

MONIKA KWAŚNIEWSKA

**„BYCIE RAZEM
W ODDZIELENIU”.****Inscenizowana
partycypacja**

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie

FLAGA NR 5występują: Daniel Chryc, Monika Drożyńska, Ana Forma, Mira
Marcinów, Karolina Niemiec-Gustkiewicz, Hanka Podraza,
Tomasz Węgorzewski
21-24 września 2017

Flaga nr 5 – projekt zrealizowany w Instytucie Teatralnym w ramach programu Placówka – to praca bardzo złożona gatunkowo. Kontekst instytucjonalny wydarzenia podsuwa kategorie teatralne. Twórcy określają je zarówno mianem „performansu hafciarskiego”, jak i warsztatu realizowanego w ramach działalności krakowskiej Szkoły Haftu dla Pań i Panów „Złote Rączki” – od razu zaznaczając jego partycypacyjny charakter. Jest to performatywny serial rozłożony na cztery wieczory-odcinki, ponieważ, jak zapowiadano: „Każdy wieczór hafciarski to odrębna historia i odrębny pokaz”. Powstała w jego wyniku flaga trafi do galerii jako piąty element serii flag „autorstwa” artystki wizualnej i performerki Moniki Drożyńskiej. Być może, tak jak niektórym z poprzednich flag, na wystawach towarzyszyć jej będzie film dokumentalny, bo zdarzenie było rejestrowane. Jeśli przywołuję te możliwe kategorie, to nie z chęci klasyfikowania. Mają one raczej ilustrować hybrydyczność wydarzenia, która nie tylko była bardzo ważną jego cechą, ale też znacząco wpływała na odbiór. Tak było przed ostatnim wieczorem – jedynym, w którym uczestniczyłam. Zdezorientowana nieklarownymi informacjami na stronie internetowej, przed wejściem do sali teatralnej snułam przypuszczenia na temat tego, czego właściwie mamy się spodziewać. Gdy nieco przestraszona informacją, że wydarzenie ma trwać trzy godziny, próbowałam się dowiedzieć, czy będzie można wyjść w trakcie, otrzymałam odpowiedź, że o przebiegu warsztatu i przerwach zadecyduje inicjatorka wydarzenia – Monika Drożyńska. Pytanie, czy będziemy mieć do czynienia ze swobodnym warsztatem w ramach „wydarzenia performatywnego”, czy jednak z zamkniętym, mocno ustrukturyzowanym spektaklem, wisiało więc w powietrzu, wywołując pewien niepokój. Nie mijał on wraz z rozpoczęciem wydarzenia. Wręcz przeciwnie – artyści cały czas mylili tropy, zmieniając zasady i dynamikę wieczoru. Dodać muszę, że uczestnicząc tylko w ostatnim odcinku serii, podobnie jak większość przybyłych, nie znałam całości, a opowieściom artystów o przebiegu pozostałych warsztatów ufałam umiarkowanie. Dopiero później, oglądając rejestracje poprzednich spotkań, przekonałam się, że podobne wątpliwości pojawiały się regularnie, bywały otwarcie wyrażane przez odważniejszych i bardziej aktywnych niż ja uczestników, stanowiąc jeden z głównych elementów

wpływających na przebieg i jakość projektu. Rejestracje potwierdziły, że, po pierwsze, każdy z wieczorów przebiegał inaczej, choć ramowy scenariusz był stały, a po drugie, że nagrania są dobrym materiałem na serial dokumentalny: blisko sześć godzin rejestracji obejrzałam z nieukrywaną przyjemnością.

Każdy pokaz zaczynał się półgodzinna „inscenizacja o hafciarce”. Najpierw w półmroku Drożyńska haftowała, opowiadając nieśpiesznie, jak to, nie mając pieniędzy, za wszystko płaci haftami. W przerwach tej narracji Karolina Niemiec-Gustkiewicz cytowała okrągłe frazy o zawiązującej się właśnie między sceną a widownią autopoetycznej pętli feedbacku. Następnie Mira Marcinów jako hafciarka tańczyła do *Cyganerii* Pucciniego, a Daniel Chryc opowiadał o emocjach targających „granym” przez niego bohaterem – zakonchany w hafciarce Rodolfem. Po zakończeniu inscenizacji twórcy aranżowali konferencję prasową, na której się przedstawiali, opowiadali o sobie i odpowiadali na ewentualne, często prowokowane lub sugerowane przez siebie, pytania widzów. Potem następowała część warsztatowa, podczas której uczestnicy – otrzymawszy tamborki, białą materiał, igły i czerwony kordonek – uczyli się haftować krótkie, losowo wybrane słowa z przygotowanej przez artystkę puli. Na koniec następował psychologiczny „test haftu”, polegający na analizie powstałych prac. Ten ramowy scenariusz miał różne warianty: drugiego dnia Monika Drożyńska po około czterdziestu minutach opuściła Instytut Teatralny (w nauce haftowania zastąpił ją Jakub Wesołowski), by udać się na wernisaż własnej wystawy; ostatniego dnia zamiast rozpoczynającej wydarzenie inscenizacji wysłuchaliśmy jej słownej rekonstrukcji. Dynamika każdego spotkania zależała też od zachowania, aktywności (i uległości) widzów. I choć tak zarysowany scenariusz nie zapowiada niczego spektakularnego, w jego chwiejnych, niedookreślonych ramach wydarzało się bardzo wiele. Prosty schemat i hybrydyczność gatunkowa skłoniły do zadania podstawowych pytań dotyczących relacji między różnymi gatunkami sztuki, obowiązujących w ich obrębie konwencji legitymizujących proces produkcji i eksploatacji „dzieła” oraz – co było najbardziej zaskakujące – relacji sztuki, państwa i narodowości.

Do kogo należy moja twarz?

Wydarzenia w Instytucie Teatralnym były, jak wspomniałam, nagrywane, a uczestnicy przed wejściem podpisywali zgodę na rejestrowanie i przetwarzanie ich wizerunku. Nie jest pewne, czy dokument o *Fladze nr 5* powstanie, bo, jak poinformowali nas artyści, każdego wieczoru znalazła się osoba, która odmówiła podpisania formularza. Wiadomość ta mnie zdziwiła, bo – jak zapewne wielu innych – byłam pewna, że zgoda jest warunkiem uczestnictwa. Ponieważ informacja padła w czasie pokazu i była wytłumaczeniem, dlaczego nie zaprezentowano nam nagrań z poprzednich wieczorów, trudno mi było przyjąć ją z ufnością... Podejrzałam też, że organizatorzy naszej pisemnej deklaracji w ogóle nie potrzebują, bo uczestnicząc w imprezie

publicznej z góry dajemy im prawo do używania naszego wizerunku¹. Prośba o zgodę skłaniała do poddania refleksji faktu, że nasze twarze w ramach imprezy publicznej nie należą tylko do nas, stają się w jakimś sensie „dobrem publicznym” (por. np. Miernik, 2016; choć, oczywiście, muszą być spełnione określone warunki utrwalania wizerunku jako elementu „większej całości”). Uruchomienie konkretnego problemu etycznego w ramach wydarzenia partycypacyjnego umożliwiło rozważenie szerszego problemu społecznego i prawnego. W jakim stopniu mój tok rozumowania był „typowy”, a więc – jak można przypuszczać – celowo sprowokowany przez twórców, przekonałam się dopiero, oglądając udostępnione mi nagrania. Okazało się bowiem, że kwestia rejestracji i jej wykorzystania była elementem stałej gry z widownią, choć nie wszyscy tak jak ja irytowali się i namyślali skrycie. Do najostrzejszego konfliktu na tym polu doszło podczas drugiego pokazu, kiedy Drożyńska udała się na wernisaż, chciała bowiem, by *live streaming* z *Flagi nr 5* stanowił jeden z elementów prezentowanej tam kolekcji, o czym poinformowała widzów za pośrednictwem jednej ze swoich asystentek, Any Fromy, tuż przed rozpoczęciem transmisji. Początkowa zgoda na to rozwiązanie szybko została odwołana, a sytuacja wywołała burzliwą dyskusję właśnie na temat praw do przetwarzania wizerunku oraz narcystycznej, roszczeniowej i nielojalnej wobec warsztatowiczów artystki. Ostatecznie kamerę skierowano na ekran w Instytucie Teatralnym, na którym widoczna była Drożyńska przeprowadzająca relację na żywo z wernisażu, przeznaczoną dla uczestników warsztatu. Tyle że nagranie, choć opierało się w dużej mierze na słowie, z woli uczestników pozostało nieme, a więc niekomunikatywne. Paradoksalnie, Drożyńska, która deklarowała, że uczestnicy tego wieczoru w dwóch wydarzeniach jednocześnie, była w obu miejscach właściwie nieobecna. W Instytucie nie było jej fizycznie, a obrażeni widzowie postanowili zignorować jej transmisję, zaś realną obecność artystki w galerii podważała jej koncentracja na kamerze. Oprócz kwestii wykorzystywania wizerunku i pracy uczestników warsztatów na wystawie sygnowanej nazwiskiem Drożyńskiej, sytuacja ta sygnalizowała również problem doprowadzonej do granic absurdu mobilności artystów, którzy dzięki nowym technologiom starają się realizować kilka projektów jednocześnie, a w rezultacie rozpraszają działania i energię. Prowokowała również pytanie o jakość performansu zapośredniczonego przez media oraz o różnicę między obecnością realną a zapośredniczoną w ramach sztuk performatywnych. I choć ta ostatnia kwestia była już wielokrotnie podejmowana przez badaczy², w ramach *Flagi nr 5* okazała się szczególnie niejasna. Nie ulega wątpliwości, że Drożyńska, wraz z opuszczeniem warsztatu, utraciła bezpośrednią kontrolę nad przebiegiem wydarzenia w Instytucie. Paradoksalnie jednak, żadnego innego wieczoru osoba i zachowanie artystki nie wywołały tak otwartych reakcji uczestników *Flagi nr 5*, a przebieg wydarzenia nie został poddany przez uczestników tak głębokiej analizie. Może więc, paradoksalnie, „artystka nieobecna”, zredukowana

do niemego wizerunku czy wręcz symbolu, okazała się najmocniejszą figurą performatywną? Lub inaczej – „artystka nieobecna” wyzwalała najsilniejszą energię performatywną. Następnego wieczoru strategia twórców radykalnie się zmieniła. Jestem niemal pewna, że dopiero wtedy, trzeciego wieczoru, poproszono widzów o podpisanie zgody na filmowanie przed rozpoczęciem warsztatu. Drożyńska cały czas podkreślała, że wszystkiego, czego uczy, można dowiedzieć się z Internetu i nawet ten kurs jest na żywo transmitowany na Facebooku, podważając *de facto* sens realnej obecności. Nikt (podobnie jak na moim pokazie) nie oponował. „Artystka obecna” osłabiła energię sprzeciwu i krytyczną analizę sytuacji.

Te różnice pokazują, że każdy wieczór był przez twórców analizowany i wpływał na przebieg kolejnego, oraz że kierunek tematyczny wydarzeń był w dużej mierze zależny od reakcji widzów. Ich pokora była znamieną, ale też zubożała intelektualny i krytyczny wymiar odcinków³. Istotne jest też to, w jakim stopniu przechwycenie przez artystów możliwych zarzutów, wprowadzenie zbędnej z punktu widzenia prawa pisemnej zgody oraz ironia, z jaką podeszli do tych zagadnień, tłumiły potencjalne reakcje uczestników. W tym ujęciu *Flaga nr 5* była również eksperymentem dotyczącym zarządzania i manipulacji grupą (oraz jej potencjalnej emancypacji) w ramach różnych konwencji artystycznych,

instytucjonalnych, społecznych i symbolicznych⁴. Ale taki sens projektu dostrzec można wyraźnie dopiero wtedy, gdy zestawili się wszystkie odcinki.

Między demokracją a wyzyskiem i autorytaryzmem

Eksperyment ten na podstawowym poziomie dotyczył sztuki partycypacyjnej. I choć refleksja na jej temat nie jest dziś nowością – ani w ramach sztuk wizualnych, ani teatralnych czy performatywnych⁵ – to twórcy, zderzając różne konwencje obowiązujące w ramach poszczególnych gatunków sztuki, doprowadzili do ciekawych spiętrzeń i komplikacji, mnożyli perspektywy nawet na pozornie prostych, „zbadanych” poziomach.

Ostentacyjnie podjęty został, na przykład, temat wyzysku. Drożyńska i Daniel Chryc – aktor, Mira Marcinów – performerka i psycholożka, Karolina Niemiec-Gustkiewicz – studentka performatyki UJ, pisząca (również w czasie warsztatów) pracę magisterską o Monice Drożyńskiej wielokrotnie powtarzali, że widzowie wykonują pracę, która zostanie wpisana w dorobek artystki. Pełnią więc funkcję nieopłaconych podwykonawców. Zapłatą za zrobienie fragmentu piątej flagi ma być nauka haftu, co jest mało przekonującym argumentem dla obecnych na ostatnim pokazie osób z warszawskiego towarzystwa hafciarek i pewnie wielu innych, które – jak deklarowały ze złością zbuntowane



uczestniczki drugiego wieczoru – miały w szkole ZPT. Siła tego argumentu słabła też w świetle wspomnianej już deklaracji artystki, że hafciarstwa nauczyć się można z materiałów zamieszczonych w Internecie. Zresztą samo zestawienie dość powierzchownie przekazanej umiejętności z symboliczną rangą „dzieła sztuki” też nie wypada najlepiej. Chyba że przyjmie się perspektywę obecnych na ostatnim pokazie rodziców Drożyńskiej – podwykonawców jednej z poprzednich flag – którzy deklarowali, że dla sztuki nie żałują czasu, energii i pieniędzy. Powiedzmy sobie jednak szczerze, że ich motywacje są inne niż pozostałych widzów – choć i oni mogli, jak ja, nie czuć się wyzyskiwani nie tylko z uwagi na naukę haftu, ale też z racji zwykłej przyjemności (bezpłatnego) uczestniczenia w wydarzeniu. Nie zaobserwowałam też, by ktoś był zmuszany do haftowania. Wyzysk widzów rozpatrywany na gruncie teatralnym polegał natomiast na tym, że osoby zatrudnione przez artystkę do realizacji projektu za występ we *Fladze nr 5* otrzymały (jak same twierdziły) wynagrodzenie, widzowie zaś „grali” za darmo. Ich umiejętności społeczne, wysiłek kognitywny, afektywny i lingwistyczny – stanowiące zdaniem Bojany Kunst podstawowy kapitał sztuki współczesnej opartej na ludzkiej potencjalności, energii, kreatywności (zarówno artystów, jak i widzów – por. Kunst, 2016, s. 55-57) – stały się więc „częścią wspólnoty spektaklu” (s. 64), „istotową częścią wydarzenia” (s. 56)⁶. Warto jednak zauważyć, że w przypadku *Flagi nr 5* praca uczestnika-widza, na której opiera się przecież większość projektów partycypacyjnych, przybrała materialny wyraz w postaci flagi, a nie pozostawała tylko na poziomie energetycznym, wydarzeniowym⁷ – przez co była łatwiejsza do uchwycenia, nazwania i poddania refleksji.

Sztuka partycypacyjna rozpięta jest pomiędzy otwartością a autorytaryzmem – co także pokazały hafciarskie spotkania. Podczas wszystkich wieczorów Monika Drożyńska z jednej strony grała rolę milej, cieplej przewodniczki, która nieustannie służy pomocą i kręcąc się między uczestnikami wypowiada szczytne hasła o akceptacji różnorodności i prawie do autoekspresji w ramach wspólnego haftowania. Z drugiej zaś – posługiwała się narzędziami autorytaryzmu: upominała widzów, by nie przechodzili do kolejnych etapów pracy, dopóki ona ich nie zaprezentuje (w przeciwnym razie nakazywała sprucie haftu), zabraniała wychodzenia z sali, dopóki sama nie ogłosi przerwy (bo akurat teraz ma ochotę na papierosa), a nawet pilnowała, by się śmiali tylko wtedy, gdy ona zdecyduje, że coś jest śmieszne. Podobnie rzecz się miała z „wolnością wyboru”: artystka mówiła nam otwarcie, że losowanie kartek miało dać widzom poczucie swobody, a jej zapewnić osiągnięcie zamierzonego efektu. Warto jednak zaznaczyć, że te paradoksy partycypacji zostały wręcz ostentacyjnie uteatralizowane, a przez to – może tylko pozornie – zneutralizowane, ponieważ ujawniły inscenizacyjny charakter sztuki partycypacyjnej⁸ i poniekąd krytykowały same siebie. Drożyńska zagrała artystkę, która chcąc tworzyć sztukę partycypacyjną, nie potrafi ukryć jej opresyjnego charakteru i narcystycznego źródła. Konwencja teatralna pracowała więc w czasie *Flagi nr 5* bardzo ciekawie: opresyjne gesty Drożyńskiej w ramach

teatru łagodniały, a co za tym idzie, budziły mniejszy opór, były akceptowane. Jawność i teatralność stosowanych środków legitymizowały możliwość zaistnienia sytuacji opresyjnej, ale też ją w jakimś stopniu rozbrajały.

Ramy teatralne zwracały się jednak również przeciwko artystom – jako że budziły konkretne oczekiwania. Podczas warsztatów realizowanych w galerii widzowie raczej nie oczekują niczego więcej ponad spotkanie, wspólną naukę czy pracę. W Instytucie Teatralnym – przeciwnie, samo haftowanie dziwiło i rozczarowywało, pojawiały się komentarze, że artyści za mało się postarali, niewiele przygotowali. Jednego wieczoru poproszono wręcz o powtórzenie scen z części teatralnej. Widzowie oczekiwali przede wszystkim inscenizacji, nie relacji. I na tym poziomie konwencja teatralna blokowała możliwość realnej partycypacji. Twórcy odnieśli się zresztą do tego w bardzo przewrotny sposób, spełniając potencjalne oczekiwania publiczności w czasie pierwszych trzydziestu minut. Przy czym zaaranżowana przez nich inscenizacja miała formę konwencjonalną i dość banalną, ośmieszającą nie tylko proste myślenie o teatralności, ale też model pracy, według którego przedstawienie dotyczące hafciarstwa rozpocząć powinien *research* dotyczący obecności tego motywu w historii teatru. Tak postrzegany teatr jako medium mógł tylko mnożyć artystyczne konteksty i estetyczne efekty. Na ostatnim pokazie, zamiast „spektaklu o hafciarce”, wysłuchaliśmy opowieści zespołu na jego temat – odsłaniającej relacje między performerką a reżyserem i pozostałymi członkami zespołu, między aktorką/aktorem a rolą, między scenariuszem a działaniem, a nawet między kostiumem a prywatnym ubraniem. Ten performans wokół przedstawienia, którego nie zobaczyliśmy, odsłaniający jego zaplecze produkcyjne, był jednym z najciekawszych wydarzeń artystycznych, jakie ostatnio widziałam. Rozmontowanie inscenizacji otworzyło pole do jej krytyki i transformacji.

Autorstwo – hierarchia i odpowiedzialność

Na tym polu mocno wybrzmiał temat autorstwa oraz związanych z nim hierarchii. I znów, kwestie te rozmaicie wyglądały w różnych ramach artystycznych. W obrębie sztuk wizualnych pytaniem podstawowym wydawało się to, czy sztuką jest już sam koncept, czy powstały podczas jego realizacji obiekt. Pozornie banalne zagadnienie, zestawione z hafciarstwem – którego status w ciągu wieków migrował między sztuką użytkową, amatorską i artystyczną (por. Janisz) – wskazywało na ewolucję różnych aspektów myślenia o działalności artystycznej i sztuce w ogóle. Istotne jest też to, że w hafciarstwie kwestia autorstwa często była problematyczna. Słynni artyści jedynie projektowali hafty, które wykonywały inne, anonimowe osoby (por. Janisz). „Flagi” nawiązują więc w jakiś sposób do tej praktyki. Drożyńska w swojej wieloletniej hafciarskiej praktyce artystycznej czerpie z historii, specyficznego statusu oraz techniki haftu – czyni to jednak w bardzo przewrotny, emancypacyjny sposób. „Używa nici (tkaniny, robótek ręcznych, mody) jako narzędzia wypowiedzi artystycznej i analizy społecznej” (Stańczuk,

2013). To „nietypowe we współczesnym świecie zajęcie” jest dla niej techniką medytacji (Harazim, 2011), sposobem walki z kapitalizmem⁹, medium komunikacji ze światem i sposobem nawiązywania relacji z ludźmi (por. Harazim, 2011; Ujma, 2011) oraz działalności politycznej i feministycznej¹⁰. Magdalena Ujma formułowała to tak:

Monika Drożyńska doskonale zdaje sobie sprawę z tego, czym może być sztuka w życiu zwykłych ludzi. Artystka jest daleka od zamykania się w klatce galerii, unika ograniczania się do wyselekcjonowanego grona odbiorców, posiadających odpowiednią wiedzę, doświadczenie i gust. Twórczość w jej rozumieniu jest narzędziem uniwersalnym, ułatwiającym nawiązywanie kontaktów, rozwój wewnętrzny i poznawanie świata. Dla Moniki Drożyńskiej bycie artystką to jednocześnie bycie aktywistką. Twórczość zaś to aktywność społeczna. [...] Działania Moniki świadomie wpisują się w język „sztuki kobiet”. To robotki wymagające długich godzin ręcznej dłubania, cierpliwości i precyzji, umiejętności szycia, haftowania, szydełkowania (2011).

Wzorem grup anarchistycznych, założona przez nią szkoła haftu od 2016 roku działa jako kolektyw współtworzony przez Małgorzatę Samborską, Małgorzatę Grygierczyk, Ewę Rodzinkę i Kubę Wesołowskiego (Myśliwiec, 2016). Artystka zarówno samodzielnie, jak i w ramach grupy Złote Rączki zrealizowała wiele działań w przestrzeni publicznej (m.in. *Aktywności zimowe*, *Wyhaftuj się!*, *Haft miejski 1 i 2*, *Sklep u Tymona* czy *Haft Okupacyjny kolektywu Złote Rączki*)¹¹, w bliskiej relacji z odbiorcami. Tym ciekawsza wydaje się więc karykaturalna i autoironiczna postawa Drożyńskiej, która ostentacyjnie, choć bez przekonania ogrywa stereotyp zakochanej w sobie artystki, co w połączeniu z nieudolnie „ukrywanym” autorytaryzmem jej zachowania wydaje się ironicznym komentarzem, odnoszącym się do tendencji krytykowania wszelkiej formy autorstwa w ramach dyskursu partycypacyjnego (por. Bishop, 2015, s. 54).

Kwestia autorstwa inaczej przedstawiała się w ramach teatralnych. Choć Drożyńska nazywana bywa performerką, to wchodząc do Instytutu Teatralnego, postanowiła zatrudnić reżysera, ponieważ – jak wyznała na samym początku ostatniego pokazu – nie zna się na teatrze. Skoro za autora spektaklu zwyczajowo uznaje się wciąż reżyserkę/reżysera, to kto jest autorem *Flagi nr 5* jako wydarzenia? Problematiczna relacja między konceptem a wykonaniem jest przecież na stałe wpisana w strukturę teatru. Drożyńska natomiast, chcąc się rzekomo wpasować w konwencjonalne ramy teatralne – od razu je naruszyła. Reżyser został – jak mówiła – zatrudniony przez nią, performerkę (czyli w teatralnych kategoriach – aktorkę), w funkcji usługowej. Stał się realizatorem konceptu artystki, która z kolei wykonywała jego polecenia – i ta druga zależność była komentowana jako źródło opresji. Ostatniego wieczoru pokaz zaczynał się informacją, że przebieg wydarzenia będzie inny niż poprzednio, a ponieważ decyzja o zmianie zapadła dopiero kilkanaście minut

wcześniej, performerka jest całą sytuacją ogromnie zestresowana. Reżyser – pomysłodawca nowego rozwiązania – krył się na tyłach sali teatralnej i niechętnie odpowiadał na pytania członków zespołu, zwykle też odmawiając jakiegokolwiek pomocy. Drożyńska, podobnie jak pozostali uczestnicy projektu, była tymczasem wystawiona na spojrzenia i oczekiwania żądnych wrażeń widzów. Tłumacząc sytuację, jękała się, zaczynała, chowała w głębi sceny, nieustannie komentując swoje zdenerwowanie, którego – jako nieprofesjonalna aktorka – rzekomo nie potrafiła ukryć. Dodajmy, że zarysowana tu sytuacja zmiany przebiegu spektaklu tuż przed pokazem jest dość typową strategią twórców teatru, mającą spotęgować performatywny wymiar wydarzenia. W tym przypadku została jednak ujawniona i jednocześnie rozbrojona, podważona. Pytanie bowiem, czy Drożyńska jest zdenerwowana, czy gra zdenerwowaną, pozostawało nierozstrzygnięte. Dowcipne (ale wypowiedziane z niewzruszoną powagą) monologi, w których, odwołując się do swojej podległości wobec reżysera, performerka informowała widzów, że musi zejść w „kulisy”, by poprawić spodnie, bo Węgorzewski zabronił jej to robić na scenie, nie rozwiewały wątpliwości. Drożyńska tak świetnie i konsekwentnie grała złą performerkę, tak wyraziście i sugestywnie tematyzowała swoją nieporadność, że trudno było rozpoznać granicę między nią a rolą. Na twarzy artystki malowała się mieszanina powagi, nudy, rutyny i zbławazowania. Ton jej głosu był monotony, jednolity, ruchy zrównoważone, trochę niezdarne. Tę monolityczną ekspresję zaburzały ledwo dostrzegalne gesty: wstrzymywany półuśmiech, ściśnięcie lub wykrzywienie ust, stanowczy, zrytmizowany lub lekko podniesiony dowcipny ton głosu. Przekazywane przez nią komunikaty były natomiast pełne sprzeczności: od ciepłej porady po ostry rozkaz, od profesjonalnej wskazówki po ironię i żart, od narcyzmu do autoironii. Tę ostatnią najlepiej pokazywał emitowany na ekranie film promujący nową wystawę, w którym Drożyńska ostentacyjnie grała Artystkę i próbując być atrakcyjną, wila się nieporadnie, potykała i przewracała, plotła bzdury o kobiecości i macierzyństwie – bo, jak twierdziła, wypłynęła właśnie na sztuce feministycznej (co znów jest zabiegiem przewrotnym i autoironicznym, bo zdecydowany feminizm twórczości Drożyńskiej wyraża się w bardzo oryginalny sposób – czego dowodem jest chociażby artystyczna i aktywistyczna rehabilitacja haftu jako „typowo kobiecej czynności”). Można więc powiedzieć, że Drożyńska jest wspaniałą aktorką: raz grała aktorkę w roli artystki wizualnej, innym razem – artystkę wizualną w roli złej aktorki... Liczba tych masek nieco dezorientuje, ale też rozprasza poczucie odpowiedzialności. Jeśli uczestnicy warsztatu poczuliby się wyzyskani i zmanipulowani, to kto będzie temu winny? Czy oskarżenie wobec tak ostentacyjnie grającej samą siebie artystki nie zabrzmi śmiesznie? Czy nie sprowokuje zarzutu o nieznamość konwencji teatralnych?

Problem hierarchii teatralnej ujawniał się nie tylko na linii Węgorzewski – Drożyńska, ale też Drożyńska – Chryc, Marcinów, Niemiec-Gustkiewicz, Froma. Relacja artystki

z pozostałymi – zaproszonymi przez nią – performerami przypominała układ gwiazdorski. Drożyńska swobodnie i stanowczo na bieżąco korygowała sytuację „sceniczną”: wydawała polecenia, przerywała wypowiedzi, tłumila ekspresję. Był to też układ pasożytniczy: kiedy Drożyńska zniknęła, oczekiwała od swoich pomocników, że przejmą jej obowiązki. Jak się zresztą okazało, zniknięcie „gwiazdy” uruchomiło najbardziej otwartą, równościową sytuację między wszystkimi uczestnikami. Performerzy i widzowie przejęli kontrolę nad przebiegiem wieczoru i mimo sytuacji kryzysowej (bunt dwóch uczestniczek), a może również dzięki niej, wytworzyli atmosferę zaufania i solidarności. Wydobyli więc kreatywny potencjał celowego i ostentacyjnego odrzucenia konwencji artystycznych (zniknięcie gwiazdy-performerki powodowało odrzucenie konwencji teatralnych; odmowa uczynienia z warsztatu obiektu wystawienniczego odrzucała ramy sztuki wizualnej), lub inaczej – przejęcia nad nimi kontroli, wykorzystania dla własnych korzyści (uczestnicy cały czas wiedzieli, że tak czy inaczej, są nagrywani, nie zaprzestali też haftowania – czyli nadal wytwarzali fragmenty przyszłego „dzieła sztuki”). Osiągnięcie takiego stanu było możliwe tylko dzięki temu, że widzowie funkcjonowali w grupie, ale jednocześnie osobno. Nie zmuszano ani nawet szczególnie nie zachęcano ich do współpracy, tworzenia jakiegokolwiek wspólnoty. Trzeba zaznaczyć, że siedzący cały czas w mroku reżyser nigdy nie przyłączył się do zgromadzonych przy wspólnym stole artystów i uczestników, nie próbował też ingerować w sytuację na sali, jednak jego ciągła obecność zaburzała błogie poczucie spełnionej utopii, bo można postawić tezę, że to on ustalał granice tej swobody.

Kto więc bierze odpowiedzialność za przebieg *Flagi nr 5*? Kto za jakość powstającego obiektu? Drożyńska? Węgorzewski? Cała grupa realizatorów i performerów? Chyba nie publiczność... Działania widzów mogły zmienić przebieg wieczoru, ale każda, nawet najbardziej nieprzewidziana sytuacja wywoływała porządkującą proces reakcję zespołu. Za legislacyjną poprawność zdarzenia odpowiada natomiast przede wszystkim instytucja. Jak się wydaje, partycypacja i problematyczne autorstwo nie oznaczały rezygnacji z odpowiedzialności, która – z zachowaniem „adekwatnych” proporcji – rozpisana została pomiędzy wszystkie podmioty realizujące projekt. Trzeba bowiem dodać, że mimo inscenizowanych napięć wewnątrz grupy realizatorów, ich realna kooperacja sprawiała wrażenie harmonijnej, zabezpieczonej dystansem i, mimo wszystko, zgodnej z kompetencjami podziałem ról.

Pytania o demokratyzację i autorytarność relacji z publicznością oraz odpowiedzialność za projekt nie miały we *Fladze nr 5* natury *stricte* etycznej – raczej odnosiły się ironicznie do tendencyjności takich ocen. Przez teatralizację całego zdarzenia zwracały się w stronę mediów, konwencji artystycznych oraz ich wpływu na zawiązujące się w ustanowionych przez nie ramach relacje. I dopiero jako działanie artystyczne mogły stanowić teren poszukiwania analogii do życia społecznego¹².

Flaga

Problematyzując warunki tworzenia i funkcjonowania sztuki, artyści potraktowali ją poniekąd jako model działania instytucjonalnego w ramach kontekstu politycznego i narodowego. Konwencje artystyczne poddawały się częściowemu procesowi rozmontowywania, podważania, zawieszania. Okazało się jednak, że funkcjonują one w szerszych ramach instytucjonalnych, państwowych i narodowych, które utrzymują ich trwałość i sprawczość za cenę zawłaszczenia każdego gestu wykonanego w ich obrębie. Zasada ta przypomina analizowaną na początku sytuację z rejestracją – każdy, kto uczestniczy w imprezie publicznej, udziela prawa do utrwalenia i zawłaszczenia jego wizerunku, gestów i słów.

Flaga nr 5 to pierwszy w ramach serii *Flag* projekt polsko-polski. Pozostałe flagi – duże płótna do połowy wypełnione haftowanymi czerwoną nicią słowami w różnych językach – Drożyńska wykonywała m.in. z polskim muzułmankami konwertytkami z Centrum Muzułmańskiego w Poznaniu (we współpracy z Teatrem Polskim w ramach festiwalu Bliscy Nieznajomi); ze swoimi rodzicami – reprezentantami emigrantów w Wielkiej Brytanii; z Polkami i Litwinkami mieszkającymi w Wilnie (we współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku i Galerią Artifex w Wilnie w ramach Wilno Gallery Weekend). Powstałe w czasie haftowania filmy opowiadają więc o doświadczeniach ekonomicznych i społecznych życia w Polsce i Wielkiej Brytanii czy o trudnych relacjach Polaków z Litwinami. Choć wszystkie flagi utrzymane były w polskich barwach narodowych, to zawsze sytuowały się na przecięciu kultur – poprzez temat, zaproszoną do współpracy grupę oraz język haftów.

Końcowemu etapowi pracy nad flagą pozszywaną z prac uczestników wszystkich czterech wieczorów towarzyszyła rozmowa na temat odczuć, jakie w uczestnikach wywołuje powstały właśnie obiekt, oraz o tym, czy i jak te skojarzenia wynikają z myślenia o narodowości. Biorąc pod uwagę fakt, że Drożyńska zaproponowała nam do wyhaftowania wykrzykniki wyrażające ból (m.in.: „a!”, „a!”, „o!”) oraz wstręt (np. „fe”, „ble”), a inwencja niesubordynowanych uczestników wędrowała w rozmaite rejony wulgarności, rozmowa ta dotyczyła cierpiętnictwa, mesjanizmu czy „niskich”, „ludycznych”, nieoficjalnych elementów wpisanych w narodowy kod oraz poczucia przytłoczenia i wstrętu wywoływanych podobnymi dyskursami. Kierunek refleksji był tyleż symptomatyczny i krytyczny w stosunku do narodowego imaginarium, ile oczywisty. Subwersywny potencjał flagi jako zbioru wykrzykników wyrażających ból i wstręt, prowadzącej więc relację jednostki i narodu do indywidualnej, afektywnej reakcji sytuującej się na obrzeżach dyskursywności i symboliczności, wydaje się znacznie szerszy. Fakt, że nie został rozwinięty w czasie rozmowy, mógł mieć wiele przyczyn. Moją wyobraźnię najmocniej zablokowało zaskoczenie tym, że w ogóle podejmujemy tego typu tematy. Z czego ono wynikało? Przecież znałam tytuł oraz kontekst projektu, wiedziałam, że robimy flagę (Drożyńska pokazała nam wcześniej powstałe w ramach serii obiekty), oczywiste

było też znaczenie haftowania czerwonym kordonkiem na białym materiale. Po pierwsze jednak, poważny ton rozmowy prowadzonej przez psycholożkę Mirę Marcinów jakoś kolidował z raczej ironicznym charakterem całego wydarzenia. Po drugie, tematem dominującym wieczoru była jednak krytyka instytucjonalna, dotycząca teatru oraz performansu i sztuk wizualnych. Po trzecie, czasochłonne zaangażowanie w realną naukę haftowania odciągnęło moją uwagę od szerszego kontekstu; uczestnicząc w warsztacie, paradoksalnie, poczułam się wyłączona ze strefy publicznej¹³. Dlatego podczas oglądania nagrań z poprzednich wieczorów – w których „testowi haftu”, czyli fikcyjnej (jak się okazało) metodzie psychologicznej, poddawane były pojedyncze prace oraz ich autorzy i które dotyczyły kwestii prywatnych oraz osobowościowych – miałam wrażenie, że nasza rozmowa poruszająca kwestie narodowe wykroczyła poza założone konwencje tego spotkania. Podobne odczucia towarzyszyły chyba pozostałym uczestnikom, którzy z dużą niechęcią i ostrożnością wyrażali swoje opinie. Dopiero po namyśle okazało się, że cały proces i tryb produkcji flagi w sposób niejawni tematyzuje zawłaszczający i niwelujący różnorodność charakter dyskursów narodowych. Powstała bowiem praca kolektywna, ale złożona z fragmentów wyprodukowanych przez pojedyncze osoby. Twórcy dzieła nie znają się nawzajem, nigdy się nawet we wspólnym gronie nie spotkali (grupy co wieczór składały się z innych uczestników), choć teoretycznie wiedzą o swoim istnieniu. Grupa wykonawców stanowi więc modelową „wspólnotę wyobrażoną” – podobną w charakterze chociażby do wspólnoty narodowej w ujęciu Benedicta Andersona (por. 1997). Choć poszczególne prace są oryginalne, stanowią symptomatyczny ślad po swoim autorze, to jednak w całościowej kompozycji tracą idiomatyczność. Forma poszczególnych haftów też została z góry zaplanowana i zdeterminowana: nawet jeśli ktoś nie skorzystał z zaproponowanych przez Drożyńską wyrazów (większość się na nie zgodziła), nie mógł przecież zmienić materiałów – ograniczających nie tylko kolorystykę, ale nawet format. Uczestnicy nie wiedzieli też, w jaki sposób ich prace zostaną skomponowane. Wykonując indywidualne działania – brali udział w re-produkowaniu narodowego symbolu.

Praca nad flagą ciekawie rysuje też relacje między sztuką a narodem i państwem. Przecież każdy obiekt „wyprodukowany” przez Drożyńską od razu wpisuje się w kontekst „sztuki polskiej” i już z tego powodu w każdej chwili może zostać przez te ramy zagarnięty – czy to stając się „produktem narodowym” promującym rodzimą kulturę, czy – przeciwnie – zostając uznanym za obrazoburczy, szkalujący polskość. Po której stronie sytuuje się *Flaga nr 5*? Odpowiedź na to pytanie jest właściwie zależna od kontekstu politycznego i woli interpretatora.

Pod koniec trzeciego wieczoru, trochę niespodziewanie, Drożyńska, trzymając wraz z pozostałymi performerami wszystkie flagi, dziękowała Instytutowi Teatralnemu za „wkład w rozwój polskiej tożsamości narodowej”, który polegał na zagwarantowaniu budżetu na realizację projektu. Ten bardzo prosty zabieg wskazywał na to, że finanse przyznane

przez instytucję państwową potęgują ryzyko rozliczania produkowanej w jej ramach sztuki z narodotwórczego kapitału symbolicznego. Dodajmy, że takie rozliczenia dotyczyć mogą nie tylko artyści, ale też instytucji, którą można oskarżyć o złe gospodarowanie środkami publicznymi. I tu znów piętrzą się konteksty. Bunt dwóch uczestniczek drugiego wieczoru – choć wniósł wiele nowego do jego przebiegu i generowanych znaczeń – budził podejrzenia o to, że nie jest politycznie bezinteresowny. Argumenty dotyczące nieadekwatności wydarzenia do charakteru instytucji, poziom zawziętości i pewności swoich racji, a w końcu ostentacyjne opuszczenie sali przed końcem spotkania (mimo ponawianych propozycji pozostania lub powrotu), pozwalały sądzić, że mogła to być zaplanowana interwencja osób niechętnych lub wręcz wrogich działalności Instytutu Teatralnego. To, oczywiście, tylko hipotezy – nawet jeśli nieprawdziwe, to już sam fakt, że się pojawiają, jest znaczący. Byłby to modelowy przykład wykorzystania zarzutów natury estetycznej do interwencji politycznej. Wypowiedziane przez przeciwniczki *Flagi nr 5* przekonanie, że Instytut Teatralny powinien promować teatr, a nie – w domyśle – „nie wiadomo co”, pokazuje, jak myślenie w kategoriach czystości konwencji rozmaitych dziedzin sztuki może wiązać się z postrzeganiem roli instytucji oraz – szerzej – przestrzeni publicznej. Sztuka wymykająca się klasyfikacji i poddająca własne mechanizmy autokrytyce wydaje się niebezpieczna, bo trudno ją wpisać w zastaną strukturę i hierarchię¹⁴.

Choć kontekst narodowy nie zdominował projektu, to jednak był siłą, która cały czas tkwiąc w zawieszeniu, pod koniec oplotła wszystkie inne tematy w nieprzyjemny i złowroźny sposób – zwłaszcza w obecnej sytuacji politycznego zawłaszczania kolejnych instytucji kultury oraz rozprzestrzeniania i pogłębiania mechanizmów politycznej cenzury. Z drugiej strony, piętrząc zagrożenia, inscenizując konflikty oraz rzeczywiście je wywołując i negocjując, tematyzując opresyjność sztuki partycypacyjnej oraz hierarchiczność pracy w zespole, ilustrując i uruchamiając zawłaszczającą moc dyskursów narodowych i związanych z nimi instytucji publicznych – *Flaga nr 5* paradoksalnie wytworzyła przestrzeń w miarę bezpieczną, włączającą, ale nie zawłaszczającą, zapraszającą do współbicia, ale nie do wspólnoty. W tym sensie projekt stanowił rewers podejmowanych w nim tematów i swoistą – cały czas zagrożoną, kruchą i trochę podejrzaną – alternatywę dla realnej przestrzeni publicznej. ■

¹ Trzeba zaznaczyć, że nie jest to tak oczywiste w przypadku osób szczególnie aktywnych – zabierających np. głos w dyskusji. Kamerzyści jednak uważali, by nie filmować zbliżeń twarzy wypowiadających się osób. Dlatego głosy na nagraniu pozostają najczęściej anonimowe.

² Por. np. Auslander, 2012; wiele inspirujących wątków dotyczących tego zagadnienia znaleźć można też w przekładach zamieszczonych w tomie *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (2014) – szczególnie cenny pod tym względem jest artykuł Amelii Jones, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*; autorka powołując się na Derridę, podważa samą kategorię obecności w działaniu na żywo (s. 73-74).

³ Taka relacja między konceptem a otwarciem na modyfikacje zbliża *Flagę nr 5* do zjawiska, które Claire Bishop za Pawłem Althamerem nazywa „reżyserowaniem rzeczywistości” i uznaje za najlepszy przykład współczesnej sztuki partycypacyjnej (Bishop, 2015, s. 65). Wydaje się, że twórcy jednocześnie korzystają z tego modelu, jak i podają go w wątpliwość.

⁴ Eksperymentalny walor sztuki partycypacyjnej, który może stanowić wsparcie dla projektu politycznego, podkreśla np. Claire Bishop (2015, s. 488).

⁵ Najsłynniejsze, a jednocześnie opozycyjne, prace na ten temat wydane w Polsce to: Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna* oraz *Sztuczne piekła* Claire Bishop. Warto przywołać też m.in. publikację Markusa Miesena *Koszmar partycypacji* oraz rozważania Bojany Kunst w rozdziale *Produkowanie społeczności* w książce *Artysta w pracy*.

⁶ Koresponduje to z tezą Bojany Kunst, że „jedną z najważniejszych cech dzisiejszych praktyk artystycznych jest centralna rola «wysiłku» publiczności, którą można odnieść do szeroko pojętego systemu produkcji” (2016, s. 56). Kunst uważa ten mechanizm za „wyzysk adekwatny do szerzej pojętego mechanizmu eksploatacji w postfordowskim systemie pracy” (s. 59).

⁷ O takim wymiarze projektów partycypacyjnych pisze np. Bojana Kunst (2016, s. 55-64).

⁸ Bishop pisze: „Partycypacja nie przeciwstawia się już spektaklowi, ale całkowicie się z nim zlewa” (2015, s. 479).

⁹ Jedno z haseł promujących szkołę haftu (przywołane również podczas jednego z wieczorów) oraz tytuł wystawy Drożyńskiej w Pałacu Stanisławów – Centrum Sztuki brzmi „Smartfony won, tamborki w dłoń”; o antykapitalistycznym potencjale tak rozumianego haftu pisała też Sylwia Chutnik: „Szyjmy dłużej, haftujmy na złość systemowi, który chciałby widzieć nas tylko w okienku kasowym jakiejś filii banku” (2011).

¹⁰ Haftowanie jako czynność „typowo kobieca” jest przez Drożyńską traktowane jako działalność jednoznacznie artystyczna; tematyka kobieca często powraca w jej pracach, a szkoła haftu zorganizowała „haft okupa-cyjny” w czasie krakowskiego czarnego protestu (Myśliwiec, 2016).

¹¹ Por. <http://monika.drozynska.pl/pl/projekty>.

¹² Takie działanie wydaje się korespondować z postulatem Bishop, by etyka nie była jedynym kryterium oceny projektów partycypacyjnych (Bishop, 2015, s. 44-56). Jej zdaniem, należy uwzględnić i dowartościować również estetykę. Pisze, że ocena sztuki partycypacyjnej przez pryzmat jej konkretnych rezultatów jako propozycji „«modelu» albo prototypu relacji społecznych ma charakter redukcyjny”. Należy więc, jej zdaniem, uwzględnić takie kryteria, jak np. „uczynienie medium z dialogu społecznego, znaczenie dematerializacji dzieła sztuki w procesie społecznym, określoną intensywność afektywną wymiany społecznej” uruchomioną w ramach projektu partycypacyjnego (Bishop, 2015, s. 50).

¹³ O podobnym potencjale sztuki pisze Kunst: „Niesłusznie też utożsamiamy widownię z tym, co publiczne, zamiast postrzegać ją zawsze w oddzieleniu od publicznego, jak coś, dzięki czemu możemy czasowo opuścić strefę publiczną i ćwiczyć się w intelektualnej przygodzie, jaką jest bycie razem w oddzieleniu” (s. 64).

¹⁴ Powołując się na Rancière’a, Bishop pisze o tym jako „reżimie widzialności, który pozwala klasyfikować sztuki piękne zgodnie z logiką tego, czego można dokonać w polu każdej z nich” i zauważa, że logika ta koresponduje „z ogólną hierarchią funkcji społecznych i politycznych” (2015, s. 59).

Bibliografia:

- Anderson, Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1997.
- Auslander, Philip, *Na żywo czy...?*, „Didaskalia” 2012 nr 107.
- Bishop Claire, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012.
- Chutnik, Sylwia, *A weź się ode mnie odhaftuj!*, tekst do katalogu do wystawy indywidualnej *Po słowie*, Bunkier Sztuki, 2011, <http://monika.drozynska.pl/news/4/17/Sylwia-Chutnik-A-wez-sie-ode-mnie-odhaftuj> [dostęp: 21 XI 2017].
- Harazim, Karolina, *Z igły widły*, tekst do katalogu do wystawy indywidualnej *Po słowie*, Bunkier Sztuki, Kraków 2011, <http://monika.drozynska.pl/news/6/17/Karolina-Harazim-Z-igly-widly> [dostęp: 21 XI 2017].
- Janisz, Monika, *Iglą i nicią malowane. Historia haftu w zarysie*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, http://www.wilanow-palac.pl/historia_haftu.html [dostęp 15 XI 2017].
- Jones, Amelii, *Artystka obecna: artystyczne rekonstrukcje i niemożliwość obecności*, [w:] *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, pod red. T. Platy i D. Sajewskiej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna// Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwie sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, red. Agata Adamiecka Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne / Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016.
- Miessen, Markus, *Koszmar partycypacji*, tłum. M. Choptiany, red. P. Bieniek, K. Szaniawska, A. Papiernik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Miernik, Magdalena, *Ochrona wizerunku uczestników imprez publicznych*, <http://lookreatywni.pl>, 26 VI 2016, <http://lookreatywni.pl/kategorie/komunikacja/ochrona-wizerunku/> [dostęp: 16 XI 2017].
- Myśliwiec, Alicja, *Smartfony won, tamborki w dłoń. Kolektyw „Złote Rączki” zmienia świat*, „WP kobieta” 17 XI 2016, <https://kobieta.wp.pl/smartfony-won-tamborki-w-dlon-kolektyw-zlote-raczki-zmienia-swiat-6059639713014401a> [dostęp: 21 XI 2017].
- Stańczuk, Anna, *Monika Drożyńska. Wszystko albo nic*, „Wysokie obcasy”, 10 X 2013, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,14677114,Monika_Drozynska__Wszystko_albo_nic.html?disable-Redirects=true, [dostęp: 24 XI 2017].
- Ujma, Magdalena, *Bluzgi i hafty*, tekst do katalogu do wystawy indywidualnej *Po słowie*, dz. cyt., <http://monika.drozynska.pl/news/5/17/Magdalena-Ujma-Bluzgi-i-hafty>, [dostęp: 24 XI 2017].

Abstract:

“Being Separate Together”: Staged Participation

Writing on *Flag No. 5*, initiated by Monika Drożyńska for the Theater Institute in Warsaw program (21-24.09.2017), Monika Kwaśniewska stresses the genre heterogeneity of the project, and examines the differences in the perception of participation, authorship, and hierarchy in the theater, the visual arts, and performance. At the same time, she explores the relationships between art, the institution, and the public, political, and national space.

Keywords: participatory art; performance art; theatre; visual arts; imaginary community; institution