
Muze—
Thiny
—tAnk.
Uviar
w mu—
zeach

Muzealny think-tank. Umiar w muzeach

red. Ewa Chomicka, Jakub Depczyński, Bogna Stefańska

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie
2021

Ilustracje: Olga Roszkowska
Projekt graficzny i skład: Martyna Marcinkowska

Projekt jest finansowany przez Islandię, Liechtenstein i Norwegię w ramach Funduszu EOG oraz przez budżet krajowy

Iceland Liechtenstein Norway grants

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Żydowskie Dziedzictwo Kulturowe

Wspólnie działamy na rzecz Europy zielonej, konkurencyjnej i sprzyjającej integracji społecznej

Muze-
alny
Think-
-tAnk.
UMiar
w mu-
zeach

6–11
Ewa Chomicka, Jakub Depczyński, Bogna Stefańska
Wstęp do umiaru w muzeach

Kierunki

14–21
Sebastian Cichocki
Lampa Aladyna
i sztuka po końcu holocenu

22–31
Michał Czepkiewicz
Dewzrost: dobre życie
dla wszystkich – wszystkich!
– w ograniczeniach planety

32–39
Agata Szydłowska
W stronę międzygatunkowej
wspólnoty. Jak projektować
w nadmiernie zaprojektowanym
świecie

40–47
Katarzyna Sadowy
Mniej, więcej i dosyć.
Architektura instytucji
kultury a nowa ekonomia

48–57
Weronika Parfianowicz
Utopia w praktyce. Instytuc
kultury w epoce po wzrości

Praktyki

60–73
Katarzyna Roj
Kultura Regeneracji

74–8
Mari
Ms cl
jak bu
wyge

Treści

92–99
Alicja Kaźmierkiewicz
Postwzrostowy zakalec:
przepis na nieudaną
transformację

84–91
Katarzyna Jagodzińska
Wymyślanie muzeum w oparciu
o idee postwzrostu – programowanie
Muzeum Zabawek w Krakowie

100–113
Marta Przasnek
Dostęp do informacji
osób z niepełnosprawnościami
a nadprodukcja dostępności
w muzeach

114–123
Joanna Sarnecka
Mniej, bo po co więcej,
czyli jak opowiadać
o dewzroście

:je
e

3
a Wasińska-Stelmaszczyk
ub w orbicie muzeum, czyli o tym,
udowanie wspólnoty muzealnej
nerowało działania dewzrostowe

Treści

Wstęp do umiaRu w muze-ach



Ewa Chomicka, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN
Jakub Depczyński i Bogna Stefańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Publikacja *Muzealny think-tank. Umiar w muzeach* jest podsumowaniem postwzrostowej edycji *Muzealnego think-tanku*, czyli projektu, którego celem jest tworzenie nieformalnej sieci pracowników i pracowniczek muzeów oraz organizacji i jednostek wspierających rozwój muzealnictwa, a także badaczy i badaczek, praktyków i praktyczek z różnych dziedzin: sztuki, aktywizmu, dizajnu. Think-tank jest platformą wymiany inspiracji, praktyk i doświadczeń, a także przestrzenią na wspólną dyskusję wokół wątpliwości i pytań związanych z aktualnymi wyzwaniami. Projekt, prowadzony od 2014 roku przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w partnerstwach z innymi instytucjami, dedykowany jest tematom „rodzącym się", krążącym w dyskusjach, ale jeszcze niedodefiniowanym, plasującym się na przecięciach różnych obszarów aktywności muzealnej. Edycja zatytułowana *Postwzrost w muzeach* została zrealizowana w 2021 roku dzięki współpracy Muzeum POLIN i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Tym, co połączyło nas wokół tego zagadnienia, było nie tylko podzielane zaangażowanie w problematykę kryzysu klimatycznego i planetarnych zmian oraz ich ekologicznych, społecznych, politycznych, gospodarczych i kulturowych skutków, ale przede wszystkim potrzeba poszukiwania, poznawania, wyobrażania sobie i testowania alternatywnych sposobów budowania relacji oraz działania instytucji kultury. Zdajemy sobie sprawę ze skali destabilizacji, jaką przyniosła pandemia COVID-19, ale wiemy też, że stanowi ona zaledwie wstęp do tego, co w najbliższych dekadach pociągną za sobą postępujące zmiany klimatu. Planetarna zmiana zachodzi na naszych oczach i to od nas zależy, czy zmierzymy się z nią w sposób zaplanowany i przemyślany, czy doświadczymy jej jako serii niekontrolowanych katastrof.

Choć, mając świadomość toczonych dyskusji definicyjnych (postwzrost, dewzrost, awzrost[1]), w tytule think-tanku postanowiliśmy

[1] R. Skrzypczyński, *Postwzrost, dewzrost, awzrost... polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, „Czas Kultury" 2020, nr 3.

użyć najszerzej znanego w Polsce terminu „postwzrost", to już w tytule niniejszej publikacji, której celem jest upowszechnienie określonych praktyk i kierunków refleksji, zdecydowaliśmy się na operowanie pojęciem „umiaru", które również pojawia się w obecnych debatach[2]. Po niemal roku rozmów mamy poczucie, że zakorzenienie proponowanego podejścia w polskim krajobrazie językowym (a co za tym – także społeczno-kulturowym) pozwoli nam lepiej uchwycić sedno tego projektu i uwydatnić jego pozytywne konotacje, które wyraża pojęcie „umiar". Jednocześnie postanowiliśmy nie ujednolicać terminologii stosowanej w tekstach napisanych przez różne autorki i autorów, aby oddać dynamikę rodzącej się wspólnej wiedzy i słownika. Pojęcia takie jak „umiar", „kultura umiaru", „dewzrost" czy „postwzrost" traktujemy tutaj jako równoważne, oznaczające wizję czy postulat odejścia od paradygmatu wzrostu we wszystkich opisanych obszarach ludzkiej działalności.

Propozycja umiaru jest jedną ze spójnych wizji przebudowy świata społecznego, gospodarczego i kulturowego w sposób umożliwiający z jednej strony ograniczenie negatywnych skutków kryzysu klimatycznego, a z drugiej adaptację do zmian, których nie uda nam się powstrzymać. Rozwijane przez badaczki i aktywistów od początku lat 70. postulaty odejścia od kultury wzrostu stanowią w zamyśle odpowiedź nie tylko na problemy środowiskowe i ekologiczne, ale także na inne, splecione z nimi, kryzysy współczesności – narastające nierówności, erozję demokracji, eksploatację ludzi i natury oraz coraz powszechniejsze w społeczeństwach zachodnich poczucie wyczerpania, alienacji i braku przyszłości. Teoretyczki i praktycy umiaru źródła wszystkich tych problemów upatrują w „obsesji wzrostu" – dominującym imperatywie niekończącej się nadprodukcji i nadkonsumpcji, konkurencji, hedonizmu i indywidualizmu. Przeciwstawiają mu formy życia oparte na współpracy, solidarności, współdzieleniu i podtrzymywaniu, umiarkowanej

[2] M. Czepkiewicz, P. Morawski, W. Parfianowicz, J. Rok, R. Skrzypczyński, *Jak rozmawiać o dewzroście i postwzroście?*, „Czas Kultury" 2020, nr 3.

produkcji i konsumpcji, docenieniu czasu wolnego, respektowaniu ograniczeń planety czy dbaniu o sensowność i wartościowość podejmowanych działań.

W projekcie odejścia od wzrostu kultura odgrywa znaczącą rolę – badaczki i aktywiści podkreślają, że proponowana przez nich wizja nie ziści się jedynie poprzez zmiany na gruncie gospodarki i polityki. Muszą one iść w parze ze zmianami kulturowymi i społecznymi; rekonstrukcją hierarchii wartości, scenariuszy, słowników i wyobraźni, które pozwolą nam na nowo stworzyć obraz tego, czym jest „dobre życie" bez indywidualizmu i hiperkonsumpcji.

Pomysł poświęcenia edycji *Muzealnego think-tanku* teoriom i praktykom umiaru wyniknął z potrzeby zmiany paradygmatu, w jakim funkcjonują instytucje kultury i sztuki, które często produkują za dużo, nieustannie szukają nowych tematów i obiektów, zapominając o rozpoczętych już procesach czy posiadanych zasobach. Rywalizują ze sobą nawzajem o prestiż zamiast poszerzać pola współpracy. Zbyt często publiczność traktowana jest przedmiotowo, jak konsumenci, których ma być dużo, bo ilość rozumiana jest jako wyznacznik jakości. Zbyt często pracowniczki i pracownicy obciążani są nadmiarem obowiązków, nie otrzymując w zamian stabilnego zatrudnienia i godnego wynagrodzenia. Muzea, instytucje, galerie, niezależne przestrzenie i inne podmioty działające w obszarze kultury potrzebują radykalnej zmiany w duchu kultury umiaru. Dlatego w grupie kilkudziesięciu przedstawicieli i przedstawicielek instytucji i organizacji z całej Polski, wspólnie z zaproszonymi do współpracy teoretykami i badaczkami umiarkowanej architektury, sztuki, dizajnu i wyobraźni, debatowaliśmy nad tym, jak powinna wyglądać „umiarkowana" instytucja kultury? Jak powinna być zorganizowana i zarządzana? Jak mogłyby zmienić się jej relacje z publicznościami i społecznościami? Jak możemy wprowadzić realne zmiany? Jak możemy ekologizować pracę w instytucjach, zarówno na poziomie mikro jak i makro?

Jak skończyć z nadprodukcją w kulturze? Jak zmieniać muzea w miejsca odpowiadające na aktualne potrzeby i wyzwania?

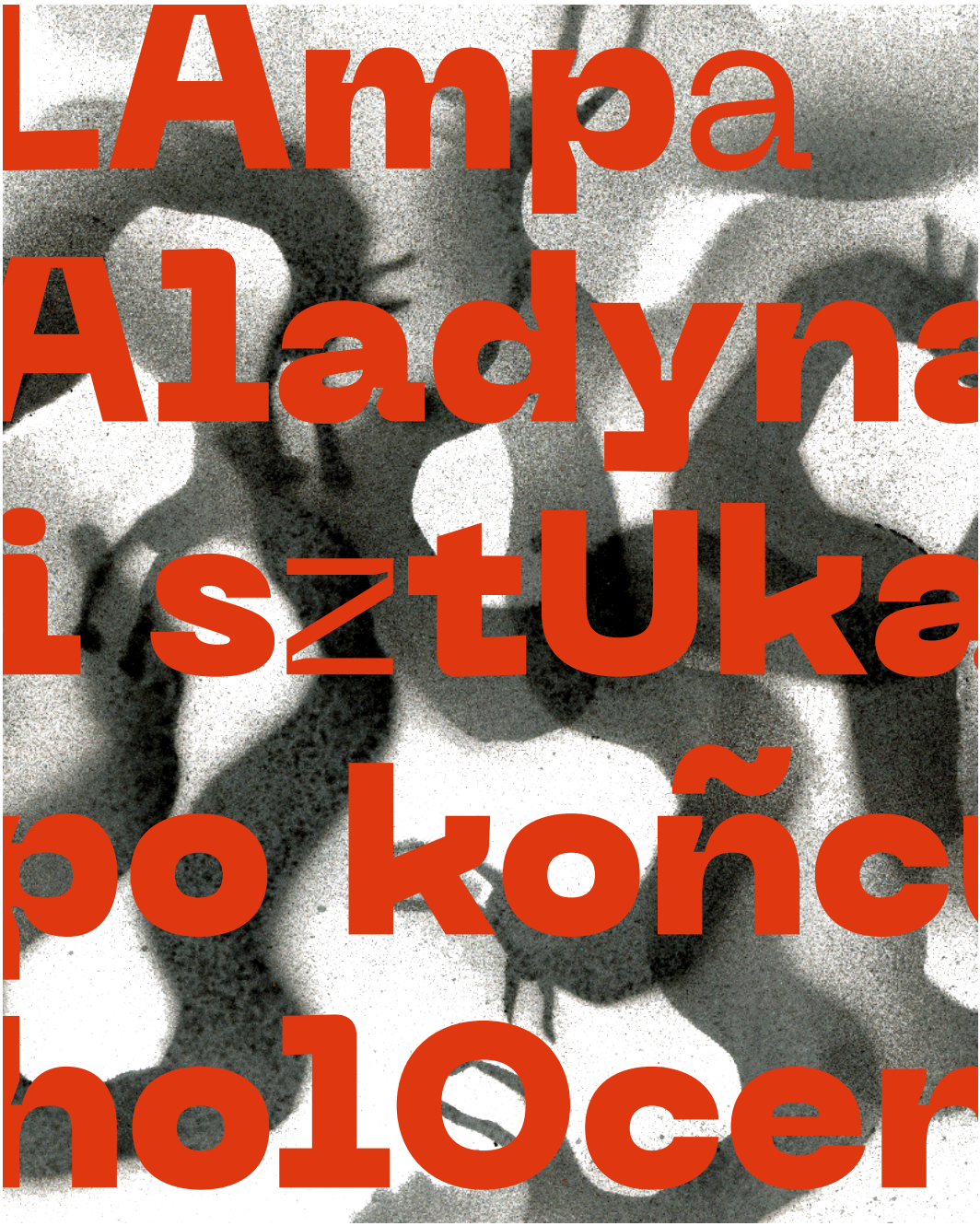
Niniejsza publikacja stanowi podsumowanie tego kilkumiesięcznego procesu wymiany doświadczeń, perspektyw, wytwarzania kolektywnej wiedzy i rozwijania wyobrażeń na temat tego, czym jest i czym mógłby być umiar w muzeach. Pierwsza część obejmuje teksty autorstwa zaproszonych do udziału w think-tanku ekspertek i ekspertów, którzy podzielili się z nami wiedzą na temat projektu odejścia od wzrostu oraz jego różnych wymiarów teoretycznych i praktycznych, a także wyobrażeniami na temat roli i kształtu instytucji w świecie kultury umiaru. Część drugą stanowią teksty napisane przez uczestniczki think-tanku, które dzielą się obserwacjami i doświadczeniami ze swojej codziennej pracy w muzeach, galeriach, fundacjach czy niezależnych przestrzeniach. Opowiadając o próbach wprowadzania w życie postulatów odejścia od wzrostu w swoich projektach czy instytucjach, wskazują jednocześnie, w jak wielu różnych obszarach mogą się one realizować. Część trzecia to zbiór rozsianych po całej publikacji kluczowych idei i pomysłów, składających się na propozycję umiarkowanej instytucji przyszłości. Są one efektem spekulatywnych warsztatów, w trakcie których wspólnie staraliśmy się zaprojektować „muzeum bez wzrostu", o jakim marzymy i jakiego potrzebujemy.

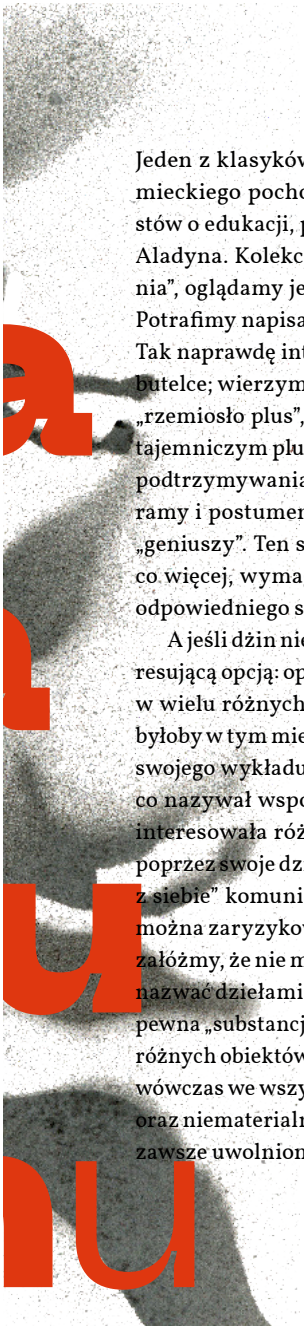
Jesteśmy przekonani, że instytucje sztuki i kultury, w tym muzea, powinny stać się laboratoriami idei i miejscami kształtowania nowych, umiarkowanych, wyobraźni i praktyk. Mogą przynieść ukojenie i pozwolić rozwinąć się wizjom dobrej przyszłości, bez wzrostu, indywidualizmu, nadprodukcji i hiperkonsumpcji. Wiemy już, że potrzebujemy nie tylko zmiany gospodarczej, ekonomicznej i politycznej, ale również zmiany w myśleniu o świecie i relacjach, które w nim budujemy. To od nas zależy, czy wesprzemy tę zmianę.




Odch
od wz
kier


odząc
rostu
unki


LAmpa
Aladyna
i sztUka
po koñcu
holOcen



Jeden z klasyków sztuki konceptualnej, urugwajski artysta niemieckiego pochodzenia, Luis Camnitzer, nauczyciel i autor tekstów o edukacji, przyrównał świat sztuki do magazynu z lampami Aladyna. Kolekcjonujemy, konserwujemy i podziwiamy „naczynia", oglądamy je w muzeach, kontemplujemy ornamenty i formy. Potrafimy napisać historię tych obiektów, nazwać style i kierunki. Tak naprawdę interesuje nas jednak dżin, uwięziony w lampie czy butelce; wierzymy, że jest w środku i ma specjalne moce. Sztuka to „rzemiosło plus", trudno nam jednak wyrazić, co kryje się za tym tajemniczym plusem. Stworzyliśmy bardzo wyrafinowany system podtrzymywania wiary w istnienie owego ducha: gmachy muzeów, ramy i postumenty, książki i katalogi, specjalistyczny język, kult „geniuszy". Ten system bywa bardzo kosztowny i energochłonny, co więcej, wymagający specjalnej wiedzy i (jak na kult przystało) odpowiedniego stopnia wtajemniczenia.

A jeśli dżin nie istnieje? Albo, co wydaje się o wiele bardziej interesującą opcją: opuścił lampę lub rzadko tam zagląda, zamieszkując w wielu różnych miejscach, przedmiotach i działaniach? Można byłoby w tym miejscu przywołać Marcela Duchampa, który podczas swojego wykładu *Akt kreacji* w 1957 roku rozważał istnienie czegoś, co nazywał współczynnikiem sztuki (*coefficient of art*). Duchampa interesowała różnica pomiędzy tym, co chce powiedzieć artysta poprzez swoje dzieło, ale gubi ten komunikat, a tym, co dzieło „samo z siebie" komunikuje, bez intencji artysty. Podążając tym tropem można zaryzykować pewne ćwiczenie intelektualne i percepcyjne: załóżmy, że nie ma odrębnego zbioru rzeczy i zjawisk, które można nazwać dziełami sztuki oraz tych, które sztuką nie są. Istnieje za to pewna „substancja", której natężenie rośnie albo maleje w przypadku różnych obiektów czy działań. Współczynnik sztuki mierzyć można wówczas we wszystkich ludzkich aktywnościach i ich materialnych oraz niematerialnych rezultatach. Witajcie w świecie dżinów, raz na zawsze uwolnionych z butelki!

Sebastian Cichocki
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Uprawianie sztuki to dodawanie, rzadziej odejmowanie. Kryje się w tym osobliwy paradoks: nawet dzieła sztuki, które głoszą krytykę eksploatacji złóż naturalnych i zachłannej modernizacji, same materializują się w postaci energochłonnych, kosztownych obiektów. Wysiłek wkładany w podtrzymanie przy życiu dzieł sztuki: klimatyzowanych sal, wyszukanych form prezentacji, specjalistycznego transportu, jest wręcz monstrualny. Płochliwe idee, pochwycone w materialnych formach, wysysają zasoby i energię. Jednocześnie w sztuce, od kilku już dekad, wyraźnie obecne są postulaty powstrzymania się przed produkcją, przeniesienia twórczości artystycznej w sferę aktywizmu środowiskowego i klimatycznego. W ten sposób rozważać można na przykład proces dematerializacji dzieła sztuki w sztuce konceptualnej lat 60., praktyce, która niejednokrotnie oparta była na ekologicznym fundamencie.

Kryzys klimatyczny, doświadczany na co dzień poprzez bolesną utratę bioróżnorodności, pór roku, jak i w ogóle deficyt nadziei na przyszłość, wymaga uruchomienia potężnych pokładów wyobraźni. Tymczasem świat sztuki jako model produkcji, dystrybucji, relacji z publicznością, obciążony jest licznymi wadami: skłonnością do przesady, ekstrawagancji, konkurencji, nadprodukcji, elitarności. Dzieje sztuki to także tradycja obserwacji nieba i ziemi, zmieniających się warunków świetlnych, temperatury i wilgotności. Z samej historii malarstwa XIX wieku można wyciągnąć lekcję na temat degradacji środowiska naturalnego w dobie rewolucji przemysłowej. Poprzez dzieła sztuki doświadczamy destrukcyjnych procesów, do których sztuka sama się niejednokrotnie przyczyniała. Jednocześnie na przecięciu świata sztuki, aktywizmu politycznego i myśli ekologicznej, od lat 60. XX wieku konsekwentnie pojawia się refleksja o sztuce w perspektywie czasu geologicznego, jak i potrzeba tworzenia dzieł, które będą neutralne czy mające pozytywny wpływ na środowisko. Takie artystki jak Bonnie Ora Sherk, Betsy Damon czy grupa OHO, postulowały powstrzymanie się przed produkcją nowych dzieł sztuki, zapełniających muzealne magazyny, oraz

oddanie sprawczości siłom nieczłowieczym. Kontynuując rozważania Camnitzera o dżinie – duch pozostawałby w dalszym ciągu niewidoczny, ale już bez krępującego jego ruchy naczynia, które odciąga uwagę od tego, co może być w sztuce najważniejsze, czyli od pracy wyobraźni, troski i budowania międzygatunkowej wspólnoty.

Jednym z terminów, mogącym być użytecznym w opisywaniu sztuki, która nie polega na naśladowaniu i odtwarzaniu widzialnego świata (czyli ciągłej produkcji i poszukiwaniu „nowości"), jest „skala 1:1". W odniesieniu do praktyk artystycznych XX i XXI wieku kategorię tę wprowadził kanadyjski teoretyk-eskapista (obecnie rolnik) Stephen Wright. Praktyka artystyczna w skali 1:1 używa „świata jako jego własnej mapy" zamiast zajmować się tworzeniem modeli rzeczywistości. Jest światem, który opisuje, terytorium będącym swoją własną mapą. Wright przywołuje fragment *Przygód Sylwii i Bruna* Lewisa Carrolla (1893), w którym pojawia się wątek projektu kartograficznego, gdzie jedna mila ziemi odpowiada dokładnie jednej mili mapy. Stosując to literackie odniesienie, Wright odwołuje się do praktyk artystycznych podważających zasadność tworzenia sztucznych modeli rzeczywistości w przestrzeniach sztuki. Artyści i artystki zakładają własne muzea, ogrody, partie polityczne i szkoły, są konsultantami, kucharkami, terapeutkami etc. Sztuka w skali 1:1 jest trudna do rozpoznania przez instytucje, jako że rozpadowi ulegają cechy szczególne, pozwalające takie praktyki uchwycić, nazwać i poddać osądowi historyka czy krytyka. Skala 1:1 pozwala jednak cieszyć się też realnymi skutkami takich praktyk, dobrymi i złymi, dla ludzi i nieludzi.

Możemy odwołać się w tym miejscu do praktyk, które mierzą się ze współczesnymi ruinami, procesami entropii oraz katalogowaniem krajobrazu zmodyfikowanego przez człowieka. Przykładem może być tutaj działalność Center for Land Use Interpretation (CLUI), organizacji założonej w roku 1994 w Los Angeles, tworzącej wystawy i programy badawcze na temat modyfikowania powierzchni planety przez gatunek *homo sapiens*. Jednym z programów CLUI jest



konceptualne American Land Museum, obejmujące terytorium całych Stanów Zjednoczonych, którego kolekcja składa się z opisanych przez zespół Centrum obiektów: nieczynnych fabryk, wysypisk, cmentarzysk maszyn lotniczych, makiet miast do ćwiczeń wojskowych, hałd etc. Krytyczka, teoretyczka i kuratorka Lucy Lippard napisała, że CLUI to najważniejszy kontynuator sztuki konceptualnej lat 60. i 70., jednak jednocześnie trudno jest zakwalifikować działalność Centrum jako sztukę. Wskazane przez organizację miejsca nie stają się automatycznie dziełami sztuki, z pewnością mamy jednak do czynienia z użyciem narzędzia wystawy - „wystawieniem" tych odnalezionych w pejzażu rzeczy i budynków[1].

Kolejnym użytecznym terminem jest *rewilding,* czyli (ponowne) zdziczenie, renaturalizacja. Termin ten pojawił się w latach 90. XX wieku w dyskusji na temat nowych, bardziej radykalnych strategii ochrony środowiska naturalnego. Został zaproponowany przez Dave'a Foremana, twórcę organizacji Earth First!. Organizacja Rewilding Europe opisuje tę taktykę na swojej stronie internetowej jako „pozostawienie bez ingerencji człowieka jak największych rozległych dzikich przestrzeni, aby naturalne procesy ponownie mogły tworzyć zróżnicowane krajobrazy, zniszczone ekosystemy mogły się regenerować, a mocno zmienione tereny były renaturyzowane"[2]. Podstawowa zasada *rewildingu* brzmi: „natura rządzi się sama". W pewnym sensie jest to odwrócenie procesów, które zainicjował człowiek w czasie rewolucji neolitycznej. Kuszące wydaje się zastosowanie tego terminu do praktyk artystycznych, które wiążą się z powstrzymaniem się od produkcji, stworzeniem warunków dla innych gatunków, które mogą przejąć kontrolę nad danym obszarem.

Warto przypomnieć w tym kontekście praktykę Johna Lathama, artysty, który w latach 1975–76 był zatrudniony w urzędzie miejskim w Edynburgu (w ramach eksperymentalnego programu Artist

[1] L. Lippard, *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, Nowy Jork 2014, s. 27-29.

[2] https://rewildingeurope.com/what-is-rewilding-2/ (dostęp: 06.11.2021).

Placement Group). Latham otrzymał zadanie opracowania studium wykonalności usunięcia dziewiętnastu podmiejskich hałd. Hałdy te były pozostałością po wydobywaniu, od lat 60. XIX wieku, łupków bitumicznych, zawierających materiały ropopochodne. Latham potraktował hałdy jako rzeźby w procesie (*process sculptures*) i zaproponował nominowanie ich do rangi monumentów o znaczeniu historycznym, kulturowym i przyrodniczym. Ostatecznie grupa hałd została objęta ochroną na mocy brytyjskiego Prawa o Monumentach Starożytnych i Terenach Archeologicznych. Nominowanie hałd do rangi pejzażu-jako-sztuki może być także odczytane jako zniesienie dychotomii pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co sztuczne. Przywodzi też na myśl enigmatyczną propozycję Josepha Beuysa (która nie pozostawiła zbyt wielu śladów w archiwach muzealnych i piśmiennictwie), dotyczącą „konserwacji" niderlandzkiego światła. Beuys założył, że unikalne warunki świetlne, które znamy z dawnego malarstwa, zostały ostatecznie utracone na początku XX wieku, za sprawą osuszenia Zuiderzee, dawnej zatoki na Morzu Północnym. Poprzez działanie artystyczne, *rewilding*, możliwe byłoby teoretycznie odzyskanie wzniosłego doświadczania oślepienia taflą zatoki.

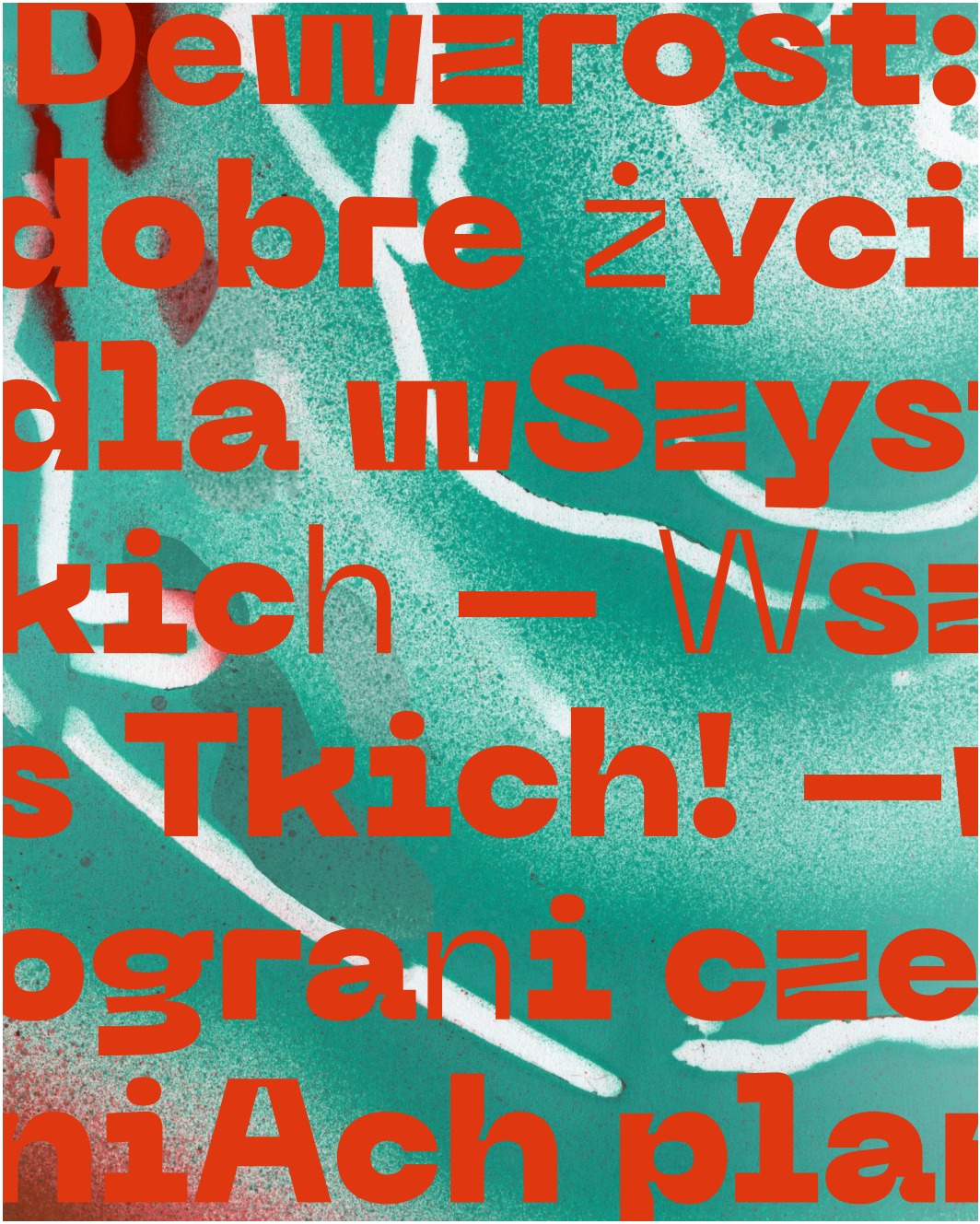
Myśląc o sztuce przyszłości, możemy wreszcie przywołać program *ekoestetyki*, zaproponowany przez pakistańsko-brytyjskiego artystę Rasheeda Araeena. Pod koniec lat 70. XX wieku, Araeen – autor minimalistycznych rzeźb i instalacji oraz założyciel magazynu „Third Text" – odwiedził pustynne rejony południowego Beludżystanu, skąd pochodzili jego przodkowie. Majestatyczny pakistański pejzaż wywarł na nim ogromne wrażenie, artysta zadał sobie wtedy pytanie: „dlaczego krajobraz ten nie może stać się dziełem sztuki?". Araeen, z wykształcenia inżynier, zaproponował budowę wału na pustyni, który pomógłby zatrzymywać wodę z okresowych rzek. Byłby on jednocześnie rzeźbą i funkcjonalną zaporą, dziełem artysty i osiągnięciem konstrukcyjnym, służyłby estetycznej kontemplacji i polepszeniu warunków życia. Struktura ta nie byłaby modelem sytuacji, mającym zasygnalizować istnienie jakiegoś

problemu. Zadaniem dla Araeena byłoby więc przede wszystkim *nierobienie* sztuki.

Na koniec chciałbym przywołać krótkie opowiadanie science fiction *Rainbow Wrasse* (Tęczak, 2018), irlandzkiego pisarza Francisa McKee. Ziszczają się w nim prognozy, dotyczące ostatecznego rozchwiania systemu planetarnego. Populacja ludzka znacznie się skurczyła, zasoby ziemi uprawnej wystarczają na utrzymanie mikropopulacji. Tu i ówdzie koczują wspólnoty, używając opuszczonych lotnisk, z których nie wystartuje już żaden samolot. Internet jest limitowany, bohaterowie opowiadania mają go przez kilka godzin w tygodniu, ale to wystarcza, żeby utrzymywać kwiecistą korespondencję. Dzieł sztuki ocalało niewiele. Pudełko filmów na taśmie 35 milimetrów, kilka abstrakcyjnych obrazów. Podczas rzadkich ceremonii wyciąga się je na światło dzienne. Dawni muzealnicy i kuratorzy porzucili świątynie białego sześcianu i pracują w ogrodzie. Ich eksperymenty z obszaru estetyki międzygatunkowej są cenne. Komunikują się z grzybami i porostami, produkują antybiotyki, wegańskie białko i witaminy. Ta wizja, mimo że surowa, jest na swój sposób uwodząca. W świecie po końcu holocenu człowiek przestaje być wszechwładną istotą, systematyzującą, modernizującą i eksploatującą naturalne zasoby. Musi dostroić się do oczekiwań nieczłowieczych sióstr i braci. Jako pocieszenie pozostaje też obietnica, że sztukę można wymyślić całkowicie na nowo, choćby miało się to wiązać z ostatecznym porzuceniem muzeum i krępującego ruchy kostiumu sztuki współczesnej. Niezależnie od tego, czy lampa Aladyna kryje w sobie magiczną istotę, czy też wyłącznie obietnicę jej istnienia - przypomina nam o roli, jaką wyobraźnia odgrywa w naszej wspólnej pracy na rzecz lepszej przyszłości.

Nie rywalizujemy - współpracujemy.
Jesteśmy w tym razem




Dewerost:
dobre życi
dla wSzyst
kich — Wsz
s Tkich! —
ograni cze
niAch pla

Michał Czepkiewicz
Wydział Nauk Geograficznych i Geologicznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Stany wyjątkowe

W środę 17 listopada 2021 roku władze Kolumbii Brytyjskiej, jednej z prowincji zachodniej Kanady, wprowadziły stan wyjątkowy związany z katastrofalnymi opadami deszczu, powodziami i lawinami błotnymi. Wiele miejscowości zostało ewakuowanych. Gdy piszę ten tekst, kilkanaście tysięcy ludzi wciąż nie może wrócić do domów. Co najmniej jedna osoba zginęła, cztery zostały uznane za zaginione. Pięć miesięcy wcześniej region ten doświadczył rekordowej fali upałów. Temperatury - nie notowane wcześniej w Kanadzie - sięgnęły niemal 50 stopni Celsjusza. Szacowana liczba ofiar przekracza 600.

W czwartek 2 września 2021 roku na wniosek Rady Ministrów wprowadzony został stan wyjątkowy w 183 miejscowościach wzdłuż całej granicy polsko-białoruskiej. Media, organizacje pomocowe, ani żadne inne osoby niemieszkające i niepracujące na tym terenie nie mają do niego wstępu. Stan wyjątkowy jest odpowiedzią na obecność u granic kraju kilku tysięcy migrantów, głównie z Bliskiego Wschodu i Afryki. Straż Graniczna odmawia przyjmowania wniosków o azyl i nielegalnie „przepycha" (ang. *push-back*) migrantów na stronę białoruską. Organizacje pomocowe donoszą o śmierci w lasach już ponad 10 osób, w tym rocznego dziecka. Rząd zamierza zbudować na granicy wysoki mur zwieńczony drutem żyletkowym. Niemiecki Minister Spraw Wewnętrznych dziękuje polskiemu rządowi za obronę wschodniej granicy Unii Europejskiej.

W sobotę 13 listopada 2021 roku zakończył się w Glasgow szczyt klimatyczny COP26. Po dwóch tygodniach obrad wypracowano coś, co jedni komentatorzy nazwali małym krokiem naprzód, inni kompromisem, a jeszcze inni – porażką, która powinna zmobilizować nas do bardziej zdecydowanych działań. Tego ostatniego zdania jest Jason Hickel, autor wydanej po polsku książki *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*[1]. Zwraca on uwagę,

[1] J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J. P. Listwan, Kraków 2021.

że spełnienie obietnic dotyczących ochrony klimatu składanych przez poszczególne kraje doprowadzi świat do ocieplenia o około 2,5 stopnia Celsjusza w porównaniu do stanu sprzed epoki przemysłowej. To oczywiście pod warunkiem, że obietnice te zostaną spełnione, co nie jest wcale pewne. Obecne działania doprowadzą świat do ocieplenia o około 3 stopnie do końca stulecia. Przy takim poziomie wzrostu temperatur niemal połowie gatunków zwierząt grozi wyginięcie. Fale gorąca, takie jak ta, która nawiedziła Kolumbię Brytyjską, będą pojawiały się kilkanaście razy częściej i będą gorętsze o kolejnych kilka stopni. Bardzo duże części Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej, miejsce życia ponad miliarda ludzi, staną się zbyt gorące, by dało się w nich mieszkać. Liczba migrantów z setek tysięcy zmieni się w setki milionów, a nawet miliardy. Trudno sobie wyobrazić taki ogrom cierpienia i skalę związanych z nim politycznych i społecznych napięć. Jedno jest pewne: tak gorący świat, to świat niestabilny i niebezpieczny dla ludzi na całym globie.

Jako odpowiedź na tę sytuację Jason Hickel proponuje wprowadzenie globalnego klimatycznego „stanu wyjątkowego”[2] i stopniowe, lecz szybkie ograniczenie wydobycia i zużycia paliw kopalnych. Miałoby ono charakter planowy i odgórny, opierając się na przykład na globalnym pakcie o nierozprzestrzenianiu paliw kopalnych[3]. Taki stan wyjątkowy miałby radykalnie inny charakter, niż te wprowadzone w Kanadzie i Polsce. Zamiast odpowiadać na skutki zmian klimatu, miałby im skutecznie zapobiegać. Zamiast stosować przemoc wobec ludzi z miejsc najbardziej dotkniętych kryzysem, miałby się z nimi solidaryzować i zadbać o to, by mogli żyć dobrze i bezpiecznie.

Propozycja Hickela jest związana z ideą dewzrostu (ang. *degrowth*), którą definiuje on jako ograniczenie zużycia energii i zasobów,

[2] J. Hickel, *What Would It Look Like if We Treated Climate Change as an Actual Emergency?*, „Current Affairs”, 15.11.2021, https://www.currentaffairs.org/2021/11/what-would-it-look-like-if-we-treated-climate-change-as-an--actual-emergency/ (dostęp: 24.11.2021).

[3] Zainicjowaną przez wyspiarskie kraje Pacyfiku inicjatywę *Paktu o nierozprzestrzenianiu paliw kopalnych* (ang. *Fossil Fuel Non-Proliferation Treaty*) poparło kilkaset organizacji, kilkanaście miast, kilka tysięcy naukowców oraz 101 laureatów i laureatek nagrody Nobla. Zob.: https://fossilfueltreaty.org/ (dostęp: 24.11.2021).

tak, aby przywrócić równowagę między ludzkim gospodarowaniem a światem ożywionym w taki sposób, by jednocześnie zmniejszyć nierówności i poprawić dobrostan ludzi[4]. Oprócz działań planowych i odgórnych, takie ograniczenie może być też skutkiem zmiany systemowej przebiegającej na wielu płaszczyznach: w normach prawnych i społecznych, stylach życia i sposobach zarządzania produkcją, stosowanych technologiach i sposobach myślenia o świecie. Może wynikać z odgórnych działań rządów i oddolnej presji sojuszy aktywistycznych. Jak sugeruje Samuel Alexander, dewzrost może być też wypadkową załamania systemu gospodarczego i towarzyszącej mu improwizacji i prób dostosowania się do sytuacji, w której energii i surowców zwyczajnie brakuje[5].

Pytanie o wartości

Tym, co łączy te różne wyobrażenia i propozycje zmian, są wspólne wartości. Jako aktywistyczny slogan[6], dewzrost jest głosem sprzeciwu wobec kapitalizmu i wynikających z jego funkcjonowania nierówności społecznych, relacji władzy oraz zniszczeń w ekosystemach i życiu społecznym. Jako ruch społeczny i akademicki, opowiada się za solidarnością z tymi, którzy i które najwięcej cierpią z powodu nakładających się kryzysów. Jak podkreśla Timotheé Parrique, podstawową zasadą dewzrostu jest sprawiedliwość społeczno-ekologiczna i związane z nią wartości wystarczalności i troski[7].

Zasada wystarczalności (ang. *sufficiency*) dotyczy z jednej strony dbałości o to, by każda osoba miała wystarczająco dobre warunki

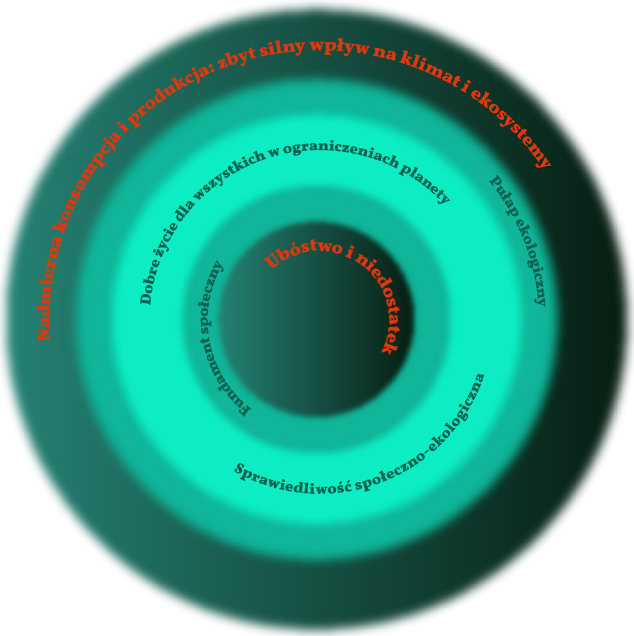
[4] J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej...*, dz. cyt.

[5] S. Alexander, B. Gleeson, *Degrowth in the Suburbs. A Radical Urban Imaginary*, Singapur 2019.

[6] F. Demaria, F. Schneider, F. Sekulova, J. Martinez-Alier, *What Is Degrowth? From an Activist Slogan to a Social Movement*, „Environmental Values", 2013, nr 22 (2). Więcej o różnych sposobach rozumienia dewzrostu i postwzrostu: R. Skrzypczyński, *Postwzrost, dewzrost, awzrost.. Polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, „Czas Kultury" 2020, nr 3 (206).

[7] T. Parrique, *The Political Economy of Degrowth*, praca doktorska obroniona na Université Clermont Auvergne i Stockholms Universitet, 2020. Rozprawa dostępna online: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02499463 (dostęp: 24.11.2021).

życia i mogła zaspokoić swoje podstawowe potrzeby. Z drugiej strony, zasada ta mówi o tym, że nikt nie powinien mieć za dużo w stosunku do ograniczeń ekosystemu, w którym żyje. Jest to więc idea zbliżona do tej, którą opisuje i rozrysowuje Kate Raworth w *Ekonomii obwarzanka*[8].



Ograniczenia ekosystemów mogą być zdefiniowane na wiele sposobów, a najwięcej danych dostarczają tu nauki ścisłe. Globalnym ograniczeniem, któremu poświęca się obecnie najwięcej uwagi, są emisje gazów cieplarnianych, przede wszystkim dwutlenku węgla. Limitem takim jest na przykład „budżet węglowy", czyli ilości CO_2,

[8] K. Raworth, *Ekonomia obwarzanka. Siedem sposobów myślenia o ekonomii XXI wieku*, przeł. A. Paszkowska, Warszawa 2021.

którą możemy jeszcze wyemitować, by mieć szansę na uniknięcie ocieplenia planety o 1,5 czy 2 stopnie Celsjusza[9]. Czy będzie to 1,5, 2, czy więcej (albo mniej) stopni, jest już kwestią polityczną, zależną od tego, jak wielkie ryzyko jest do zaakceptowania i jak głębokie zmiany społeczne są do wyobrażenia. Inne limity mogą dotyczyć między innymi utraty bioróżnorodności, zasobów wody czy zakwaszenia oceanów[10].

Kwestia wystarczająco dobrych warunków życia również jest zależna od wyznawanych wartości. Dlatego też pytania o „dobre życie", „godne warunki życia", czy „potrzeby ludzkie" są kluczowe dla dewzrostu. Kategoria potrzeb ludzkich zakłada, że są pewne wspólne dla wszystkich ludzi i niezmienne w czasie potrzeby, które muszą być spełnione, by można było uznać, że osoba ma możliwość funkcjonowania w pełni i nie doznaje krzywdy. Do podstawowych potrzeb ludzkich można zaliczyć między innymi możliwość uczestniczenia w życiu społecznym, zdrowie fizyczne i psychiczne czy zdolność do krytycznej refleksji dotyczącej własnego życia[11].

Nawet jeśli potrzeby te są uniwersalne, to sposoby ich spełnienia będą uzależnione od kultury, technologii, zasad życia społecznego i tak dalej. Będą miały też różny wpływ na środowisko i klimat. Przykładowo, dojazdy do pracy czy zrobienie zakupów – niezbędne, by móc uczestniczyć w życiu społecznym czy zdobyć pożywienie – w zwartym europejskim mieście będą wiązały się z niższym śladem węglowym niż te same czynności w rozlanym, uzależnionym od samochodów amerykańskim suburbium. Niższy ślad węglowy nie wiąże się koniecznie z gorszymi warunkami życia, a nawet może wiązać się z lepszymi warunkami. Może to potwierdzić każda osoba, która doświadczyła zarówno tkwienia w wielokilometrowym korku

[9] Szacunki budżetu węglowego publikuje m.in. Global Carbon Project: https://www.globalcarbonproject.org/carbonbudget/ (dostęp: 24.11.2021).

[10] Zob. Stockholm Resilience Centre, *The nine planetary boundaries*, https://www.stockholmresilience.org/research/planetary-boundaries/the-nine-planetary-boundaries.html (dostęp: 24.11.2021).

[11] I. Gough, *Climate Change and Sustainable Welfare: The Centrality of Human Needs*, „Cambridge Journal of Economics" 2015, nr 39 (5).

między pracą a centrum handlowym, jak i zakupów na lokalnym, dostępnym pieszo bazarku.

Rozróżnienie to pozwala zauważyć, że możliwe jest zmniejszenie oddziaływania na ekosystemy przy jednoczesnej poprawie dobrobytu[12]. Może się to wydawać paradoksalne: zwykle zakładamy, że energia i surowce wykorzystywane są tylko po to, by ludzkie życie uczynić lepszym. Czy zmniejszenie ich zużycia nie sprawi, że ludziom będzie żyło się gorzej? Zakładamy też, że obecna konsumpcja dobrze odpowiada potrzebom ludzi i wynika z ich racjonalnych wyborów. Jeśli zmniejszymy poziom konsumpcji, to czy nie sprawi to, że ludzie będą mniej szczęśliwi?

Oba te założenia są błędne. Zwiększenie zużycia energii i surowców nie zawsze przekłada się na poprawę ludzkiego życia. W obecnym systemie na ogromną skalę trwoni się zasoby, czego przykładem jest marnowanie żywności na wszystkich etapach, od pól uprawnych do lodówek w naszych mieszkaniach. Duża część konsumpcji, szczególnie luksusowej, ma niewielki wpływ na ogólny dobrostan ludzi. Co więcej, produkcja i korzystanie z wielu dóbr ma swoje negatywne skutki: przykładem mogą być tu zanieczyszczenie powietrza i wypadki drogowe, wynikające z nadmiernego ruchu samochodowego. W systemie kapitalistycznym nadrzędnym celem nie jest spełnianie potrzeb ludzi, a generowanie zysku. A wiele potrzeb jest sztucznie generowanych, by zyski te jeszcze podbić i znaleźć ujście dla nadmiernej produkcji[13].

Ważne w idei dewzrostu jest zapewnienie dobrych warunków życia *wszystkim* ludziom. Jest to idea kosmopolityczna, w której życie i szczęście osób żyjących w Polsce jest tak samo ważne, jak każdej innej osoby zamieszkującej Ziemię. Perspektywa ta bierze pod uwagę globalne nierówności i relacje władzy, pozwalając nam wyrazić na

[12] L. I. Brand-Correa, J. K. Steinberger, *A Framework for Decoupling Human Need Satisfaction From Energy Use*, „Ecological Economics" 2017, nr 141.

[13] Pisze o tym m.in. Halina Szejnwald Brown w tekście *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego zagrożenia i przyszłość* na łamach „Czasu Kultury" (2020). Tekst dostępny online: https://czaskultury.pl/czytanki/spoleczenstwo-konsumpcyjne-jego-zagrozenia-i-przyszlosc/ (dostęp: 24.11.2021).

nie niezgodę. Na obecnej sytuacji gospodarczej najwięcej korzystają mieszkańcy zamożnych krajów globalnej Północy. To te państwa najbardziej przykładają się do destabilizacji klimatu i dewastacji ekosystemów na całym świecie. Przykładem tych dysproporcji są choćby różnice w emisjach dwutlenku węgla na osobę: w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii jest to ponad 15 ton rocznie, w Polsce około 8 ton, a w wielu krajach globalnego Południa nawet mniej niż tonę[14].

Jednocześnie, mieszkańcy najuboższych krajów świata nieproporcjonalnie bardziej cierpią z powodu kryzysu klimatycznego. Nawet jeśli katastrofalne upały i powodzie nawiedzają zachodnią część Kanady i inne zamożne części świata, to takich zdarzeń jest znacznie więcej bliżej strefy równikowej. Jest jednak różnica w uwadze mediów i opinii publicznej – tragedia dziejąca się na globalnej Północy silniej przemawia do odbiorców. Dochodzi do tego wyzysk na skalę globalną, mający swoje źródło w kolonizacji. Hickel opisuje w swoich książkach planetarny system nierównej wymiany: surowce drenowane z globalnego Południa docierają na globalną Północ w postaci wysokiego standardu życia, a odpady i inne „negatywne efekty zewnętrzne" wędrują w odwrotnym kierunku.

Ulrich Brand i Markus Wissen krytykują ten globalny układ i wynikający z niego sposób życia, nazywając go „imperialnym"[15]. Polega on bowiem na pozyskiwaniu zasobów z obszarów peryferyjnych po to, by zapewnić bezpieczne i dostatnie życie mieszkańcom centrum, jednocześnie wyraźnie zaznaczając różnicę między ludźmi znajdującymi się pod opieką zamożnego imperium i tymi, którzy mogą jedynie dobijać się do jego granic. Szczególnie bolesnym tego przykładem są kryzysy migracyjne na granicach Unii Europejskiej, w tym – od niedawna – także na granicy Polski. Kryzysy takie będą

[14] Statystyki emisji dwutlenku węgla na osobę publikuje m.in. portal Our World in Data: https://ourworldindata.org/grapher/consumption-co2-per-capita (dostęp: 24.11.2021).

[15] U. Brand, M. Wissen, *The Imperial Mode of Living: Everyday Life and the Ecological Crisis of Capitalism*, Londyn 2021.

się w przyszłości pogłębiać. Zamożna Europa, która dzięki nierównej globalnej wymianie wzbogaciła się i zapewniła swoim przeciętnym mieszkańcom poziom życia nieznany wcześniej w historii, broni tego stanu przed zagrożeniem z zewnątrz. Jak możemy przeczytać w raporcie *Wielki mur klimatyczny*, najzamożniejsze kraje świata znacznie większe środki wydają na umocnienie i militaryzację swoich granic niż na zapobieganie zmianom klimatu[16].

Jednocześnie życie wielu osób mieszkających w zamożnych krajach jest zależne od paliw kopalnych. Znaczna część mieszkańców globalnej Północy uwięziona jest w sytuacjach, które wymagają wysokoemisyjnych praktyk. Dojazdy do pracy w miastach zbudowanych z myślą o samochodach, bez dobrego transportu zbiorowego, wymagają korzystania z aut i przemierzania dalekich odległości. W sytuacji gdy śródmiejskie kamienice są niewydajne energetycznie, a w elektrociepłowniach spala się węgiel, trudno o zapewnienie sobie komfortu termicznego bez paliw kopalnych. Dewzrost jest wrażliwy na takie sytuacje i zwraca uwagę na potrzebę takich zmian w infrastrukturze, które jednocześnie poprawią warunki życia i obniżą wpływ na środowisko. Kluczowe są tutaj powszechne usługi publiczne, takie jak ochrona zdrowia, energooszczędne mieszkalnictwo, transport zbiorowy czy dobrze funkcjonujące instytucje kultury. Odejście od paliw kopalnych musi się wiązać ze sprawiedliwą transformacją w sektorach gospodarki, które są od nich zależne: nie tylko przemyśle wydobywczym, ale też lotnictwie czy rolnictwie przemysłowym.

Poprawa dobrobytu łączona jest obecnie głównie z bogaceniem się i lepszą dostępnością dóbr konsumpcyjnych. Dewzrost proponuje poszukiwanie ideału dobrego życia w innych obszarach: pracy, która zajmuje mniej czasu, ale jest bardziej sensowna; życiu, w którym jest więcej miejsca na relacje międzyludzkie, twórczość

[16] Patryk Strzałkowski, *Wielki mur klimatyczny. Bogate kraje, zamiast zatrzymywać zmiany klimatu, budują dystopię*, next.gazeta.pl, 25.11.2021, https://next.gazeta.pl/next/7,172392,27721802,wielki-mur-klimatyczny-bogate-kraje-zamiast-zatrzymywac-zmiany.html (dostęp: 24.11.2021).

i uczestnictwo w kulturze; środowisku życia, które jest przyjazne człowiekowi i wolne od zanieczyszczeń. Dewzrost to wreszcie świat, w którym bezpieczeństwo dają nie militaryzacja i zasieki na granicy, ale stabilny klimat, solidarność międzynarodowa, wzajemna pomoc i publiczne instytucje. Jest jeszcze czas na uniknięcie najgorszych skutków globalnego ocieplenia. Wymaga to jednak bardziej zdecydowanych działań politycznych. Stoimy bowiem przed wyborem: dewzrost albo barbarzyństwo.



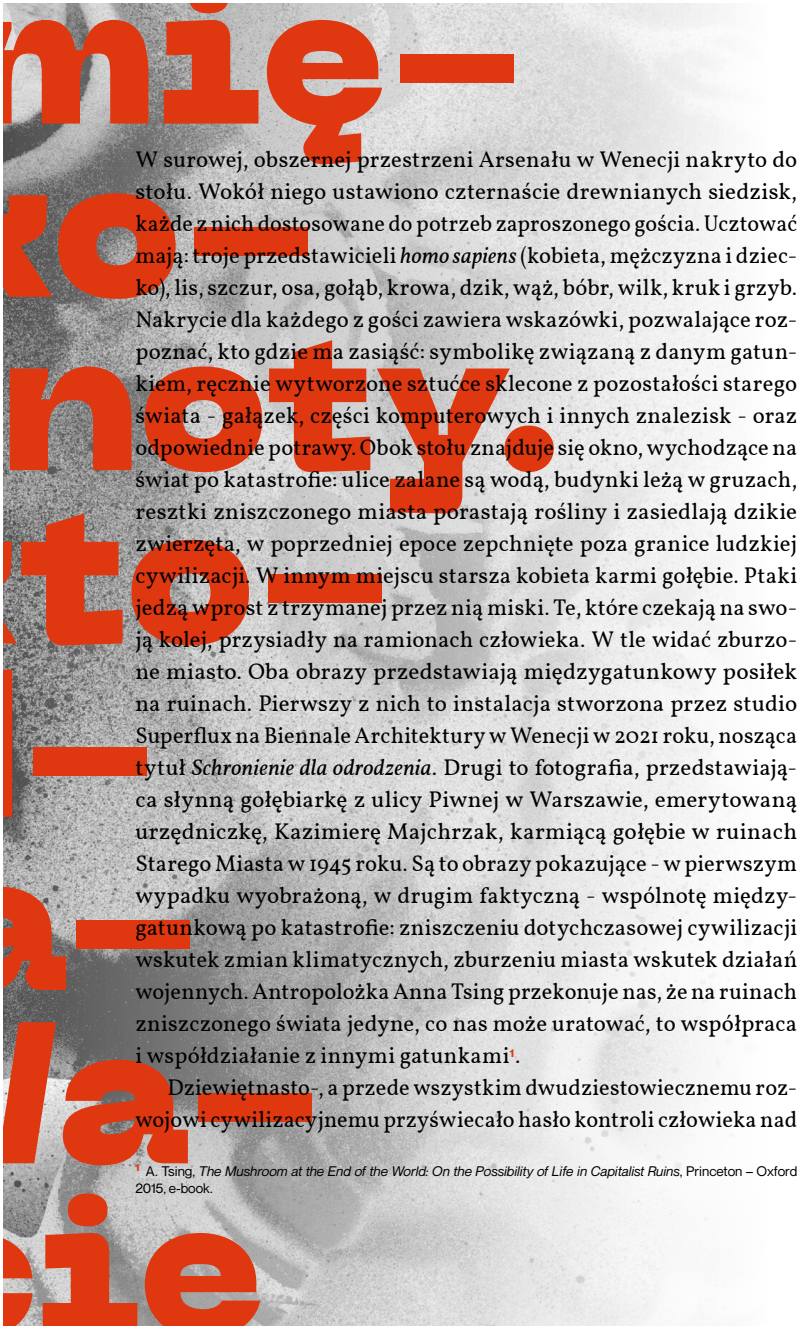
Doceniamy kontynuowanie długofalowych działań.



Nigdy nie brakuje na nie pieniędzy w budżecie




w stronę
dzygatUnk
wej współ
jak projek
wać w nad
miernie za
projektow
nym świ



W surowej, obszernej przestrzeni Arsenału w Wenecji nakryto do stołu. Wokół niego ustawiono czternaście drewnianych siedzisk, każde z nich dostosowane do potrzeb zaproszonego gościa. Ucztować mają: troje przedstawicieli *homo sapiens* (kobieta, mężczyzna i dziecko), lis, szczur, osa, gołąb, krowa, dzik, wąż, bóbr, wilk, kruk i grzyb. Nakrycie dla każdego z gości zawiera wskazówki, pozwalające rozpoznać, kto gdzie ma zasiąść: symbolikę związaną z danym gatunkiem, ręcznie wytworzone sztućce sklecone z pozostałości starego świata - gałązek, części komputerowych i innych znalezisk - oraz odpowiednie potrawy. Obok stołu znajduje się okno, wychodzące na świat po katastrofie: ulice zalane są wodą, budynki leżą w gruzach, resztki zniszczonego miasta porastają rośliny i zasiedlają dzikie zwierzęta, w poprzedniej epoce zepchnięte poza granice ludzkiej cywilizacji. W innym miejscu starsza kobieta karmi gołębie. Ptaki jedzą wprost z trzymanej przez nią miski. Te, które czekają na swoją kolej, przysiadły na ramionach człowieka. W tle widać zburzone miasto. Oba obrazy przedstawiają międzygatunkowy posiłek na ruinach. Pierwszy z nich to instalacja stworzona przez studio Superflux na Biennale Architektury w Wenecji w 2021 roku, nosząca tytuł *Schronienie dla odrodzenia*. Drugi to fotografia, przedstawiająca słynną gołębiarkę z ulicy Piwnej w Warszawie, emerytowaną urzędniczkę, Kazimierę Majchrzak, karmiącą gołębie w ruinach Starego Miasta w 1945 roku. Są to obrazy pokazujące - w pierwszym wypadku wyobrażoną, w drugim faktyczną - wspólnotę międzygatunkową po katastrofie: zniszczeniu dotychczasowej cywilizacji wskutek zmian klimatycznych, zburzeniu miasta wskutek działań wojennych. Antropolożka Anna Tsing przekonuje nas, że na ruinach zniszczonego świata jedyne, co nas może uratować, to współpraca i współdziałanie z innymi gatunkami[1].

Dziewiętnasto-, a przede wszystkim dwudziestowiecznemu rozwojowi cywilizacyjnemu przyświecało hasło kontroli człowieka nad

[1] A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton – Oxford 2015, e-book.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Agata Szydłowska

naturą. Pomysł taki nie pojawiłby się w głowach przedstawicieli naszego gatunku, gdybyśmy uprzednio nie uwierzyli w naszą wyjątkowość i - co za tym idzie - odrębność wobec tak zwanej „natury". Obszarem działalności człowieka stała się kultura, a natura została oddelegowana poza granice cywilizacji, zarówno w wymiarze przestrzennym (rezerwat kontra obszar zurbanizowany), jak i w ramach naszej egzystencji (oddzielenie tego, co jest domeną umysłu od tego, co jest domeną ciała). Jednocześnie dla dwudziestowiecznego człowieka „natura" była irracjonalną siłą, gotową pokrzyżować nasze plany i sabotować przedsięwzięcia. Stąd konieczność budowania tam na rzekach i regulacji ich brzegów, odstrzału dzików, sterylizacji jedzenia czy stosowania antyperspirantów. Dwa opisane we wstępie obrazy - z przyszłości i przeszłości - pokazują, że tą irracjonalną siłą gotową skutecznie pomieszać nam szyki i niszczyć wszystko, co żywe i wybudowane, jesteśmy zwykle my sami.

Wreszcie „natura" wprzęgnięta została w tryby kapitalistycznej ekspansji, stając się „tanim" zasobem. „Tani" nie oznacza jednak „kosztujący niewiele". Jak piszą Raj Patel i Jason W. Moore, autorzy książki *A History of the World in Seven Cheap Things. A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*: „Taniość jest strategią, praktyką, przemocą, która mobilizuje wszystkie rodzaje pracy – ludzkiej i zwierzęcej, roślinnej i geologicznej – przy najmniejszym możliwym wynagrodzeniu"[2]. Sploty i związki, które zawiązują się wokół życia na naszej planecie, kapitalizm zaprzęga w cykle produkcji i konsumpcji za jak najniższą cenę. Zatem po oddzieleniu „natury" od „kultury" ta pierwsza została poddana reżimom kontroli i podporządkowania, by stać się tanim źródłem surowców i pracy.

Projektowanie i architektura, przy wsparciu nauk ścisłych, takich jak fizyka i chemia, brały czynny udział w dziele uniezależniania człowieka od natury. Parasolka chroni nas przed zmoknięciem, a szczelne okna i klimatyzatory pozwalają nie zwracać uwagi na

[2] R. Patel, J. W. Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things. A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Carlton 2018, e-book.

W pracy spędzamy razem mnóstwo czasu.

tropikalne upały. Dzięki tworzywom sztucznym możemy skuteczniej chronić się przed chorobotwórczymi drobnoustrojami (chociażby za sprawą jednorazowych strzykawek i maseczek zasłaniających usta i nos), a lodówki chronią nasze jedzenie przed natychmiastowym zepsuciem. Każde z tych udogodnień ma jednak ciemną stronę: parasolki i jednorazówki dokładają się do stert plastikowych śmieci, które zostaną w lasach i oceanach praktycznie na zawsze, często też stanowią zagrożenie dla innych zwierząt; lodówki i klimatyzatory ocieplają powietrze, zużywają energię, generują hałas i ostatecznie kończą na wysypiskach elektrośmieci, o których większość z nas wie tylko tyle, że znajdują się „gdzieś w Afryce". Przy coraz gwałtowniejszych zjawiskach pogodowych, tamy i uregulowane brzegi rzek dokładają się do powodzi i podtopień. Jak zauważa antropolożka Anne Galloway[3], pandemia koronawirusa najdobitniej pokazuje nam uwikłanie człowieka w międzygatunkowe zależności. Mimo zagrożeń w skali planetarnej i mikrobiologicznej, miraż wyjątkowości *homo sapiens* wciąż mami i uspokaja. Niefortunne spotkanie człowieka z innym zwierzęciem i wirusem, które doprowadziło do śmierci ponad 5 milionów ludzi w niecałe dwa lata i, mimo nowoczesnych szczepionek, najpewniej doprowadzi do kolejnych zgonów, pokazuje, że nasza kontrola nad naturą jest co najmniej ograniczona. Dlatego coraz częściej wybrzmiewają postulaty odbudowania lub stworzenia na nowo właściwie zbalansowanych ludzko-nie-ludzkich relacji.

Krokiem w stronę bardziej sprawiedliwego międzygatunkowego społeczeństwa może być zmiana sposobu, w jaki postrzegamy cele projektowania tak, by przestało ono zajmować się maksymalizacją zysków przedsiębiorstw i ulepszaniem życia wybranych. Jedną ze strategii zaproponowanych przez teoretyków dizajnu Tony'ego Fry i Camerona Tonkinwise'a mogłoby być projektowanie eliminacji (Fry) i *design away* (Tonkinwise), które tłumaczę jako „projektowanie

[3] A. Galloway, *Introduction to Part 2: More-than-human Worlds*, „Global Discourse" 2021, t. 11, nr 1-2, s. 111.

Tworzymy o relacje w naszym zespole

Chcemy, żeby był on dobrze spędzony.

precz"[4]. Autorzy ci zauważają, że samo nieprojektowanie i nieprodukowanie kolejnych przedmiotów to w obecnej sytuacji za mało, zatem projektantki i projektanci powinni aktywnie włączać się w eliminację nadmiaru rzeczy, projektować tak, żeby rzeczy zaczęły znikać (*designing things out of existence*). Twierdzą, że korzystając ze standardowego instrumentarium projektowego można myśleć o aktywnej redukcji rzeczy, na przykład przez projektowanie uspołecznionych usług (zamiast sprzętów gospodarstwa domowego) czy funkcji zintegrowanych z architekturą (podcienia zamiast parasoli). Co ważne, właściwie wszystkie tego typu strategie uwzględniają proste, doskonale znane z historii dizajnu i architektury rozwiązania.

Oprócz aktywnego działania na rzecz redukcji i eliminacji, celem dizajnu powinno być negocjowanie między różnymi użytkownikami. Innymi słowy, projektowanie mogłoby stać się platformą dla zawiązywania nowych relacji. Właściwym pytaniem, które należałoby zadać zaprojektowanej rzeczy byłoby zatem: co ona umożliwia i co uniemożliwia, do czego zaprasza lub zniechęca? Wróćmy do obrazu stołu i wspólnego posiłku. Stół, prosty przedmiot składający się z wyniesionego na pewną wysokość blatu, służy *de facto* zawiązywaniu się relacji między współbiesiadnikami. Stół zaprasza do interakcji, tworzy sytuację wspólnotową, łączącą wszystkich w jednym miejscu i czasie podczas spożywania posiłku. W historii dizajnu, wraz z włączaniem do sfery społecznej jako równoprawnych obywatelek i obywateli, nowych grup, zaczęły się też pojawiać nowe przedmioty. Pod koniec XIX wieku, kiedy zmieniło się postrzeganie rodziny, a dzieci zaczęły być traktowane bardziej podmiotowo, dopuszczono je do wspólnego stołu, projektując dla nich specjalne, wysokie i bezpieczne krzesła. Kiedy kilka lat temu w przestrzeni publicznej Warszawy pojawiły się nowe poidełka dla ludzi, projektanci i zleceniodawcy zadbali o to, by na poziomie chodnika znalazł się też zbiornik na wodę dla innych zwierząt: psów i ptaków. W ten

[4] C. Tonkinwise, *Design Away, w: Design as Future-Making*, red. S. Yelavich, B. Adams, Londyn-Nowy Jork 2014, s. 200.

sposób przy jednym poidełku pragnienie mogą zaspokoić przedstawiciele różnych gatunków, zamieszkujący to samo miasto. Na wystawie *Zoepolis. Dizajn dla chwastów i szkodników* w krakowskiej galerii Nośna do wspólnej konsumpcji zostały zaproszone muszki owocówki. Zostało dla nich przygotowane specjalne poidełko na wino, w którym owady nie toną tak, jak to się dzieje w przypadku „ludzkich" kieliszków. Współzamieszkiwanie różnych gatunków w ramach budynków często rodzi konflikty, ale też niepotrzebną, wynikającą z niewiedzy i niechlujności przemoc. Tak się dzieje, kiedy na przykład w wyniku termomodernizacji domów zabudowuje się siedziby jerzyków. Projektantka Aleksandra Mohr stworzyła specjalny moduł, który wbudowuje się w ścianę nowo powstającego budynku, zawierający przestrzeń bezpiecznego gniazdowania dla ptaków. Także z myślą o ptakach fundacja Szklane Pułapki opracowała specjalne szyby pokryte geometrycznym wzorem, który zapobiega kolizjom zwierząt z taflami szkła.

Architekci Małgorzata Kuciewicz i Simone De Iacobis z grupy projektowej Centrala oraz architektka krajobrazu Natalia Budnik idą o krok dalej, spekulując na temat Dzielnicy Zwierząt, która mogłaby powstać w miejscu warszawskiego zoo. Zauważają oni, że ogrody zoologiczne na całym świecie mogą stać się miejscami, w których na nowo zaczniemy definiować naszą relację ze zwierzętami. W Dzielnicy Zwierząt rodzime gatunki miałyby wsparcie i współtworzyły lokalną przyrodę. Miałyby do dyspozycji między innymi szpital i miejską kuchnię, która z jednej strony zachęcałaby zwierzęta do osiedlania się, a z drugiej - przekierowywała je w inne rejony tak, by uniknąć sytuacji konfliktowych. Wzajemne porozumiewanie się wspierałoby specjalne Centrum Komunikacji Międzygatunkowej. Dzielnica Zwierząt byłaby połączona infrastrukturalne z innymi częściami Warszawy, w czym istotną rolę odgrywałoby tworzenie budynków jako przestrzeni współistnienia różnych gatunków (od insektów po większe ssaki) oraz wprowadzenie do miasta większej ilości wody. Do tego, w projekcie całego miasta pojawia się mała

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Agata Szydłowska

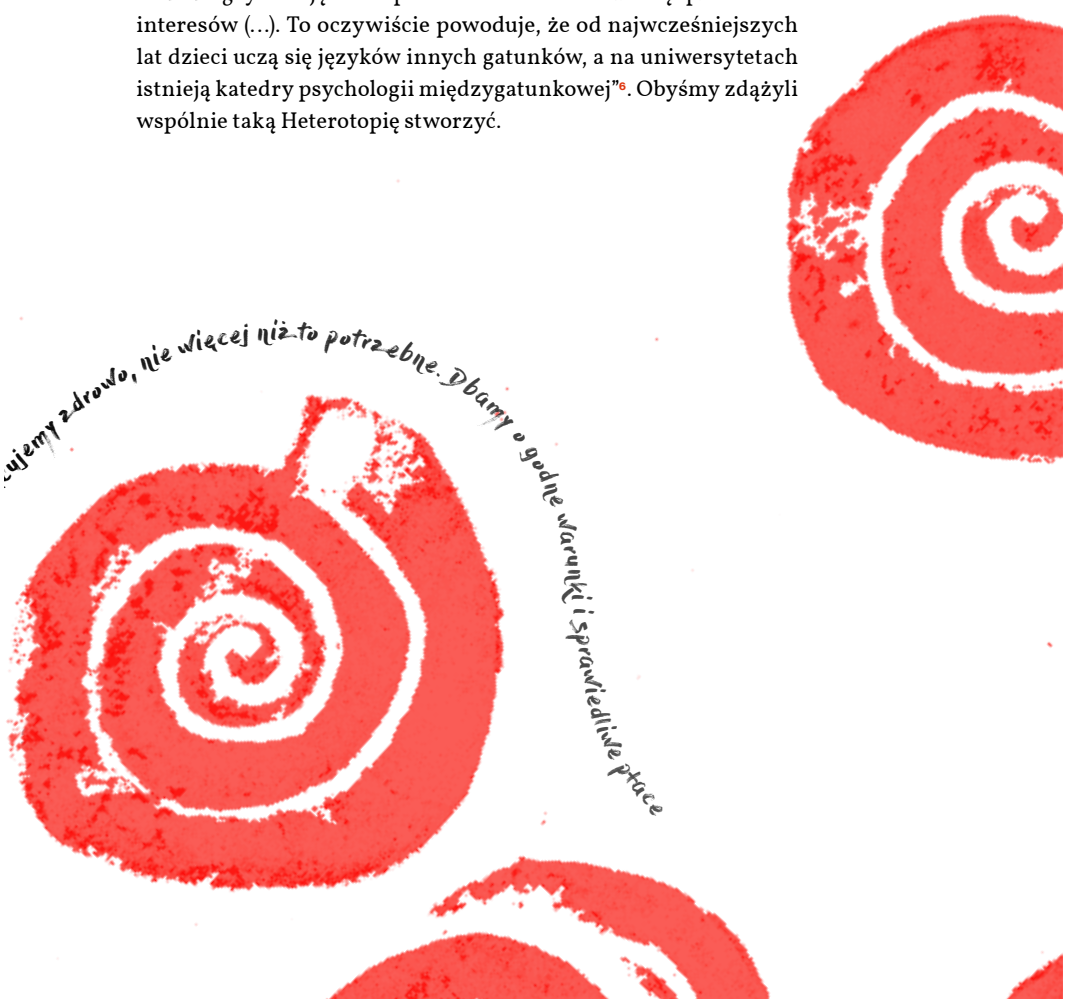
architektura dla zwierząt: obok ławek i stojaków na rowery - karmniki, paśniki, lizawki, poidełka i żłoby.

Postulat włączania innych zwierząt jako podmiotów w projektowaniu przedmiotów, architektury i miast rodzi pytania o to, w jaki sposób możemy się z nimi komunikować i jak nie-ludzie mogą nas informować o swoich potrzebach. Odpowiedzi można szukać w koncepcji „zoopolis" zaproponowanej przez politologów i teoretyków praw zwierząt, Willa Kymlickę i Sue Donaldson. Stworzyli oni rozbudowaną teorię wielogatunkowego społeczeństwa, w ramach którego inne zwierzęta cieszą się prawami obywatelskimi. W swoim modelu Kymlicka i Donaldson tworzą analogię do ludzi, którzy - podobnie jak inne zwierzęta - nie mogą wprost, za pomocą języka, informować o swoich potrzebach. Takimi osobami są małe dzieci lub dorośli z niepełnosprawnościami. Mają oni reprezentantów, którzy dbają o ich interesy. Analogicznie, potrzeby istot nie-ludzkich powinny być wyrażane dzięki współpracy z ludźmi, którzy działają w ich imieniu. Takie osoby już funkcjonują w naszych społeczeństwach. W imieniu zwierząt i przyrody działają prawniczki i prawnicy, biolożki i biolodzy, wszelkiego rodzaju specjaliści, mający kompetencje reprezentowania interesów nie-ludzi. Nie oznacza to jednak, że powinniśmy oferować innym gatunkom to, co z góry uważamy za dobre dla nich. Byłoby to podejście protekcjonalne. Prawdziwym wyzwaniem jest projektowanie razem ze zwierzętami, uwzględnianie ich wpływu na realizację, nastawienie się na nieprzewidywalność, respektowanie ich decyzji. Donaldson i Kymlicka zastanawiają się: „Jakie są ich [zwierząt] pomysły na wygodne łóżko, dostępne metro, funkcjonalne schody, wesołe miasteczko, drzwi otwierane bez użycia rąk, bezstresową pielęgnację kopyt lub podawanie szczepionek? Innymi słowy, nie powinniśmy realizować projektowania

[5] *Chodzi o podekscytowanie ludzi możliwością zupełnie innego sposobu zorganizowania naszego życia i środowiska*, z Sue Donaldson i Willem Kymlicką rozmawiają Monika Rosińska i Agata Szydłowska, w: *Zoopolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*, red. M. Gurowska, M. Rosińska, A. Szydłowska, Warszawa 2020, s. 59-60.

[6] O. Tokarczuk, *Jak wymyślić Heterotopię. Gra towarzyska*, w: tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 19.

uniwersalnego jako czegoś, co już wiadomo, jak robić, i co możemy robić w imieniu zwierząt. Raczej jest to coś, co powinniśmy robić razem ze zwierzętami, ucząc się tego, co one wiedzą i o czym marzą”[5]. Olga Tokarczuk, opisując Heterotopię, czyli świat inny niż ten, który znamy, pisze: „Heterotopianie zakładają raczej wzajemny szacunek i koegzystencję niż współzawodnictwo i naturalną sprzeczność interesów (…). To oczywiście powoduje, że od najwcześniejszych lat dzieci uczą się języków innych gatunków, a na uniwersytetach istnieją katedry psychologii międzygatunkowej”[6]. Obyśmy zdążyli wspólnie taką Heterotopię stworzyć.




Mniej, wię
cej i dosyć
Architekt
instytucji
tury a now
ekonomia

Zdanie Miesa van der Rohe „Mniej znaczy więcej” zrobiło zawrotną karierę. Jeden z najwybitniejszych architektów XX wieku odnosił to stwierdzenie do architektury, jej funkcjonalności i prostoty. Mniej ozdobników, dekoracji, mniejsze, ale wygodne mieszkania, a w nich mniej mebli, ale za to komfortowych i praktycznych. Postulat „mniej” pozostaje bardzo aktualny wobec wyzwań XXI wieku. Mniej wykorzystywania zasobów, zbędnej konsumpcji, marnotrawstwa, śmieci, zanieczyszczeń. Powiedzenie to kryje w sobie jednak pułapkę, której bardzo trudno uniknąć. Jest nią oczywiście słowo „więcej”. Czy potrafimy pomyśleć inaczej o tym, co chcemy osiągnąć? W powiedzeniu Miesa van der Rohe „mniej” jest narzędziem, ale „więcej” jest celem. Czy możemy wyznaczyć inne cele? Jak je nazwiemy, jak będziemy je mierzyć? Czy celem, który może zastąpić „więcej”, jest „mniej” albo „dosyć”? Co miałoby to znaczyć dla architektury, a szczególnie dla architektury instytucji kultury?

W naukach ekonomicznych poszukiwania nowego paradygmatu, który miałby zastąpić „więcej”, trwają już od lat. Do proponowanych nowych rozwiązań należą: postwzrost (*degrowth*), gospodarka cyrkularna (lub „obiegu zamkniętego”, *circular economy*) czy model pączka lub obwarzanka (*doughnut economy*)[1].

Ekonomia (jako nauka) i gospodarka (jako praktyka) w XX wieku były podporządkowane pojęciu „więcej”. Podstawowym stosowanym w tych obszarach wskaźnikiem, współcześnie coraz częściej krytykowanym, pozostaje do dziś PKB (produkt krajowy brutto), miernik stworzony na potrzeby oceny tego, jakie poziomy wysiłku i produkcji są możliwe, aby zaspokoić potrzeby militarne. Wzrost produkcji, niezbędny kiedyś do tego, aby wygrać wojnę, pozostał miarą rozwoju i dobrobytu[2]. Z czasem logika wzrostu obejmowała kolejne obszary. Kultura stosunkowo długo pozostawała poza nią,

[1] T. Jackson, *Dobrobyt bez wzrostu: ekonomia dla planety o ograniczonych możliwościach*, przeł. i opr. M. Polakowski, Toruń 2015; G. Kallis, DeGrowth, seria *The Economy Key Ideas*, Newcastle 2018; D. H. Meadows i in., *Granice wzrostu*, przeł. W. Rączkowska, S. Rączkowski, Warszawa 1973; K. Raworth, *Doughnut Economics: Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*, Londyn 2017.

[2] D. Coyle, *PKB - krótka lecz emocjonująca historia*, przeł. Grzegorz Kulesza, Warszawa 2018.

Katarzyna Sadowy
Szkoła Główna Handlowa w Warszawie

jako rodzaj dodatku do gospodarki wytwarzającej wartość ekonomiczną głównie dzięki produkcji przemysłowej. W końcu XX wieku kraje rozwinięte, w tym europejskie, rozpoczęły proces deindustrializacji. Jako podstawę dalszego wzrostu gospodarczego zaczęto postrzegać działania niematerialne, wiedzę, kulturę i tak zwane przemysły kreatywne. W ten sposób kultura, w tym także architektura, została „zarażona" logiką „więcej znaczy więcej". Więcej budynków, większe przestrzenie, więcej widzów, więcej wydarzeń i koniec końców - więcej pieniędzy. Kultura długo postrzegana jako koszt, zaczęła sama być źródłem dochodu. Znalazło to wyraz także w nowych, efektownych i kosztownych, budynkach instytucji kultury. Miały one świadczyć o nowej randze instytucji kultury w gospodarce, ale także stanowić narzędzie zwiększania dochodów płynących z korzystania z kultury przez coraz więcej osób.

Nowym obszarem aktywności gospodarczej krajów, które zrezygnowały z przemysłu lub go utraciły, stała się turystyka. Turystyka kulturalna znalazła swój symbol w „efekcie Bilbao", dawnego miasta portowego, o którym niewielu słyszało, a które zyskało nowy blask wraz z budową Muzeum Guggenheima i ekstrawaganckim budynkiem projektu Franka Gehry`ego. Projekt ten wywołuje do dziś wiele kontrowersji, a próby powtórzenia „efektu Bilbao" w innych miastach były prowadzone z bardzo różnym, nieraz niepomyślnym, skutkiem.

Kiedy pojawiły się informacje, że tak pojmowany wzrost i dobrobyt może podkopać fundamenty, na których stoi nie tylko gospodarka, ale w ogóle możliwość funkcjonowania ludzi na Ziemi? Kiedy pojawiły się wyniki badań, wskazujące na to, o czym dziś mówi się już często: że więcej oznacza mniej, że więcej produkcji i konsumpcji to mniej szans na długie i godne życie kolejnych pokoleń? Dane te pojawiły się na długo przed tym, zanim Frank Gehry zaprojektował swój sztandarowy budynek. Prognozy, których ziszczania się jesteśmy dziś świadkami, przedstawiono w 1972 roku w tak zwanym

Tworzymy interdyscyplinarną radę doradczą.



raporcie Klubu Rzymskiego. 50 lat później podejmujemy działania, o których nie wiemy, na ile jeszcze okażą się skuteczne.

Budownictwo stanowi ważną dziedzinę gospodarki i jest widocznym gołym okiem wyrazem „rozwoju". Wywiera też ogromny wpływ na środowisko, na życie i zdrowie ludzi. Około 40% globalnej emisji gazów cieplarnianych pochodzi z budownictwa, w tym 28% z emisji z budynków już istniejących, a 11% z materiałów i procesu budowlanego nowo wznoszonych obiektów[3]. Architektura wpływa na środowisko i klimat na wiele sposobów. Oddziaływanie wynika z doboru materiałów; wielkości budynku i ukształtowania jego bryły; lokalizacji budynku względem stron świata i otoczenia; sposobu oświetlania go, ogrzewania i chłodzenia, a także rodzaju i źródła wykorzystywanej do tego energii; wymogów utrzymywania obiektu w czystości i dobrym stanie. Co ważne, w ostatnich latach w architekturze i projektowaniu zaczęto brać pod uwagę cały proces powstawania i funkcjonowania budynków, od zasobów pozyskiwanych na materiały budowlane (w tym piasku czy wody) poprzez proces budowlany (odległości, na jakie przewozi się materiały, środki, ilość energii potrzebnej do wzniesienia budynków) i sposób korzystania z budynku, wreszcie po etap rozbiórki i tego, co dzieje się z odzyskanymi materiałami. Coraz lepiej zdajemy też sobie sprawę, że architektura nie powinna zajmować się głównie wznoszeniem nowych gmachów, lecz przede wszystkim dbaniem o te, które już zostały zbudowane. Dotyczy to zwłaszcza Europy, gdzie, według dostępnych danych, nie spodziewamy się przyrostu liczby ludności, a jednocześnie są tu jedne z najbogatszych zasobów budownictwa i architektury, różnorodne pod względem historii, funkcji i możliwości ich wykorzystania.

Nie jest łatwo w architekturze zrezygnować z myślenia o tym, że chcemy osiągnąć więcej. Mierzymy się z problemami oceny i pomiaru tego, jakimi zasobami dysponujemy i jak dokładnie architektura

[3] https://architecture2030.org/why-the-building-sector/ (dostęp: 14.11.2021).



Dzięki nam instytucja może widzieć świat z wielu perspektyw naraz

wpływa na środowisko, gospodarkę i kulturę. PKB okazało się miarą tak trwałą i powszechną, ponieważ wydaje się miernikiem uniwersalnym, stosunkowo łatwym do zastosowania, zrozumiałym i - co najważniejsze - jednym. Tymczasem, gdy chcemy wyjść „poza PKB", jak mówi ważna inicjatywa Unii Europejskiej *Beyond GDP*, gubimy się w licznych, często nieporównywalnych, a przez to niejasnych miernikach i wskaźnikach. Jednocześnie wyjątkowe osiągnięcia projektantów są podważane przez praktyki *greenwashingu*, czyli pozornych działań na rzecz środowiska, które budzą nieufność do wszystkich „zielonych rozwiązań". Pojawiają się także kolejne pytania: jak budować i jak adaptować, aby nie żałować tego z perspektywy kolejnych 10, 20 czy 50 lat?

Kilka najważniejszych wyzwań to między innymi:

- Pozory i rzeczywistość. Normy i mierniki potrzebne są nie tylko do tego, aby móc odkryć „zielone" oszustwa, ale także do tego, żeby mieć dobre, spójne wytyczne do działania.
- Zmiana funkcji. Dawne przestrzenie nie zawsze odpowiadają funkcjom współczesnym, ale jeszcze większym wyzwaniem jest projektowanie dla niepewnej przyszłości. Potrzeby zmieniają się coraz szybciej, już za kilka lat możemy w tej samej instytucji inaczej myśleć o zarządzaniu przestrzenią, dlatego istotne jest pytanie, w jaki sposób można ją projektować tak, aby architektura była zarazem trwała i podatna na zmiany?
- Potrzeba nowego. Kultura, a także gospodarka, jaką znamy, opiera się na twórczości, kulcie nowości, zastępowaniu tego, co znane, kolejnymi innowacjami. Jednocześnie wiemy, że nie ma nic bardziej cyrkularnego niż trwałość, zachowanie tego, co już mamy. Jak zatem pogodzić sprzeczne potrzeby tworzenia i innowacji z potrzebą ograniczenia produkcji i konsumpcji?
- Wartości. We właściwym korzystaniu z już zbudowanej architektury niezbędne jest określenie wartości, które należy zachować i tych, które można zmieniać. W takich sytuacjach trudno

o jednoznaczne wartościowanie, o zgodę wszystkich aktorów takiego procesu, zwłaszcza, jeżeli ma on być szeroki i włączający.

Dobór materiałów jest jednym z podstawowych sposobów ograniczenia wpływu architektury na środowisko. Beton i stal są głównymi źródłami emisji z budownictwa. Ich przeciwieństwem, także symbolicznym, jest drewno. W 2013 roku w Palais de Tokyo w Paryżu powstała instalacja autorstwa Henrique`a Oliveiry, w której geometryczna biała konstrukcja przeradzała się w swobodną, organiczną plątaninę drewnianych „konarów"[4]. „Konary" zostały wykonane z drewna wykorzystywanego często w Brazylii do konstrukcji ogrodzeń wokół placów budowy. Drewno jako materiał ma długą i bogatą historię. W 1994 roku Tadao Ando zaprojektował Muzeum Kultury Drewna, w którym oprócz pięknej drewnianej elewacji powstała także sala wystawiennicza z żelbetu[5]. Beton i stal są obciążające dla środowiska, ale z punktu widzenia przestrzeni wystawienniczych mają mnóstwo zalet tam, gdzie drewno ma wiele wad. Pierwszą z nich jest neutralność estetyczna. Drewno wnosi swój własny niepowtarzalny charakter, fakturę i rysunek, barwę, która na dodatek zmienia się z upływem czasu. Żelbet pozwala tworzyć ogromne sale bez dodatkowych podpór; drewno, jeśli ma przykryć wnętrze o dużej rozpiętości, musi zostać przetworzone w ogromne klejone belki. Wymaga także specjalnych zabezpieczeń, ponieważ - znów w odróżnieniu od betonu - jest łatwopalne. Być może więc potrzebne są innowacje i zmiany, nie tylko w zakresie projektów, ale przede wszystkim materiałów. Wiele firm pracuje obecnie nad produkcją betonu, który byłby nie tylko nieszkodliwy, ale może nawet korzystny w bilansie środowiskowym, na przykład gdyby mógł pochłaniać dwutlenek węgla, zamiast go emitować. Taki materiał byłby zgodny z postulatami architektury regeneratywnej, która ma nie tylko nie szkodzić, ale też wspierać odtworzenie zniszczonego środowiska naturalnego.

[4] https://www.palaisdetokyo.com/en/event/henrique-oliveira (dostęp: 14.11.2021).
[5] https://www.inexhibit.com/mymuseum/the-museum-of-wood-culture-japan-tadao-ando/ (dostęp: 14.11.2021).

Obiekty tworzone dla kultury to pole różnego rodzaju eksperymentów. Shigeru Ban zaprojektował Nomadic Museum, przenośny pawilon dla wystawy Gregory`ego Colberta *Ashes and Snow*[6]. Idea wykorzystywania tych samych form w różnych kontekstach jest znana także z pawilonu nad Wisłą Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Potrzeba elastycznej przestrzeni została zrealizowana w Galerii Lafayette Anticipations w Paryżu, gdzie w istniejącym budynku wstawienie ruchomych stropów pozwala uzyskać albo kameralne wnętrza na kilku kondygnacjach, albo jedną wysoką przestrzeń do ekspozycji większych prac[7]. Z kolei modernizacja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Belgradzie to przykład i godzenia konfliktów, i kontynuacji idei. Budynek projektu Ivanki Raspopović i Ivana Antića z lat 60. XX wieku miał modularną formę, zapewniającą elastyczność, możliwość dalszej rozbudowy i przekształceń gmachu. Po wielu latach prac modernizacyjnych budynek został ponownie oddany do użytku, a jego przebudowa znalazła się na krótkiej liście nominowanych do prestiżowej nagrody Miesa van der Rohe (2019)[8]. Jednym z głównych wyzwań było tu nie nadanie nowego wyrazu estetycznego, ale stworzenie budynku „inteligentnego", z nowoczesnymi systemami chłodzenia i ogrzewania, przy zachowaniu oryginalnej koncepcji wykorzystania światła.

Oświetlenie jest wielkim wyzwaniem dla architektury instytucji kultury[9]. Poza szczególnymi potrzebami wnętrz, piękne budynki często oświetla się także w nocy. Światło na zewnątrz budynków to nie tylko wyższe zużycie energii; to również zanieczyszczenie światłem, które zaburza funkcjonowanie roślin, zwierząt, a także ludzi

[6] https://www.archdaily.com/777307/ad-classics-nomadic-museum-shigeru-ban-architects (dostęp: 14.11.2021) i https://www.inexhibit.com/case-studies/shigeru-bans-nomadic-museum/ (dostęp: 14.11.2021).

[7] https://www.lafayetteanticipations.com/fr (dostęp: 14.11.2021).

[8] https://miesarch.com/work/4257 (dostęp: 14.11.2021).

[9] Raport *Energy Efficiency Initiatives for Small to Medium Museums and Galleries*, http://www.clevercustodians.com.au/ (dostęp: 14.11.2021).

[10] https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/palais-galliera/restoration-laboratory-and-preventive-preservation/place (dostęp: 14.11.2021).

w mieście; to jednocześnie forma obecności sztuki w przestrzeni miasta. Energię przy planowaniu oświetlenia można oszczędzać poprzez właściwe rozmieszczenie pomieszczeń względem „pionu" i „poziomu", lokując odpowiednio funkcje wyżej lub niżej (także pod ziemią), a także od strony ciepła i światła (czyli od południa na naszej półkuli) lub chłodu i braku dostępu bezpośredniego światła dziennego. Tak zaprojektowane jest muzeum mody w Pałacu Galliera w Paryżu, co dowodzi możliwości adaptacji budynków z korzyścią dla bardzo wrażliwych zbiorów[10].

Frank Gehry, twórca Muzeum Guggenheima, otrzymał "architektonicznego Nobla", prestiżową nagrodę Pritzkera, w 1989 roku. Rok ów rozpoczął transformację w Europie, ale też poprzedził dwudziestolecie rosnącego rozmachu i beztroskiego przekonania, że potrzeba nam więcej. Kryzys gospodarczy z 2008 roku i rosnąca świadomość kryzysu klimatycznego sprawiają, że ten sposób myślenia wydaje się już odległą przeszłością. Zmianę tę najlepiej pokazuje fakt, że w 2021 roku tę samą nagrodę otrzymał zespół Lacaton i Vassal, którego logika działania jest całkowicie odmienna. Już w 2014 roku ich projekt przebudowy Palais de Tokyo, nieużytkowanego i zaniedbanego budynku w sercu Paryża, opierał się na logice „to dosyć, to wystarczy". Wystarczy uporządkować, usunąć to, co zbędne, odsłonić i zachować ślady przeszłości, zamiast pokrywać je nową, nieskalanie białą powierzchnią.

Zapraszamy do naszej instytucji różne światy:
czuły, naukowy, aktywistyczny, społeczny, technologiczny
i wszystkie inne, których punkt widzenia może być przydatny



Utopia w praktyce. Instytucje kultury w epoce przemian



Spekulowanie na temat tego, jak mogłyby wyglądać instytucje kultury w świecie uwolnionym z ograniczeń systemu kapitalistycznego, to przyjemne zadanie. Pozwala nam ono pozostawić na boku najtrudniejsze pytania o to, jak przebiegać będzie sam proces wyzwalania z okowów opartej na wzroście gospodarki oraz które strategie walki z kapitalizmem są najbardziej skuteczne. To ćwiczenie z wyobraźni może nam jednak pomóc w uświadomieniu sobie, że narzędzia do stworzenia lepszego świata już tu są, a wiele dostępnych nam praktyk ma potencjał stopniowego rozsadzania i rozszczelniania systemu ekonomicznego, odpowiedzialnego za kryzys klimatyczno-ekologiczny i wiele innych nieszczęść.

Nasze rozważania nad światem przyszłości zaczniemy od krótkiej wycieczki w przeszłość, do momentu, kiedy masową wyobraźnią zawładnęły przewidywania, jak będzie wyglądać nasza rzeczywistość za kilkadziesiąt lub kilkaset lat. Ten swoisty boom futurologiczny przypadł na przełom lat 60. i 70. XX wieku. Nieprzypadkowo zbiegł się w czasie ze wzrostem świadomości na temat różnych kryzysów ekologicznych. Słynny Raport Rzymski, opublikowany w 1972 roku, korzystał z naukowego modelowania, żeby pokazać możliwe scenariusze rozwoju sytuacji na Ziemi w ciągu najbliższego stulecia, jeżeli ludzie z podobną intensywnością rozwijać będą gospodarkę i zużywać zasoby naturalne. Raport ten współtworzył podwaliny dla nurtu myślenia, z którego w przyszłości wyewoluować miały idee postwzrostu. Rosnąca w tym czasie wiedza na temat zagrożeń dla środowiska naturalnego stała się też impulsem dla wielu futurologicznych projektów, w tym także tworzonych w Polsce. W zgodzie z rozpoznaniem Giorgosa Kallisa i Huga Marcha, że „mobilizacja fragmentów przeszłości" może odegrać istotną rolę w tworzeniu planów na przyszłość[1], chciałabym się przyjrzeć kilku z nich. Być może kilka pomysłów na przyszłość, która się nie wydarzyła, warto by przenieść w przyszłość, która wciąż jeszcze może nadejść?

[1] G. Kallis, H. March, *Imaginaries of Hope: The Utopianism of Degrowth*, „Annals of the Association of American Geographers" 2015, s. 362.

Weronika Parfianowicz

Ponad Ziemię i z powrotem

W roku 1975 polski architekt Stefan Müller zaprezentował koncepcję, nad którą pracował od kilku lat. Terra-X była propozycją radykalnego przekształcenia warunków ludzkiego osadnictwa i korzystania z dóbr planety Ziemi. Między innymi pod wpływem lektury Raportu Rzymskiego, Müller utwierdził się w przekonaniu, że człowiek doszedł już do granic swojej ekspansji na Ziemi. Jego zdaniem, żeby uratować planetę, konieczne byłoby uwolnienie jej od presji ludzkiej działalności. Architekt zaproponował przeniesienie osad ludzkich ponad powierzchnię Ziemi. Miałyby zostać zbudowane na stelażu z kulistej, samonośnej siatki geodezyjnej, rozpostartej około 2-2,5 kilometra nad globem. Sama Ziemia miała stać się ostoją dzikiej przyrody, ale też swoistym ogrodem zoologicznym i botanicznym. Ślady ludzkiej działalności miały zostać zniszczone. Pozostawiono-by jedynie kilka zabytków reprezentujących różne epoki jako świadectwo materialnego dziedzictwa. Ziemia miała być więc miejscem odpoczynku, sportu i uprawy roli - również rozumianej jako praktyka rekreacyjna. Cała strefa wytwórcza miała zostać przeniesiona pod ziemię i - co ważne - wszystkie prace z nią związane zostałyby całkowicie zautomatyzowane. Społeczeństwo zamieszkujące Terra X dysponowałoby więc nieograniczonymi przez pracę najemną zasobami wolnego czasu[2]. W naszych rozważaniach zostaniemy bliżej ziemi i zastanowimy się nad wizjami, w których kryzys ekologiczny można by zażegnać bez konieczności ekspediowania ludzkości na siatkę geodezyjną. Niektóre z pomysłów Müllera mogą się jednak okazać bardzo inspirujące również dla tych bardziej „przyziemnych" koncepcji.

W tym samym czasie, kiedy wrocławski architekt przygotowywał plansze projektu Terra X, Komitet Badań i Prognoz Polska 2000 PAN zorganizował w Jabłonnie konferencję pod hasłem *Rozwój*

[2] Szerzej pisze o tym projekcie Emilia Kiecko, por. rozdział *Terra X - idea totalnej urbanizacji świata*, w: tejże, *Przyszłość do zbudowania. Futurologia i architektura PRL*, Warszawa 2018. Por. też http://www.ma.wroc.pl/wystawy/archiwum-wystaw/terra-x-%E2%88%9E-archiwum-przyszlosci/ (dostęp: 14.11.2021).

kultury polskiej w perspektywie socjalistycznego systemu wartości, w czasie której kwestie związane z kryzysem ekologicznym zajęły uderzająco dużo miejsca. Lektura tomu pokonferencyjnego jest doświadczeniem poruszającym. Zaskakuje aktualność problemów, robi wrażenie świadomość, że to oparta na stałym wzroście produkcji i konsumpcji cywilizacja stanowi główne zagrożenie dla podstaw egzystencji – człowieka i całej planety.

Z wielu interesujących wątków poruszonych w czasie konferencji skupimy się na tych, które odnosiły się bezpośrednio do roli kultury w obliczu groźby kryzysu ekologicznego. Jej znaczenie podkreślono już we wstępie do pokonferencyjnej publikacji: „Eksplozja cywilizacyjna i wzrost poziomu życia materialnego odsuwają nieraz na dalszy plan zagadnienie wartości, celów i sensu życia, problemy humanistycznych treści, będących w ostatecznej instancji treściami natury duchowej. Obserwowane w wysoko rozwiniętych krajach Zachodu krzewienie się postaw konsumpcyjnych zmusza do poważnych refleksji nie tylko na temat »granic wzrostu«, ale także na temat treści i wartości kultury jako jednego z czynników nowej jakości życia”[3]. Dla uczestników spotkania fundamentalna rola kultury i jej instytucji w procesie budowy lepszego, bardziej harmonijnego z naturą świata nie ulegała wątpliwości. W ich przekonaniu jej znaczenie było dwoiste; kultura miała być zarazem środkiem tej przebudowy i jej celem - sferą, w której urzeczywistni się nowa jakość życia. Zacznijmy od tego drugiego wymiaru.

Wolny czas dla ludzi i planety

Podobnie jak Stefan Müller, uczestnicy konferencji w Jabłonnie przekonani byli, że przyszłością człowieka jest uwolnienie od ciężarów pracy najemnej. Uzyskanie dużej ilości czasu wolnego, niezbędnego dla realizacji pełnego, twórczego potencjału jednostki ludzkiej, było jednym z istotnych haseł socjalistycznego projektu. Miał on

[3] *Wprowadzenie*, w: *Kultura polska a socjalistyczny system wartości*, red. B. Suchodolski, Warszawa 1977, s. 9.

urzeczywistniać się między innymi przez kontakt z naturą, sport, działalność społeczną, a wreszcie: własną twórczość i kontakt z innymi wytworami kultury. Instytucje kultury odgrywałyby więc w przyszłości kluczową rolę wspierania człowieka w jego wszechstronnym rozwoju.

Obietnica skrócenia czasu pracy wciąż pozostaje niespełniona. Zamiast korzystać z owoców wzrostu naszej wydajności i automatyzacji wielu sfer, pracujemy wciąż więcej, nieustannie straszeni groźbą utraty zatrudnienia. Zarazem jednak postulat krótszego tygodnia pracy bez obniżania wynagrodzeń stał się dziś aktualny jak nigdy. Wiele badaczek i aktywistek wskazuje, że już niewielkie ograniczenie czasu pracy miałoby bardzo pozytywne efekty - zarówno społeczne, jak i ekologiczne. Autorzy kampanii na rzecz czterodniowego tygodnia pracy w Wielkiej Brytanii opracowali raport, z którego wynika, że taka zmiana do 2025 roku przyniosłaby krajowi redukcję śladu węglowego o 127 milionów ton rocznie, czyli aż o 21,3%. To równowartość rocznego śladu węglowego Szwajcarii. Podobny efekt przyniosłoby na przykład wyłączenie z ruchu wszystkich prywatnych samochodów[4]. Oszczędności te pochodziłyby między innymi ze spadku zużycia energii w biurach i innych miejscach pracy, spadku emisji związanych z transportem, a także tych, które związane są z konsumpcją gospodarstw domowych. Z wielu badań wynika bowiem, że im mniej mamy wolnego czasu, tym bardziej obciążający dla środowiska staje się styl naszego życia: mamy mniej czasu na przygotowanie posiłków, więc kupujemy wysokoprzetworzone produkty; stres w pracy rekompensujemy sobie krótkimi wypadami na zagraniczne wycieczki; jesteśmy zmuszeni częściej korzystać z samochodów.

Krótszy czas pracy to jednak nie tylko mniejsza presja na środowisko naturalne, ale przede wszystkim wielki wzrost dobrostanu

[4] L. Mompelat, M. Minio-Paluello, The 4 Day Week Campaign, *Stop the Clock. The Environmental Benefits of a Shorter Working Week*, 2021, https://6a142ff6-85bd-4a7b-bb3b-476b07b8f08d.usrfiles.com/ugd/6a142f_5061c06b240e4776bf31dfac2543746b.pdf (dostęp: 14.11.2021).

pracujących osób. Dzięki krótszemu czasowi pracy łatwiej będzie o bardziej sprawiedliwy podział obciążeń związanych z pracą opiekuńczą. Ludzie uzyskają też więcej czasu na kontakt z bliskimi, więcej czasu, który można spędzić z rodziną lub przyjaciółmi. Sprzyja to także większemu zaangażowaniu w życie społeczne, a wreszcie - daje możliwość rozwijania własnych pasji.

W świecie postwzrostu pracowalibyśmy zdecydowanie mniej. Czterodniowy tydzień pracy to z perspektywy utopistycznego myślenia bardzo skromna oszczędność. Dlaczego nie zredukować tygodnia roboczego do 21 albo 15 godzin, jak przewidywał w latach 30. XX wieku ekonomista John Maynard Keynes? W tak urządzonym świecie z przyszłości, zamiast pracy najemnej, wykonywaliśmy wiele działań na rzecz naszej społeczności. Wciąż przy tym pozostawałby nam czas wolny, a instytucje kultury są najlepszym miejscem, w którym można by poszukiwać różnych wartościowych form jego wypełniania, związanych z poszerzaniem wiedzy, zdobywaniem nowych umiejętności, tworzeniem i nawiązywaniem kontaktów z innymi osobami. Oczywiście - również te instytucje pracowałyby w innym rytmie, prowadzone przez mniej obciążone obowiązkami osoby. Wzrosłoby znaczenie lokalnych placówek, a także udział społeczności w planowaniu ich działań.

Nie bójmy się rozmów o wartościach

Nie ma jednak żadnej gwarancji, że samo skrócenie czasu pracy doprowadziłoby nas prostą drogą do tej sielankowej rzeczywistości. Proces ten mógłby również wiązać się ze wzrostem konsumpcji różnych dóbr materialnych. Żeby taka reforma przyniosła trwałe zmiany w oczekiwanym przez nas kierunku, musiałyby one dotknąć samego systemu norm i wartości, w których osadzone są nasze style życia. Już dla uczestników dyskusji z lat 70. jasne było ryzyko związane z rosnącym konsumpcjonizmem polskiego społeczeństwa, dlatego poświęcali wiele uwagi temu, jak można by odwrócić tę tendencję. Wskazując, że wzory konsumpcji to nic innego jak „trwale

powtarzane sposoby zaspokajania potrzeb", podkreślali, jak istotną rolę odgrywają uwarunkowania kulturowe, w tym nieformalne mechanizmy kontroli społecznej, w określaniu, „jakie potrzeby są »dopuszczalne«, a jakie nie, jakie środki zaspokajania potrzeb są akceptowane, jakie tolerowane a jakie potępiane"[5].

Tu najlepiej uwidacznia się doniosłość roli instytucji kultury zarówno w procesie transformacji do lepszego świata, jak i w jego utrzymywaniu. Stanowią one bowiem doskonałą przestrzeń do negocjowania akceptowanych społecznie sposobów zaspokajania różnych potrzeb. Instytucje kultury mogą stwarzać przestrzeń do problematyzowania naszych nawyków, do pytania o to, jak przekładają się one na stan środowiska czy dobrobyt społeczności, w której żyjemy; wreszcie - do dyskusji o tym, z czego jesteśmy w stanie zrezygnować na rzecz wspólnego dobra. To również świetne miejsce do poddania krytycznej refleksji dominujących w debacie publicznej fatalistycznych przekonań na temat tego, że zmiana społeczna nie jest możliwa. Instytucje kultury mogą podważać tę narrację i tworzyć bezpieczną przestrzeń do wspólnej dyskusji nad wartościami, które jako społeczność chcemy podzielać. Ten aksjologiczny i normotwórczy wymiar ich działalności jest nie do przecenienia. Jest to praca, która nigdy się nie kończy. Również w świecie wyzwolonym od wzrostu gospodarczego, wciąż będziemy mieć do czynienia z konkurującymi ze sobą, zmiennymi i sprzecznymi interesami jednostek i grup, a instytucje kultury stanowić mogą miejsca sprzyjające mediacji pomiędzy nimi.

Trwonienie a nie utowarowienie

Zwróćmy jeszcze uwagę na trzy ważne rozpoznania dotyczące instytucji kultury, które płyną już wprost z myśli postwzrostowej. Jedną z ważnych kategorii w postwzrostowym słowniku jest *dépense* (trwonienie). Ten zaczerpnięty z francuskiej antropologii termin

[5] J. Szczepański, *Wartości kultury, styl życia i wzory konsumpcji*, w: *Kultura polska*, dz. cyt., s. 48.

oznacza bezproduktywne trwonienie różnych form nadwyżek energii zgromadzonych przez daną społeczność[6]. Pozwala to spowolnić machinę wzrostu, dla której każda nadwyżka służy jako paliwo do kolejnych, pochłaniających nowe zasoby inwestycji. Ponadto zapobiega tworzeniu się hierarchii społecznych związanych z wyłanianiem się wyspecjalizowanych i uprzywilejowanych grup, kompetentnych w zarządzaniu nadwyżkami. Zamiast tego - mówią zwolennicy postwzrostu - nadwyżkę lepiej wspólnie roztrwonić, najlepiej na wspólne święto, festyn, w czasie którego społeczność może się wzmocnić i zintegrować. A gdzie lepsze miejsce na takie święta i większa szansa na ich demokratyczne przeprowadzenie jeśli nie w instytucjach kultury?

Tu pojawia się kolejny ważny punkt: publiczne instytucje kultury mogą odegrać tę rolę, ponieważ jako nieliczne i jedne z ostatnich opierają się komodyfikacji. Różnorodność form ich organizacji, misji i sposobów działania jest oczywiście zbyt duża, by wyprowadzać zbyt proste uogólnienia, warto jednak zwrócić uwagę na kilka istotnych kwestii.

Niektóre z instytucji, na przykład biblioteki, zapewniają możliwość spędzania wolnego czasu bez opłat i konieczności wchodzenia w inne komercyjne relacje. Dostęp do innych - muzeów, teatrów, galerii – jest przynajmniej częściowo płatny. Finansowanie tych instytucji z publicznych środków pozwala jednak przynajmniej częściowo obniżyć koszty dostępu - czy to w formie wyznaczania dni z wolnym wstępem, czy różnych form zniżek. Sprzyja też myśleniu o tym, jak sprawić, by w niedalekiej przyszłości kwestie finansowe nie stanowiły przeszkody dla nikogo.

Bariery ekonomiczne nie są jednak jedynymi, z jakimi mierzyć się muszą użytkowniczki i użytkownicy instytucji kultury. Poważnym i wymagającym dyskusji problemem jest wysoki próg dostępu do niektórych instytucji. Osoby pracujące w bibliotekach

[6] Por. O. Romano, *Trwonienie (nadmiar) (Dépense)*, w: G. D'Alisa, F. Demaria, G. Kallis (red.), *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Łucja Lange, Łódź 2020.

wiedzą o syndromie *library anxiety* - lęku związanego z korzystaniem z tej instytucji, wynikającego między innymi z poczucia braku wystarczających kompetencji czy bycia ocenianym. Podobne emocje mogą towarzyszyć korzystaniu z oferty innych placówek. Dlatego tak ważne jest dyskutowanie o tych przeszkodach, a także o sposobach planowania i komunikowania działań i wydarzeń podejmowanych w różnych miejscach. To wyzwanie oznacza też refleksję nad faktyczną demokratyzacją instytucji kultury i tworzeniem takich przestrzeni i przedsięwzięć, które są otwarte na uczestnictwo osób wywodzących się z różnych grup społecznych, w różnym wieku, o różnych doświadczeniach. To również pytanie o to, jak podejmować w instytucjach kultury tematy trudne czy niepopularne oraz jak utrzymać pluralizm estetyczny bez popadania w elitaryzm i hermetyczność z jednej strony, ale też bez postawy protekcjonalnej wobec odbiorców/ uczestniczek oraz infantylizacji treści i formy ze strony drugiej. Warto podejmować te wyzwania ze świadomością, jak ogromną wartość już teraz stanowią publiczne, nieskomercjalizowane instytucje kultury. W obecnym systemie stanowią one wyłom i potencjalny rozsadnik, który - rozwijając swoje społeczne role - może też być twórczo zaadaptowany do systemu nadchodzącego.

Tu przechodzimy do ostatniego już, kluczowego punktu: roli instytucji kultury w tworzeniu tego nowego świata, a więc w tym, co nazywam w tytule praktykowaniem utopii. Trzeba tu wyjaśnić, w jakim znaczeniu używam słowa utopia. Inspiruję się ujęciem Giorgosa Kallisa i Huga Marcha, którzy piszą o utopii nie jako o skończonym, zamkniętym, ustablizowanym projekcie, ale raczej nieustającym procesie, pełnym zmagań i stale nowych wyzwań. Utopia - mówią autorzy - nie jest czymś danym i gotowym, nie jest idealnym światem pozbawionym wszelkich napięć, ale światem społecznym,

[7] G. Kallis, H. March, dz. cyt.

w którym konflikty i sprzeczne interesy mogą być wyrażane i negocjowane bez użycia przemocy[7].

W moim przekonaniu właśnie instytucje kultury mogą być zalążkiem takich przestrzeni, w których nieustannie trwa proces poddawania w wątpliwość obecnych relacji władzy, sprawdzania przywilejów i upominania się o niedoreprezentowane głosy. A więc przestrzeni koniecznych do tego, żeby proces transformacji do świata uniezależnionego od wzrostu przebiegał w sposób sprawiedliwy, oraz niezbędnych, by w przyszłości zapewnić temu światu trwałość.


Odcho
od we
prak


odząc
rostu
ktyki


KulTu-
-Ra Re
gene
rAcji

W 2020 roku pracowałam nad programem ideowym Żyjni, przestrzeni społecznej i edukacyjnej galerii Dizajn BWA Wrocław. Praca nad samą przestrzenią ruszyła dwa lata wcześniej, wraz z nadaniem jej tej specyficznej nazwy. Pomysł był taki: nawiązać do lat 80., początków galerii, kiedy działała jako Mały Salon. Samo słowo „salon" niosło ze sobą skojarzenie z wygodą i celebracją zwykłych czynności, ale jego wydźwięk był zbyt koturnowy. Słowo „żyjnia" tymczasem, zasłyszane gdzieś podczas rozmów, oferowało prostą obietnicę: przestrzeni performującej życie. Jej wygląd i funkcje użytkowe zaprojektowało Buck Studio. Projektanci swój pomysł oparli na kilku parametrach: dyscyplinie kolorystycznej, dźwięku, zapachu i dostępie do kranów z miejską wodą.

Żyjnia inspirowana jest tradycją pałaców wodnych na Dolnym Śląsku i jego sanatoryjną tożsamością. Jej podstawowym zapachem jest woń rosnącej tu anginki, rodzaju geranium, podkręcana perfumami marki Zapach Sukcesu. Atmosferę akustyczną tworzy spacer dźwiękowy Daniela Brożka po okolicach sanatorium w Świeradowie-Zdroju. Z kolei program galerii to eksperymentowanie z pojęciem dizajnu, krytyka konsumpcjonizmu, współdzielenie, archeologia mediów, badania projektowe, wspólna praca i relaks.

Działaliśmy przez kilka miesięcy, testując tę specyficzną przestrzeń i projektując na bieżąco jej program. Początki nie były łatwe. Projektantom odpowiadał model działania oparty na niewielkiej grupie osób, nieformalnej i horyzontalnej atmosferze, w której prowadzący i publiczność są w bezpośredniej relacji. Dużo trudniej przebiegało to w skali 1:1. Niełatwo było nam przełamać tradycyjną choreografię wykładu, w której prowadząca stoi lub siedzi naprzeciw swojej publiczności. Same meble podpowiadały raczej, by rozłożyć się wygodnie lub się wręcz na nich położyć, co nie pomagało w słuchaniu lub wygłaszaniu tradycyjnego wykładu. Czasem dostawialiśmy tam stary odrapany stolik z przedsionka, gdy prowadzący nie był gotów na zmianę formuły, wprowadzaliśmy krzesła z zaplecza, gdy publiczność była większa niż się spodziewaliśmy. Okazało się

Katarzyna Roj

też, że przestrzeń ta wyklucza zupełnie seniorów i osoby z ograniczeniami ruchowymi, nie służy osobom z niepełnosprawnością wzroku lub słuchu. W dużej grupie trudno było uzasadnić kameralny charakter wydarzenia, a Żyjnia może pomieścić około 20 osób. Jeśli chodzi o kwestie funkcjonalności i użytkowania przestrzeni, napotkaliśmy sporo problemów.

Za to życie codzienne dosłownie kwitło w Żyjni od samego początku. Nasi kuracjusze, w większości młodzi i w średnim wieku, na różne sposoby zaczęli korzystać ze specyficznych uroków tego miejsca. Przychodzili na chwilę, by się powylegiwać, napić wody, dać sobie odpocząć. Nie było tu żadnego regulaminu poza zasadą, by innym też dawać przestrzeń do regeneracji. O ile ktoś będzie w Żyjni w tym samym czasie, co ty. Bo zdarzały się chwile w ciągu dnia, w których można ją było mieć tylko dla siebie, odciętą od reszty świata półprzezroczystą zasłoną. Naszą najważniejszą ideą było stworzenie publicznej przestrzeni przeznaczonej do odpoczywania. Czy osoby, które przebywały w Żyjni, rozumiały kontekst naszego działania, czy schodziły się zwabione raczej samym urokiem tego miejsca?

Po kilkumiesięcznej przerwie Żyjnia otworzyła się po raz drugi, tym razem poszerzona o Pojnię z kranami oraz toaletę, dopasowaną do potrzeb dzieci, dorosłych, rodzin i osób z niepełnosprawnościami. Zwracam tu na to uwagę, ponieważ dostęp do sanitariatów i możliwości spełnienia podstawowych potrzeb ludzkich był do tej pory utrudniony, zarówno dla pracowników, jak i publiczności. Trzeba było przejść całą przestrzeń wystawienniczą, skręcić w czarny korytarzyk, odnaleźć się na zapleczu, by odkryć stare drzwi z tabliczką „toaleta". Sam ustęp był kiedyś scenerią posępnej instalacji Michała Frydrycha, a jej ślady widoczne są tam do dzisiaj. I choć brzmi to wszystko jak przygoda, utrudniało to uspołecznianie programu galerii, szczególnie gdy jej sercem stał się wodopój. Uświadomienie sobie tej prostej korelacji podziałało stymulująco na moją wyobraźnię.

W lutym 2020 roku rozpoczęliśmy *Kulturę Regeneracji*, program społeczny Żyjni. Jak się okazało, było to pierwsze i ostatnie wydarzenie z planowanego cyklu. Otwierała go Okime Emiko setem i performansem, zaprojektowanym bezpośrednio dla tej przestrzeni. Do swojego działania artystka zaprosiła Darię Krawczyk i Adama Zduńczyka. Performans miał tytuł *Calmness - the study of calm*, artyści rozdawali podczas niego zebranym osobom - dosłownie - chwilę spokoju. Później, jeszcze przez kilka tygodni, można było w godzinach funkcjonowania galerii zrobić sobie w niej inhalację, przyłożyć do bolącego miejsca kompres lub termofor, a także oczyścić zatoki, używając specjalnie skonstruowanych do tego celu urządzeń. Konrad Dybicki, ich autor, zaprojektował *Balneo* jako prototyp do dalszego eksperymentowania, odkrywając przy tym kolejny potencjał Żyjni: performowania dizajnu zamiast jego prezentowania. Przedmioty można nie tylko oglądać i dotykać, ale również używać. Kuracjusze i kuracjuszki chętnie po nie sięgali, zostawiając w toalecie galerii swój materiał biologiczny, a doświadczenie to wzmocniło nasze przerażenie, gdy przyszło nam już realizować zasady reżimu sanitarnego.

Potem, po kilku miesiącach od wybuchu pandemii, znów się spotkałyśmy w podobnym składzie i zaczęłyśmy pracować nad projektem *Nie jesteś sam/a*, sanatoryjnym seansem dla jednego widza. Była to seria ćwiczeń, konsultowanych ze specjalistkami: Joanną Czarny i dr Edytą Szczuką, wyreżyserowanych przez Emiko. Dramaturgię napisała Anka Herbut, a w filmach instruktażowych wystąpili ponownie Daria i Adam. Emiko zaprojektowała sytuację tak, by w galerii można było samodzielnie odegrać rozmaite sceny, według zasad podanych w instruktażach. Po pierwsze: czuła kontrola oddechu, a potem długie „wuuuuuu" wokalizowane w pustej wannie, następnie przeciągłe wyciąganie języka, autodotyk, a na końcu spektakularne ziewanie. Celem tych zabiegów była stymulacja nerwu błędnego, odpowiadającego zarówno za nasze samopoczucie, jak i poczucie osamotnienia. W tym samym czasie w Żyjni można było praktykować

głębokie słuchanie i poznać program dźwiękowy przygotowany przez Daniela Brożka oraz zespół projektu Canti Spazializzati. W wyniku niespodziewanych okoliczności nowe współprace dosłownie wybuchły, czerpiąc z tego wielostronne, symboliczne korzyści. Ale *Balneo* musiałyśmy schować na lepsze czasy, z poczuciem, że te szybko nie wrócą.

W programie *Kultury Regeneracji* zakreśliłam swoje kuratorskie fantazje, takie jak ekologizacja instytucji kultury - zarówno na poziomie produkcji, własności jak i tworzonych relacji i współpracy - czy jednym słowem: rezyliencja. Rozumiem ją jako zdolność do ciągłej adaptacji i przeciwdziałanie zagrożeniom. Ciekawe, że projektanci powołują się na psychologiczną definicję pojęcia rezyliencji, tymczasem, jak dowiedziałam się od Łukasza Adamskiego, psychologowie zaczerpnęli to pojęcie z ergonomii, jako wyraz czegoś, co jest sprężyste i odporne na wiele zagrożeń. Jak widać, te dwie dyscypliny naturalnie się przenikają i mają wielki potencjał do współpracy. Podobnie jak ekologizacja i rezyliencja - obie nie brzmią najlepiej, co często słyszę, ale za to pięknie na siebie oddziałują.

Nie wiem, czy ktoś z nas już doświadczył tego w polskich instytucjach, ale w teorii „ekologizacja" oznacza umiar, zarówno w produkcji, jak i w samej ilości i intensywności wydarzeń. Najlepiej, gdy robimy wystarczająco dużo, ale nie za dużo. Zaoszczędzony czas i zasoby wkładamy w budowanie długotrwałych relacji i eksperymentowanie. Pozwala to łatwiej zaadaptować się w do kolejnego kryzysu, a nawet może pomóc komuś bardziej zagrożonemu. Rezyliencja to nie zrównoważony rozwój, a projektowanie względnej ciągłości wobec braku, normalizowanie dyskomfortu. Nie jest to też mur na granicy czy kuloodporny Tesla Cybertruck, lecz raczej ekotony zamiast fizycznych granic, prawo do dobrego życia dla wszystkich żyjących czy rozwiązania oparte o współpracę z innymi gatunkami, z dużą uważnością na ich potrzeby. Inne pojęcia tworzące dziś luźno *Kulturę Regeneracji* to ekorealizm, głębokie słuchanie, uspołecznianie, ton, ogień i wyobraźnia.



Wyposażona w te pojęcia i doświadczenia trafiłam późnym latem 2020 roku na Wrocławskie Pola Irygacyjne.

Nie znałam tego miejsca, choć we Wrocławiu mieszkam od czasów wielkiej powodzi. Jestem pewna, że musiałam tam być wcześniej, bo mam kilka wspomnień związanych ze smrodem tego miejsca. Wówczas jednak nie połączyłam tych faktów. W międzyczasie, tropiąc zagadnienie regeneracji i odporności w polu dyscyplin projektowych, natknęłam się na kilka opracowań środowiskowych i apeli ekologicznych związanych z tym miejscem. Wśród nich na raport z 2019 roku, zawierający szeroki kontekst projektowy i bibliografię. Jego autorami są: Marek Nowak, Agata Starzecka, dr Aleksandra Gierko, dr Beata Czyż, Antoni Knychała i Bartosz Smyk. Zaczęłam czytać wszystko po kolei, robić szczegółowe notatki, dostrzegać nowe korelacje. Bo choć w wielu środowiskach naukowych temat Wrocławskich Pól Irygacyjnych jest dobrze rozpoznany, to brakuje biografii tego miejsca.

Naszą pierwszą przewodniczką po polach była Joanna Nawrot i jej przyjaciel Artur Błaszkiewicz. Towarzyszył mi Łukasz Rusznica, którego zainteresowały tamtejsze relikty dawnej funkcji kanalizacyjnej, przejęte przez przyrodę, która sama też jest w agonii. Łukasz pracował już wtedy nad książką *Wszystkie imperia upadną*, która w dużej mierze dotyczy męskiej dojrzałości, a w szerszej perspektywie, śmierci. Zrobił tam kilka zdjęć i tak rozpoczęła się seria mniej lub bardziej spontanicznych mikroplenerów na polach, a także nasza kolejna, tym razem największa, zawodowa relacja. Łukasz był ze mną właściwie na wszystkich etapach projektu, nazywałam go żartobliwie kuratorem-cieniem. Potem dołączył do nas Kacper Kowalski, który zrobił zdjęcia lotnicze, obrazujące skalę oraz urodę tego przedziwnego, olbrzymiego organizmu. Daniel Brożek, z którym zaczęłam nagrania i nasłuchiwanie audiosfery pól - o różnych porach dnia i roku, w wybranych miejscach, w różnych odstępach czasowych. Aleksandra Gierko, autorka nagrodzonego doktoratu o krajobrazie Wrocławskich Pól Irygacyjnych i niemieckich

czność, NGOsy, ruchy społeczne, aktywiści

przykładach adaptowania ich do współczesnych potrzeb. Wojciech Kołacz / Otecki, znający od wielu lat krajobraz pól i wnikliwy obserwator ludzkiego zachowania na tym terenie.

Z każdym tygodniem było nas więcej i powoli zaczęło się coś z tego wyłaniać. Mam kilka szczególnie wyraźnych wspomnień. Na przykład spacer po starorzeczu z moją córką Korą i Dominiką Kulczyńską, autorką miękkiej makiety pól o zachęcającym tytule: *Tylko leżenie nas uratuje*. Z Dominiką, która pracuje z ceramiką, chciałam poruszyć zagadnienie skażenia tamtejszej ziemi metalami ciężkimi, ale zamiast tego zainspirował ją łagodny horyzont pól i szum trzcinowisk. Rozmawiałyśmy tego dnia, że ich monotonny krajobraz ma na nas wyraźnie dobroczynny, fizyczny i emocjonalny wpływ. Dominika postanowiła ten temat przepracować. Od początku myślałyśmy o makiecie, ale pomysł, by miała ona formę miękkiej, wyszywanej kołdry w kształcie pól, wyszedł od Dominiki. Przez kilka dni w galerii kłębiły się kołdry, firany i pościele, które w drodze na wysypisko szukały tu drugiego życia. Na konstrukcjach z drabin suszyły się tkaniny, moczone wcześniej w wielkich garach wypełnionych barwnikiem. Obserwowałam Dominikę przy pracy, gdy kończyła pikowanie kołdry, odpowiadające rysunkowi drenów i sączków na polach. Forma makiety-leżanki zdradza od razu jej przeznaczenie. Odzwierciedla też naturalną plastykę tego terenu, skalę jego pochylenia oraz rolę grawitacji w funkcjonowaniu całego systemu. W obliczeniach pomagał Dominice kartograf Marcin Siehankiewicz, który pracował jednocześnie nad mapą dla kuracjuszy i kuracjuszek, pragnących samodzielnie eksplorować teren. Potem nad makietą pochylali się naukowcy, osoby aktywistyczne i urzędnicy. Praktycznie każde oprowadzanie rozpoczynałam od starych map Breslau i leżącej makiety. Wielu znawców uważało, że prostota i wydźwięk tego miękkiego i przyjaznego obiektu są bardzo praktyczne i pomagają zrozumieć złożoność problemu związanego z Wrocławskimi Polami Irygacyjnymi.

Pola irygacyjne zaczęły działać jako Städtliche Rieselfelder Breslau dokładnie 28 czerwca 1881 roku. Tego dnia po raz pierwszy wydaliny z miasta zostały przepompowane na pola. Na ich infrastrukturę kanalizacyjną składały się między innymi kolektory, rozprowadzalniki, osadniki, kwatery zalewowowe, wpusty zasuwowe, rowy, a także niewidoczne dreny i sączki. Tworzyły delikatny rysunek w krajobrazie pól. Dominował tam sielski, monotonny krajobraz, wzbogacony drzewami owocowymi i bazaltowymi drogami. Ścieki wydalone na pola powoli przesączały się przez ich powierzchnię, a wyczyszczone przez rośliny i glebę, trafiały bezpiecznie do rzeki. Przez długi czas działało to dobrze. Po wojnie pola nadal służyły jako miejska oczyszczalnia, tym razem Polakom. Oficjalnie przestały działać dopiero w 2015 roku. Przez 134 lata czyściły wszystko, co spływało z miasta: ścieki organiczne i przemysłowe. Na pola trafiały wydaliny wszelkich klas i narodowości osób mieszkających we Wrocławiu oraz wszystkich lokalnych zakładów produkcyjnych.

Rozwój miasta wymagał większego obszaru, który mógłby strawić jego konsumpcję i tak pola zaczęły się z czasem rozrastać, a następnie puchnąć, osiągając w latach 80. XX wieku granicę swojej wydolności. I wtedy wydarzył się cud: zawiązał się tu wodno-bagienny ekosystem. Mokradła to przecież najbardziej zagrożone siedliska, większość z nich właściwie zniknęła z powierzchni ziemi ze względu na aktywność ludzką. A tu, niejako w symbiozie z fizjologią człowieka, wytworzyło się to wielkie, cuchnące bagnisko, a po czasie - perła dla lokalnego środowiska ornitologów i ptasiarzy. Dziś, po odłączeniu od metabolizmu miasta, teren zagrożony jest suszą, która na naszych oczach zmienia jego życie.

Zazwyczaj historie o relacjach człowieka i środowiska kończą się morałem, że *homo sapiens* zniszczył swoje przyrodnicze otoczenie. Tym razem może być inaczej. W polach jest pewien paradoks: ze względu na niski stopień przekształcenia można zaliczyć je do krajobrazów reliktowych. Z drugiej strony, ten podmokły ekosystem jest wynikiem działalności ludzkiej i uzależnił się od stałych dostaw

Galeria Dizajn BWA Wrocław

Katarzyna Roj



ograniczamy wpływ na środowisko.
Na wszystkie możliwe sposoby

wody, pompowanej tu wraz ze ściekami. Gdy powstała nowa oczyszczalnia, ścieki przestały tu spływać, a pola przeszły na suchą emeryturę.

Nasza wystawa próbowała uchwycić moment ich przemiany i wskazać kilka tropów, pomocnych w zrozumieniu tego obszaru. Z doświadczenia wielu spotkań na polach wynieśliśmy specyficzną wiedzę o tym, jakie relacje człowieka z tym miejscem mogą służyć obu stronom. W polach poczułam inkarnację idei miejskiego sanatorium, które wspiera człowieka w niemiłym dla niego przebodźcowaniu. A jednak służy mu przy okazji, koncentrując się przede wszystkim na własnej odporności i dobrostanie roślin i zwierząt tam żyjących. Najwięcej akcentów postawiliśmy na doznania sensoryczne. Wystawa zachęcała do dotykania obiektów, wpatrywania się w nie, wąchania, słuchania i leżenia. To właśnie najbardziej lubimy robić na polach: *Nic*, jak w grafice Wojtka Kołacza. Zwiedzenie wystawy nie zastępowało obecności na polach, ale tworzyło rodzaj osobliwego pilotażu. *Kultura Regeneracji* przyjęła formę luźnych wykładów-spacerów po polach, otwartych dla wszystkich ciekawych. Prowadziły je: Małgorzata Piszczek (intencja: projektowanie przez zaniechanie, poznajemy siedliska), dr Magdalena Zamorska (etyka roślin), Antonina Nowacka (koncert organizowany we współpracy z Canti Spazializzati; projekt ten swoją tegoroczną edycję poświęcił zagadnieniom pól), dr Agata Szydłowska (projektowanie allocentryczne), dr Aleksandra Gierko (skąd wzięło się tu mokradło i jak je odtworzyć?), Małgorzata Kuciewicz i Simone De Iacobis z grupy projektowej Centrala (myślenie scenariuszowe).

Ci ostatni dołączyli do nas dosłownie na ostatniej prostej i na wystawę przygotowali tryptyk pod nazwą *Wodobraz Wrocławskich Pól Irygacyjnych*. Byłam ciekawa, jak ich doświadczenie projektowania zgodnego z rytmami biologicznymi oraz pracy z miejskimi mokradłami, hydrobotaniką czy zanikającymi fenomenami atmosferycznymi, może przełożyć się na lokalny kontekst. Powstały trzy azymuty, rozpięte pomiędzy możliwością naturalizacji, zdziczenia,

a dalszą produktywizacją, czyli ponownym włączeniem pól do metabolizmu miasta, opartym na obustronnych korzyściach. W tej wersji pola tworzą rezerwuar miejskiej hydrobotaniki, dodatkowo kompostując i tworząc wolną ziemię. Przy okazji Centrala podzieliła się z nami swoją wiedzą na temat ekstrakcji ziemi na potrzeby ogrodnicze i plantacjach torfu dodawanego do niemal każdej mieszanki ziemi dostępnej na rynku. Spektrum naszych zainteresowań było więc bardzo szerokie.

Szczegółową datę rozpoczęcia pracy pól znalazłam w austriackim czasopiśmie dla inżynierów z 1896 roku. Opierałam się w dużej mierze na archiwaliach w internecie, ponieważ dostęp do fizycznych archiwów był w okresie pandemii poważnie utrudniony. W czerwcu trafiłam wreszcie do Archiwum Państwowego i tam z pomocą osoby opiekującej się katalogami wygrzebałam ponad 100 woluminów przedstawiających szczegółowe, choć niepełne plany, które pomogły mi w dokonaniu nowych ustaleń. Część z nich wyświetlaliśmy później w galerii, używając staromodnej folii. Wątki kartograficzne pojawiły się dodatkowo w akwarelach Aleksandry Gierko, która swoją wypowiedź na wystawie ujęła w formę tryptyku było-jest-będzie. Sięgając do przeszłości zwizualizowała pola sprzed ich kanalizacyjnej funkcji, portretując sielski krajobraz o charakterze rolniczym i mokre starorzecze. Wątek ten wypłynął zresztą w tym samym czasie, niezależnie, u kilku twórców: Marcina Siehankiewicza, który opracowując mapę z Kają Gliwą zdecydował się podkreślić linię starego dopływu Odry, znajdującego się kiedyś na polach, oraz Kacpra Kowalskiego, który podczas drugiego nalotu fotograficznego zobaczył powracającą w swoje miejsce wodę - realny ślad po starorzeczu. Pamięć wody i współpraca z mikroklimatem była też sednem pracy Centrali.

Zależało mi na tym, aby w spojrzenie na pola wprowadzić długą perspektywę czasową, dlatego też sięgnęłam po pojęcie „kontinuum". Pomogła mi je zinterpretować moja przyjaciółka, Anna Stachowiak. Chodziło o to, by spojrzeć na lokalną historię poza

binarnym podziałem na „niemieckie-polskie" i szukać praktyk oraz ich przejawów, które świadczyłyby raczej o ciągłości. Miałam już za sobą doświadczenie pracy nad wrocławskimi cyframi taborowymi. W 2013 roku, w ramach pracy w grupie roboczej, nazywanej wówczas detektywistyczną i prowadzonej przez Mariana Misiaka, dowiedzieliśmy się, że charakterystyczne żółte cyfry na karoserii wrocławskich autobusów i tramwajów pochodzą z 1877 roku. Przetrwały pomimo wielu niesprzyjających okoliczności; zmiany władzy i języka, technologicznego postępu. Od tamtej pory często koncentruję się na tego rodzaju niepozornych fenomenach i starych rozwiązaniach, które odpowiadają za reprodukcję codzienności. Moje zainteresowanie polami irygacyjnymi stanowi tu zrozumiałą konsekwencję.

Bez dostępu do dokumentacji musiałam zbudować swoje archiwum właściwie od zera, ale dzięki temu więcej polegałam na rozmowie z innymi, ich pamięci, opiniach, wiedzy i notatkach. Na wystawie zbiór ten był prezentowany pod hasłem *Memorabilia*: tworzyły go wycinki prasowe, raporty, pisma, artykuły, zdjęcia. Ktoś przyniósł nam nawet kości. Nie wszystko mogliśmy upublicznić, ale ze zbioru wyłonił się obraz ciekawych powiązań pomiędzy ludźmi i organizacjami. A także prosty fakt, że opinia publiczna dopomina się o dobrostan pól już co najmniej od lat 90. Odnalezienie autora artykułu *Pola irygowane - co dalej?*, pana Ryszarda Malarskiego, który interweniował w magazynie „Kropla" w 1994 roku, jakby przerzuciło mnie na inną planszę. Nagle wszystko zaczęłam rozumieć lepiej: zobaczyłam potencjał społeczny w trwającym od dekad zainteresowaniu polami wśród środowisk aktywistycznych. Może rację ma przywoływana na ekspozycji Bogna Świątkowska, która widzi w polach miejsce naszego oczyszczenia?

Kilka prac na wystawie akcentowało pola w ujęciu liminalnym, w zawieszeniu, na granicy. Z Danielem Brożkiem zrobiliśmy audycję, prezentowaną najpierw w magazynie „Glissando", w numerze poświęconym ekologii dźwiękowej, a potem w wyciemnionym

pomieszczeniu galerii. *Świt* opowiada o intensywnym życiu biologicznym na polach, zanieczyszczeniu akustycznym dochodzącym tu z miasta, ale też o nadziei, którą wyraża światło rozrzedzające noc. Zanim wstanie dzień, wszystko wydaje się jeszcze możliwe. O podobnym, tym razem biologicznym zawieszeniu, mówi Ilona Witkowska w tekście *Larwa*, rozbrzmiewającym w przestrzeni galerii: „Oto moment, w którym spotykamy Wrocławskie Pola Irygacyjne. Przez dekady gromadziły zapasy: ziemia jadła ludzki nawóz niczym żarłoczna Larwa. Wysycona nim, wilgotna i pulchna, została porzucona przez miasto, ukryta, uboczna, w spoczynku. Teraz to Poczwarka – odżywcza papka z bijącym sercem".

Liminalny charakter mają też aromaty pól, które opracowała Monika Opieka-Nowak. Wspólnie spędziłyśmy jedną noc na polach; ja nagrywając dźwięki, Monika - wąchając i zbierając próbki. Było to błogie zanurzenie się w polach, przełamywanie strachu, ale też zmierzenia się z gniewem, gdy spokój nocy zakłócali kłusownicy albo myśliwi. Z tego doświadczenia powstały perfumy *Złość*, które zamykają aromatyczną opowieść Moniki o polach. Składają się na nią takie pachnidła jak *Bagno*, *Wiosna*, *Liściaste drzewa*, *Życie po pożarze*, *Sromotnik wstydliwy*, *Dzika róża* czy moja ulubione - cuchnąca *Woda ze stawu*, która przez cztery miesiące trwania wystawy wykręcała nam nosy. Obserwowałam, jak ludzie na nie reagują, jak łączą zapachy w sekwencje, czego pragną powąchać. A potem faktycznie, parę razy podczas spacerów na polach te zapachy z wystawy zwracały na siebie uwagę. Trzeba się było ich tylko nauczyć, przygotować na ich obecność.

W polach wspaniałe jest to, że nie można ich do niczego porównać. Są tutejsze i mają swoją własną charyzmę. Jest wiele podobnych miejsc, ale historia tych pól jest unikalna, podobnie jak wytworzony tu ekosystem. Nie muszą być przyjazne, mogą być trudne i nieprzystępne w spotkaniu z człowiekiem. Są tu rośliny śmiertelnie trujące, niepewny grunt pod nogami, pokrzywiska wyższe od ludzi. Można też zostać przypadkowo zastrzelonym przez innego człowieka, choć

to akurat szybko powinno się zmienić. Myślenie o polach wrogich jest mi równie bliskie, bo wierzę, że ich krajobraz wcale nie musi być zawsze łagodzący. Przekonałam się o tym pewnego dnia, gdy w swojej samotni znalazłam niedopałek papierosa i wtedy nagle poczułam się na polach odkryta i widoczna. Zrozumiałam wtedy, o czym mówił Mikołaj Moskal, który malował pola w plenerze: wyczuwa się tu dziwne napięcie, trudne do zwerbalizowania. Jakieś wiszące niebezpieczeństwo, poczucie, że jest się pośrodku potencjalnie idealnego miejsca zbrodni. Tak, pola są mroczne i nieoczywiste; jak prezentowany na wystawie obiekt Olafa Brzeskiego z cyklu *Suche, wilgotne*, przedstawiający tajemniczy obiekt wyciągnięty z bagna.

Mam wrażenie, że wystawa dobrze oddawała to napięcie. Nad jej ostatecznym kształtem i komunikacją wizualną pracowałam z Kają Gliwą, z którą łączy mnie kilka intensywnych i inspirujących doświadczeń. Praca z nią, po wspólnym projekcie *Tajsa* w tarnowskim BWA, była kontynuacją silnej relacji. Podczas naszego inicjującego spaceru towarzyszyła nam współautorka *Tajsy*, Joanna Synowiec. Czas jakby się zatrzymał, o wystawie niewiele rozmawiałyśmy. A potem, po powrocie Kai do Krakowa, zaczął się nasz projektowy *trip*, który związał całą tę organiczną, plenerową sytuację w jedną wystawę.

Otworzyliśmy ją w chwili, gdy zakończyła się roczna inwentaryzacja przyrodnicza na polach, zlecona przez Urząd Miasta. Jej wyniki zostaną upublicznione w grudniu 2021 roku. Początkowo liczyłam, że uda się powiązać w czasie wyniki ekspertyzy z wystawą, którą komunikowałam samozwańczo jako uzupełnienie działań przyrodników o wątki związane z kulturą, historią i tożsamością miasta. Gdy to się nie udało, uznaliśmy w zespole BWA Wrocław, że to najwidoczniej nie koniec mojej pracy z polami irygacyjnymi. Mogę liczyć na instytucjonalne wsparcie w swoich dalszych działaniach, co tworzy nie tylko ciekawy kontekst dla programu instytucji, wspierającej długofalowe procesy, ale również potencjał do rozwijania dalszej współpracy zarówno z osobami, które już są

częścią projektu, jak i z tymi, którzy dopiero mogą do niego dołączyć. Na każdym etapie działań miałam duże wsparcie ze strony mojego szefa, Macieja Bujko i wszystkich zaangażowanych kolegów i koleżanek z pracy. Bardzo ważną rolę w tym projekcie pełniły osoby pracujące z publicznością, w tym wypadku Magda Weber i Anna Kwapisz, a także producentka Joanna Sokalska, umiejętnie zarządzająca dokumentacją tego organicznego procesu. Nasze działania nie sprawiły, że pola odzyskały dostęp do wody, ale myślę, że udało nam się wytworzyć atmosferę, w której rozmowy o ich przyszłości będą toczyć się z większą czułością i wyobraźnią. Liczę bowiem, że wyniki ekspertyzy uruchomią wolę polityczną i doprowadzą do negocjacji o kształcie polityki wodnej na polach.

Kończąc, wrócę do fragmentu opowieści Ilony Witkowskiej: „Pierwotna funkcja rozpuściła się. Miejsce żywi się samo sobą. Jego układem nerwowym jest oplatająca je sieć kanałów. Ziemia karmi rośliny, rośliny karmią zwierzęta. Przestrzeń zamknięta jest w osłonie torów. Płytki imaginalne - wizje i pomysły - pracują. Jeśli warunki zewnętrzne - w postaci ludzkiej władzy nad tym bytem - będą sprzyjające, Poczwarka Pól ma szansę zacząć proces całkowitego przeobrażenia, intensywnej re-generacji i przekształcić się w Imago Pól: całkowicie nowe, piękne istnienie, formę ostateczną".

chcemy zostać skamielina dziadocenu!

ecej o tym, jak wprowadzać prośrodowiskowe
zwiazania w instytucji, przeczytasz tutaj:

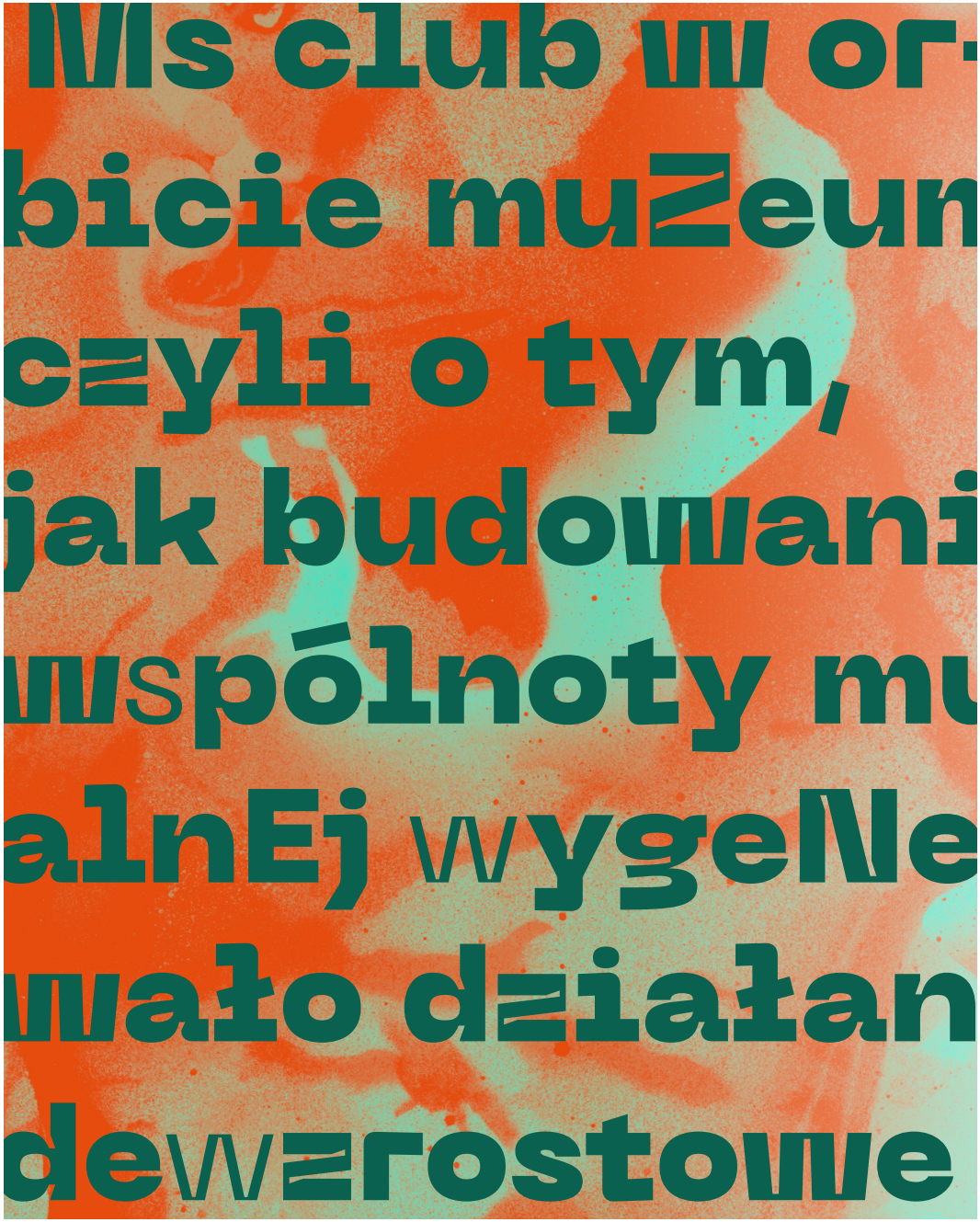
Kiculture

Kultura dla Klimatu

We Are Museums/ Museums Facing Extinction

CIMAM




Ws club w or-
bicie muzeun
czyli o tym,
jak budowani
wspólnoty mu
alnEj wygeNe
wało działan
dewzrostowe

Ms club to grono dorosłych pasjonatów sztuki, działających przy Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwotnym zamysłem projektu było stworzenie struktury ambasadorów Muzeum, którzy mieli promować idee sztuki nowoczesnej w swoich środowiskach. W 2018 roku zostałam koordynatorką klubu, a w roku 2021 wzięłam udział w *Muzealnym think-tanku* dotyczącym postwzrostu w muzeach, prezentując działalność klubu jako przykład postwzrostowego/ dewzrostowego rozwijania muzealnej wspólnoty.

Myślenie o ms clubie jako projekcie zrównoważonym i dewzrostowym przypomina mi dużą akcję promocyjną z 2014 roku, dzięki której dowiedziałam się o jego istnieniu. Na jednej z warszawskich ulic niedaleko Łazienek Królewskich, gdzie wtedy pracowałam, zobaczyłam billboard: pogodny mężczyzna, podpisany jako członek ms clubu i wykładowca, ustawiony nieco przewrotnie na tle instalacji Moniki Bonvicini *Not for you*, deklarował: „Sztuka jest dla Was". Klubowiczki i klubowicze zaistnieli wtedy jednocześnie jako fascynaci i rzecznicy sztuki. Wizerunki z ich fotografiami pojawiły się na 400 billboardach i 255 citylightach w dużych miastach Polski. Uczestniczki i uczestnicy akcji byli proszeni o dokończenie zdania „sztuka to...", a następnie zapozowanie do fotografii z wybranym dziełem z kolekcji. Klubowiczki i klubowicze sami wybrali interesujące ich dzieła, wymyślili hasła promocyjne, które w inteligentny i dowcipny sposób komentowały ich osobiste zaangażowanie („Sztuka daje mi energię" - deklarowała klubowiczka, inżynierka elektryki; „Sztuka ma wiele twarzy"- komentował *Portret wielokrotny* Aliny Szapocznikow aktor teatralny). Zaletą przedsięwzięcia była autentyczność i udane współuczestnictwo ms clubu w promowaniu nie tylko Muzeum Sztuki w Łodzi, ale sztuki nowoczesnej i współczesnej w ogóle. Cztery lata później, gdy przejęłam koordynację ms clubu, trudno było powtórzyć spektakularny efekt kosztownej kampanii, której blask już dawno przygasł. Pomyślałam wtedy o innych formach muzealnego współuczestnictwa i ambasadorowania na rzecz sztuki.

Projektowanie wspólnotowe na orbicie

Ms club to gremium osób tak różnorodnych, że niekiedy można odnieść wrażenie, iż jedyne co je łączy to właśnie pasja do sztuki. W trakcie mojej pracy poznałam szacowne seniorki, które po prostu są w ms clubie od zawsze, zapracowane dziewczyny z korporacji, entuzjastycznych aktywistów dzielących czas między galerie sztuki, muzea i filharmonie, pana na emeryturze, który właśnie odkrył w sobie talent do akwareli i wrażliwą szesnastolatkę, która przyszła z mamą i niespodziewanie odkryła, że w muzeum jest fajnie. Z doświadczenia tej różnorodności wziął się pomysł ms clubu na orbicie muzeum. Myślałam o programie, który byłby atrakcyjny i dostępny dla każdej z tych osób. Chciałam każdą i każdego zaprosić do muzeum w sposób, który byłby dla nich adekwatny.

Muzeum to miejsce, w którym codziennie zderzają się różne sposoby materializowania, adaptowania i przetwarzania zjawiska sztuki. W muzeach pokazujemy sztukę, a jakże. Opowiadamy o sztuce na różne sposoby i w różnych językach, także tych obejmujących specjalne potrzeby poznawcze. Bawimy się sztuką, zmieniamy jej konteksty. Analizujemy. Zabezpieczamy ją materialne, poddajemy konserwacji i digitalizujemy. Według Josepha Beuysa (artysty szczególnie bliskiemu kolektywnej idei Muzeum Sztuki), sami nie tylko jesteśmy artystami, ale wpływamy na kształt sztuki każdego dnia. Co by było, gdybyśmy zaprosili do tych codziennych muzealnych doświadczeń i eksperymentów także naszych gości? Czy moglibyśmy wtedy w nowy sposób zaistnieć jako wspólnota muzeum?

Postanowiłam zaprosić osoby tworzące ms club do wejścia w intensywny muzealny obieg. Tak, na orbitę Muzeum! Wyobraziłam sobie satelity, które poruszają się po swoim torze w różnej odległości i w różnym tempie, cały czas będąc w kontakcie z „bazą". Chciałam, by klubowiczki i klubowicze zarówno mogli wybierać spośród różnorodności wydarzeń, jak i mieli możliwość stopniowania intensywności swojego zaangażowania.

Aspektem kreującym atmosferę Muzeum Sztuki w Łodzi jest krytyczne podejście do wartości awangardowych, które przyczyniły się do jego powstania 90 lat temu. Pomysł wykorzystania sztuki jako narzędzia do wyobrażania i projektowania nowych rzeczywistości, choć może wydawać się utopijny, nie tylko pozwala w bezpieczny sposób testować nowatorskie doświadczenia, ale ma także moc wpływania na sferę publiczną. Myśl o budowaniu zbiorowości, wspólnoty, która ma potrzebę znalezienia w muzeum miejsca dla rozwoju swojej pasji i zainteresowań, była zakorzeniona we wzorcach, które staraliśmy się rozwijać w dziale edukacji: ekologicznych, opartych na zrównoważonym działaniu i budowaniu relacji, demokratycznych i podkreślających wartość osobistych refleksji oraz doświadczeń.

Rozeznanie potrzeb na pierwszych warsztatach

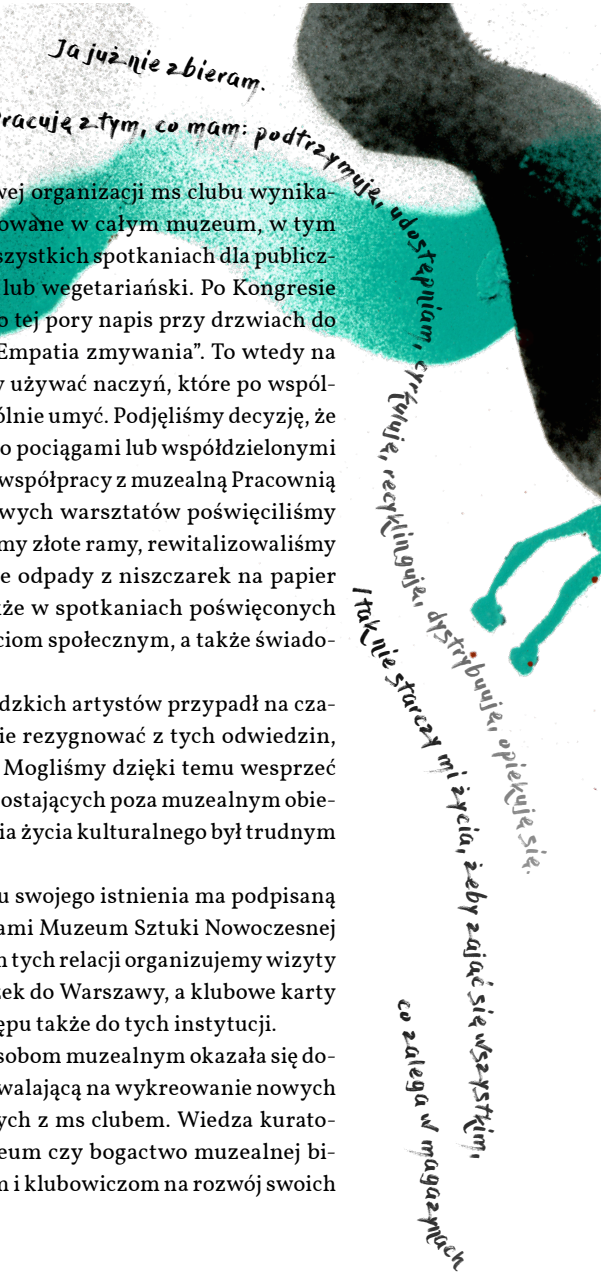
Drogą do formowania konstrukcji ms clubu było przede wszystkim rozeznanie potrzeb klubowiczów i klubowiczek. Spotkaliśmy się dwukrotnie: stara gwardia klubowa i nowe osoby, wspólnie rozmawiając o swoich oczekiwaniach, o projektowaniu nowej formy klubu, o tym, czego chcielibyśmy razem doświadczyć w muzeum. Osoby współtworzące ms club widziały muzeum jako miejsce, które daje przestrzeń i narzędzia do refleksji nad stanem rzeczywistości. Oczekiwały „komentowania aktualnej sytuacji w mieście czy państwie", „zaangażowania w społeczeństwo lokalne", „otwartości dla wszystkich". Punktowano aspekty związane z rozwojem osobistym lub relaksem: „poszerzenie horyzontów", „zdobycie wiedzy", „lepsze zrozumienie sztuki współczesnej". Wybrzmiały potrzeby sfery mentalnej, takie jak: „rozwój duchowy", „znalezienie przestrzeni dla ducha", „oaza intymności", „przeżycie przygody". Znacząco zaznaczyła się także chęć poznania lokalnego środowiska artystycznego i wspólnego zwiedzania innych galerii i muzeów.

Działania

Ms club to premierowi goście naszego muzeum, którzy zawsze są oprowadzani przez kuratora lub kuratorkę jeszcze przed wernisażem nowej wystawy. Korzystają z programu edukacyjnego dla dorosłych, dostosowanego do specyficznych klubowych potrzeb, odwiedzają magazyny studyjne (perełki z kolekcji, warsztaty kuratorskie) i archiwa (ogromna baza filmów), działają na warsztatach w pracowniach konserwacji i pracowniach technicznych muzeum, odwiedzają studia łódzkich artystów oraz inne muzea i galerie. Taka forma wykorzystania potencjału, jaki generuje instytucja muzeum, sprawiła, że zaczęłam rozwijać współpracę z innymi działami mojej placówki. Każdy z zespołu angażuje się w działania ms clubu w ramach chęci i możliwości, a czas poświęcony na przygotowanie do spotkań wpisuje do swojego harmonogramu pracy. Zwykle możliwość podzielenia się swoimi osiągnięciami z zainteresowaną i rezonującą publicznością daje wszystkim ogromną satysfakcję, a czasem bywa pretekstem do przyjrzenia się swojej pracy z nowej perspektywy.

W ramach rocznej karty uczestnictwa w ms clubie klubowicze i klubowiczki mają zapewniony darmowy wstęp do wszystkich oddziałów Muzeum Sztuki z jedną osobą towarzyszącą, rabaty w muzealnych księgarniach i kawiarniach oraz pierwszeństwo wejścia podczas Nocy Muzeów. Klubowiczki i klubowicze mogą także za darmo korzystać ze wszystkich wydarzeń dla publiczności. Są to, przykładowo, cykliczne kontekstowe wykłady z historii sztuki, spotkania organizowane przez działy: kuratorski, Centrum Muzeologiczne, bibliotekę, spotkania i oprowadzania kuratorskie, dyskusje, projekcje filmów, a także inne muzealne aktywności.

Działania ekskluzywne, organizowane tylko dla członków i członkiń ms clubu, odbywają się raz lub dwa razy w miesiącu. Za każdym razem ustalane są na bieżąco, w zależności od zapotrzebowania i pomysłów - czasem decydujemy o nich z miesiąca na miesiąc.



Zrównoważenie

Podstawowe zasady dewzrostowej organizacji ms clubu wynikają z praktyk, które są stale stosowane w całym muzeum, w tym w Dziale Edukacji. Catering na wszystkich spotkaniach dla publiczności w muzeum jest wegański lub wegetariański. Po Kongresie Empatii w roku 2019, pozostał do tej pory napis przy drzwiach do umywalni w sali edukacyjnej: „Empatia zmywania". To wtedy na spotkaniach w dziale zaczęliśmy używać naczyń, które po wspólnie wypitej herbacie można wspólnie umyć. Podjęliśmy decyzję, że jeśli podróżujemy z ms clubem, to pociągami lub współdzielonymi samochodami. Dzięki pomyślnej współpracy z muzealną Pracownią Konserwacji, sporą część klubowych warsztatów poświęciliśmy sprawom renowacji. Odnawialiśmy złote ramy, rewitalizowaliśmy książki, przerabialiśmy biurowe odpady z niszczarek na papier czerpany. Uczestniczyliśmy także w spotkaniach poświęconych zdrowiu psychicznemu i wartościom społecznym, a także świadomości klimatycznej.

Cykl wizyt w pracowniach łódzkich artystów przypadł na czasy pandemii. Postanowiliśmy nie rezygnować z tych odwiedzin, realizując je w formacie online. Mogliśmy dzięki temu wesprzeć młodych lokalnych twórców, pozostających poza muzealnym obiegiem, dla których czas zamrożenia życia kulturalnego był trudnym wyzwaniem.

Ms club niemalże od początku swojego istnienia ma podpisaną współpracę z siostrzanymi klubami Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Zachęty. W ramach tych relacji organizujemy wizyty i oprowadzania podczas wycieczek do Warszawy, a klubowe karty upoważniają do darmowego wstępu także do tych instytucji.

Praktyka zwrócenia się ku zasobom muzealnym okazała się dobrze funkcjonującą formułą, pozwalającą na wykreowanie nowych sytuacji i doświadczeń związanych z ms clubem. Wiedza kuratorów, profesjonalizm ekipy muzeum czy bogactwo muzealnej biblioteki pozwalają klubowiczkom i klubowiczom na rozwój swoich

zainteresowań oraz poznawanie naszej instytucji. Jednocześnie otwartość muzeum i gotowość na współdziałanie z publicznością przynosi, jak sądzimy, korzyści obu stronom.

Satelity

Ms club zyskuje dalsze i bliższe satelity, nawiązując współprace i budując więzi z kolejnymi osobami i instytucjami. W naturalny sposób grono klubowe powiększa się o sąsiadki, mężów, przyjaciół i dzieci. Niedawno do ms clubu dołączyła muzealna konsultantka do spraw dostępności, osoba niewidoma w towarzystwie psa przewodnika. Utrzymujemy kontakt z Akademią Sztuk Pięknych w Łodzi, odwiedzamy Miejskie Galerie Sztuki. Obecnie przygotowuję z jednym z klubowiczów, wykładowcą uniwersyteckim, prezentację o cyfrowych metodach obrazowania.

Klub staje się ambasadorem wspólnotowych treści nie poprzez spektakularne akcje billboardowe, ale poprzez bezpośredni kontakt i budowanie relacji, rezonując przede wszystkim w środowiskach, w których orbitują członkinie i członkowie ms club. Jedna z klubowiczek, pani Anna, jest wykładowczynią uniwersytecką. Zajmuje się między innymi opieką nad studentami z zagranicy, którzy przyjeżdżają studiować medycynę do Polski. Są wśród nich osoby z Białorusi, Kongo, Wietnamu, Indii. Zanim będą dopuszczeni do pierwszego roku nauki, uczestniczą w rocznym kursie, na którym poznają język polski, a także elementy literatury, sztuki i polskich realiów kulturowych. Kurs kończy się egzaminem, który jest ostateczną przepustką do studiowania i mieszkania w Polsce i dla wielu z tych osób - swoistym „być albo nie być". Pani Anna zaprosiła studentów do muzeum i sprowokowała ich do interesującej dyskusji przy instalacji Hüseyina Bahri Alptekina zatytułowanej *Heimat -Toprak*. Artysta na pięciometrowym panelu umieścił niemieckie słowo „ojczyzna" (Heimat), wypisane na czerwono czcionką kojarzoną z językiem niemieckim – szwabachą. Poniżej czarne litery ułożył w napis „toprak", po turecku: „ziemia". Oba napisy umieszczone

zostały na złotym tle. Całość migotała w kolorach niemieckiej flagi, wykonanej z dużych cekinów, które z kolei odsyłały do stereotypowych wyobrażeń o „dekoracyjności kultury Orientu". Rozmowa o podwójności ojczyzn, emigracji, poszukiwaniu lepszego życia i odnalezieniu się na nowym terytorium kulturowym okazały się tematem niezwykle bliskim tym młodym ludziom. Doświadczenie przebywania w muzeum i możliwość otwartego rozmawiania o swoich uczuciach zintegrowały grupę. Niedługo potem studenci podeszli do egzaminu językowego. Grupa w podzięce przesłała ms clubowi zdjęcie pracy z napisem: „Zdaliśmy wszyscy, zostajemy. Heimat-Toprak".

Co pomaga mi w prowadzeniu ms clubu

Adekwatne rozeznanie potrzeb pozwala uniknąć nadprodukcji. Staram się organizować wydarzenia, które są naprawdę potrzebne. Dowiaduję się o tych potrzebach na bieżąco, rozmawiając z publicznością.

Skupiam się na relacjach, a nie wydarzeniach.

Zamiast pytać, jak zorganizować dane wydarzenie dewzrostowo, można zapytać o to, czy da się to zrobić prościej. Odpowiedź na to pytanie często okazuje się jednoznaczna.

Myślenie o muzeum jako wspólnocie pozwoliło mi dostrzec jego potencjał; to, co w muzeum jest i co świetnie funkcjonuje dzięki ludziom, którzy tam pracują. To, co instytucja już ma, okazało się być nieocenionym zasobem.

Korzystam z umiejętności i praktyk moich współpracowniczek i współpracowników, również tych, które rozwijają poza muzeum. Dzięki temu zapoznajemy klubowiczki i klubowiczów z różnorodnymi inicjatywami.

Dostaję dużo wolności od moich przełożonych, zarówno w kwestii sposobu organizacji ms clubu, jak i planowania wydarzeń. Jest to niezwykle pomocne przy testowaniu nowych sposobów działania.

Na co warto zwrócić uwagę

Sposób zaangażowania, który obejmuje osobistą uważność i elastyczne reagowanie na potrzeby grupy osób, pociąga za sobą pracę na własnych zasobach emocjonalnych i mentalnych. Szczególnie dało się to odczuć w miesiącach poluzowania obostrzeń po lockdownie – ogromna potrzeba kontaktu i uzewnętrznienia przeżyć wymagała innego podejścia do organizacji spotkań, podjęcia nowych tematów.

Przy organizowaniu niektórych wydarzeń korzystałam ze swoich prywatnych kontaktów. Moje funkcjonowanie w artystycznym środowisku przenika się w sposób nieunikniony z pracą na rzecz ms clubu. To częsty aspekt pracy w instytucjach kultury, rozwijających działania wspólnotowe. Przy tego typu działaniach szczególnie należy zadbać o higienę pracy.

Układ „klub na orbicie" daje uczestniczkom i uczestnikom dużą wolność i elastyczność w tworzeniu spersonalizowanego programu doświadczeń w kontakcie z muzeum. Każdy może wybierać spośród kilku, a czasem nawet kilkunastu wydarzeń w miesiącu. Przyjęłam taką strukturę, jednak można pomyśleć o innej formie dewzrostowego wykorzystania muzealnej obfitości, która implikowałaby większą regularność i przewidywalność programu spotkań.




Wymyślamy
muzeum w
oparciu o id
postWzrost
— programo
Manie Muze
um Zabawek
w Krakowie

Uniwersytet Jagielloński / Muzeum Zabawek w Krakowie
Katarzyna Jagodzińska

Wymyślanie muzeum to chyba najbardziej ekscytujące doświadczenie, jakie może przydarzyć się muzeologowi czy muzeolożce. Daje ono poczucie sprawczości, które jest tak odległe pracy naukowej – nie tylko w przypadku studiów nad teorią, ale też badań empirycznych – oraz możliwość przetestowania w praktyce tego, co do tej pory pozostawało na kartach książek i artykułów. Tworzenie koncepcji muzeum i formułowanie jego założeń bez bagażu historii i dorobku programowego, bez uwikłania w zależności, nie zdarza się często, dlatego tak ważne jest, aby od samego początku był to proces przemyślany i odpowiedzialny.

Idee postwzrostu w muzeach wpisują się w koncepcję „postmuzeum". Termin ten, ukuty przez Eilean Hooper-Greenhill w 2000 roku[1], ma odzwierciedlać nowe role i obowiązki muzeów w nieustannie zmieniającym się świecie. Zgodnie z założeniami, postmuzeum włącza społeczności do procesu decyzyjnego (czyli ma charakter partycypacyjny), zachęca do aktywnego udziału w dyskursie muzealnym, stara się niwelować nierówności społeczne[2], ale też podejmuje wątki odpowiedzialności społecznej, związane między innymi z kwestiami klimatu i ekologii, dobrostanu w różnych sferach życia czy inkluzywności. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie było pierwszą instytucją na polskim gruncie, która zaczęła systemowo wprowadzać ideę postmuzeum w życie i realizować jej założenia na większą skalę. Wynikało to w dużej mierze z charakteru instytucji, która rodziła się w małej skali, dzięki czemu mogła na wielu polach działać eksperymentalnie. Przyjmuje się, że muzea sztuki współczesnej są predestynowane do zajmowania postaw krytycznych wobec współczesności, aktywistycznych. Jednak już Piotr Piotrowski jako dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie pokazał, że model muzeum krytycznego nie musi być związany z żadnym konkretnym

[1] E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London-New York 2000.
[2] J. Marstine, red., *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Malden 2006, s. 19.

typem muzeum i można go zaimplementować na przykład w tego rodzaju placówce[3].

Muzeum Zabawek w Krakowie powstaje na fundamencie teorii muzeologicznej i czerpie inspiracje z dziesiątek muzealnych projektów o charakterze partycypacyjnym. Partycypacja, inkluzywność i relacyjność to kierunkowskazy wytyczające działalność programową tej instytucji. Muzeum zostało powołane w czerwcu 2021 roku jako projekt Fundacji Zbiorów Rodziny Sosenków. Chociaż instytucja ta nie posiada jeszcze siedziby i tym samym możliwości prezentacji kolekcji na wystawie stałej, to realizuje zadania przypisane muzeom w ustawowej definicji. Muzeum jest tworzone w oparciu o liczący ponad 40 tysięcy obiektów zbiór – największą i najbardziej reprezentatywną kolekcję historycznych zabawek w Polsce. Stanowi ona bazę i punkt wyjścia dla działalności programowej, a jej celem jest przede wszystkim aktywowanie wielokierunkowego myślenia i działania w obszarze ekologii, zrównoważonego rozwoju, odpowiedzialnego projektowania, bezpiecznego użytkowania, produkcji rzemieślniczej i sprawiedliwości społecznej.

Idee postwzrostu są bliskie twórcom Muzeum Zabawek, choć myślenie to nie wynika w tym przypadku ze studiów nad teorią, lecz intuicji. Udział w *Muzealnym think-tanku* stał się inspiracją do nazwania tych intuicji postwzrostowymi. Przyjrzyjmy się zatem, jakie postwrostowe idee towarzyszą twórcom Muzeum Zabawek w Krakowie?

Po pierwsze: siedziba, a właściwie jej brak. Sytuacja braku przestrzeni (muzeum dysponuje jedynie przestrzenią magazynową, nie posiada nawet tymczasowego biura) wymusza myślenie o wykorzystywaniu istniejących miejsc. Sytuacja lokalowa przełożyła się na nawiązanie partnerstw z krakowskimi muzeami i wpisania się w ich przestrzenie. Flagowy projekt Muzeum Zabawek – *Witryna z zabawkami* – został pomyślany jako przeszklony mebel, umieszczany

[3] Zob. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

w przestrzeniach niewykorzystywanych przez muzea jako sale wystaw – w korytarzach, przestrzeniach recepcyjnych czy oknach[4]. Takie podejście do ekspozycji obiektów umożliwiło planowanie działań w krótszym horyzoncie czasowym, przełożyło się też na niższe koszty realizacji projektu.

Na gościnnych wizytach opiera się też kontynuacja tego projektu – *Mobilna witryna z zabawkami*. Obwoźna galeria w formie wielkiej „walizki" umożliwia organizację pokazów kolekcji w terenie – w plenerze, podczas imprez targowych i festiwali, a także w różnego typu instytucjach i placówkach, na przykład przedszkolach, szkołach, bibliotekach, centrach kultury, domach dziecka. Walizkowym pokazom kolekcji towarzyszą działania edukacyjne, dyskursywne lub performatywne. To rozwiązanie pozwala Muzeum Zabawek na obecność w lokalizacjach, które inaczej byłyby niedostępne. Jest ono również komfortowe dla odbiorców – nie muszą podróżować, aby zobaczyć kolekcję; obiekty przyjeżdżają do nich. Nomadyczna kolekcja pozwala muzeum na poznawanie różnych lokalności i szybkie reagowanie – bycie tam, gdzie w danym momencie jest zapotrzebowanie na taką miniwystawę, gdzie z różnych symbolicznych powodów warto się pojawić.

Nie należy rozumieć tego działania w kategoriach „wychodzenia poza mury muzeum", ponieważ w przypadku Muzeum Zabawek te mury jeszcze nie istnieją. Na pewno jest to jednak wychodzenie poza konwencjonalny sposób działania muzeum. Obiekty w mobilnej galerii są oryginalne (nie są to kopie czy repliki), można nawiązać z nimi bezpośredni kontakt. W zależności od formatu działań prowadzący wyjmuje je z gabloty i prezentuje publiczności, uczestnicy warsztatów mogą przy zachowaniu standardów bezpieczeństwa wybrane obiekty dotykać.

Chociaż obecność w terenie jest koniecznością z uwagi na sytuację lokalową, muzeum nie będzie rezygnować z tego formatu nawet

[4] To bezpośrednie nawiązanie do witryny sklepowej.

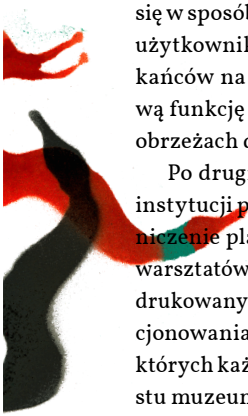
po otwarciu stałej siedziby. Nie zawsze i nie wszystkich będzie można zaprosić na wystawę, choćby z uwagi na ograniczenia mobilności odbiorców czy odległość, a w wielu przypadkach nawiązanie relacji ze społecznością w konkretnym miejscu będzie stanowiło wartość dodaną danego projektu.

Drugi aspekt związany z siedzibą dotyczy poszukiwań stałego adresu. Muzeum Zabawek stara się o pozyskanie dla swojej działalności budynku poszpitalnego w dzielnicy Wesoła – terenu położonego w centrum Krakowa, w bliskim sąsiedztwie Rynku Głównego i Kazimierza, gdzie przez około 150 lat dominowała funkcja medyczna i skąd obecnie wyprowadza się Szpital Uniwersytecki. Zabudowania szpitalne wykupiło miasto i od 2020 roku realizuje proces konsultacji społecznych i środowiskowych dotyczących przyszłych nowych funkcji oraz rozwiązań przestrzennych. W założeniu ma tu powstać enklawa rekreacji i kultury, w tym miejskie tereny zielone. Przyszłość Wesołej była przedmiotem dyskusji podczas Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie, które odbyło się w październiku 2021 roku pod hasłem *Re-use*. Jego częścią były warsztaty urbanistyczne, ich uczestniczki i uczestnicy mieli za zadanie wskazać potencjał przestrzenno-funkcjonalno-komunikacyjny Wesołej, aby nowo powstająca dzielnica odpowiedziała na potrzeby mieszkańców Krakowa i stała się otwartą, przyjazną przestrzenią w centrum miasta. Jedna z grup warsztatowych, złożona z architektów, urbanistów, badaczy, aktywistów i radnych zaproponowała radykalne rozwiązanie – nie wznosić nowych gmachów i w pełni wykorzystać zastaną tkankę architektoniczną. Przejęcie i przetworzenie zastanych zasobów jest znamienną odpowiedzią na wyzwania współczesnego świata.

Muzeum Zabawek na wzniesienie nowego budynku nie stać, a zasiedlenie istniejącego gmachu wydaje się rozwiązaniem oczywistym, także na gruncie ideowym – architektoniczny recykling stosuje się w projektowaniu muzeów na całym świecie. Testem dla nowego miejsca jest projekt *Klinika zabawek* realizowany w jednym

Jako instytucje, nie interesuje nas bycie "naj".





z poszpitalnych budynków na Wesołej (grudzień 2021 – luty 2022). *Klinika zabawek* w pełni wpisuje się w idee postwzrostowe – rzemieślnicza „lecznica" pokaże w praktyce, w jaki sposób można naprawiać zabawki, stając w kontrze do dominującej dziś praktyki niemalże automatycznego zastępowania rzeczy zepsutych nowymi, bez podejmowania próby naprawy. Działalność *Kliniki* będzie okazją do dyskusji i refleksji nad kolejnymi etapami życia współczesnej rzeczy. Metaforą takiego cyrkularnego myślenia jest sama instytucja muzeum, która powstała po to, by chronić cenne obiekty – a ochrona łączy się z konserwacją i naprawą. Realizacja pilotażowego projektu *Kliniki zabawek* jest zgodna z intencją uczestników warsztatów urbanistycznych dotyczących przyszłości Wesołej, którzy wskazali, że docelowe funkcje przekształcanej dzielnicy powinny krystalizować się w sposób oddolny i organiczny. Projekt ma też na celu oswojenie użytkowników i sąsiadów tego terenu z obecnością muzeum (mieszkańców na miejscu praktycznie nie ma z uwagi na dotychczasową funkcję medyczną obszaru, lokalna społeczność jest obecna na obrzeżach dziewięciohektarowego terenu).

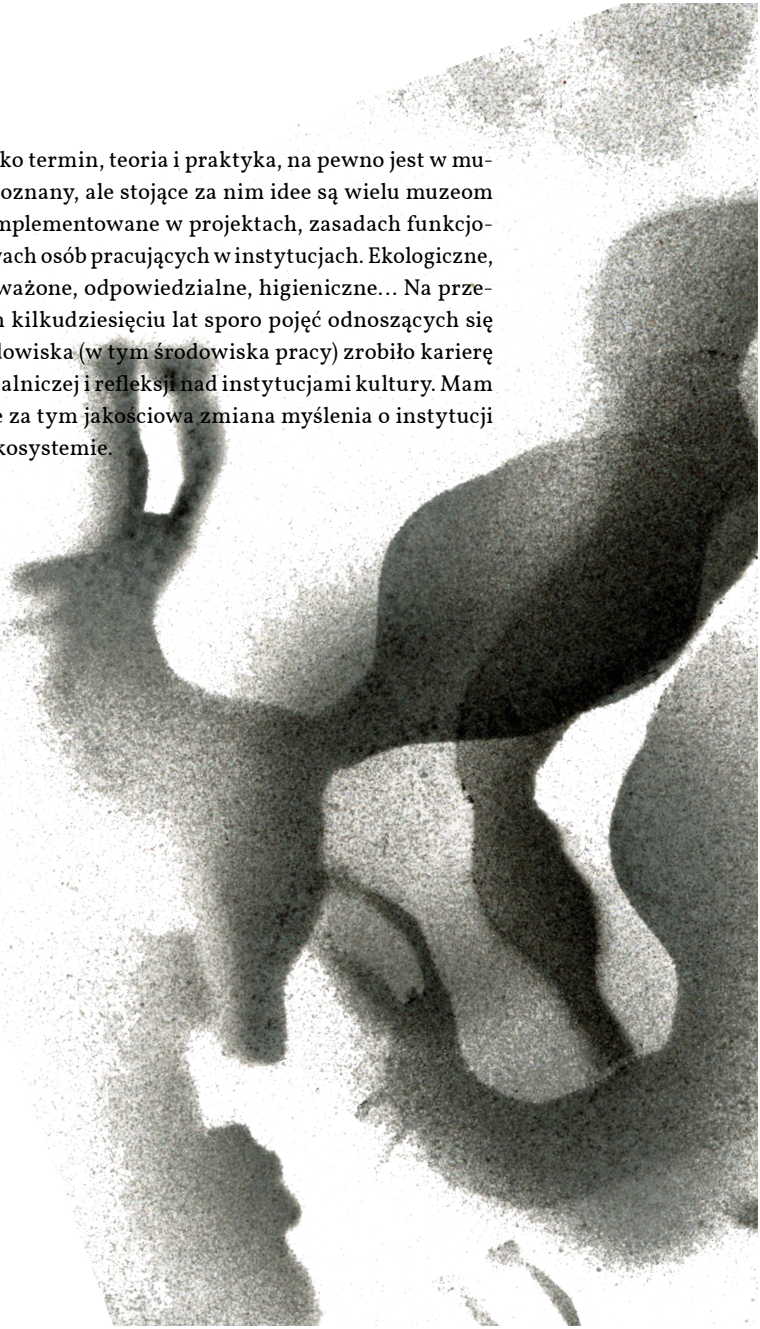
Po drugie: działalność programowa. Odpowiedzialna postawa instytucji poparta codziennymi działaniami i decyzjami (jak ograniczenie plastiku, wykorzystanie naturalnych surowców w czasie warsztatów, ograniczenie transportu samochodowego czy produkcji drukowanych materiałów promocyjnych) to nieodłączna część funkcjonowania muzeum, wpisana w podstawowy zbiór zasad, według których każda instytucja powinna działać. W kontekście postwzrostu muzeum ma do spełnienia szerzej zakrojony cel, jakim jest podejmowanie w działaniach programowych problematyki związanej z ekologią, wspólnym dobrostanem. Zabawki wydają się być idealnym tematem do podjęcia różnych aspektów idei postwzrostu. Przemysł zabawkarski ery taniej, masowej produkcji zalewa świat. Kiepskiej jakości przedmioty są szybko wyrzucane i zastępowane nowymi. Ich produkcja, a później utylizacja ma niewiele wspólnego z odpowiedzialnością społeczną i środowiskową. Bezpieczeństwo

użytkowania także jest kwestią dyskusyjną – współczesne zabawki często są wykonane z toksycznych materiałów, niespełniających norm bezpieczeństwa w kontakcie z małymi dziećmi. Z kolei zabawki ekologiczne, produkowane lokalnie, w sposób odpowiedzialny, są dużo droższe, słabiej dostępne, nie mają wsparcia ze strony przemysłu reklamowego i marketingowego. W koncepcji programowej Muzeum Zabawek pojawia się postulat nawiązania długofalowej współpracy z lokalnymi rzemieślnikami zarówno w zakresie działań warsztatowych o charakterze edukacyjnym, jak i w zakresie wykonania replik historycznych zabawek czy tworzenia nowych wzorów w oparciu o inspirację kolekcją. Zagadnienie masowej produkcji zabawek będzie rozwijane także w ramach innych działań kreatywnych i dyskursywnych muzeum.

Planujemy, aby wystawa kolekcji muzeum prezentowała nie tylko same zabawki, ale także opowiadała o sposobie ich wykonania. W przestrzeni wystawy zaaranżowane zostaną warsztaty prezentujące produkcję wybranych zabawek, w których będzie można samodzielnie wykonać ich elementy. W planie jest odtworzenie współczesnej manufaktury zabawek drewnianych, która będzie funkcjonować jednocześnie na prawach wystawy i przestrzeni warsztatowej.

Po trzecie: współpraca. Idee współpracy, partnerstwa czy sieciowania determinują działalność Muzeum Zabawek. Bez nich rozpoczęcie działań muzeum nie byłoby w ogóle możliwe. Nasi partnerzy dysponują przestrzenią, a my pomysłami; obie strony mają *know how*, doświadczenie (choć inne) i różne kompetencje. Współpraca umożliwia podjęcie działań, ale też zapewnia wartość dodaną – wymianę perspektyw, nowe pomysły, obopólne wsparcie. Wzajemne dzielenie się zasobami takimi jak przestrzeń, materiały, sieć znajomości, wiedza, umiejętności, wprost wpisuje się w założenia postwzrostu. Idealne partnerstwo to takie, na którym zyskują wszyscy – muzeum, partnerzy i publiczność.

Postwzrost jako termin, teoria i praktyka, na pewno jest w muzeach słabo rozpoznany, ale stojące za nim idee są wielu muzeom bliskie i często implementowane w projektach, zasadach funkcjonowania i postawach osób pracujących w instytucjach. Ekologiczne, zielone, zrównoważone, odpowiedzialne, higieniczne… Na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat sporo pojęć odnoszących się do klimatu i środowiska (w tym środowiska pracy) zrobiło karierę w praktyce muzealniczej i refleksji nad instytucjami kultury. Mam nadzieję, że idzie za tym jakościowa zmiana myślenia o instytucji jako złożonym ekosystemie.




Postwerosowy zakaz: przepis na nieudaną transformację

st–

Każda instytucja posiada potencjał, aby z sukcesem przejść transformację postwzrostową. Okazuje się jednak, że nawet jeśli zbierzemy same najlepsze składniki, nasz projekt może zakończyć się klapą. Przyjrzyjmy się więc barierom, jakie możemy napotkać w instytucjach kultury, kiedy próbujemy wprowadzać w nich postwzrostowe rozwiązania.

Dyrekcja chętna… Ale w sumie nie

Brak zgody dyrekcji na wprowadzanie zmian wydaje się być największym problemem. Związuje on ręce przy wprowadzaniu rozwiązań postwzrostowych. Co jednak w sytuacji, gdy zgodę uzyskaliśmy, ale jednocześnie poproszono nas, aby zmiany wprowadzać „powoli"? Metodę małych kroków poleca między innymi Joanna Tabaka w publikacji *Zielona instytucja kultury*[1]. Czy kroki te jednak nie okażą się zbyt małe? Biolog Leigh Van Valen, opisując ewolucyjny wyścig zbrojeń dotyczący świata drapieżników i ich ofiar czy pasożytów i ich żywicieli, utworzył hipotezę Czerwonej Królowej[2]. Koncepcja ta została zainspirowana powieścią Lewisa Carolla *Po drugiej stronie lustra* (będącą drugą częścią *Alicji w Krainie Czarów*), w której Czerwona Królowa wypowiada słowa: „Tutaj (...), aby utrzymać się w tym samym miejscu, trzeba biec ile sił"[3]. Podążając za słowami postaci można rzec, że zmiany postwzrostowe powinny nadążać za nastrojami społecznymi i rozwojem technologii, a przede wszystkim powinny wyprzedzać zmiany klimatu.

Pracownicy chętni… Ale w sumie nie

Gdy zaczynasz rozmawiać ze współpracownikami na temat ekologicznych zmian w funkcjonowaniu instytucji, słyszysz głosy

[1] J. Tabaka, *Zielona instytucja kultury. O stawaniu się miejscem przyjaznym naturze*, Poznań 2020, https://www.joanna-tabaka.pl/lib/pkv5t0/Zielona-Instytucja-Kultury-JTabaka-kloa9u09.pdf.

[2] L. Van Valen, *A New Evolutionary Law*, „Evolutionary Theory", 1973, nr 1.

[3] L. Carroll, *Po drugiej stronie lustra*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2012.

Alicja Kaźmierkiewicz

poparcia, rozlega się radosne: „wreszcie!". Ale po tym okrzyku następuje codzienna cisza, przerywana jedynie przez pojedyncze próby ustalenia, który przedmiot nadaje się do recyklingu. Każdy ma swoje zadania, swoje obszary odpowiedzialności, swoje przyzwyczajenia. A może wypadek losowy sprawia, że najaktywniejsi (albo jedyni) członkowie zespołu idą na zwolnienie lekarskie lub urlop macierzyński. Udana współpraca w zespole może być bardzo inspirująca. A nieudana… jest nieudana.

Mejloza i inne problemy z komunikacją

„Wysłałam maila".

„Tak, ale nie wysłałaś maila z przypomnieniem, że wysłałaś maila. Dostaję kilkadziesiąt maili dziennie, musisz się dobijać"!

To fragment rzeczywistej rozmowy pracowniczki z dyrektorem jednej z polskich instytucji kultury. Świadomi zagrożenia ze strony tak zwanej „mejlozy" dostrzegamy absurd zaistniałej sytuacji. Zawiłe kanały komunikacyjne to prosty sposób na katastrofę, zwłaszcza gdy nasz projekt wymaga współpracy kilku działów, a tym bardziej kilku działów niekomunikujących się bezpośrednio, lecz za pośrednictwem przełożonego. Przykład z życia? W dniu, kiedy za zgodą dyrektora instytucji przyszłam na zielone tereny muzeum, aby zbadać skład gatunkowy w celu zoptymalizowania procesu tworzenia łąk kwietnych, zastałam teren świeżo skoszony… na polecenie Działu Administracji.

Johannes Clauberg powtarzał, że „nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę", może zatem warto, zamiast pisać kolejnego maila, po prostu wybrać się na rozmowę przy kawie.

Szum informacyjny i priorytetyzacja

Szum informacyjny zwiększa stres, pogarsza nasze zdrowie i sprawia, że poświęcamy mniej czasu realnym zadaniom. Wprowadzenie problematyki kryzysu klimatycznego do głównego nurtu oraz

przeniesienie działalności ludzkiej do świata wirtualnego w odpowiedzi na pandemię COVID-19, przyniosło, paradoksalnie, nowe wyzwania ideom postwzrostu. Nie tyle brakuje rzetelnego źródła informacji, co tych źródeł jest zbyt wiele. Wprowadzanie realnych zmian w instytucji może zostać zablokowane przez próby ustalenia rozwiązań idealnych, przez priorytetyzację rozmów, konferencji, webinariów, podcastów i czytania kolejnych poradników. Mówi się, że nie jesteśmy w stanie uczynić całego dobra, którego potrzebuje świat, lecz świat potrzebuje całego dobra, które jesteśmy w stanie uczynić[4]. Uczynić, a nie zaplanować, przeczytać czy obejrzeć. Barierą związaną z szumem informacyjnym może być nie tylko nieumiejętność priorytetyzacji, ale też próba ogarnięcia transformacji postwzrostowej przez zbyt małą liczbę osób, tym bardziej, że specjaliści pracujący w instytucjach kultury nie są z definicji znawcami tej tematyki. Postać wykreowana przez Francisa Scotta Fitzgeralda, Nick Carraway, pragnął zostać „najbardziej ograniczonym ze wszystkich specjalistów – człowiekiem »wszechstronnym«"[5]. Prawie 100 lat po wydaniu *Wielkiego Gatsby'ego* warto pochylić się nad tymi słowami, aby nie zaniedbać współpracy z reprezentantami różnych dziedzin w celu wprowadzenia realnych, korzystnych rozwiązań.

Greenwashing

W praktyce możemy natknąć się na dwa typy *greenwashingu*, czyli rozwiązań „ekologicznych jedynie z wierzchu, na pokaz": tego, który przychodzi z zewnątrz i tego, który próbuje się od nas wymusić wewnątrz. Oba mogą mieć swoje źródła w pośpiechu czy niedbalstwie, albo niedbalstwie wynikającym z pośpiechu. Ostatecznie

[4] Słowa te powszechnie przypisywane są Janie Stanfield, choć też youtuberka Sustainably Shelbie, znana jako Shelbizleee, przypisuje je sobie.

[5] F. S. Fitzgerald, *Wielki Gatsby*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Poznań 2012, s. 13.

greenwashing może być też skutkiem braku wiedzy, braku kręgosłupa moralnego, albo nieuniknionego elementu pracy w kulturze, czyli…

…formalności

Wskaźniki. Systemowy wróg postwzrostu, napędzający tworzenie projektów na ilość (nie na jakość), wykluczając przy tym słowo „umiar", które w postulowanej przez nas transformacji powinno być słowem wiodącym. Obok prymatu ilościowych mierników, będącym realną barierą, stoją zaakceptowane kilka lat wcześniej projekty, które nie tylko nie uwzględniły potrzebnych dziś rozwiązań, ale nawet nie oferują żadnej furtki, by je wprowadzić. To sytuacje patowe, w których oba wybory mogą skutkować utratą finansowania i wiarygodności instytucji. Z jednej strony z powodu niedopilnowania formalności, z drugiej – pomijania współczesnych realiów i braku rozwiązań wobec kryzysu klimatycznego.

I brak formalności

Brak struktury wewnętrznego ruchu postwzrostowego może oznaczać niewłaściwą alokację czasu lub zasobów bądź też pominięcie ważnego aspektu transformacji, jak na przykład diagnozy zastanej sytuacji. Brak ten może również prowadzić do rozpadu „zielonych zespołów" opartych nie na formalnej strukturze, a na dobrej woli uczestników. Jak również zatrzymać wprowadzanie rozwiązań pod byle pretekstem.

Niekorzystanie z dobrodziejstw lokalności

Biogeografia wysp to gałąź ekologii, z której można zaczerpnąć ważną myśl: nie ma w świecie natury czegoś takiego, jak całkowita izolacja. Tym samym nie powinniśmy tej izolacji wprowadzać w nasz świat. Instytucja kultury nie jest i nie może być samotną wyspą. Przypomnijmy, że słowo „kultura" wywodzi się z łacińskiego *cultus agri*, co oznacza uprawę roli. Już samo źródło tego słowa nadaje nam kierunek dalszej refleksji. Kultura jest związana z grupą społeczną

w skali lokalnej i to odróżnia ją od cywilizacji. Mówimy tu zatem o zagospodarowywaniu świata w mniejszym wymiarze, podczas gdy o cywilizacji mówilibyśmy w szerokim spektrum.

Zagospodarowywanie świata to w kontekście postwzrostowej instytucji kultury zakorzenienie w lokalnym środowisku, czerpanie z lokalnej sztuki, rzemiosła, zwyczajów, inspiracja lokalnymi postaciami, tworzenie więzi z lokalną społecznością, zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i indywidualnym. Wymaga to zarówno budowania nowych, jak i podtrzymywania już utworzonych relacji.

W kwestiach praktycznych możemy napotkać takie bariery, jak oderwanie od terenów zielonych ze względu na lokalizację czy miejską betonozę, brak przedsiębiorstw spełniających nasze potrzeby w najbliższym sąsiedztwie, czy choćby problem nierozwiniętego transportu miejskiego w okolicach naszej instytucji. Albo po prostu braku odzewu ze strony ludzi - bo nie dostosowaliśmy odpowiednio naszej oferty, bo wykazaliśmy się niezrozumieniem, przez co nie jesteśmy w stanie nawiązać współpracy, a już tym bardziej prawdziwej, szczerej relacji.

Zapominanie o człowieczeństwie

Ludzie mają swoje nawyki i cenią wygodę. Gdy próbujemy wymusić nowe rozwiązania, nie stwarzając przy tym odpowiedniego otoczenia, by były one zrozumiałe, korzystne, proste do wykonania, satysfakcjonujące - na pewno napotkamy opór. Warto pamiętać zatem o przestrodze Jamesa Cleara, autora książki *Atomowe nawyki*, który wskazywał, że próba wprowadzenia nawyku bez stworzenia odpowiedniego systemu jest z góry skazana na porażkę[6].

Sabotażyści

Nieetyczne zagrywki, sabotowanie pomysłów czy wręcz usuwanie już wprowadzonych zmian to jeden z najgorszych możliwych

[6] J. Clear, *Atomowe nawyki. Drobne zmiany, niezwykłe efekty,* przeł. P. Cieślak, Łódź 2019.

scenariuszy przy wprowadzaniu postwzrostowej transformacji. Przy tak ekstremalnych warunkach pracy trudno o radość z jej wykonywania, czy też o motywację do kontynuowania naszych działań. Stres jest nieuchronnym i niezastąpionym mechanizmem reakcji naszego organizmu na czynniki biotyczne i abiotyczne, lecz ten długotrwały wpływa na nas negatywnie. Długotrwały stres to prosta droga do wypalenia.

Wypalenie i depresja klimatyczna

Wypalenie i niepokój związany z kryzysem klimatycznym to szeroko dyskutowane w mediach globalnej Północy pandemie XXI wieku. Ekologia *sensu largo* i postwzrost są zagadnieniami, które trudno oddzielić od jakiejkolwiek sfery naszego życia, ale działania ludzi jako jednostek, chociaż tak samo niezbędne jak działania dużych grup, rządów i korporacji, nie dają szybkiego efektu na dużą skalę. Często mamy do czynienia z niepokojem w formie nieklinicznej[7], ale w ekstremalnych przypadkach mówimy nawet o zaburzeniach lękowych i depresji klimatycznej. I o ile depresja klimatyczna bywa motywacją do działania, to już zaburzenia lękowe nas hamują[8]. Brak poczucia sprawczości jest naszą wewnętrzną barierą.

Przedstawiona przeze mnie lista nie jest wyczerpująca. Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) 11 marca 2020 roku ogłosiła pandemię COVID-19[9]. Mimo licznych precedensów w historii ludzkości, pandemia ta zamroziła świat, co paradoksalnie poskutkowało anulowaniem części osiągnięć związanych z ruchami postwzrostowymi, jednocześnie stając się nową siłą napędową tychże zmian. W kontekście niniejszego tekstu przywołuję wybuch pandemii, by przypomnieć o fundamentalnej nieprzewidywalności życia

[7] P. Pihkala, *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*, „Sustainability 2020", nr 12 (19).

[8] S. K. Stanley, T. L. Hogg, Z. Leviston, I.Walker, *From Anger to Action: Differential Impacts of Eco-Anxiety, Eco-Depression, and Eco-Anger on Climate Action and Wellbeing*, „The Journal of Climate Change and Health", 2021, nr 1.

[9] Zob. WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19 - 11 March 2020 (dostęp: 21.11.2021).

i nieprzewidywalności barier, które mogą pojawić się na naszej drodze, gdy chcemy wprowadzić postwzrostowe rozwiązania w instytucjach kultury. Inicjatywy takie jak *Muzealny think-tank* dają szansę zbudować podwaliny pod trwałe transformacje, które będą w stanie sprostać temu, co przyjdzie. Czego wszystkim nam serdecznie życzę.



Podziękowanie
Doktorowi Michałowi Gołębiowskiemu i doktor Annie Florek – za wskazówki i wsparcie.


Dostęp do
informacji
osób z nie-
pełnosprawnościami a na
produkcja
dostępność
w muzeach

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Jestem praktyczką kultury oraz sojuszniczką osób z niepełnosprawnościami. Punktem wyjścia dla tego tekstu jest niepokój związany z zamętem wokół zmagań o dostęp do informacji przez osoby z niepełnosprawnościami. Z jednej strony koordynatorzy i koordynatorki dostępności z całej Polski wkładają ogromny wysiłek w opracowanie materiałów produkowanych przez instytucje tak, by były dostępne dla osób z niepełnosprawnościami. Są sfrustrowani niewielkim zainteresowaniem potencjalnych odbiorców i odbiorczyń. Skarżą się na brak zasobów ludzkich i finansowych, by sprostać wymogom dostępności, szczególnie kiedy nie mogą udokumentować zapotrzebowania na tak opracowane treści[1]. Z drugiej strony w środowisku osób z niepełnosprawnościami wybrzmiewają głosy o braku dostępu do informacji, w tym do oferty kulturalnej.

Koordynacja dostępności w rozbudowującym się muzeum pozostawia mi niewiele czasu na zgłębianie postwzrostowych teorii. Toczone w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dyskusje oraz uczestnictwo w projekcie *Muzealny think-tank: Postwzrost w muzeach* pozwalają mi jednak stwierdzić, że jedną z przyczyn zasygnalizowanego zjawiska może być nadprodukcja informacji bez uwzględnienia tego, jakich informacji realnie oczekują osoby z niepełnosprawnościami i jakie preferują kanały komunikacji. Tekst ten jest wezwaniem do refleksji, co jest informacją w muzeum oraz w jakiej formie dociera ona do swoich adresatów i adresatek.

Prawo do informacji o działalności muzeów

Prawo do informacji publicznej przysługuje każdemu obywatelowi i obywatelce Rzeczypospolitej Polskiej na mocy konstytucji[2], a próby jego ograniczenia słusznie generują ostry sprzeciw społeczny. Żądania dostępu do informacji wynikają nie tyle z wyjątkowego

[1] Informacje zebrane podczas dyskusji w ramach Sieci Liderów i Liderek Dostępności prowadzonej przez Fundację Kultury bez Barier, https://www.facebook.com/groups/1839442695224 38?locale=pl_PL (dostęp: 5.11.2021).

[2] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dz.U. 1997, nr 78, poz. 483 ze zm., art. 61.; Ustawa o dostępie do informacji publicznej z dnia 6 września 2001 r., Dz.U. 2001, nr 112 poz. 1198.

Marta Przasnek

przywiązania Polaków i Polek do konstytucyjnych zapisów, lecz czysto praktycznych interesów. Obywatele i obywatelki chcą mieć dostęp do informacji, ponieważ dzięki nim mogą efektywnie działać w sferze prywatnej, politycznej, administracyjnej i ekonomicznej[3]. Jak każdy podmiot publiczny, muzea finansowane ze środków państwa są zobowiązane do informowania o swojej działalności. Ich zadaniem jest umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów oraz informowanie o wartości dziedzictwa narodowego. Służy to kształtowaniu wrażliwości poznawczej i estetycznej[4], a w dalszej perspektywie wzmacnia postawę obywatelską i konsoliduje wspólnotę[5]. Informacji zdobywanych w muzeach nie należy traktować jako błahej rozrywki - uczestnictwo w życiu kulturalnym uczy krytycznego myślenia, wzmacnia międzyludzkie relacje i pomaga kształtować społeczeństwo obywatelskie.

Konwencja ONZ o prawach osób niepełnosprawnych, ratyfikowana przez Polskę w 2012 roku, podkreśla, że prawa człowieka i podstawowe wolności obejmują wszystkich ludzi, bez względu na osobiste uwarunkowania. Oznacza to, że osoby z niepełnosprawnościami mają prawo do informacji publicznych na równi z innymi osobami. Co więcej, powinny otrzymywać je w dostępnych dla nich formatach czy technologiach, nie ponosząc z tego tytułu dodatkowych kosztów[6]. W Polsce pojawia się coraz więcej oddolnych inicjatyw osób z niepełnosprawnościami, które domagają się respektowania ich praw. Przykładem jest niedawny apel grupy „Chcemy całego życia" do Rzecznika Praw Obywatelskich o zapewnienie osobom niesłyszącym informacji o koronawirusie[7] czy wnioski osób indywidualnych

[3] I. Matiyenko, *Dostęp do informacji publicznej prawem człowieka*, https://informacjapubliczna.org/news/dostep-do-informacji-publicznej-prawem-czlowieka/ (dostęp: 25.10.2021).

[4] Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r., Dz.U. 1997, nr 5, poz. 24.

[5] Polityka Kulturalna Państwa z dnia 10 sierpnia 1993 r., http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Polityka_Kulturalna_Panstwa_-_Zalozenia_(sierpien_1993).pdf (dostęp: 25.10.2021).

[6] Konwencja ONZ o prawach osób niepełnosprawnych przyjęta przez Zgromadzenie Ogólne Organizacji Narodów Zjednoczonych w dniu 13 grudnia 2006 r., Dz.U. z 2012, poz. 1169.

[7] Zob. https://bip.brpo.gov.pl/pl/content/koronawirus-rpo-apeluje-zadbajmy-o-prawa-głuchych (dostęp: 8.11.2021).

i organizacji pozarządowych o zapewnienie w telewizji państwowej satysfakcjonującej jakości tłumaczenia na Polski Język Migowy[8]. Bez podstawowych informacji o przeciwdziałaniu epidemii osoby niesłyszące nie były w stanie zadbać o własne zdrowie, czy zrozumieć potrzeby rygorystycznych obostrzeń. Nie były też w stanie podjąć racjonalnej decyzji o szczepieniu, którego powszechność jest niezbędna dla zatrzymania pandemii. Inicjatywy samorzecznicze należy uznać więc za zjawisko pozytywne, ponieważ świadczą, że osoby z niepełnosprawnościami są zainteresowane czynnym udziałem w życiu społecznym. W kontekście działalności muzeów ważne jest odnotowanie w Konwencji, że zyskując możliwość twórczego rozwoju, osoby nie tylko odnoszą indywidualne korzyści, ale również wzbogacają całe społeczeństwo[9]. Dlatego właśnie rzecznicy praw osób z niepełnosprawnościami z entuzjazmem powitali ustawy o dostępności z 2019 roku[10], które regulują działalność na rzecz zwiększenia dostępności podmiotów publicznych, w tym państwowych instytucji kultury.

Wiele pracowników i pracownic sektora kultury realnie angażuje się, by umożliwić osobom wykluczanym aktywny udział w ofercie swoich instytucji. Uczestniczą w szkoleniach, uczą się rozwiązań, które pozwalają odbierać informacje osobom z niepełnosprawnościami sensorycznymi lub intelektualnymi. Pozyskują też środki, by wdrażać je w życie. Obawiam się natomiast, że usiłując naprawić zaniedbania w obszarze dostępności, nie poświęca się dostatecznej uwagi analizie, co jest kluczową informacją w muzeum i w jaką formę należy ją ująć, by była nie tylko możliwa do odebrania, ale również atrakcyjna dla odbiorcy lub odbiorczyni z konkretną niepełnosprawnością. Tymczasem osoby z niepełnosprawnościami mają swoje przyzwyczajenia i preferowane źródła informacji. Szacunek

[8] Zob. https://bip.brpo.gov.pl/sites/default/files/Wystąpienie%20do%20Przewodniczącego%20KRRiT,%208.04.2020.pdf (dostęp: 8.11.2021).

[9] Konwencja..., art. 30. pkt. 2.

[10] Ustawa o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami z 15 lipca 2019 r. (Dz. U. 2019 poz. 1696) i Ustawa o dostępności stron internetowych i aplikacji mobilnych z 4 kwietnia 2019 r. (Dz.U. 2019 poz 848).

do nich wymaga, by wyjść im naprzeciw i korzystać z wygodnych dla danych grup kanałów komunikacji. Proponuję więc w niektórych przypadkach zaniechać produkcji audiodeskrypcji, napisów czy transkrypcji- nie z intencją ograniczenia komukolwiek dostępu do informacji, lecz myśląc o przekierowaniu zasobów na komunikację informacji istotnych dla konkretnej grupy, w sposób dla niej odpowiedni, wyczerpujący, zwięzły i uporządkowany[11]. Pamiętając o podstawowych zasadach komunikacji, okażemy w ten sposób publiczności szacunek i umożliwimy satysfakcjonujące uczestnictwo w życiu społecznym.

Muzeum jako tekst

Koordynatorzy i koordynatorki dostępności współpracują zwykle z poszczególnymi działami muzealnymi, które kierują do nich pytania, jak zapewnić dostępność swoich projektów. Osoba nadzorująca dostępność często nie poznaje całościowej idei projektu, dlatego wskazuje jedynie, jakie rozwiązania umożliwią różnorodnej publiczności odbiór konkretnego, pojedynczego materiału lub wydarzenia. W ten sposób faktycznie umożliwiają osobom z niepełnosprawnościami odbiór opracowanych treści, ale czy dostarczają im dostęp do informacji o projekcie? Niekoniecznie. Dobrze znane muzealnikom i muzealniczkom są sytuacje, gdy do wystawy opracowywane są teksty łatwe do czytania, ale osoby z niepełnosprawnością intelektualną nie są w stanie odnaleźć do nich linków, ponieważ są ukryte na stronach pisanych muzealnym żargonem. Głusi nie zaglądają do zakładki z podcastami, gdzie zamieszczane są transkrypcje. Wydarzenia z audiodeskrypcją świecą pustkami, bo osoby niewidome nie mają w zwyczaju śledzić kalendarza instytucji zajmującej się sztukami wizualnymi. W zespole narasta frustracja, że zmarnowano czas i środki, a na stronach internetowych odkładają się nikomu nieprzydatne dane.

[11] T. Hołówka, *Kultura logiczna w przykładach*, Warszawa 2005, s. 7.

Produkcję nadmiarowych treści ograniczymy, jeśli przeanalizujemy, jak osoby z niepełnosprawnością odbierają świat i jakie wybierają środki przekazu. Czy informacje pozyskują z radia, telewizji, prasy, vlogów czy postów w mediach społecznościowych? Równolegle należy ustalić, które przewodnie treści wytwarzane przez muzeum są interesujące dla danej grupy. Sukcesem będzie, jeśli stworzymy ścieżki, dostarczające im właściwych informacji w odpowiedniej formie. Moją tezę łatwiej będzie zrozumieć, wprowadzając rozróżnienie na „tekst w muzeum" i „muzeum jako tekst", opisane przez Louise J. Ravelli w podręczniku *Museum Texts. Communication Frameworks* (2006). Pozwala ono uchwycić dwa poziomy informacji oraz przyjąć, że istotniejsze niż intersemiotyczny przekład pojedynczych tekstów lub nagrań, jest stworzenie kilku komplementarnych opowieści, atrakcyjnych dla osób o różnej wrażliwości zmysłowej.

Mówiąc o „tekstach w muzeum" Ravelli ma na myśli wszystkie wypowiedzi, które muzeum produkuje w celu komunikacji z publicznością. Do popularnych formatów należą: etykiety do eksponatów, informacje na ulotce, teksty kuratorskie czy wpisy katalogowe. Teksty nie muszą mieć formy pisemnej - sposobem komunikacji będą również audioprzewodniki, wykłady, a nawet identyfikacja wizualna i architektura wystawy. Wszystkie służą budowaniu narracji i interpretacji prezentowanego tematu. „Muzeum jako tekst" natomiast to ogólny sens wytworzony łącznie za pomocą wszystkich tekstów w muzeum. To całościowe wrażenie, reakcja emocjonalna i postawa, którą muzeum kształtuje u odbiorcy lub odbiorczyni[12]. Sama Ravelli podejmuje kompleksową analizę „tekstów w muzeum" i „muzeum jako tekstu", ale jej metodę można odnieść do mniejszych jednostek: projektów czy wystaw („teksty na wystawie" *versus* „wystawa jako tekst").

[12] L. J. Ravelli, *Museum Texts. Communication Framework*, Londyn-Nowy Jork 2006, s. 1-2, 119-121.

Przyjmując powyższe rozróżnienie, koordynator lub koordynatorka dostępności może badać dostępność poszczególnych tekstów albo ogólnego sensu wytwarzanego przez instytucję[13]. W pierwszym wypadku skupi się na możliwości percypowania pojedynczego materiału. Będzie kontrolować, czy w filmie są napisy i audiodeskrypcja, czy obrazowi towarzyszy audiodeskrypcja i tyflografiki, czy opis kuratorski został przełożony na tekst łatwy do czytania. W drugim wypadku sprawdzi, czy wystawa lub wydarzenie ma szansę wzbudzić u odbiorcy lub odbiorczyni emocje, skłonić do refleksji lub zmiany postawy. Będzie obserwować, czy zwiedzający wychodzą z poczuciem zrozumienia - dążyć do stworzenia różnym grupom możliwości odbioru oferty instytucji w sposób przez nie preferowany.

Twierdzę, że celem muzeum powinno być w pierwszej kolejności umożliwienie każdej osobie odbioru ogólnego sensu. Odbiorca czy odbiorczyni nie musi, a właściwie nie jest w stanie, zapoznać się z każdym obiektem i tekstem. Dla rzeczników i rzeczniczek praw osób z niepełnosprawnościami może to brzmieć jak wymówka, dla konserwatywnych muzealników czy muzealniczek - jak bluźnierstwo. Jestem jednak silnie przekonana o słuszności mojego argumentu, a wynika to z rzeczywistego doświadczenia pracy przy produkcji muzealnych wydarzeń. Jako koordynatorka dostępności Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powinnam zwracać uwagę na dostępność wszystkich jego projektów i sprawdzać, czy nie wykluczają osób o szczególnych potrzebach. Na własnej skórze doświadczam, że samo śledzenie wszystkich inicjatyw, nie mówiąc o uczestnictwie, jest niewykonalne. W swojej pracy muszę polegać na koordynatorach i koordynatorkach projektów, którzy w odpowiednim momencie powinni zwrócić się do mnie po konsultacje. A mowa przecież o programie zaledwie jednej, średniej skali instytucji! Po aktywnym uczestniku kultury oczekujemy naturalnie, że uczęszcza

[13] Por. tamże, s. 11.

do kilku muzeów, galerii, teatrów, filharmonii i kin. Nowoczesne muzea nie podają wiedzy, którą odbiorca lub odbiorczyni ma biernie, w całości wchłonąć. Porzuciły aspiracje do wyczerpania tematu jedną wystawą czy wydarzeniem. Celem jest raczej samo podjęcie rozmowy, zachęta do myślenia. Znaczenie powstaje dopiero w relacji między instytucją a publicznością, jest aktywnie konstruowane[14]. Większość wystaw nie proponuje więc linearnej narracji, lecz zwiedzanie według własnych zainteresowań, ewentualnie sugerując dyskretnie, by zwrócić uwagę na kluczowe eksponaty. Ravelli zwraca przy tym uwagę, że nawet tradycyjne, linearne ekspozycje można oglądać, skupiając się na różnych elementach, a uwagi odbiorców czy odbiorczyń nie da się w pełni kontrolować[15]. Zamiast zarzucać zwiedzające osoby nadmiarem informacji niekoniecznie dla nich ciekawych, lepiej spleść różne, alternatywne perspektywy, obracające się wokół jednej centralnej idei przewodniej, ale przemawiające do osób o różnych zainteresowaniach i stylach uczenia się[16].

Dostępność informacji w muzeach

Czy w praktyce można, respektując polskie prawo, zrezygnować z wprowadzania nadmiarowych rozwiązań pozornie zwiększających dostępność? Aby racjonalnie i zgodnie z ustawami dystrybuować środki, należy dobrze poznać zarówno przepisy, jak i potrzeby publiczności, dlatego koordynator czy koordynatorka dostępności jest w muzeum tak potrzebną osobą. W tym miejscu jedynie pobieżnie naświetlę obecną sytuację prawną, ponieważ chcę wskazać, że przepisy pozostawiają muzealnikom i muzealniczkom całkiem sporą swobodę i możliwość podejmowania decyzji odpowiednich dla specyfiki instytucji czy projektu.

Jak zostało powiedziane we wstępie, dostępność muzeów finansowanych ze środków publicznych regulują dwie ustawy:

[14] Tamże, s. 14.
[15] Tamże, s. 102, 132.
[16] Tamże, s. 132.

o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami oraz o dostępności stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych[17]. Ustawodawca wskazał, że podstawową informacją, którą należy udostępnić szerokiej publiczności, jest informacja o działalności instytucji. Oznacza to, że podstawowe informacje o zakresie działań, zespole, danych teleadresowych czy godzinach otwarcia trzeba opublikować w formie tekstu odczytywalnego maszynowo (na przykład na spełniającej standard WCAG 2.1 stronie internetowej), nagrania w Polskim Języku Migowym (PJM) oraz tekstu łatwego do czytania (ETR).

Jeśli chodzi o poszczególne treści, największe wymagania zostały nałożone na te publikowane w internecie. Strony internetowe oraz aplikacje mobilne, za pomocą których muzea kontaktują się ze swoją publicznością, muszą być funkcjonalne, kompatybilne, dostrzegalne i zrozumiałe w stopniu określonym przez wytyczne dla dostępności internetowej WCAG 2.1[18]. Jeśli instytucja zamieszcza informacje na stronie lub w aplikacji niespełniającej WCAG 2.1, musi opublikować je również na innej stronie lub w aplikacji dostępnej cyfrowo. Osoby pracujące w działach komunikacji powinny zwracać szczególną uwagę na dodanie do wszystkich informacji graficznych opisu alternatywnego, czyli tekstu odczytywanego osobom niewidomym przez czytniki ekranu. Opis ten dostarcza minimum informacji niezbędnych do zrozumienia zilustrowanego tematu[19]. Podobnym opisem informacji wizualnych (tzw. audiodeskrypcją) trzeba opatrzyć treści audiowizualne, czyli filmy i wideo. Audiodeskrypcja bywa wgrywana do filmu jako dodatkowa ścieżka dźwiękowa lub dołączona do wideo w formie tekstowej, którą

[17] Por. przyp. 10. Inne przepisy, na które należy zwracać uwagę to Ustawa z dnia 27 sierpnia 1997 r. o rehabilitacji zawodowej i społecznej oraz zatrudnianiu osób niepełnosprawnych czy Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. – Prawo budowlane, ale nie będą one istotne dla mojego wywodu. Miejskie instytucje kultury powinny wdrażać również standardy dostępności właściwe dla swojej lokalizacji.

[18] Załącznik do U. 2019, poz 848.

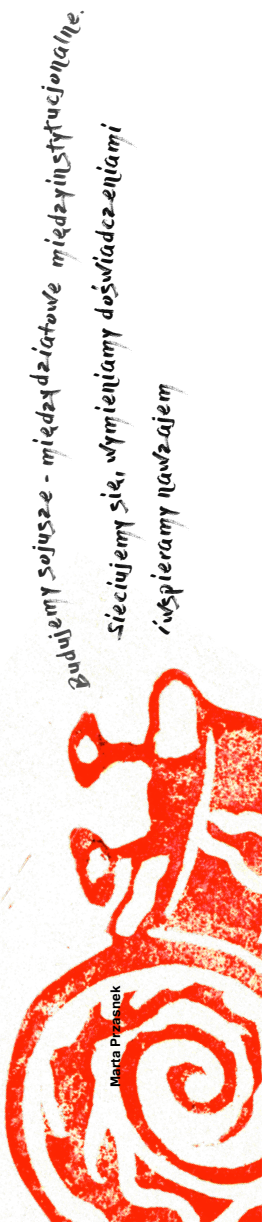
[19] P. Kowalski i in., *Jak wdrażać ustawę o dostępności?*, Łódź 2019, s. 38, https://www.funduszeeuropejskie.gov.pl/media/86764/ustawa_o_dostepnosci_poradnik.pdf (dostęp: 30.10.2021).

osoba niewidoma odczytuje za pomocą czytnika ekranu. Dla osób z niepełnosprawnością słuchu treści audiowizualne należy opatrzyć napisami rozszerzonymi (zwanymi też napisami dla niesłyszących i słabosłyszących), czyli napisami, które zawierają dialogi oraz informacje o niewerbalnych dźwiękach i tle muzycznym[20]. Do nagrań dźwiękowych, na przykład audioprzewodników lub podcastów, powinno się dołączać transkrypcję.

W przypadku treści przekazywanych na żywo w muzeum, ustawodawca pozostawia większą swobodę. Reguluje przede wszystkim, jak zapewnić możliwość orientacji w przestrzeni. Informacje o rozkładzie pomieszczeń powinny mieć formę wizualną (na przykład rzut budynku) oraz dotykową lub głosową (na przykład tyfloplan, makieta, nagrany opis przestrzeni odtwarzany za pomocą urządzenia multimedialnego lub znaczniki rozmieszczone w poszczególnych pomieszczeniach). Ustawodawca wymaga też obsługi w Polskim Języku Migowym. Może być ona świadczona przez kompetentnego pracownika czy pracownicę lub za pośrednictwem tłumaczy i tłumaczek (na żywo lub online). W celu lepszej komunikacji pracowników i pracownic obsługujących osoby słabosłyszące, do muzeum należy zakupić urządzenia wspierające, takie jak pętle indukcyjne czy systemy FM, IR lub Bluetooth.

Z tego pobieżnego opisu wymogów dostępności da się wyczytać, że wiele kwestii nie zostało uregulowanych, więc wybór odpowiednich rozwiązań leży po stronie indywidualnych instytucji. Przepisy nie mówią o podstawowej kwestii, jaką jest dostępność informacji o eksponatach na samej wystawie. Warto to wykorzystać na korzyść publiczności i zastanowić się nad sposobami komunikacji ekspozycji. Jednym z ważnych pytań będzie: na ile ważna jest możliwość samodzielnego odbioru bez wsparcia asystenta bądź asystentki? Odpowiedź brzmi inaczej w zależności od charakteru prezentowanych obiektów i celu kuratora czy kuratorki. Możliwość

[20] I. Künstler, U. Butkiewicz, *Napisy dla osób niesłyszących i słabosłyszących*, Warszawa 2019, s. 1, https://kulturabezbarier.org/wp-content/uploads/2019/12/Napisy-dla-niesluszacych_zasady-tworzenia_2019.pdf (dostęp: 30.10.2021).





samodzielnego poznania obiektów będzie priorytetem w instytucjach, których zadaniem jest przedstawienie kluczowych dzieł należących do światowego dziedzictwa. Powszechnie uważa się, że ich znajomość jest podstawowym elementem wykształcenia. Ponadto jest potrzebna, by sprawnie poruszać się w świecie kultury i rozumieć intertekstualne nawiązania. Dlatego dobrze zapewnić odbiorcy lub odbiorczyni możliwość zaznajomienia się z nim we własnym tempie oraz powrotu do informacji w dowolnym momencie. Informacje w formie tekstu o różnych poziomach trudności warto zamieścić w internecie, podręcznikach i encyklopediach oraz zadbać o ich dostarczenie do publicznych bibliotek. Możliwość powrotu do treści poza przestrzenią wystawy szczególnie przyda się osobom z trudnościami w nauce lub koncentracji. Głusi skorzystają z opublikowanego w internecie wideo w PJM, który będzie nie tylko tłumaczeniem informacji dla osób słyszących, ale również objaśni zjawiska niezrozumiałe dla osób nieznających świata dźwięków. Osoby niewidome z pewnością lepiej zrozumieją wygląd dzieła, jeśli będą mogły kilkukrotnie wysłuchać ogólnodostępnego opisu. Warto przemyśleć również publikację materiałów dotykowych w formie książki, którą będą mogły zakupić biblioteki i szkoły[21]. Materiały do samodzielnej eksploracji przez osoby z niepełnosprawnościami przydadzą się także na samej ekspozycji, jeśli instytucję odwiedza duża liczba zwiedzających i nie jest ona w stanie zapewnić zindywidualizowanej obsługi. Przygotowanie tak wielu materiałów nie będzie nadmierne, ponieważ informacje o konkretnym materiale są podstawową treścią, którą instytucja chce przekazać.

Zupełnie inną sytuacją jest zaangażowana wystawa sztuki współczesnej, której zadaniem jest krytyczne naświetlenie wybranego problemu społecznego. Poznanie wyglądu pojedynczych eksponatów często nie jest kluczowe - sztuka jest tylko narzędziem

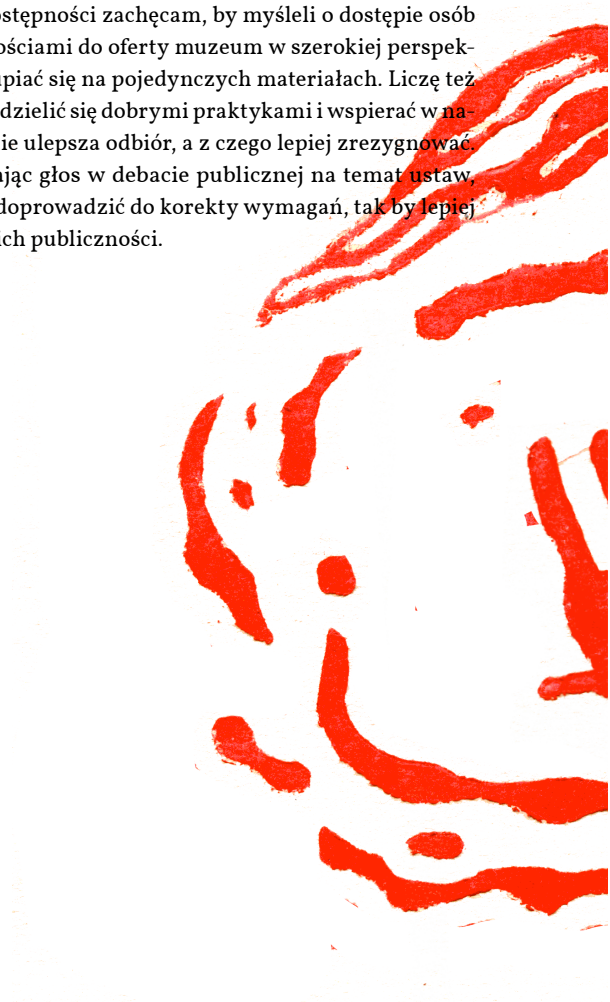
[21] Por. *Gemeinsam anders sehen! Inklusives Museumsbuch* - publikacja Kunsthistorischesmuseum Wien z tyflografikami i opisami zapisanymi alfabetem Braille'a przedstawiająca cztery ikoniczne obrazy z kolekcji Muzeum, https://shop.khm.at/shop/detail/?shop%5Bshowltem%5D=100000000029464-1693-0&cHash=faa24c90c40b13869f40ab308fec2fe6 (dostęp: 4.11.2021).

pomagającym zagaić temat i wzbudzić emocje. W tym wypadku ekspozycję warto zwiedzać z przewodnikiem, na wystawie warto położyć nacisk na zindywidualizowaną obsługę, zamiast kosztownych materiałów do pojedynczych eksponatów. Wysiłek należy położyć na zapewnienie każdemu możliwości pogłębienia podjętego na wystawie tematu. Muzeum powinno więc wskazać materiały w różnych formatach i na różnym poziomie trudności, dla publiczności posługującej się różnymi zmysłami, z różnym poziomem wiedzy i w różnym wieku. Będą to artykuły i publikacje książkowe, audycje radiowe i podcasty, wideo w PJM i z tłumaczeniem na język migowy. Materiały nie muszą być ściśle związane z wystawą, mają pogłębiać jedynie ten sam temat, dlatego przy ich tworzeniu warto wejść we współpracę ze znanymi rozgłośniami, stacjami telewizyjnymi i wydawnictwami. W celu ograniczenia nadprodukcji przed publikacją własnych materiałów, należy rozpoznać ofertę dostępną na rynku - być może przy okazji wystawy wystarczy jedynie przypomnieć lub wznowić zapomnianą publikację.

Niestety wprowadzone ustawy nie zawsze pomagają dokonywać racjonalnych wyborów. Sama jestem krytyczna wobec wymogu transkrypcji pod każdym nagraniem dźwiękowym. Radio czy podcasty nie są kanałami, przez które osoby niesłyszące uzyskują informacje. Uważam, że osoby słabosłyszące bardziej skorzystałyby na zredagowanym artykule niż trudnym w lekturze, wielostronicowym zapisie rozmowy. Podobnie zamiast napisów do wideo ze szkolenia online, lepiej byłoby opracować poradnik lub podręcznik na ten sam temat. Wartością szkolenia jest możliwość uczestnictwa na żywo, zadawania własnych pytań, wykonania praktycznych ćwiczeń. Informacje merytoryczne można podać w bardziej zwięzłej, lepiej przyswajalnej formie.

Wierzę, że przepisy będą nowelizowane i korygowane zgodnie z obserwowanymi mankamentami. Namawiam instytucje, by nie wykorzystywały luk prawnych na niekorzyść osób z niepełnosprawnościami, by ustawodawca nie wprowadził kolejnych sztywnych

regulacji, utrudniających racjonalizację rozwiązań i uniemożliwiających ograniczenie nadprodukcji na tym polu. Koordynatorów i koordynatorki dostępności zachęcam, by myśleli o dostępie osób z niepełnosprawnościami do oferty muzeum w szerokiej perspektywie, zamiast skupiać się na pojedynczych materiałach. Liczę też na to, że będziemy dzielić się dobrymi praktykami i wspierać w namyśle, co faktycznie ulepsza odbiór, a z czego lepiej zrezygnować. Solidarnie zabierając głos w debacie publicznej na temat ustaw, mamy możliwość doprowadzić do korekty wymagań, tak by lepiej służyły muzeom i ich publiczności.



Co dwa ślimaki, to nie jeden!



Dlatego zawsze pracujemy w zespołach




Mniej, bo
po co więcej, czyli
jak opowiadać o degrowście

Gdyby istniała opowieść, mit, który doskonale oddawałby złożoność rzeczywistości, w której żyjemy, o czym byłaby ta historia? Kto byłby jej bohaterem, bohaterką, a może osobą bohaterską, która znajdzie w sobie i otoczeniu siłę do pokonania przeciwności? Czy tych osób byłoby więcej? Jak skończy się ta historia?

Tradycyjne formy narracyjne, sztuka opowieści, to działanie w skali mikro, intymne, rozgrywające się w relacji, w spotkaniu człowieka z człowiekiem. Jeśli by mówić o rewolucji wywołanej zmianą narracji, uruchomi się ona tu raczej poprzez małą skalę. Ale to, jak kształtujemy opowieści zarówno o katastrofach, jak i możliwych przyszłościach, ma ogromne znaczenie. Tworzenie historii, uruchamianie wyobraźni w oparciu o określone strategie narracyjne może zmienić postawy wobec kryzysu planetarnego i zagrożeń z tym związanych. Jako praktyczka sztuki opowiadania wiem, że to działa.

Opowieść zasiewa w naszej wyobraźni ziarno, które - jak piasek w muszli perłopława - drażni, zmusza do refleksji, każe nam powracać do poruszonego w niej tematu, zgłębiać go i rozważać. Opowieści działają jak lustro, w którym się przeglądamy. W bezpiecznej sytuacji symbolicznego powrotu do dzieciństwa, do prywatnej, intymnej sytuacji spotkania, słuchania, kontaktu, na konwencjonalne struktury fabularne projektujemy własne doświadczenia, wrażliwość, tematy wokół których krążymy, a także te, które - wyparte - czają się w naszym wewnętrznym cieniu. To właśnie te obszary podrażnia ziarenko opowieści.

Sztuka opowieści nie jest ani narzędziem naukowym, ani narzędziem precyzyjnej diagnozy psychologicznej. W Polsce jest to sztuka rekonstruowana, bo tradycja żywej opowieści została przerwana, kiedy po wojnie zakaz wędrownego trybu życia zakończył epokę wędrownych dziadów, lirników - ostatnich profesjonalnych „tutejszych" opowiadaczy. Wcześniej wędrowali oni od wsi do wsi,

Joanna Sarnecka

od miasteczka do miasteczka, przysiadając na schodach kościołów, przy bramach cmentarzy, śpiewając pieśni nabożne i eposy, przypominające o boskich ingerencjach w najważniejsze wydarzenia historyczne. Zatrzymywali się w domach, gdzie za jadło i napitek, całej okolicznej społeczności, opowiadali historie o tym, co dzieje się w odległych miejscach, wyśpiewywali kryminalne, mrożące krew w żyłach ballady, jak pani zabiła pana we wsi pod Głogowem. Spełniali więc rolę żywej gazety, choć fakty były tu ujęte w duży cudzysłów; rządziły nimi tradycje narracyjne. Dziś środowisko opowiadaczy rośnie w siłę, szukając możliwości podjęcia na nowo tradycji, ale tak, by pozostawała ona w dialogu ze współczesnością. Przykładem tego rozwijającego się zainteresowania jest chociażby odbywający się co roku w Warszawie Międzynarodowy Festiwal Sztuki Opowiadania.

Tradycja opowieści sięga do długiej tradycji, bliskiej korzeniom religijnym, mitycznym. Dlatego tak łatwo ulegamy czarowi opowieści i - nie wiedzieć kiedy - zaczynamy jej wierzyć. My, ludzie, potrzebujemy opowieści; karmimy się nimi, ufamy ich wewnętrznej logice i prawdzie. To ich wielka moc, która bywa też nadużywana; *fake newsy* i postprawdy, ubrane w szaty tradycyjnych struktur narracyjnych, rozchodzą się dziś z nieprawdopodobną prędkością, zasilając wyobraźnię całych społeczności. Wystarczy odwołać się do tradycyjnego schematu: był pewien człowiek, który poznał prawdę, inni nie chcieli mu wierzyć, jedynie nieliczne grono mu zaufało i doznało oświecenia - i niewinna struktura narracji staje się skuteczną metodą upowszechniania pseudonaukowych treści, tak często spotykanych we współczesnej infosferze.

Pamiętając zatem, że siła opowieści może stać się też zagrożeniem, wróćmy do głównego pytania: jak o zagrożeniach opowiadać? Jak mówić o kryzysie klimatycznym i możliwych scenariuszach przyszłości w sposób niebanalny, który nie zamknie tych kosmicznych zdarzeń ani w oczywistym i antropocentrycznym fatalizmie, ani w solucjonistycznym pozytywnym optymizmie? Jak włączać

w tę opowieść zachętę do zrewidowania sposobu, w jaki żyjemy, ale bez obarczania poczuciem winy? Jak podejmować konstruktywną krytykę systemu, który doprowadził nas na skraj katastrofy?

Opowieść z przeszłości

W zasadzie większość tradycyjnych baśni opowiada o kryzysie. Szczęśliwe królestwo nawiedzone przez złego smoka; kraina opanowana przez mrocznego czarnoksiężnika; zła macocha, pchająca dzieci ku zagładzie; konieczność wyruszenia na wojnę; zło; śmierć; choroba - takich obrazów w tradycyjnych baśniach nie brakuje. Podobnie jest w literaturze pisanej, bo kryzys, konflikt, to dobre paliwo do zbudowania wciągającej historii i stworzenia tła dla przemiany bohatera z osoby zwykłej, słabej, nijakiej, w herosa. Tak też dzieje się zazwyczaj w tradycyjnych opowieściach. Kryje się w tym schemacie pewne zagrożenie dla współczesności: chcąc zrealizować znajomy scenariusz, znany z opowieści jako najlepsza droga do sukcesu i zażegnania kryzysu, możemy na przykład projektować wizję bohatera na osoby aktywne, domagać się od nich rzeczy niemożliwych - wszak kulturowy heros, który przychodzi zaprowadzić porządek, może wszystko. Takie oczekiwania, nawet niewypowiedziane, mogą wywierać presję na osoby zaangażowane, stać się ciężarem nie do uniesienia, jednocześnie zwalniając niejako innych, nas, z podejmowania aktywności[1]. Przecież najskuteczniej sprawę załatwi bohater - bohaterka.

Spróbujmy więc, korzystając z dobrze znanych, baśniowych struktur, postawić się w pozycji bohatera, którym będzie każdy z nas - człowiek w kryzysie, nie heros, a „głupi Jaś", słaby wobec skali problemów i czujący niemoc w obliczu skomplikowanej rzeczywistości. Przypatrzmy się, co przytrafiło się innym, podobnie słabym jak my, bohaterom. Oto niechciany przez nikogo i pogardzany chłopak, odrzucona przez społeczność sierota, w micie jednego

[1] Wspomina o tym Tomasz Stawiszyński w książce *Ucieczka od bezradności*, Kraków 2021.

z plemion rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej staje się opowiadaczem, człowiekiem pełniącym ważną funkcję społeczną. W wielu baśniach najmłodszy, odrobinę niewydarzony syn króla, bierze za żonę królewnę, dostaje pół królestwa i zostaje mądrym i sprawiedliwym władcą. Analizując te przykłady można by powiedzieć, że wielu z nas jest dziś na dobrej drodze do sukcesu. Jak Jaś, niewiele rozumiemy i nie jesteśmy w stanie pojąć złożonych praw czy zależności kosmosu; zajmuje nas przeżycie, dobra zabawa i codzienność. Spokojne życie przerywa jednak cień katastrofy. Nie ma rady, trzeba porzucić szczęśliwe dzieciństwo i ruszyć w świat na poszukiwanie remedium.

Bajkowy scenariusz może napawać optymizmem, uwolnić temat planetarnych zagrożeń od ciężaru, który odbiera energię, a czasem przyczynia się do paraliżującego lęku. Ważne, żeby - podążając za opowieścią - wędrować przez świat z taką otwartością i niewinnością, jak nasz słaby i nieco komiczny bohater, który często odpowiedzi na istotne pytania odnajduje po drodze. To droga go zmienia, kształtuje, poddaje próbie. A próby w opowieściach bywają różne: oto ryba wyrzucona z wody czy jabłonka ciężka od jabłek wołają o pomoc. Starszy, mądrzejszy, zdolniejszy brat z bajki zwykle mija obojętnie potrzebujących, bo koncentruje się na celu. Głuptas jest „tu i teraz"; z troską i empatią reaguje na rzeczywistość i to jego strategia okazuje się skuteczna. Świat wchodzi z nim/nami w głębszą relację i tylko dzięki wrażliwości i współpracy, tylko razem - mówią tradycyjne opowieści - możemy dokonać zmiany. Zatrzymanie, uważność, czułość to potrzebne narzędzia. Dlaczego nie spróbować tej strategii w rzeczywistości?

Wyobraźnia zmiany

Tradycyjne opowieści czy historie mityczne nie są przeznaczone do dosłownego odczytania. To metafory zawierające głębokie, egzystencjalne przesłanie, które najlepiej odbierzemy nie czytając, lecz słuchając tych historii. Budowanie narracji, samo w sobie, jako

pierwotna ludzka aktywność, jest działaniem porządkującym. Nazywa nienazwane obawy, przywołuje niewypowiedziane egzystencjalne bóle i nasze troski. Uniwersalizuje je i tworzy z nich opowieść o kosmicznym znaczeniu, historię z *happy endem*, która daje nadzieję i siłę. Przejście wraz z bohaterem przez cykl drogi pełnej przygód, prób i niebezpieczeństw, uwalnia naszą wewnętrzną energię, pobudza wyobraźnię, pozwala marzyć tak jak wtedy, kiedy byliśmy dziećmi.

Dar opowieści nie jest niczym więcej poza tym, czym jest: spotkaniem z drugim człowiekiem i przeżywaniem razem, blisko i intymnie, prawdy o naszym losie; kruchym, zwykle niełatwym, w którym nieraz stajemy przed istotnymi wyborami i zdarza się, że wybieramy źle. Opowieść jednak przynosi pewną ulgę - to wszystko ma znaczenie. Droga, proces, zmiana, są istotą historii, na początku której jesteśmy ty i ja, wraz ze swoimi niedoskonałościami.

Tradycyjne baśnie to zazwyczaj historie inicjacyjne. Dziś nie przechodzimy tego rodzaju rytuałów, a jednak w życiu doświadczamy zmian; zmiana, jak mówią niektórzy, jest jedyną stałą. Brak rytuałów spłaszcza życie, sprowadzając do codzienności łączącej narodziny ze śmiercią przydługim i nudnawym rytmem aktywności i snu. A przecież pragniemy czegoś więcej: chcemy, żeby nasza codzienność miała sens, noc i dzień stanowiły znaczący, intensywny czas, żebyśmy mogli przeżywać świadomie zmiany w naszym życiu, w nas, w sposobie myślenia, postawach, ciele. Owszem, czasem w zmaganiu i buncie, być może w ciemnym lesie, wojnie, niepewności, ale przytomnie i w pełni. Na te właśnie potrzeby odpowiadają tradycyjne opowieści. Wiemy dziś, że uczestniczymy w wielkiej zmianie, która dokonuje się w świecie. Zmienia się klimat, środowisko, wymierają kolejne gatunki roślin i zwierząt, napięcia między ludźmi rosną, w wielu miejscach nie da się już żyć, trwają walki o wodę. To brzmi jak klątwa, którą rzuciliśmy na siebie i wszystko, co nas otacza. Nie zdejmiemy jej i nie obudzimy się w świecie sprzed katastrofy, bo też katastrofa nie zaczęła się dziś. Mówi nam ona coś

ważnego o nas, o kryzysie ludzkiej relacji ze światem - i to z pewnością, choć w mikroskali, jesteśmy w stanie zmieniać.

Mniej, bo po co więcej

Jak zatem opowiadać o konieczności zmiany naszego życia, gospodarki, polityk, aby utrzymanie względnej równowagi w świecie było możliwe? Odpowiedź brzmi: mniej, bo po co więcej. To hasło przypomina zaklęcie otwierające ukryte drzwi, za którymi być może znajdziemy skarb albo szyfr, który należy rozkodować, żeby zrozumieć drogę wyjścia z labiryntu, w którym utknęliśmy. Jednocześnie „mniej, bo po co więcej" - może brzmieć mało wiarygodnie dla osób, które cenią sobie swoją sycącą, pełną, smakowitą codzienność, dla tych, którzy nie wierzą lub nie chcą wierzyć, że sytuacja dojrzała do zmian. Jak zatem - mówiąc już językiem codzienności - wyjść poza argumenty oczywistych, wymiernych korzyści, które dominują w narracjach polityczno-gospodarczych? Jak opowiadać o niezbędnej zmianie bez wchodzenia w ślepą uliczkę utorowaną już przez kapitalizm, w której każdy z nas, zwykłych ludzi, weźmie na siebie odpowiedzialność za losy świata, zapominając, że główni sprawcy ani myślą zrezygnować ze swojego kosztownego komfortu? Wszak na rękę im nasze poczucie winy, które przykrywa ich beztroskę, i nasze drobne wyrzeczenia, które zaciemniają obraz koniecznych systemowych przemian. Wobec tak ułożonej rzeczywistości dobrą strategią może być postawa dziecka z bajki *Nagi król*, które bez zahamowań, wstydu i nie zważając na konwenanse, nazywa rzeczy po imieniu i śmieje się w głos z golizny, którą inni próbują zatuszować pracą wyobraźni. Śmiech uwalnia od konstruktów, przełamuje tabu, rozbija ustanowioną, odwieczną hierarchię, wprowadzając w to miejsce karnawałową równość. Od śmiechu świat może zacząć się na nowo.

Opowieści mają w sobie podobną, wyzwalającą moc. Pełne znaczenia obrazy i schematy narracyjne z ich ludyczną prostotą skutecznie poruszają emocje - proste, niewyrafinowane, wspólne: smutek,

śmiech, łzy, gniew. Podobno satysfakcja z wysłuchania dobrej opowieści przypomina radość z obcowania z nowo narodzonym dzieckiem. Poczucie spełnienia, radości, spokój płynący z zakończenia i poczucie, że od teraz wszystko jest możliwe i będzie się spełniać, jest nam niezwykle potrzebne w czasach kryzysu. Ja, głupi Jaś z bajki, nie mam scenariusza na lepsze jutro. Idę walczyć ze smokiem z naiwną wiarą, że drewniana szabelka wystarczy, by zaradzić światowemu nieszczęściu. Wchodząc na drogę, nie wiem, co będzie. Po prostu idę, a po drodze reaguję: nakarmię głodnego wilka, pomogę ludziom w potrzebie; to ratuje mnie z każdej opresji. „Mniej, bo po co więcej", to nie oczekiwać celu, ale koncentrować się na drodze.

Opowieści pochodzą z przeszłości. Są jak wielkie, prastare drzewo zanurzone korzeniami w tradycji. Mają mocny pień fabuły, na którym utrzymuje się korona wątków - tych istotniejszych i tych pobocznych, które, jak słabe gałązki, czasem usychają i odpadają. A na końcu, delikatnie, na wietrze, poruszają się liście słów. Słowa są zmienne - dziś są takie, jutro inne, zmieniają kolory, opadają, rosną nowe. Każdy opowiadacz, opierając się na mocnym pniu strategii i schematów narracyjnych, tworzy własne rozwiązania - własne słowa. I dzięki temu drzewo żyje, sięga do słońca i daje schronienie.

Co się wydarzy? Propozycja zabawy w opowieści

Na koniec najlepiej spróbować swoich sił i zacząć opowiadać. Niech inspiracją będzie ten początek historii, a wy dopiszcie resztę:

> **Dawno, dawno temu, była sobie wioska między górami. Jej mieszkańcy żyli szczęśliwie i niczego im nie brakowało. Pewnego dnia, kiedy obudzili się rankiem, zobaczyli, że wokół jest zupełnie ciemno. Pomyśleli, że to gęste burzowe chmury, że z pewnością przyjdzie deszcz, a po nim znów wyjdzie słońce. Ale nic takiego nie następowało. – A może wiatr przegoni**

chmury? – powiedział ktoś. Ale choć przyszedł wiatr, ciemność nie ustępowała jasności. Trudno się żyło, pracowało, trudno było trafić w ciemności do własnego domu. Ludzie czuli się przytłoczeni, byli markotni, w końcu niektórym nie chciało się nawet wstać z łóżka: skoro jest noc, będę leżał w łóżku – myśleli i poddawali się tej dziwnej nocy. Minął jeden dzień, drugi, kolejny. Ciemność trwała nad wioską i zdawało się, że tak już musi pozostać. Ale wtedy ktoś zaproponował: a może by tak wybrać się za góry, na południe, pójść w stronę słońca i sprawdzić, co się z nim stało...?

Resztę wymyślcie sami. Kto wyruszył? Dokąd poszedł i co takiego odkrył? Czy udało się sprawić, że nad wioską w górach znów wyszło słońce?

Niczego nie notujcie, użyjcie wyobraźni, stwórzcie w swoich głowach wioskę, ludzi, gęsty mrok nad ziemią. Powędrujcie do wioski w górach i dalej za bohaterami. Niech wsparciem waszej pamięci będą nie słowa, ale struktura, którą wymyślicie, przydać się mogą także powtórzenia i refreny. A kiedy historia będzie gotowa, opowiedzcie ją komuś i zobaczcie, co się wydarzy.



6–11 **Ewa Chomicka** - antropolożka kultury, polonistka, muzealniczka i kuratorka sztuki współczesnej. Kieruje Laboratorium Praktyk Muzealnych w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, komórką zajmującą się rozwojem współpracy między muzeum a artystami i artystkami współczesnymi, a także interdyscyplinarnych inicjatyw, łączących ze sobą sztukę współczesną, badania i aktywizm. Rozwija długofalowe projekty partycypacyjne, poszerza pole sztuki ze społecznością. Członkini Kolektywu Klimatycznego wypracowującego w 2019 roku manifest klimatyczny we współpracy z organizacją We Are Museums. Członkini grupy Muzea dla Klimatu i kolektywu Kultura dla Klimatu, inicjatorka zielonego zespołu w Muzeum POLIN.

6–11 **Jakub Depczyński** - historyk sztuki, ukończył studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcher w Dziale Badań oraz kurator programu publicznego poświęconego kryzysowi klimatycznemu. Interesuje się praktykami postartystycznymi, relacjami technologii i sztuki, sztuką wobec antropocenu oraz współczesną myślą ekologiczną.

6–11 **Bogna Stefańska** - historyczka sztuki, ukończyła studia magisterskie na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie jako researcherka w Dziale Badań oraz kuratorka programu publicznego poświęconego kryzysowi klimatycznemu. W pracy badawczej zajmuje się przepisywaniem kanonu działań artystycznych i aktywistycznych wobec kryzysu klimatycznego oraz sztuką feministyczną i internetowymi działaniami feministycznymi. Współtwórczyni feministycznego festiwalu filmów dokumentalnych kobiet HER Docs Film Festival.

14–21 **Sebastian Cichocki** - główny kurator i kierownik działu badań Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Autor publikacji, wykładów, programów publicznych. Wybrane wystawy z ostatnich lat: *Kto napisze historię łez. Artystki o prawach kobiet* (2021), Konteksty 11. *Kongres post- artystyczny* (2021), *Formy podstawowe. Wystawa sztuki w środowisku szkolnym* (2021) *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany* (2020), *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku* (2019), *Biennale Sztuki na Bródnie* (2018), *Robiąc użytek. Życie w czasach postartystycznych* (2016), *Zofia Rydet. Zapis socjologiczny. 1978-1990* (2015), *Rainbow in the Dark. On the Joy and Torment of Faith* (SALT, Stambuł, 2014, Malmo Konstmuseum, 2015), Pawilon Polonia 52 (Monika Sosnowska) i 54 (Yael Bartana) na Biennale Sztuki w Wenecji.

22–31 **Michał Czepkiewicz** - geograf z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się zależnościami między urbanistyką, mobilnością, stylami życia, emisjami gazów cieplarnianych i dobrostanem mieszkańców miast. Na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza kieruje projektem badawczym na temat mobilności mieszkańców Polskich miast i wpływu tej mobilności na zmiany klimatu. Współpracuje z Uniwersytetem Islandzkim w Reykjaviku, gdzie bada emisje gazów cieplarnianych związane ze stylami życia mieszkańców miast. Współpracuje z samorządami w Polsce w dziedzinie planowania przestrzennego. Zaangażowany w działania aktywistyczne i edukacyjne na rzecz ochrony klimatu.

32–39 **Agata Szydłowska** - kuratorka, badaczka, autorka książek. Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Szkoły Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, doktorka etnologii. Kierowniczka Katedry Teorii Designu na Wydziale Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Interesuje się społecznymi i politycznymi kontekstami dizajnu. Poprzez działania kuratorskie i refleksję humanistyczną bada projektowanie poza antropocentryzmem.

40–47 **Katarzyna Sadowy** - architektka i ekonomistka, adiunkt w Katedrze Ekonomiki i Finansów Samorządu Terytorialnego w Kolegium Zarządzania i Finansów. Łączy wiedzę z zakresu architektury i urbanistyki oraz ekonomii, specjalizuje się w zagadnieniach związanych z relacjami pomiędzy przestrzenią a gospodarką i społeczeństwem. Była m. in. współautorką rekomendacji do Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m. st. Warszawy (2014); ekspertką Warszawskiego Okrągłego Stołu Adaptacji Klimatycznej (2016/2017); ekspertką w opracowaniu kierunków doskonałości gospodarczej

Warszawskiego Obszaru Funkcjonalnego (2020); ekspertką Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej m. st. Warszawy (w kadencji 2016-2019 oraz 2020-2023). Jest członkinią Koła Architektury Zrównoważonej Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Architektów Polskich. Kieruje zespołem polskiego partnera konsorcjum projektu OpenHeritage, finansowanego ze środków Komisji Europejskiej w ramach programu Horyzont 2020, w konkursie Greening the Economy, w którym opracowywane są modele adaptacji obszarów dziedzictwa zgodne z zasadami poszanowania środowiska. Jest autorką i współautorką publikacji na temat nowych form produkcji w mieście, roli dziedzictwa w kształtowaniu miast oraz rozwoju zrównoważonego.

8–57 **Weronika Parfianowicz** - kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się m.in. problematyką związaną z mieszkalnictwem w Europie Środkowej i ideą postwzrostu oraz upowszechnianiem wiedzy na temat kryzysu klimatyczno-ekologicznego. Jest członkinią komisji zakładowej OZZ Inicjatywa Pracownicza na Uniwersytecie Warszawskim.

0–73 **Katarzyna Roj** - kuratorka, redaktorka i autorka wielu tekstów oraz publikacji na temat kultury materialnej. Związana z BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej. Obecnie prowadzi w galerii Dizajn BWA Wrocław dwa długofalowe projekty: Żyjnię, czyli przestrzeń społeczną i edukacyjną galerii, która w czasie wolnym od zajęć programowych pełni funkcję dostępnego i darmowego miejskiego sanatorium oraz Pole Regeneracji, projekt poświęcony Wrocławskim Polom Irygacyjnym.

4–33 **Maria Wasińska-Stelmaszczyk** - animatorka kultury, pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi. Fascynuje ją odkrywanie, w jaki sposób sztuka oddziałuje na tych, którzy ją odbierają i jak przejawia się w codziennym życiu. Wykorzystuje pomysły zaczerpnięte z artystycznej awangardy i sztuki współczesnej do budowania porozumienia z odbiorcą i projektowania nowych form relacji.

4–91 **Katarzyna Jagodzińska** - adiunkt w Instytucie Studiów Europejskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka koncepcji programowej Muzeum Zabawek w Krakowie i dyrektorka ds. programowych. Pracowała w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie (2005–2020). Ukończyła historię sztuki oraz dziennikarstwo i komunikację społeczną na UJ, doktoryzowała się z muzeologii. Autorka czterech książek o muzeach, w tym *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe* (Routledge, 2020). Aktualnie pracuje nad książką zatytułowaną *Partycypacja i post-muzeum* i rozwija *Atlas muzealnej partycypacji* https://muzeumpartycypacyjne.pl/ (uruchomiony w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2020). Laureatka stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców na lata 2020–2023. Członkini ICOM i AICA.

92–99 **Alicja Kaźmierkiewicz** - zoolog i muzealnik. Ukończyła Uniwersytet Gdański. Pracowała w licznych projektach naukowych, m.in. dla Polskiej Akademii Nauk, Duke University oraz University of Cambridge. Od ponad 10 lat zajmuje się *less waste*, ekominimalizmem i głęboką ekologią. W swojej pracy czerpie z doświadczenia mieszkania na trzech kontynentach, a za swój dom uważa całą Polskę.

100–113 **Marta Przasnek** - historyczka sztuki, audiodeskryptorka, koordynatorka dostępności w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Absolwentka Kolegium Międzyobszarowych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim oraz specjalności „Między Wschodem a Zachodem - historia kultury i myśli" na Uniwersytecie w Kolonii.

114–123 **Joanna Sarnecka** - antropolożka kultury/ etnografka, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, artystka działająca w obszarze sztuki opowiadania (grupa Opowieści z Walizki) i eksperymentująca z tańcem butoh i performancem. Działa społecznie na rzecz włączania w kulturę w założonej przez siebie Fundacji na Rzecz Kultury „Walizka", tworzy projekty artystyczne z wykorzystaniem nowych technologii. W 2020 roku zainicjowała działalność Wirtualnego Muzeum Antropocenu (www.wma.museum); współtworzy kolektyw WMA. Mieszka na Podkarpaciu.


Muze-
alny
Think-
-tAnk.
UMiar
w/ mu-
=each