, które są łamane. Bo przyznawanie za pracę wynagrodzenia, które nie daje możliwości godnego życia, to jest dla mnie łamanie praw człowieka. I oczywiste jest, że osoby, które nie są w stanie żyć za swoje pensje, nie będą miały odwagi wystąpienia przeciwko instytucji, w której pracują, czy przeciwko systemowi. Bardzo łatwo byłoby im stracić wszystko.

K.C.: Prezentacja działań performatywnych na ulicy, poza teatrem, wiąże się z potrzebami finansowymi. Koszty postawienia sceny, zachęcenia ludzi do uczestnictwa, potrzeby produkcyjne, wynajem sprzętu – to wszystko wymaga pieniędzy. Kiedy sprawa, której dotyczy wydarzenie, nie jest po myśli partii rządzącej, pozyskanie finansów jest trudniejsze, ale możliwe. Wsparcie finansowe

takich działań może pochodzić z różnych źródeł, takich jak choćby różne fundacje czy fundusze unijne. Teatr Polski w Poznaniu podlega pod samorząd, co zdecydowanie pomaga.

M.J.: Z mojego doświadczenia wynika, że warto jest zdobywać pieniądze na jedno, a robić drugie. W Polsce to najlepiej działa. Pisanie wniosków jest bardzo spalające. Jako Czarne Szmaty podjęliśmy decyzję, że nie będziemy zarabiać na tym, co robimy. Ale potrzebowaliśmy tych pieniędzy, o których mówi Konrad – na produkcję, narzędzia, przestrzenie. Na pokrycie tych kosztów przeznaczaliśmy pieniądze ze zbiórek. Raz zdarzyło nam się zarobić na pracy w ramach kolektywu, kiedy robiliśmy *Wolną Polskę* dla Biennale Warszawa. To był bardzo długi proces, za który otrzymaliśmy wynagrodzenia, a całość produkcji była opłacona przez Biennale. W każdym innym przypadku działaliśmy bez wniosków i dofinansowań, o których staranie się jest spalające. Dzięki tej strategii nie musimy też negocjować stawek adekwatnych do zaangażowania w proces, co wydarza się w płaskich strukturach organizacyjnych, jak na przykład w Teraz Polisz, i jest bardzo trudne, mimo że bardzo cenne. Widzę dwie strony medalu. Z jednej strony czuję, jak bardzo wszystko to, co jest związane z pracą, instytucjami i finansowaniem, jest spalające. Z drugiej – działanie w polu niezależnym bez finansowania sprawia, że możesz znaleźć się w sytuacji, kiedy nie będziesz miała za co żyć. Z kolei praca nawet w najbardziej przychylniej instytucji wiąże się z ograniczeniami i konformizmem. Wyjście w miasto z pracami, które mogą być kontrowersyjne albo radykalne, jest obarczone ryzykiem dla instytucji, które boją się o swoją pozycję, bo nie chcą ryzykować stabilności pracy osób tam zatrudnionych. Kiedy pracujesz sama, konsekwencje spadają wyłącznie na ciebie.

M.D.: Na początku powiedziałam, że naszym głównym kosztem jest nasz czas i nasza praca. Ale myślę, że finansujemy je z innych obszarów swojej działalności. Mamy tę możliwość, że przeznaczamy część swojego życia na działalność aktywistyczną. Nie wszyscy mogą to zrobić.