

Węzły.

O improwizacji jako ćwiczeniu wspólnotowości rozmawiają

Sara Piotrowska, Iza Szostak, Maciej Szczęśniak,

Tomasz Węgorzewski i Arkadiusz Półtorak

Arkadiusz Półtorak: Zacznę od retrospekcji. W trakcie zeszłorocznej edycji festiwalu „Wydział Sztuki w Mieście” i krakowskiego tygodnia sztuki „Krakers” mieliśmy przyjemność pracować wspólnie nad działaniem performatywnym pt. *Węzły. Wiedze niekonwencjonalne*. Podstawą do działania – rozciągniętego na trzy trzygodzinne sesje improwizacji przed publicznością – były prywatne archiwa pracowników Wydziału Sztuki, którzy zgłaszali się do projektu dobrowolnie, a także archiwa kilkorga zaproszonych przeze mnie artystów spoza uczelni. Pracowaliście – z drobnym wsparciem kuratorów, czyli mnie oraz Krzyśka Siatki – z zapiskami, szkicownikami, nagraniami publicznych wypowiedzi, makietami i różnymi „półproduktami” działań następujących twórców: Magdaleny Lazar, Wioletty Sowy, Karoliny Szafran, Jasminy Metwaly, Jakuba Słomkowskiego, Marysi Lewandowskiej, Marka Chlandy, Moniki Drożyńskiej, Elżbiety Szurpickiej, Marii Lobody i Huberta Gromnego. Samo działanie przyjęło charakter zespołowego remiksu audio-wideo, rozwijanego w czasie rzeczywistym i przeplatanego choreograficznymi interwencjami. Wszystko to odbywało się w galerii Elementarz dla Mieszkańców Miast. Pierwsze pytanie: czy miało dla was znaczenie, że nie pracujecie z gotowymi dziełami, ale zagłądacie raczej do czyjejs kuchni?

Iza Szostak: Nie poświęciliśmy chyba tej kwestii zbyt wiele uwagi – i zadawaliśmy naszemu archiwum pytania, które dotyczyły raczej motywacji stojących za „wejściem w proces” niż samego procesu. Dla mnie szczególnie ważny był problem użyteczności sztuki. Artyści, których pracom, zapiskom i wystąpieniom poświęciliśmy najwięcej czasu, bardzo wyraźnie eksponowali tę kwestię w swoich archiwach. I odnoszą się do niej na co dzień w swoich praktykach. Dla przykładu – Jasmina [Metwaly] i Kuba [Słomkowski] starają się łączyć sztukę z aktywizmem. Z kolei Marysia Lewandowska zadaje pytania o krytyczne dyspozycje sztuki i jej upoważnienie w sferze publicznej...

AP: Lewandowska kwestionuje jednak status gotowego dzieła właśnie w tym wykładzie, z którego korzystaliście¹. Mówi o tym, że wytwarzanie artefaktów jest dla niej nieatrakcyjne; że woli zawsze być „w procesie”, którego rezultatem może być publiczne wystąpienie, a nie dzieło sztuki...

Maciej Szczęśniak: Lecz właśnie dlatego jej wykład potraktowaliśmy po prostu jako skończone dzieło zamiast roztkliwiać się nad tym, czy wykład w ogóle może być dziełem. W ramach proponowanej przez autorkę logiki takie pytania mają marginalne znaczenie.

Tomasz Węgorzewski: Nawet jeżeli podejmowaliśmy się ramowania rzeczy „niegotowych”, nie czułem, że są „nieskończone”.

AP: Czy gdyby archiwa miały inną zawartość, powstałoby coś radykalnie innego? Czy też sam proces ramowania – wasz osobisty wkład – „przesłaniał” archiwalne znaleziska, i stałoby się tak niechybnie w każdej innej sytuacji?

Sara Piotrowska: Na pewno performans byłby zupełnie inny. Instynktownie poddawaliśmy się temu, co znajdowaliśmy w archiwach. Dodatkowo, kiedy nabraliśmy rozpędu w naszej improwizacji, w naszą „bezpieczną przestrzeń” wtargnęły czynniki zewnętrzne – jak pierwsze protesty przeciwko delegalizowaniu aborcji tuż za oknami Elementarza... Punkt wyjścia pozostawał jednak przez cały czas bardzo znaczący. Być może gdyby archiwum było bardziej wizualne, nie poszlibyśmy w słuchowisko. Ale też gdyby Karolina Szafran nie podzieliła się z nami projektem talii karcianej, nie zaczęlibyśmy rozmawiać o ezoteryce i uruchamiać pewnych hermetycznych odniesień w trakcie performansu.

TW: Z całą pewnością to właśnie Marysia [Lewandowska] bardzo mocno „pociągnęła” nas w stronę działania audio. Gdyby w archiwum nie znalazł się jej wykład, nasz projekt byłby też zupełnie o czymś innym.

IS: Ważne z naszej perspektywy było to, że Lewandowska dzieliła się w swoim wystąpieniu wiedzą i krytycznymi przemyśleniami. To okazało się kuszące. Właśnie przez Lewandowską – lub „dzięki niej” – zaczęliśmy flirtować z autotematyzmem. Grzebiąc w archiwach, znaleźliśmy wypowiedź, w której ktoś mówił wprost o archiwum i kulturowym czy poznawczym statusie archiwistyki... a dzięki temu odkryciu, które okazało się interesujące dla każdego z nas z osobna, weszliśmy w bardzo zgodną współpracę. Zastanawiam się jednak, jak potoczyłyby się losy naszej improwizacji, gdybyśmy zetknęli się z bardzo kontrowersyjną pracą lub tekstem, który wywołałby w grupie poróżnienie. Może wtedy nasze dyskusje zyskałyby inną temperaturę.

AP: Chyba nie obyło się jednak w waszej pracy bez poróżnień?

¹ Zob. <http://www.marysialewandowska.com/waa/detail.php-id=14.html> (protokół dostępu 10 listopada 2020).

SP: Krótka dyskusja o talii kart zarysowała na chwilę pole poróżnienia... Okazało się, że inaczej podchodzimy do pracy projektowej czy ezoteryki. Trochę inaczej patrzemy też na to, co jest wiedzą lub może być za nią uznane. Nie wyniknął z tego jednak żaden spór.

TW: Naszym zadaniem nie było wytworzenie agonu, lecz ansamblu. Samo archiwum także nie było zbiorem osobnych, jednostkowych bytów, ale czymś „kompaktowym”. Przynajmniej tak wyglądało z naszej perspektywy. Jakieś napięcie wytwarzało się na styku naszego ansamblu oraz archiwum pojętego jako osobna „substancja”. Zależało nam jednak na osiągnięciu dialogu – pomiędzy nami, w obrębie archiwum i z zawartymi w jego wnętrzu głosami – raczej niż na tym, żeby eksponować poróżnienie.

AP: Skoro o napięciu mowa... Pamiętam szczególnie dobrze wasz performans z drugiego dnia. Krążyliście wtedy wokół takich tropów jak „pragnienie archiwum”, inspirowanych bodaj przez wykład Marysi Lewandowskiej, i daliście szczególnie wyraz temu pragnieniu, inkorporując do swojego działania elementy alt-rightowej estetyki.

MS: To było na pewno nasze najspójniejsze, najbardziej harmonijne wykonanie.

SP: Mniej harmonijny performans z dnia trzeciego był próbą przełamania tej symfonicznej, ale też mrocznej formuły, którą wypracowaliśmy dzień wcześniej. Muszę jednak podkreślić, że nie zdawałabym sobie sprawy z tego, jakie demony wywołał drugi dzień, gdyby nie feedback, który dostarczałeś nam na bieżąco, Arku, jako kurator. Ale też jako ktoś, kto rozmawiał każdego dnia z widzami.

IS: Improwizacyjny format pozostawia dużo przestrzeni do podejmowania decyzji i do pracy z porażką, kryzysem. Ale to nadal powoduje, że grupa działa wspólnie i bierze odpowiedzialność za decyzje poszczególnych członków. Gdybyśmy wypracowali każdego dnia scenariusz, to pewnie te przebiegi by wyglądały inaczej.

TW: Medium nie odpowiada za to, co wywołane.

AP: A więc byliście mediami?

TW: W dosyć archaicznym sensie... Przynajmniej ja tak to rozumiem.

AP: Iza wspomniała o braku scenariusza. Każdego dnia w trakcie dyskusji poprzedzającej performans pojawiały się jednak przewodnie hasła-tematy na kolejną improwizację. „Pragnienie archiwum” było właśnie jednym z nich...

IS: Z perspektywy czasu nie jestem w stanie przypomnieć sobie, które hasło przypisaliliśmy do danego dnia... To wychodziło bardzo organicznie i podążaliśmy cały czas za spontanicznymi impulsami. Alt-rightowe tropy pojawiły się w improwizacji z mojej inicjatywy dlatego, że w drugi dzień postanowiliśmy otworzyć prywatne archiwa i miksować ich elementy z naszym źródłowym materiałem. Przemówienie Trumpa było zaś częścią ścieżki dźwiękowej do spektaklu, który współtworzyłam wcześniej

(Magda Jędra, Weronika Pelczyńska, Iza Szostak, *Europa. Śledztwo*, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014). Z tego co pamiętam, chcieliśmy wtedy obrać jakiś boczny kurs – zderzyć wyjściowy materiał z czymś innym. Padło akurat na historię o wężu, który zjada własny ogon – tj. historię z przypowieści, którą opowiadał Trump, perorując o relacjach między USA i Europą. Ale warto podkreślić, że to nie był nasz ostatni performans, a kolejnego dnia cały materiał uległ kolejnej przemianie.

AP: Można jednak pokusić się o stwierdzenie, że tropy konserwatywne należały do głównego kursu... W materiałach, na których bazowaliście, pojawiały się takie figury jak dom czy źródło... Sporo było o melancholii związanej z przemieszczeniem, opuszczaniem „domowego ogniska”... Pytanie, które zadałem wam w drugi dzień pracy, wiązało się jednak z potrzebą czy koniecznością reprodukcji tej estetyki, której na poziomie deklaracji nie uznalibyście za „swoją”. Dotyczyło upoważnienia takich wyborów jak odtwarzanie Trumpowskiej przypowieści bez krytycznego komentarza.

TW: Ta reprodukcja, o której mówisz, wydarzyła się moim zdaniem raczej na planie formalnym niż w treści, jeśli można tak powiedzieć. Nasza kompozycja drugiego dnia stała się harmonijna, a w tym sensie konserwatywna – tak jak nasze poczucie spełnienia, kiedy udało się ją wypracować. Maciek ma rację, wskazując na kwestię harmonii. Myślę, że w naszej improwizacji momentem prawdziwie politycznym – i ambiwalentnym w swojej polityczności – nie było pojawienie się cytatu z Trumpa czy nawet radzenie sobie z „presją ulicy”, kiedy kilkaset metrów od naszego schronienia ludzie wychodzili na ulicę protestować. Lub kiedy Iza zaproponowała nam i zebranym widzom choreograficzną rozgrzewkę przed wyjściem na protest... W drugi dzień wypluliśmy z siebie „przedwcześnie” udoskonaloną formę i właśnie to zdarzenie sprowokowało nas najsilniej do autorefleksji.

MS: Ale nasze początkowe zadowolenie z formalnej doskonałości wynikało też najzwyczajniej z pokonywania technicznych ograniczeń.

IS: To fakt. W pierwszy dzień podstawowym zadaniem było opanowanie Abletona tak dobrze, jak tylko mogliśmy. I poszło nam zaskakująco szybko [śmiech].

MS: Uczyliśmy się tego właściwie od zera, zainspirowani wykładem Marysi Lewandowskiej. Ona mówiła w jego trakcie o slajdach, których nie mogliśmy zobaczyć, a więc nasz dostęp do jej archiwum był w pewnym sensie ograniczony. A może po prostu szczególnie: mieliśmy dostęp do przywoływanych przez nią obrazów wyłącznie za pośrednictwem dźwięku. Paradoksalnie, to bardzo pobudziło naszą wyobraźnię – mimo tego, że na co dzień wszyscy pracujemy raczej z obrazem niż z audiosferą.

AP: Czemu jednak porwaliście się na działanie z dźwiękiem bez gruntownego przygotowania? Rozumiem, że pewną rolę odegrało tu konkretne źródło inspiracji – ale żeby od razu wskakiwać w „nieswoje buty”...

TW: Dla mnie najciekawszy w tej decyzji był właśnie nasz brak kompetencji. On okazał się dobrym spoiwem grupy – połączyła nas decyzja o podjęciu pewnego wyzwania.

IS: To było ciekawe wyzwanie. *Tabula rasa...* i zdobywanie nowej wiedzy czy umiejętności.

AP: Czy czuliście, że któreś z waszych kompetencji okazały się szczególnie przydatne w radzeniu sobie z kryzysowymi sytuacjami?

TW: Kompetencje interpersonalne, miękkie, miały w tej sytuacji kluczowe znaczenie.

SP: Ewidentnie zadziałała jakaś magia. Dzięki tym miękkim kompetencjom byliśmy w stanie działać jak jeden organizm, obdarzony różnymi kończynami. A może stworzyliśmy coś na podobieństwo chóru.

IS: Rzeczywiście, dzięki „wspólnocie w niewiedzy” wytworzyliśmy jakiś rodzaj porozumienia... intymności wręcz. Muszę przyznać, że to było dla mnie bardzo pozytywne doświadczenie. Pozytywne, bo umacniające wiarę w potencjał sztuk performatywnych i improwizacji, który zawsze wydawał mi się bardzo atrakcyjny. Moment zderzenia, mniej lub bardziej przypadkowa konstelacja osobowości, ta niewiedza i oczekiwanie na ruchy pozostałych osób, a nawet przypadkowe zdarzenia; bazowanie na intuicji, efemerycznych impulsach, ale też niestresowanie się, bycie w bliskości i w dystansie jednocześnie... To wszystko wzięte razem może wytworzyć świetną sytuację performatywną.

AP: Bycie w bliskości i dystansie zarazem... To ciekawa myśl.

IS: Improwizacja na tym właśnie polega. Ważne jest to wyczekiwanie, słuchanie, a nawet odsunięcie na bok swojego „ja”. Performując, musisz wytworzyć dystans – odłożyć ego na bok i nie bać się zaangażowania w sytuację. Ta odwaga jest bardzo ważna. Ważne jest również to, żeby wygospodarować przestrzeń na nieprzewidywalne zdarzenia albo impulsy, które uobecniają się w miarę działania – i to, żeby obserwować innych. Jeżeli zbyt wcześnie podejmiesz decyzję, możesz wyhamować jakiś narastający potencjał. W naszej improwizacji było sporo takich sytuacji, ale i równie wiele odważnych, silnych i twórczych wyborów.

SP: Sam fakt, że podjęliśmy rękawicę, wymagał już od nas pewnego wyrzeczenia – zgody na wejście w większy organizm, a nawet dwa organizmy. Po pierwsze, twórczy kolektyw; po drugie, w odmęty archiwum. Ciekawe było dla mnie wrażenie, że „uwspólniliśmy” nasze procesy poznawcze – jako zespół działaliśmy czasem zgodnie z jedną, wspólną intuicją, jeśli mogę tak powiedzieć...

IS: Nawigowanie w decyzjach czy dać komuś więcej czasu, czy działać w opozycji wobec tego, co się wydarza, to strategie. I tak samo może działać w psychoanalizie ktoś, kto słucha. Słucha pilnie, ale tak naprawdę ma jakąś teorię na temat tego, o co chodzi pacjentowi. Strategie czasami bywają produktywne, ale czasem też nie do końca.

TW: Lacanowska analiza mówi o skandowaniu, punkcie zapikowania. To taki „plask” w trakcie sesji, wybijanie z rytmu, które ma uświadomić pacjentowi, że doszedł do ważnego momentu. Ale też dać do zrozumienia, że cała praca przed nim – i że analiza *de facto* nigdy się nie kończy...

MS: Sporo było takich momentów zapikowania w naszej pracy. Ale wypadałoby odróżnić je właśnie od wykalkulowanych, strategicznych interwencji.

TW: W ciągu trzech godzin performowania każdego dnia przemierzaliśmy różne intensywności. Te przesunięcia wynikały między innymi ze zmiennych relacji z widzami, którzy pojawiali się, by po pewnym czasie zniknąć i ustąpić miejsca innym. To były bogate relacje, dalekie od oczywistości. Bardzo podobało mi się to, że nie próbowaliśmy nigdy robić naszych „popisowych numerów” pod publiczność. W najlepszych, najbardziej intensywnych momentach naszej improwizacji tej publiczności czasami zwyczajnie nie było – a my bardzo szybko wyzbyliśmy się poczucia, że nasz performans może być zmarnowany bez udziału widza.

AP: Rozmawialiście o tym wprost?

TW: To była raczej niepisana reguła... Zamiast wymuszać powtórki udanych sekwencji, podążaliśmy za wewnętrznym nurtem performansu. To, co stracone dla widza, musiało pozostać stracone – i w naszym ansamblu wyczuwałem jakiś rodzaj organicznego porozumienia co do tej kwestii.

MS: Warto podkreślić, że nasza relacja z widzami była wyraźnie ograniczona przez maski krasnali-koboldów, które znalazła dla nas Monika Drożyńska w swoim prywatnym archiwum. Podczas improwizacji trwaliśmy w swego rodzaju transie, widzowie byli zewnętrznymi wobec nas.

IS: Widzowie pełnili raczej funkcję świadków niż współuczestników, to fakt. Stół, na którym mieściły się nasze sprzęty, stawał się czymś w rodzaju stołu laboratoryjnego.

SP: Ale też nie do końca. Chwilami miałam wręcz wrażenie, że produkowaliśmy śluz. Ktoś, kto wchodził, zostawał nim oblepiony. Tak jakbyśmy wciągali widzów do środka jako „dane z góry” elementy choreografii – albo rzeźbiarskiej kompozycji. Ktoś, kto został godzinę, stawał się integralną częścią układu, który „zagęszczał się” wokół niego.

IS: Myślę, że fakt, że byliśmy przez większość czasu zwrócenii do siebie, dawał jednak widzom swoiste poczucie komfortu. Sytuacja była skupiona na naszym „kalibrowaniu się” w kostium. Ucieleśnianiu sensów „wywoływanych” w ścieżce audio – albo i w kontrze do niej... Choreograficznej pracy z architekturą... Zmianach kompozycji, o której wspomniała Sara, poprzez proste przemieszczenia ciała i obiektów... To były w dużej mierze ruchy subtelne, detaliczne.

AP: Czy były jakieś rodzaje sensów lub bodźców, na które aktywnie wyczekiwaliście w trakcie improwizacji?

SP: Mała obliczalność całego procesu dawała największą frajdę.

IS: Zgadzam się, to było najbardziej rajcujące – niewiedza, niepewność. Po pewnym czasie dochodziło już do tak irracjonalnych sytuacji, że gdybym ja sama stanęła z boku, pomyślałabym chyba – „co my do diabła robimy?” Zdaje się, że mechanika naszej improwizacji działała podobnie do *chance operations* Cage’a.

TW: Trudno jednak odmówić uroku momentów najwyższej intensywności, kiedy faktycznie nasz ansambl przeobrażał się w jeden organizm pod wpływem adrenalin... To były dla mnie tytułowe „węzły”. Na to się w rezultacie pracowało, ale droga do osiągnięcia tego prowadziła za każdym razem, hm...

IS: Przez spocone ręce [śmiech].

SP: Z drugiej strony, było też pikowanie w dół. Dla mnie równie ekscytujące. Jak na boisku siatkówki – czy będzie kolaps, czy ktoś to podbije?!

IS: Sytuacje były afektami. Wyzyskiwaliśmy z archiwów, sprzętu, architektury, relacji w zespole i tych z widzami jakąś afektywność.

AP: A czy udało wam się wytworzyć jakąś wiedzę? Wyjściowym założeniem całego działania było uchwycenie w archiwach tego, co za wiedzę mogłoby uchodzić, lecz niekoniecznie w świetle pozytywistycznych, naukowych ideałów.

SP: Dla mnie ciągle ślizganie się pomiędzy dyskursem, komunikacją i melodyką dźwięku miało głęboko poznawczy potencjał. Tradycyjnie pojmujemy wiedzę jako katalog, taksonomię – coś ułożonego i „wyporcjowanego”. W rzeczywistości wiedza ma jednak bardzo „magma” postać, którą nauczyliśmy się dopiero niedawno upychać w szufladki. Takie działanie z afektem, o którym mówiła Iza, pozwala doświadczyć naocznie, jak upychamy swoje poznanie w struktury. Improwizowane, niekiedy automatyczne reakcje na słowa, dźwięki i obrazy nie są pozbawione rozumienia, ale ono wydarza się jakby „gdzie indziej”, „poza dyskursem”.

IS: Ja wolałabym chyba mówić o pewnych kompetencjach niż wiedzy. Tworzenie takich mikrowspólnot jak nasza jest moim zdaniem receptą na uleczenie społeczeństwa. Może brzmi to górnolotnie, ale wiecie chyba, co mam na myśli... To naprawdę dobre ćwiczenie. Dzięki niemu można nauczyć się, jak lepiej funkcjonować w społeczeństwie – przynajmniej w małej, lokalnej skali. Zderzenie różnych osobowości w działaniu usposabia do tego, żeby wymieniać się wrażliwościami, sposobami na życie – i uczyć się tego życia wspólnie, w mikrospołecznościach. Proponuję, żeby upowszechnić narzędzia improwizacji. Dzięki nim można uczyć się, jak rejestrować zewnętrzne bodźce na poziomie intymnym, cielesnym. Ale też uczyć się, kiedy stawiać opór – kiedy sprzeciwiać się siłom, które na ciebie działają; zmienić coś, podjąć inną decyzję.

SP: Zgadzam się w stu procentach.

TW: Ta wiedza, o którą pytasz, jest równoważna z doświadczeniem mikrospołeczności, której członkowie wchodzą w buty amatorów. W improwizacji zawsze jesteś amatorem. Z pełną świadomością źródłosłowu, bo tutaj stawką jest właśnie „miłośność”, jaką można odkryć w relacji cząstkowej wiedzy i aktywnego doświadczania.

IS: Moim zdaniem w procesie edukacji młodzieży powinno znaleźć się miejsce dla ćwiczeń z improwizacji. One uczą całkiem dosłownie, jak można radzić sobie z kryzysami w życiu prywatnym czy społeczeństwie. Dają narzędzia do negocjacji. Chodzi też o wychodzenie ze strefy komfortu. Z jednej strony, sytuacja nie jest inwazyjna; możesz po prostu siedzieć i się przyglądać. Ale już wtedy immersyjnie jesteś „skali-browany”, doświadczasz czegoś innego niż twój codzienny, własny świat.

AP: Wracamy do gry bliskości i dystansu...

MS: Ale nie dystansu, który można zrozumieć jako ignorowanie pewnych bodźców. Tu chodzi o dystans do samego siebie...

IS: Dystansu, który przydaje się często w kryzysowych sytuacjach. Mierzysz się właśnie z porażką? Okej – zagrajmy z nią! Zmieńmy parametry, zobaczymy świat z innej perspektywy.

AP: Ciekawe, że te doświadczenia, o których tutaj mówicie, są dosyć zbieżne z koncepcją „czasu wystawienniczego”, którą rozwijała w swoich tekstach teoretyczka Claire Bishop. Zwracała ona uwagę, że we współczesnych sztukach performatywnych – a przede wszystkim tzw. „nowej choreografii” w muzeach – charakterystyczna jest rezygnacja z sytuacji scenicznej i modulowanie intensywności w podobny sposób, w jaki miało to miejsce podczas waszej improwizacji... Widzowie mogą wejść w dowolnym czasie na performans i w dowolnym momencie z niego wyjść. Skłonność do „komponowania” sytuacji i dramaturgii po stronie artystów ściiera się zaś nieustannie z tendencją do improwizacji. Wspominam o tym, bo Bishop ocenia omawiane zjawisko krytycznie. Wiąże ten typ performatywności z wpływem mediów cyfrowych i „rozbrojeniem uważności”, które definiują jej zdaniem obraz kultury współczesnej. Wasz entuzjazm może wydawać się na tym tle zaskakujący...

IS: Dwie rzeczy różnią to doświadczenie. Po pierwsze, kontekst instytucji. W muzeum inaczej funkcjonuje twoje ciało – na przykład wtedy, gdy jesteś w jednej z sal wystawienniczych Muzeum Sztuki w Łodzi, gdzie kiedyś pracowałam nad zbiorowym projektem opartym na improwizacji (*Układy odniesienia*, kur. Katarzyna Słoboda, Mateusz Szymanówka, 2016). Mówię tu między innymi o znaczeniu architektury. To jest kontekst, któremu twoje ciało się podporządkowuje. Coś innego dzieje się u mnie na sali prób, co innego na strychu – i tak dalej. Więc kontekst instytucji i architektury dużo zmienia. Druga sprawa – w Łodzi pracowałam indywidualnie nad moim researchem o intymności i siedziałam tam od dziesiątej rano do osiemnastej. Odwiedzający sobie przychodzili i odchodzili, ja robiłam notatki. Czasem ktoś mnie o coś zapytał, więc tłumaczyłam. Czasem testowałam fragmenty choreografii. To miało formę roboczą. To nie był projekt nastawiony na performowanie, a raczej

na rozmowę pomiędzy odwiedzającymi i twórcami czy wzięcie udziału w próbie. Z kolei na strychu byliśmy nastawieni na wspólne wytwarzanie czegoś w oparciu o archiwum. Czegoś performatywnego w bardziej tradycyjnym sensie. To była z pewnością bardziej intensywne, „gorąca” sytuacja.

AP: Rozumiem.

IS: Tak czy inaczej, nie odrzucałabym tego formatu działania, który wydaje się typowy dla choreografii przemieszczonej w pole sztuk wizualnych, choćby z powodów wskazanych przez Bishop. Ten format jest ciekawy z różnych względów. Z mojej perspektywy kluczowe są kwestie pracownicze. Muzea dają pracę komuś, kto nie ma dla siebie „własnego” miejsca. W Polsce nie ma ani jednej instytucji, która zajmowałaby się wyłącznie tańcem. Dlatego muzea i galerie dają mi – oprócz honorariów – nieocenione możliwości rozwoju. A przy okazji pozwalają zderzać się z przedstawicielami innych dyscyplin.

TW: Do rozmowy o naszym projekcie chyba warto dodać, że tego rodzaju zderzenie wydarzyło się i w trakcie *Węzłów*. Z mojej perspektywy to było ważne – spotkać się z artystami wizualnymi i choreografką poza murami teatru.

Abstrakt

W rozmowie z Arkadiuszem Półtorakiem rezydenci dziewiątej edycji Wydziału Sztuki w Mieście – Tomasz Węgorzewski, Iza Szostak, Sara Piotrowska i Maciej Szczęśniak – dyskutują o poznawczym potencjale praktyk artystycznych opartych na improwizacji.

Słowa kluczowe: sztuki performatywne, improwizacja, badania oparte na sztuce, archiwum



Il. 1, 2. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 3. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 4, 5. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej, Macieja Szczęśniaka, *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 6. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak



Il. 7, 8. Dokumentacja performansu Izy Szostak, Tomasza Węgorzewskiego, Sary Piotrowskiej i Macieja Szczęśniaka *Węzły*. *Wiedze niekonwencjonalne*, Elementarz dla mieszkańców miast / Wydział Sztuki w Mieście, Kraków 2020; fot. Dominik Setlak