

Zofia Dworakowska

„Akademia otwartej aktywności”,
czyli o ośrodkach Akademii Ruchu

www.polishtheatrejournal.com



Zofia Dworakowska

„Akademia otwartej aktywności”, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu

Akademia Ruchu (A.R.) to kolektyw twórczy, który powstał w 1973 roku w Warszawie. Był aktywny w ruchu teatrów studenckich, po jego zwrocie politycznym na początku lat 70. stanowi dobry przykład, typowego dla tego ruchu, połączenia eksperymentu artystycznego z zaangażowaniem społecznym. Jednocześnie AR zawsze była przypadkiem odrębnym, działając na styku różnych dyscyplin: teatru, sztuk wizualnych, *performance artu* i filmu. Kolektyw wypracował autorski język i estetykę, które jego lider Wojciech Krukowski zawarł w formule „teatru narracji wizualnej”. Akademia Ruchu inicjowała także pionierskie w Polsce działania w otwartej przestrzeni miejskiej – zrealizowała kilkaset akcji, poczynając od anonimowych interwencji, przez projekty partycypacyjne aż do wielkich performansów ulicznych.

Kolektyw prezentował swoją twórczość w całej Europie, w obu Amerykach i Japonii, między innymi na Światowym Festiwalu Teatru w Caracas i Nancy, Festiwalu Kaaitheater w Brukseli, Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Chicago, Festiwalu Live Art w Glasgow; podczas Documenta 8 w Kassel i Performa 2013 w Nowym Jorku, w Institute of Contemporary Arts ICA w Londynie, Museum for Contemporary Arts PSI w Nowym Jorku, Museum of Arts w Jokohamie.

Jedną z niewypowiedzianych do tej pory narracji o kolektywie Akademia Ruchu (A. R.) kryje się pod chronologią jego przemieszczeń, zmian adresów, kolejnych miejsc pracy. Tym, co zawsze wyróżniało A. R., było bowiem zainteresowanie szczególnym typem przestrzeni, w której nie tylko da się zagrać przedstawienie, ale gdzie można by zostać na dłużej, zaplanować szerszy program – stworzyć „miejsce społeczne”¹. To dążenie towarzyszyło grupie już od połowy lat 70. XX wieku, kiedy odpowiadała za program Centrum Środowisk Artystycznych Dziekanka w Warszawie. Nie bez przyczyny w styczniu 1979 roku, gdy kilka teatrów studenckich zostało formalnie sprofesjonalizowanych², A. R. wybrała status ośrodka teatralnego, a nie po prostu teatru. Potrzeba miejsca stała się tym bardziej palącą, że profesjonalizacja przyniosła subwencję na

1 Zob. wydruk *Ośrodek Teatralny Akademia Ruchu. Idea miejsca społecznego*, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

2 Teatry studenckie zaangażowane politycznie zostały sprofesjonalizowane w wyniku porozumienia między ich dotychczasowym mecenasem – Socjalistycznym Zrzeszeniem Studentów Polskich – a Ministerstwem Kultury i Sztuki, aby wyprowadzić je ze środowiska studenckiego, a tym samym osłabić ich oddziaływanie społeczne.

działania, ale nie zapewniała grupie siedziby³. Historię A. R. wyznaczają więc zmieniające się lokalizacje Ośrodka Teatralnego: Stara Prochownia (1979), Zakłady Przemysłu Odzieżowego Cora na Grochowie (1980), parafia Miłosierdzia Bożego na ul. Żytniej (1983–1985), Kino/Teatr/Tęcza na Żoliborzu (1989–1997). A. R. realizowała również osobno pojedyncze ścieżki programowe, często kilka w różnych miejscach jednocześnie, między innymi w Osiedlowym Domu Kultury Ksawerów (1980), Akademii Muzycznej (1985), Ośrodku Kultury Ochota (1985–1988), a także, w ramach „latającego ośrodka artystycznego”, w mniejszych miastach Polski – Lubawie, Starachowicach, Kościanie, Olecku, Zamościu, Ostrołęce, Świnoujściu (1983–1988).⁴

Śledzenie chronologii przemieszczeń i programów kolejnych ośrodków A. R. dowodzi, że nie sposób rozważać ich w oderwaniu od twórczości artystycznej kolektywu, a relacje między tymi obszarami wydają się kluczowe dla zrozumienia jego determinacji w poszukiwaniu własnego miejsca. Dwa momenty w historii A. R. są tu szczególnie znaczące. O pierwszym Wojciech Krukowski, lider grupy, pisał:

Pomiędzy rokiem debiutu (1973), a kolejnym nazwa «Akademia Ruchu» zaczęła nabierać szerszych odniesień. Nie dotyczyła już tylko praktyki teatru ruchu czy też – teatru zachowań. Akademia Ruchu w roku 1974 to już określenie adekwatne do idei akademii otwartej aktywności, nie pomijającej żadnego aspektu komunikacji w środowisku społecznym⁵.

Drugi rok pracy był tak istotny, ponieważ wtedy zrealizowano pierwszą interwencję miejską, w tym okresie nasilały się również działania zespołu wykraczające poza tworzenie przedstawień i poza sale teatralne. Kształtująca się w ten sposób „zupełnie nowa, nieobecna wcześniej w Polsce, formuła intermedialnej działalności artystycznej”⁶ wymagała też nowych kategorii opisu. Zastosowane tu przez Krukowskiego sformułowanie „aktywność” stanie się potem, zarówno w liczbie pojedynczej, jak i mnogiej, najczęściej używanym przez niego określeniem różnych inicjatyw A. R. Prostota i potoczność tego słowa, jego nieprzyporządkowanie do żadnego specjalistycznego dyskursu najlepiej oddaje programowe przełamywanie dystansu między dyscyplinami artystycznymi i życiem⁷, a także umożliwia ciągłe przesuwanie granic dotychczasowego pola własnych działań.

Drugi ważny moment to rok 1977, kiedy członkowie A. R. wystosowali list do środowiska teatrów studenckich, w którym zapowiadali, że przez najbliższe dwanaście miesięcy nie będą uczestniczyć w festiwalach

3 Po profesjonalizacji grupa pod względem programowym podlegała Wydziałowi Kultury i Sztuki M. St. Warszawy, a jej działalność finansowana była ze środków Zjednoczonego Przedsiębiorstwa Rozrywkowego w Warszawie. Dodatkowo merytoryczną działalność teatru nadzorował Departament Teatru, Muzyki i Estrady MKiS.

4 Zob. wydruk z dn. 23.03.1992 [bez tytułu]. Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

5 Wojciech Krukowski, ***, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006, s. 171.

6 Łukasz Ronduda, *Akcje miejskie AR. Przestrzeń wspólna, przestrzeń osobna*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, dz. cyt., s. 18.

7 Łukasz Ronduda, *Akademia Ruchu*, w: *Folder wystawy Autoprezentacja: Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Kacha Szaniawska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.

teatralnych o dotychczasowej formule.⁸ Swoją decyzję uzasadniali w następujący sposób:

Interesuje nas poszukiwanie nowych i żywych form oddziaływania. Nie uważamy, że znaleźliśmy ich wiele – a decyzję niniejszą traktujemy jako doping zarówno dla siebie, jak i dla innych. [...] Obawiamy się, że bez podjęcia kroków zdecydowanych młody teatr [...] pozostanie placówką młodzieżowej autodydaktyki (do czego zresztą jest moralnie uprawniony – ale po co wtedy mówić o społecznej perspektywie manifestacji teatralnych tworzonych do szuflady). [...] teatr windujący się na piedestał beznadziejnego heroizmu jest nazbyt łatwym celem dla cenzorskiej i publicystycznej rutyny – więc po co tak wiele heroicznych samobójstw, a tak mało pracy u podstaw?⁹

Przytoczone fragmenty dotyczą przede wszystkim ówczesnej sytuacji ruchu studenckiego, ale stanowią także głos dotyczący społecznego usytuowania sztuki w ogóle i możliwości jej różnych zaangażowań. Zwraca uwagę ryzykowna decyzja grupy wyjścia poza bezpieczny obieg, w którym powstała, a tym samym poza dzielące ten sam światopogląd, sprawdzone środowisko.

Te dwa momenty zostały wybrane z historii grupy dlatego, że dają wgląd w jej światopogląd determinujący bardzo różne inicjatywy. Rekonstruowana tu „filozofia przekroczenia” z samej swej istoty nie daje się zawęzić jedynie do części działań A. R., a kategoria „aktywności” wymaga zastosowania perspektywy całościowej. Warto przywołać manifesty i programy przemieszczającego się Ośrodka A. R., aby rozpoznać w nich kolejne przejawy intermedialności, poszukiwania nowych form i przestrzeni komunikacji oraz „zaufania do społeczności”¹⁰.

Obraną w 1979 roku formę działalności A. R. definiowała w następujący sposób:

Ośrodek jest półprofesjonalną placówką artystyczno-badawczą i kulturalną, która w szczególności kontynuuje i rozwija właściwe sobie kierunki i formy doświadczeń w dziedzinie teatru, jego powiązań ze sztukami plastycznymi, a także aktywności ogólnokulturowej i dydaktycznej¹¹.

Przytoczony fragment statutu dobrze oddaje specyfikę ówczesnej i późniejszej działalności Ośrodka, która nigdy nie ograniczała się do pokazywania twórczości własnej, chociaż stanowiło to podstawę jego programu. Prezentowane były tam również przedstawienia innych twórców, często światowej sławy, jak Bob Wilson, Bread and Puppet Theatre, La Fura dels Baus, Living Theatre, Odin Teatret, Station House Opera, a także polskich grup, między innymi Teatru Cinema, Dada von Bzdülöv, Teatru Kana, Komuny Otwock, Teatru Ósmego Dnia. Szeroką, pozateatralną perspektywę zainteresowań zapowiada z kolei w cytowanym statucie „powiązanie ze sztukami plastycznymi”, które w ośrodkach A. R. widoczne było przede wszystkim w programie wystawienniczym.

8 Zob. Zespół Akademii Ruchu: *List otwarty do Wydziału Kultury ZG SZSP, redakcji „Studenta”, teatrów studenckich*, w: *Akademia Ruchu*, red. Tomasz Plata, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2003, s. 77.

9 Tamże, s. 77.

10 Łukasz Ronduda, *Akcje miejskie AR. Przestrzeń wspólna, przestrzeń osobna*, dz. cyt., s. 18.

11 Statut Ośrodka Teatralnego Akademii Ruchu w Warszawie, pkt. 2. Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

Co jakiś czas przyjmował on formułę regularnej galerii, jak prowadzone w Ośrodku Cora galeria Czynna, poświęcona projektom artystyczno-społecznym oraz Galeria Dokumentu, gdzie pokazano między innymi wystawy *Ikonografia strajków*, *Fotografia socjologiczna*, a także Galeria Przyjaciół A. R., prowadzona przez Krzysztofa Żwirblisa w Kino/Teatr/Tęcza, gdzie prezentowano zarówno prace Pawła Althamera, Katarzyny Górnej, Artura Żmijewskiego, jak i młodzieży z pracowni plastycznej przy WSM Żoliborz Centralny¹². Stałe miejsce w działalności ośrodków A. R. miał także program filmowy, który w 1983 roku przyjął formułę Kina A. R. z regularnymi pokazami w Ośrodku Kultury Ochota, a potem także w Tęczy. O jego autorskim i odrębnym charakterze¹³ świadczą między innymi cykle „Amerykańska Awangarda Filmowa”, „Angielskie Kino Strukturalne”, „Odmiany kina autorskiego”, „Totalitaryzm i sztuka”, przeglądy twórczości Reinera W. Fassbindera, Wernera Herzoga, Dereka Jarmana, Istvána Szabó, braci Quay oraz konsekwentna prezentacja różnorodnych form filmowych: rozbudowany program kina dokumentalnego, animacje, projekty wideo lub rejestracje prac artystów, między innymi Bauhausu, Łodzi Kaliskiej, Józefa Robakowskiego. Innym przykładem interdyscyplinarności programów ośrodków A. R. były też cykle spotkań z poetami, na przykład „Poezja lat 90.”, „Pokolenie Brulionu”, a także Festiwal Art Zin w Tęczy czy targi małych wydawnictw (1986). W programie Kino/Teatr/Tęcza bardzo ważne miejsce zajmowały też koncerty, a i we wcześniejszych ośrodkach A. R. obecne były wątki muzyczne. Na Żoliborzu grały między innymi Najakotiva, Pidżama Porno, Mazoll, Dezerter, a także odbył się Wiosenny Festyn Jazzowy czy występ grupy Po Drodze, śpiewającej wiersze Stachury.

Programy Ośrodka A. R. nie ograniczały się jednak do samej tylko prezentacji sztuki, ale otwierały także pole uczestnictwa i wspólnej refleksji. Ich stałym elementem były różnego rodzaju warsztaty sztuk performatywnych, prowadzone zarówno przez członków A. R., jak i gości. Wystawy, pokazy filmowe i teatralne bardzo często obudowane były programem dyskusji czy wykładów. Warto tu również wspomnieć dwa seminaria, po raz pierwszy w Polsce prezentujące omawianą tematykę w sposób tak kompleksowy: „Słońce wschodzi o północy – żyjące kultury teatralne w Azji” (1980) i „Kultury teatru – Kultury życia?”, poświęcone tradycjom kultur teatralnych Afryki (1981). W cytowanym fragmencie statutu na takie rozszerzenie programowe wskazuje podkreślenie aktywności „dydaktycznych”, „badawczych”, a także „ogólnokulturowych”. Stałą praktyką A. R. było bowiem otwarcie na inne, sąsiadujące z polem artystycznym obszary. Przykładem tego typu działań mogą być konwersatoria socjologiczne, warsztaty buddyźmu zen prowadzone przez Philipa Kapleau czy otwarte treningi tai-chi i kung-fu.

Interesujących informacji dotyczących uczestnictwa osób spoza kolektywu w działalności Ośrodka A. R. dostarczają materiały programowe Domu Kultury Zakładów Cora przy ulicy Terespolskiej w Warszawie, który grupa prowadziła w 1981 roku. Ośrodek na Grochowie

12 Zob. ulotka wystawy *Prace dzieci i młodzieży z pracowni plastycznej przy WSM Żoliborz Centralny*, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego; *A. R. Galeria Przyjaciół. Lata 1992–1996*. Katalog wystawy, red. Krzysztof Żwirblis, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie 1996.

13 Inicjatorem programu filmowego był Jerzy Kapuściński, a jego kontynuatorem Witold Górka.

został uruchomiony na podstawie umowy o współpracy między A. R. i Solidarnością Zakładów Cora przy wsparciu władz Regionu Mazowsze NSZZ Solidarność. Podpisanie takiej umowy było możliwe jedynie w okresie względnej wolności, który zapanował po podpisaniu porozumień sierpniowych 1980 roku. W dniu ogłoszenia stanu wojennego dyrekcja Zakładów Cora zmusiła A. R. do opuszczenia ośrodka.

Swoje działania na Grochowie grupa rozpoczęła od zmiany zastanej nazwy na Ośrodek Teatralny, dystansując się w ten sposób od stereotypowych programów domów kultury. Jej członkowie pisali:

Nie uważamy, że przypisane programom Domów Kultury – w idei podstawowej realizujących tradycje społecznych ognisk kultury – upowszechnianie wartości gotowych winno pozostać ich głównym zadaniem, jeśli powołane są do tego liczne profesjonalne placówki: kina, teatry, muzea, filharmonie¹⁴.

Misję tworzonego właśnie miejsca formułowali zaś w następujący sposób:

Ideą Ośrodka jest propagowanie i praktyka kultury czynnej wciągająca środowisko mieszkańców, którzy stają się nie tylko widzami, ale i współuczestnikami praktyki artystycznej i kulturalnej¹⁵.

To współuczestnictwo przybierało w historii ośrodków A. R. różne formy, między innymi polegało na udostępnianiu procesu twórczego samego kolektywu przez organizowanie otwartych prób, improwizacji z udziałem publiczności, ale najważniejszą rolę pełniły tu wspomniane już różne formy warsztatowe.¹⁶ Dzisiaj, w okresie rosnącej popularności i wieloznaczności słowa „warsztat”, niezbędne jest jednak dookreślenie, jakiego rodzaju uczestnictwo i relacje były projektowane przez warsztaty prowadzone w ośrodkach A. R. Ich specyfikę oddaje formuła zajęć planowanych dla Ośrodka Cora, które zostały opisane jako

szereg pracowni, których założeniem jest traktowanie wszystkich uczestników nie w relacji instruktor – uczeń/amator, ale w sensie wszechstronnie współdziałających zespołów twórczych¹⁷.

Na Grochowie uruchomiono działające na tych zasadach pracownie: Teatru Podwórek, prowadzoną przez Teresę Strzemięczną, Pracownię Plastyczną Janusza Bałdygi dla młodzieży licealnej, Pracownię Fotofilmową, w tym Filmu osobistego, prowadzoną przez Tomasza Konarta. Warsztaty prowadzone w ośrodkach A. R. nie ograniczały się zazwyczaj do nauki konkretnych technik, ale często zakładały ich wykorzystanie w projektach uczestników. Przykładem tego typu działań był na przykład planowany w ramach Pracowni Fotofilmowej „Sezon Filmowy Pragi”, który zakładał udostępnienie „zainteresowanym mieszkańcom 16 mm kamer filmowych i fachowej opieki instruktorskiej dla realizacji krótkich filmów inspirowanych problemami ich środowiska”¹⁸.

Cechą wyróżniającą te formy warsztatowe i inne działania w ramach

14 Maszynopis *Ośrodek Kultury ZPO „Cora”. Ośrodek Teatralny „Akademia Ruchu”*, s. 1, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

15 Tamże, s. 1.

16 Tamże, s. 2.

17 Tamże, s. 2.

18 Tamże, s. 4.

ośrodków A. R. było uważne adresowanie ich do różnych grup społecznych oraz dostosowywanie ich przebiegu i formy do oczekiwań konkretnych uczestników. W ramach rezydencji w Starej Prochowni A. R. prowadziła regularną pracę warsztatową z młodzieżą z Zespołu Ognisk Wychowawczych. W Ośrodku Cora kolektyw organizował skierowany do rodzin cykl „Nasza niedziela – niedziela rodzin”, obejmujący prace twórcze z dziećmi, koncerty, wystawy, projekcje, kiermasz książki, oprócz tego Henryk Gajewski prowadził Pracownię „Nowa książka dla dzieci”. W prowadzonej po 1989 roku Tęczy odbywały się niedzielne projekcje filmowe dla dzieci, a także cykle: „Teatr dzieci” oraz „Teatr szkolny”, w ramach którego współpracowano ze szkołami. Dla osób starszych w Ośrodku Cora organizowano wykłady z historii sztuki, a w Tęczy bezpłatne projekcje filmowe. Program ośrodka na Grochowie adresowany był w całości do społeczności pracowników i mieszkańców:

Ośrodek Kultury ZPO „Cora”, realizując w podstawowym założeniu potrzeby kulturalne załogi zakładu, otwiera swą działalność również w stosunku do środowiska pracowniczego dzielnicy, w której jest usytuowany¹⁹.

W ramach pracy Ośrodka Tęcza A. R. prowadziła z kolei cykl warsztatów z dziećmi w szkole specjalnej, zakończonych realizacją spektaklu, a wcześniej pracowała też na oddziałach dziennych szpitali psychiatrycznych w Warszawie i Garwolinie.

Tworzenie warunków dla działań i ekspresji przedstawicieli różnych grup bez względu na ich umiejętności, formalne wykształcenie czy doświadczenie znajduje swój wyraz także w prowadzeniu swego rodzaju programu rezydencyjnego, który polegał na nieodpłatnym udostępnianiu sal na próby nieformalnych zespołów muzycznych i teatralnych. W zależności od możliwości lokalowych, prowadzony był on w różnych ośrodkach A. R., szczególnie intensywnie w Tęczy.

Zaproszenie do współuczestnictwa osób spoza kolektywu przyjmuje też jeszcze inną, bardziej radykalną formę, bo zakłada ich udział w kształtowaniu koncepcji programowej ośrodka. Najlepiej pokazują to materiały programowe dwóch miejsc zakorzenionych szczególnie mocno w konkretnych społecznościach: Osiedlowego Domu Kultury Ksawerów²⁰, o który grupa starała się w 1980 roku, oraz Ośrodka Cora²¹. Przekonanie o konieczności konsultacji działań instytucji z tymi, do których są one skierowane, powraca także w sformułowanych w 1981 roku przez Wojciecha Krukowskiego na potrzeby Komisji Kultury Solidarności Regionu Mazowsze Wnioskach w sprawie programu Zakładowych Domów Kultury:

W punkcie wyjścia zawsze starać się rozważać i zrozumieć interes załogi – i to, co można dostrzec jako już istniejące wyrazy jej aktywności i potrzeb. Ujawnienie oczekiwań odbiorców dokonuje się, oczywiście, również w konfrontacji nowych propozycji zespołu programowego – i ich odbioru przez środowisko pracownicze. Zadaniem najważniejszym jest chyba, budzenie nowych

19 Tamże.

20 Zob. maszynopis *Program pracy Osiedlowego Domu Kultury „Xawerów” na rok 1980/81*, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

21 O Radzie Konsultacyjnej Ośrodka: „W jej skład wchodziłoby przedstawiciele warszawskiego środowiska artystycznego i kulturalnego: NSZZ Solidarność, ZPO Cora i Wydziału RD Praga Południe”, w: maszynopis *Ośrodek Kultury*, dz. cyt., s 1.

potrzeb w środowisku potencjalnych odbiorców programu Zakładowego Domu Kultury²².

Przywołane przykłady obrazują odmienność koncepcji programowej ośrodka A. R. zarówno na tle wspieranej przez PRL-owskie władze działalności społecznej niektórych instytucji artystycznych, jak i domów kultury. Autorski charakter ośrodków A. R. polega właśnie na radykalnej koncepcji współuczestnictwa nieartystów, zaburzającej zastane relacje władzy w polu sztuki. Działania grupy z przełomu lat 70. i 80. XX wieku, realizujące postulaty upodmiotowienia widzów oraz demokratyzacji instytucji, powracają dziś w takich, postrzeganych ciągle jako innowacyjne, projektach, jak „muzeum partycypacyjne”²³ czy „rozwój widowni”²⁴.

W programach swych ośrodków A. R. idzie jeszcze dalej, podważając sens pojęcia „widownia” i czyniąc je w znikomym stopniu użytecznym dla opisu podejmowanych tam działań. Inaczej niż w dwóch przywołanych nowych koncepcjach instytucji, czy w większości współczesnych programów edukacyjnych realizowanych w muzeach czy teatrach, program A. R. nie miał służyć przygotowaniu widzów do odbioru ich twórczości. Ośrodki nie były powoływane po to, aby gromadzić publiczność, to nie logika powiększania widowni determinowała przebieg projektów. Członkowie kolektywu wielokrotnie poświęcali zresztą więcej czasu innym obowiązkom niż własna praca teatralna, wchodzili w nowe role: kuratorów, prowadzących warsztaty, logistyków, dokumentalistów, i tym podobne. O gotowości przejęcia odpowiedzialności za ośrodek na Grochowie pisali:

Decyzja ta wymaga przejściowego ograniczenia czysto artystycznej aktywności Akademii Ruchu na rzecz działań tworzących podstawy współdziałania z robotniczym środowiskiem ZPO „Cora” i następnie tej części Pragi Południe²⁵.

Projekt praktykowania kultury czynnej, oparty na współdziałaniu, bliższy jest więc postulatowi *community arts* czy ruchu nowej muzeologii (*new museology*)²⁶. Jednocześnie pozycja artysty w projektach A. R. pozostaje ciągle silna, nie jako głównego twórcy czy jedyne go autora koncepcji, ale jako równorzędnego partnera, który zachowuje prawo do własnych wyborów, podczas gdy w *community arts* artysta stwarza przede wszystkim warunki dla ekspresji twórczej uczestników społeczności. W ośrodkach A. R. podejmowane tematy i kierunki działań odzwierciedlały jednak pola zainteresowań całego kolektywu, a także poszczególnych jego członków. To własny rozwój grupy uzasadniał logikę kolejnych inicjatyw:

Bardziej istotne od dyktatu zewnętrznych ocen stawało się poczucie naturalności wewnętrznego cyklu przemian, nawet jeśli w oczach innych zamykały one grupę w zawężonym kręgu ugruntowanej specyfiki doświadczeń²⁷.

22 Zob. maszynopis *Wnioski w sprawie programu Zakładowych Domów Kultury*, pkt. 2, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

23 Zob. Nina Simon, *The Participatory Museum*, <http://www.participatorymuseum.org>, dostęp: 30 września 2014.

24 Por. <http://www.rozwojwidowni.pl>, dostęp: 30 września 2014.

25 Maszynopis *Chronologiczny zapis faktów związanych z życiem grupy [1971–84]*, s. 8, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

26 Zob. *International movement for a new Museology*, <http://www.minom-icom.net>, dostęp: 30 września 2014.

27 Wojciech Krukowski, ***, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, dz. cyt., s. 172.

Właśnie to połączenie odrzucenia zastanej koncepcji i roli widowni, zakwestionowanie podziału na działających i patrzących wraz z jednoczesnym dążeniem do upodmiotowienia różnych uczestników wspólnego działania, w tym także artystów, stanowi specyfikę ośrodków A. R.

Podobne „zaczynanie od siebie” stanowi zresztą cechę charakterystyczną różnych działań A. R. – wiele idei i rozwiązań dotyczących świata zewnętrznego najpierw praktykowanych było wewnątrz kolektywu. Wydaje się, że obecne zarówno w akcjach A. R., jak i programach ośrodka zainteresowanie procesami komunikacyjnymi i możliwością zawieszenia kontroli nad finalnym dziełem mają swoje źródło w samej formie współdziałania jej członków, jaką jest grupa twórcza:

Naszym celem jest aktywna reakcja między nami wzajemnie i między nami jako zespołem a rzeczywistością. Również inspirowanie rzeczywistości, ukazywanie jej. A także budzenie świadomości w sposób niestereotypowy u ludzi, którzy uczestniczą w tej rzeczywistości, współdziałanie z nimi w tworzeniu również innych form komunikacji czy innego typu więzi.²⁸

Formę współpracy w obrębie grupy, a także ośrodki A. R. trzeba więc rozumieć jako wyraz tych samych dążeń, co inne aktywności, przedstawienia czy akcje miejskie, i nie da się ich sprowadzić do jakiegoś odrębnego, techniczno-organizacyjnego porządku, funkcjonalnego wobec głównego nurtu działań. Może właśnie tutaj manifestuje się po raz kolejny wielokrotnie przywoływana przez Wojciecha Krukowskiego inspiracja konceptualizmem. W nim ma oczywiście swój rodowód praktykowana przez A. R. rewizja granic sztuki, jednak „impuls motywacji konceptualnej”²⁹ najmocniej objawia się w konsekwencji, z jaką kolektyw szuka różnych form realizacji dla swoich idei, traktując wszystkie te formy jako równorzędne. Z tego powodu działalność A. R. okazuje się rzadką odmianą zaangażowania społecznego realizującego się równocześnie, jakby synchronicznie, zarówno w porządku ekspresji, dyskursu artystycznego, jak i w porządku instytucjonalnym, praktyki społecznej. W ten sposób także działalność ośrodkowa, traktowana jako projekt, stanowi kolejne w doświadczeniu A. R. przełamanie elitaryzmu, a tym samym marginalizacji dyskursu sztuki.³⁰

Dopiero spojrzenie na całość aktywności A. R. pozwala zrozumieć nieustępliwe dążenie ją tworzących do budowania i prowadzenia miejsc, w pełni odsłania specyfikę tego szczególnego modelu instytucji kultury, jaki projektowali i praktykowali przez lata. Dostarcza też ważnej perspektywy dla badań późnej historii grupy, powiązanej z dziejami innej instytucji sztuki. Trudno przecież analizować formułę i program Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, kierowanego w latach 1990–2010 przez Wojciecha Krukowskiego w oderwaniu od jego doświadczenia jako kuratora wcześniejszych Ośrodków A. R. Nie miejsce tu, by dokładnie prześledzić tę zależność, warto jednak przywołać kilka znaczących cech programu CSW Zamek Ujazdowski, takich jak: interdyscyplinarność, rozbudowane programy towarzyszące wystawom, otwarcie na aktywność widzów, inicjatywy rezydencjalne.

Wieloletnie zaangażowanie Wojciecha Krukowskiego w CSW Zamek

28 [Wojciech Krukowski] *Akademia Ruchu o sobie*, s. 20, [maszynopis].

29 Wojciech Krukowski, ***, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, dz. cyt., s. 173.

30 Zob. Łukasz Ronduda, *Akcje miejskie AR. Przestrzeń wspólna, przestrzeń osobna*, dz. cyt., s. 18.

Ujazdowski każe także ponownie spojrzeć wstecz, na jego projekty ośrodkowe, pozwala zrozumieć motywacje za nimi stojące, ponieważ jest ich następną realizacją. On sam potwierdza ciągłość tych dążeń:

Budowa kolejnych centrów (Cora, Żytnia, Tęcza, a nawet Zamek Ujazdowski, do ożywienia którego przystępowałem wspomagany m.in. przez Janusza Bałdygę i Piotra Rypsona) to w gruncie rzeczy ten sam strumień energii i wynik podobnego niedosytu środowiska.³¹

Pozostaje żal, że A. R. nie było dane zaspokoić na dłużej tego niedosytu i dzisiaj kolektyw nie prowadzi własnej instytucji finansowanej ze środków publicznych, jak inne profesjonalizowane teatry niezależne.

Chronologia przemieszczeń A. R. ujawnia więc bardzo ważny trop interpretacji dokonań tej grupy, a jednocześnie dostarcza niezwykle ciekawego, częściowo zaniechanego materiału do dyskusji o możliwych modelach instytucji jako spójnych projektach ideologicznych, w tym sensie, że ich program, porządek organizacyjny i relacje z otoczeniem realizują jedną wizję kultury i uczestnictwa w niej.

Bibliografia

A.R. Galeria Przyjaciół. Lata 1992–1996. Katalog wystawy, red. Krzysztof Żwirblis, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie 1996.

Krukowski, Wojciech, ***, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.

Krukowski, Wojciech, *Dostrzegać. Budzić świadomość. Zajmować pozycję*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.

International movement for a new Museology, <http://www.minom-icom.net>, dostęp: 30 września 2014.

List otwarty do Wydziału Kultury ZG SZSP, redakcji „Studenta”, teatrów studenckich, w: *Akademia Ruchu*, red. Tomasz Plata, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2003.

Ronduda, Łukasz, *Akcje miejskie AR. Przestrzeń wspólna, przestrzeń osobna*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Małgorzata Borkowska, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa 2006.

Ronduda, Łukasz *Akademia Ruchu*, w: *Folder wystawy Autoprezentacja: Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Kacha Szaniawska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012.

Simon, Nina, *The Participatory Museum*, <http://www.participatorymuseum.org>, dostęp: 30 września 2014.

³¹ Wojciech Krukowski, *Dostrzegać. Budzić świadomość. Zajmować pozycję*, w: *Akademia Ruchu*, dz. cyt., s. 128.

Maszynopisy:

[Wojciech Krukowski], *Akademia Ruchu o sobie*.

Chronologiczny zapis faktów związanych z życiem grupy [1971–84], s. 8, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Ośrodek Kultury ZPO „Cora”. Ośrodek Teatralny „Akademia Ruchu”, s. 1, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Ośrodek Teatralny Akademia Ruchu. Idea miejsca społecznego, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Program pracy Osiedlowego Domu Kultury „Xawerów” na rok 1980/81, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Wnioski w sprawie programu Zakładowych Domów Kultury, pkt. 2, Archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Abstrakt

Zofia Dworakowska

„Akademia otwartej aktywności”, czyli o ośrodkach Akademii Ruchu

Badania twórczości Akademii Ruchu, kolektywu twórczego działającego w Polsce od 1973 roku, skupiają się zazwyczaj na działalności teatralnej grupy lub jej inicjatywach w przestrzeni publicznej. Prezentowany tekst proponuje zwrócić uwagę na inny nurt działań tego eksperymentalnego kolektywu artystycznego, jakim jest tworzenie tytułowych ośrodków. Z analizy programów miejsc prowadzonych przez Akademię Ruchu a także z tekstów lidera grupy – Wojciecha Krukowskiego, wyłania się autorska i pionierska koncepcja instytucji kultury. Instytucja ta nie ogranicza się do prezentowania przedstawień Akademii Ruchu ani też do szerszego programu teatralnego, lecz ma charakter intermedialny i poddaje refleksji różne możliwości partycypacji, zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym. Okazuje się więc, że w koncepcji instytucji odnaleźć można najważniejsze wątki projektów artystycznych, co nie tylko pokazuje spójność ideową, ale każe interpretować działalność „ośrodkową” Akademii Ruchu jako równoprawne i bardzo istotne pole twórczości grupy.