

Bartek Lis  <https://orcid.org/0000-0002-8129-7808>

Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury „Zamek”
e-mail: lis.bartek@gmail.com

Jakub Walczyk  <https://orcid.org/0000-0003-1977-0702>

Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury „Zamek”
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
e-mail: walczyk.jakub@gmail.com

Otrzymano/Received: 08.01.2021

Zaakceptowano/Accepted: 08.03.2021

Opublikowano/Published: 27.05.2021

Wszechpraca i nadprodukcja w kulturze. Okolopandemiczne refleksje na marginesie badań pracowników i pracownic poznańskiego pola kultury

Abstract

Omni-work and Overproduction in Culture. Pandemic-induced Reflections as by-products of the Scientific Explorations in the Poznań Cultural Milieu

Bartek Lis and Jakub Walczyk discuss the phenomenon of *omni-work* and *overproduction* in the field of culture, taking into account the changes brought about by the SARS-CoV-2 pandemic. *Omni-work*, i.e. being constantly at work and involved in many parallel initiatives using mobile media, is a phenomenon common to various types of activity. On the other hand, overproduction in culture involves preparation of events, implementation of activities, and creation of programmes to an outsized extent. Although both concepts have existed for a long time, they have particularly intensified during the pandemic and acquired new, clear exemplifications. The authors explore them in a section affecting individuals and groups engaged in organisational, curatorial, artistic, and social activities in the area of culture. It is the specific nature of employment typical for culture professionals that particularly often evokes the terms discussed in this work. Among other things, by drawing on the analysis of identified data, the authors describe the notions of *omni-work* and *overproduction* and the context in which the new ‘pandemic’ reality affects the specificity of the field, reinforcing and exacerbating the long-standing problems, divisions, and disparities.

Keywords: „Omniwork”, overproduction, pandemic, cultural field, project reality, research

Słowa kluczowe: Wszechpraca, nadprodukcja, pandemia, pole kultury, rzeczywistość projektowa, badania

Skutki pandemii wywołanej pojawieniem się wirusa SARS-CoV-2 mają wpływ praktycznie na każdy aspekt życia – od jego wymiarów biologicznych, społecznych, przez ekonomiczne i psychologiczne. Są one odczuwalne zarówno indywidualnie przez jednostki, jak i w większej makro- czy mezoskali, dotykając różnego rodzaju wspólnot, grup, społeczności i zespołów projektowych. Również w polu kultury pandemia z jednej strony wygenerowała wiele nowych problemów dla osób i podmiotów funkcjonujących w jego ramach (np. przerwanie działalności, uwidocznienie niskich kompetencji technologiczno-cyfrowych, które okazały się wysoce pożądane w kontekście adaptacji do nowej sytuacji, czy też niemożność zrealizowania wcześniej przyznanej dotacji w związku z trudnościami, które nowa sytuacja wygenerowała). Równocześnie wzmocniła i pogłębiła zjawiska znane i analizowane od jakiegoś czasu (nadprodukcja, niskie zarobki osób zatrudnionych w sektorze/branży kulturalnej, „eventowy” lub projektowy stosunek do pracy „w kulturze”). Wyżej wymienione kategorie problemowe i zjawiska pozostają w centrum naszej naukowej refleksji. Głównym zagadnieniem artykułu jest zjawisko „wszechpracy”, które choć istniejące i dyskutowane jeszcze przed nastaniem pandemii, szczególnie nabrzmiało i nabrało nowych, wyraźnych cech w kontekście globalnej epidemii, z którą świat musi mierzyć się od roku 2020. Pojęcie „wszechpracy”, którego definicję i konceptualizację przedstawiamy w dalszej części, choć możliwe do zastosowania w wielu środowiskach pracy zawodowej, interesuje nas w wycinku dotyczącym jednostek i grup zajmujących się praktyką animacyjną, kuratorską, artystyczną oraz społeczną w obszarze kultury. To specyfika zatrudnienia, typowa dla osób zawodowo związanych z kulturą, szczególnie często zahacza o omawiany w tej pracy termin. Między innymi, opierając się na analizie danych zastanych pochodzących z raportu z przeprowadzonych badań¹, charakteryzujemy pojęcie „wszechpracy” oraz kontekst, w jakim nowa „pandemiczna” rzeczywistość wpływa na specyfikę pola, wzmacniając i pogłębiając istniejące już od dawna problemy, podziały i dysproporcje. Dla analizy wybranych przez nas zjawisk kluczowe będą wstępne założenia, które kształtują nasz sposób podejścia do badanego obszaru.

¹ Badania „Przyszłość kultury. Badanie poznańskiego sektora” realizowane pod kierownictwem Katarzyny Chajbos oraz Bartka Lisa przez Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury ZAMEK na zlecenie Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania w okresie pierwszego *lockdownu* (maj–czerwiec 2020). Raport jest dostępny na stronie www.cpe.poznan.pl [odczyt: 15.12.2020].

Konceptualizacja

Ważnym założeniem wstępnym jest przyjęcie szerokiego ujęcia kultury. Oznacza ono odejście od jej elitarnego rozumienia jako statycznego kanonu, złożonego z między innymi tak zwanych „wysokich” wytworów z dziedziny sztuki, literatury, muzyki, i przejście w stronę kultury bliskiej, codziennej i organicznej, czyli rozumianej jako dynamiczny proces zawiązywania relacji. To podejście, zaproponowane przez Raymonda Williamsa, a rozbudowane przez Marka Krajewskiego i Agatę Skórzyńską, nazywamy relacyjnym albo inkluzywnym: kultura to „specyficzny sposób życia, pewnej zbiorowości oraz to wszystko, co jest jego wytworem i co go określa” [Krajewski, Skórzyńska 2018, s. 10]. W takiej optyce przedmiotem naszych badań, oprócz wysokoartystycznych wytworów, które składają się na nią, są również relacje generowane podczas złożonych procesów twórczych i społecznych. Przyglądamy się mechanizmom i procesom wiążącym aktorów i aktorki życia społecznego, którzy wywodzą się z różnorodnych kontekstów i dla których typowe mogą być specyficzne (w sensie: nienormatywne, marginalne wobec praktyk i uzusów grupy dominującej) kody zachowań.

Jednocześnie inkluzywne podejście do kultury pozwala myśleć o niej w sposób narzędziowy i uspołeczniowy oraz przesuwając punkt ciężkości z produktu (m.in. spektaklu, wystawy, filmu, książki) na procesy nastawione na społeczną zmianę (np. dyskusyjny klub książki zajmujący się literaturą feministyczną) lub innowacje (np. wykorzystanie teatru w celach terapeutycznych). Dla przykładu, Agnieszka i Beata Żelwetto są autorkami projektu stworzonego wokół idei teatru reminiscencyjnego, w ramach którego grupa starszych osób doświadczająca problemów neuropoznawczych (choroba Alzheimera) systematycznie uczestniczy w spotkaniach prowadzonych przez uważnych na społeczny kontekst dramaturgów i animatorów. Na podstawie wspomnień i opowieści zakotwiczonych w zawodowym i osobistym doświadczeniu aktorów i aktorek, powstają krótkie przedstawienia. Proces współtworzenia spektakli ma olbrzymi walor upodmiotawiający i terapeutyczny (zwłaszcza jeśli cały proces jest prowadzony przez profesjonalnych psychologów, pedagogów teatru i gerontopedagogów)². Inne działanie, którego pomysłodawcą i realizatorem jest jeden ze współautorów niniejszego tekstu, polega na tworzeniu narracyjnej przestrzeni dla osób doświadczających „niewidocznych niepełnosprawności”. Projekt „Nie widać” rozpoczął się od zgromadzenia dorosłych osób chorujących na stwardnienie rozsiane i poszukujących miejsca, w którym mogą wreszcie wybrzmieć ich historie – tkane latami opowieści o chorowaniu i niewidoczności³. Trwający kilka miesięcy proces zakończył się wystawą w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu oraz dalszymi spotkaniami, które dowodzą socjoterapeutycznej funkcji instytucji

² Zob. <http://sieciwsparcia1.e.org.pl/project/teatr-reminiscencyjny/> [odczyt: 15.12.2020].

³ Zob. <https://cpe.ckzamek.pl/podstrony/5720-nie-widac-wystawa/> [odczyt: 15.12.2020].

kultury. Istotą zatem będzie posługiwanie się kulturą z zamiarem niwelowania zdiagnozowanych deficytów grup defaworyzowanych. Taka praktyka może (i często wymaga) większych nakładów pracy, wzmożonej aktywności, pomysłowości i kompetencji, a także dbałości o dostępność dla osób z niepełnosprawnościami. Przedstawione tutaj krótko zagadnienie prowadzi nas do rozważań na temat statusu i definicji pracy w kulturze – pułapek „misjonarskiego”/misyjnego postrzegania roli kulturotwórców i wszystkich dodatkowych aspektów oraz wątków, które takie myślenie może uruchamiać (łącznie ze stereotypizacją pracowników i pracownic kultury jako osób napędzanych pasją, z elastycznym czasem pracy i ofiarnością wpisaną do CV – dodajmy, to perspektywa bardzo często internalizowana przez nich samych/ przez nie same). Jakkolwiek w tak przyjętej koncepcji kultury, szczególnie w polskim kontekście, istnieje zagrożenie, że praktyka pracy animatorów/edukatorek kultury obarczona jest błędnymi założeniami o „naturalnej” ich dyspozycyjności i niskiej wycenie ich pracy, to nadal ujęcie to jest nam bliższe, choć w obszarze istniejących w Polsce systemowych regulacji i rozwiązań – niedoskonałe i problematyczne.

Świadomie rezygnujemy także z określenia „sektor kultury”. Ujęcie sektorowe determinowane jest przez programy ministerialne oraz samorządowe, arbitralnie szeregowane przez urzędników, co stwarza niebezpieczeństwo zamknięcia granic na zjawiska, które dzieją się na styku różnych dyscyplin i obszarów. Chcąc oświetlić niedoreprezentowane fragmenty i grupy, decydujemy się posługiwać określeniem „pole kultury” traktowanym jako znacznie szersza kategoria opisowa. W związku z tym do obecnych w nim zaliczymy nie tylko artystów i ich odbiorców, ale również osoby zajmujące się działalnością animacyjną, społeczną, terapeutyczną czy reprezentującą sferę techniczną (dźwięk, oświetlenie), administracyjną (ochrona, sprzątanie, zarządzanie budynkiem) oraz produkcyjną (koordynacja działań i projektów). W polu kultury aktywne są oczywiście przedstawiciele/przedstawicielki władzy mający/e największy wpływ na kształtowanie lokalnych i ogólnopaństwowych polityk kulturalnych, a także osoby z innych obszarów (zdrowia, sportu, zieleni), które w swoich praktykach wykorzystują kulturę. Każda z tych grup reprezentuje różne, często wykluczające się interesy i preferowane modele stosunków pracy⁴. Przykładowo, lokalne władze mogą kształtować polityki kulturalne w taki sposób, by najintensywniej dofinansowywać duże festiwale, co może być korzystne dla artystów, osób technicznych i samego miasta (*city branding*), ale dla pracujących oddolnie i z małymi grupami animatorów społeczności lokalnych już niekoniecznie. Pole kultury jest dla nas zatem przestrzenią, gdzie funkcjonują określone stawki/dobra/zachowania/interesy, o które różne grupy walczą, często zawiązując mniej lub bardziej trwałe sojusze celem zyskiwania większej skuteczności i sprawczości [Bourdieu 2006]. Te zaś są w różny sposób określane i nazywane przez obecnych

⁴ Poprzez stosunki pracy rozumiemy różne formy zatrudnienia: od umowy o pracę, przez umowy cywilnoprawne (dzieło/zlecenie), wolontariat, prowadzenie własnej działalności.

w polu graczy. Najogólniej można je rozpiąć na osi: prywatne (intymne – „udomowione”) – publiczne (czyli takie, które uzyskuje widoczność i rozpoznawalność). Zajmowanie określonej pozycji w polu – uświadomione, refleksyjne zarządzanie swoją biografią/karierą – ewokuje dalsze decyzje i działania. Dla jednych – zgodnie ze specyfiką posiadanych kapitałów (symbolicznych, kulturowych) oraz osobistych predyspozycji i/lub podjętych decyzji – stawką będzie uzyskanie sprawczości, tutaj rozumianej jako wpływ na kierunki i efekty wykonywanej pracy, posiadanie autorstwa oraz uzyskanie symbolicznej premii (często dającej się spieniężyć) za zaproponowaną/zrealizowaną kulturową innowację. Inni skuteczność interpretują bardziej jako zakończone sukcesem starania o uzyskanie satysfakcjonującego wynagrodzenia za swoją pracę. Oczywiście, oba plany/scenariusze mogą być ze sobą powiązane.

Zdajemy sobie sprawę, że poszerzone podejście do pola kultury nie jest niczym nowym ani oryginalnym⁵, jednak nadal bardzo często na gruncie różnych dyscyplin i w ramach rozmaitych dyskursów refleksje o kulturze sprowadza się wyłącznie do analizy i interpretacji (wąsko rozumianych) praktyk artystycznych.

W refleksji nad kategorią „wszechpracy” ta bardziej pojemna kategoria pola pomoże również dostrzec grupy, które na co dzień są zbyt często pomijane w badaniach dotyczących praktyk kulturowych i artystycznych. Elastyczność zatrudnienia, robienie wielu rzeczy „na raz” i potrzeba poszukiwania nowych wyzwań i inicjatyw, w które można się zaangażować – co badacze ogólnie nazywają rzeczywistością projektową⁶ – to zjawiska powszechne w różnych przestrzeniach zawodowych, zapewne nie tylko w kulturze. Zanim jednak przedstawimy wyimki z badań i wnioski z procesu badawczego odnoszące się do zjawiska „wszechpracy”, konieczne jest jej zdefiniowanie i gęste, kontekstowe scharakteryzowanie.

Wszechpraca. Pojęcie i użycia

„Wszechpraca” to termin zaproponowany przez nas, by opisać sytuację jednostek pracujących w polu kultury⁷. Nie stanowi on skończonej charakterystyki, wraz ze

⁵ Poszerzone pole kultury, jej uspołecznianie i narzędziowe wykorzystywanie w celach budowania relacji i projektowania innowacji było omawiane już wielokrotnie [por. Kurczewska 2004; Dworakowska red. 2012; Kuligowski red. 2014; Skórzyńska red. 2014; Krajewski red. 2018; Stokfiszewski 2018; Wójcik red. 2018]. Również w obszarze sztuk wizualnych coraz częściej poszukuje się uspołecznionych rozwiązań dla działalności artystycznej i kuratorskiej, co uporządkowane zostało w dwóch modelach: nowej muzeologii [Bal 2006; Piotrowski 2011] i nowym instytucjonalizmie [Ekeberg 2003].

⁶ O powszechności zjawiska rzeczywistości projektowej nie tylko w sferze ekonomicznej, ale również społecznej piszą m.in. Anders Jensen, Christian Thuesen, Joana Geraldi [por. Jensen 2016].

⁷ Terminu „wszechpraca” po raz pierwszy użył Jakub Walczyk podczas wystąpienia na IV Zlocie Młodych Badaczy, jednak stanowi on efekt naszych wspólnych rozmów i zainteresowań badawczych. Był on również omawiany w tekście *Ćwiczenie kolektywności. O współdziałaniu we wrocławskim polu artystycznym na początku XXI wieku* [Lis, Skowrońska 2018, s. 156].

szczegółowym opisem funkcjonowania osób zatrudnionych w szeroko rozumianej kulturze (i zajmujących w niej różnorodne pozycje i role), a jedynie ważne uzupełnienie – uszczegółowienie – dotychczasowych opisów. Punktem wyjścia jest tu koncepcja „projektariatu” Kuby Szredera [Szreder 2017]. Poddaliśmy ją krytycznej analizie i zasugerowaliśmy dopowiedzenia, które z jednej strony wynikają z przyjęcia szerokiego rozumienia pola kultury (zostało ono przytoczone powyżej), a z drugiej – uwzględniają ważne aspekty rzeczywistości projektowej generowane przez rozpowszechnione media mobilne. „Wszechpraca” najogólniej dotyczy zawodowej hiperzajętości, która jest ściśle związana z wykorzystaniem takich urządzeń, jak tablet, smartfon, laptop ze stałym dostępem do Internetu, oraz pracą polegającą na angażowaniu się w coraz to nowe projekty w tym samym czasie, na zanikaniu granic w dwóch aspektach: czasu wolnego/czasu pracy oraz przestrzeni prywatnej/przestrzeni pracy.

Kluczowym pojęciem w koncepcji Szredera jest słowo „projekt”. Znajomość specyfiki pracy w kulturze sprawia, że również dla autorów tego tekstu koncepcja „projektu” jest rzeczywistością oswojoną, a jego powszechność w praktyce kulturotwórców jest faktem. Projekty mogą dotyczyć różnych sfer życia, w tym przestrzeni zawodowego funkcjonowania „artystów” i przedstawicieli zawodów „kreatywnych” – do których zawęza swoją koncepcję Szreder – lub szerzej kulturotwórców – które to poszerzenie postulujemy w tym tekście. Projektami w „świecie kultury” są widowiska masowe, festiwale, konferencje, produkcje filmowe, działania z zakresu pracy ze społecznością lokalną czy interdyscyplinarne inicjatywy – we wszystkich można zauważyć podobne struktury projektowe, składające się z czterech głównych elementów: 1) wymyślanie projektu, 2) pozyskanie finansowania/grantu, 3) realizacja projektu, 4) rozliczenie projektu. Takie sposoby organizacji rzeczywistości w świecie zdominowanym przez neoliberalne dyskursy są powszechne i uniwersalne, na co zwraca uwagę także sam Szreder:

Urządzenia projektowe są wszędobylskie. Przenikają globalny obieg sztuki i podtrzymują jego mobilną architekturę. Jako projekty organizowane są wystawy, biennale, realizacje w przestrzeni publicznej, badania, festiwale, konferencje, urbanistyczne interwencje. Cały czas słyszymy o projektach edukacyjnych, projektach badawczych, projektach artystycznych czy projektach wydawniczych [Szreder 2017, s. 99].

Uchwycony przez Szredera stan rzeczy determinuje charakter i dynamikę pracy poszczególnych osób zaangażowanych w reprodukcję „projektariatu”. „Projektariat” stanowią jednostki zaangażowane w aktywności kulturotwórcze, których status ekonomiczny jest tak niski (i obciążony niewiadomą związaną z niepewnością zatrudnienia – *vide*: umowy cywilnoprawne), że dla wielu z nich gotowość włączenia się w kolejny projekt jest stałą. „Projektariuszy” z proletariatem łączy brak własności i powiązana z tym konieczność sprzedaży własnej siły roboczej. Odróżnia natomiast

charakter pracy. Projektariusze przypominają mikroprzedsiębiorców, którzy dysponują własnym ludzkim kapitałem, wiedzą, doświadczeniem, kontaktami, które muszą inwestować z myślą o własnym zysku [Szreder 2017, s. 97].

Podobnie jest we „wszechpracy”. Każdy kolejny dobrze zrealizowany projekt może być przyczynkiem do potwierdzenia swojej przydatności/użyteczności/atrakcyjności zawodowej, jak i stanowić ważną perspektywę dalszego zarabkowania. Produktywność – cecha fundamentalna dla późnego kapitalizmu – stanowi część definicji „wszechpracy”. Typowa dla niej są: elastyczność, innowacyjność, sprawność, dyspozycyjność czy mobilność. Jednostki funkcjonujące w takiej systemowej – merkantylnej – przestrzeni współuczestniczą w reprodukowaniu neoliberalnych dezyderatów. Atrakcyjność innych niż kapitalistyczne scenariuszy bywa dla wielu wątpliwa, a zatem przyjmują oni założenie, że nadprodukcja jest ważnym wyznacznikiem ich pozycji społecznej. Częścią tej internalizowanej narracji jest próba czytania hiperaktywności zawodowej przez pryzmat młodości i „hipsterskiego” stylu życia. Sukces lub sława są kategoriami potencjalnie pożądanymi przez różne grupy wiekowe, jednak prawdopodobnie częściej uznawanymi przez osoby młode. „Zajętość” – brak czasu, nagromadzenie zadań do realizacji, bycie stale w pracy – bywa zatem przedstawiana jako miara własnej wartości/rynkowej atrakcyjności.

W obecnych okolicznościach (związanych z obowiązującymi regulacjami prawnymi oraz niskim statusem kultury w polskim społeczeństwie) zerwanie z taką elastycznością i uniwersalnością jest możliwe dla tych, którzy: a) zaadaptowali się do sytuacji ciągłego „niedoboru” zasobów, b) sami nie dysponują atrakcyjnymi dla „rynku kultury” kompetencjami i kwalifikacjami (Max Weber opisywał to, jako niską pozycję rynkową) [Weber 2002, s. 670–681], a tym samym pozostają poza grą odbywającą się w polu, lub c) zrezygnowali z jakichś względów z rywalizacji o widoczność, uznanie – prestiż, okrojone zasoby.

Wszechpraca i media mobilne

Opisana powyżej rzeczywistość jest dziś jeszcze bardziej realna, możliwa, ponieważ wspiera ją rozbudowana infrastruktura technologiczna. Wiele urządzeń-przedmiotów (*hardware*) oraz oprogramowań (*software*) zaprojektowanych jest w taki sposób, by wspierać naszą wydajność, organizację pracy oraz widoczność. To szczególnie dostrzegalne w odniesieniu do mediów mobilnych, które stanowią ważny zwrot w dynamice zarządzania projektem, a ich szczególnym przykładem jest multifunkcyjny smartfon. Jego wszechobecność w różnych sferach życia oraz wielofunkcyjność sprawiły, że stał się również znaczącym aktantem w rzeczywistości projektowej, wspierając – przy użyciu różnych aplikacji – projekty na szczeblu organizacyjnym, finansowym, wizualnym czy promocyjnym. Dzięki mediom mobilnym pracujemy nie tylko w biurze (biuro w dzisiejszej rzeczywistości

nawet nie jest potrzebne), ale również w tramwaju, samolocie, parku czy innych miejscach, niekojarzonych dotychczas z wykonywaniem czynności zawodowych. Rynek rozwiązań technologicznych oferuje wiele aplikacji, dzięki którym możemy łatwo stworzyć nową identyfikację wizualną, zaplanować harmonogram działań czy otworzyć wirtualny pokój konferencyjny. Oczywiście, media mobilne nie są jedynymi przedmiotami uwikłanymi w zjawisko „wszechpracy”⁸, jednak poświęcamy im szczególną uwagę również dlatego, że stały się jeszcze bardziej obecne w związku ze stanem pandemii COVID-19. Ich zastosowanie w pracy kulturotwórczej jest nie tylko konieczne, jeśli w sytuacji przeciągającego się zamknięcia instytucji kultury właściwie większość programu może być zrealizowana wyłącznie w rzeczywistości wirtualnej, ale stanowi również niebezpieczeństwo nadmiernej (wykraczającej poza

⁸ W szerszej analizie przedmiotów uwikłanych we „wszechpracę” pomocna może być perspektywa zwrotu ku rzeczom. Rozwija ją np. w koncepcji ANT Bruno Latour, a także Bjørnar Olsen, Krzysztof Abriszewski, Marek Krajewski. Kluczowe dla zrozumienia podejścia wyżej wymienionych badaczy jest uznanie, że rzeczy – wraz z ich właściwościami – mają wpływ na konstruowanie społeczeństwa, a nie są jedynie narzędziem-pośrednikiem w ludzkich rękach, służącym do osiągnięcia konkretnego celu. Podobnie jak człowiek są pełnoprawnymi bytami zanurzonymi w świecie i posiadającymi własną „sprawczość”. W Teorii Aktora Sieci (ANT) Latour jest zwolennikiem twierdzenia, że funkcjonowanie w świecie opiera się na wielorakich sieciach relacji ludzi z pozaludzkimi bytami, a celem badacza jest prześledzenie tych sieciotwórczych procesów, zwłaszcza poszczególnych etapów ich powstawania, zawiązywania kolejnych relacji, wyłaniania się nowych aktorów [Abriszewski 2007, s. 115]. Porzucając wizję sieci jako stabilnych i stałych, uczula na ich dynamiczną strukturę, gdzie poszczególne ludzkie i pozaludzkie byty przechodzą z jednego stanu rzeczy w drugi celem realizacji zaplanowanych interesów. Nieustanne przemieszczania, tak bardzo charakterystyczne dla „wszechpracy”, oddaje pojęcie translacji: „operacja translacji polega na połączeniu dwóch dotychczas odmiennych interesów, aby stworzyć pojedynczy, złożony cel” [Latour 2013, s. 123]. Należy pamiętać, że żadna ze stron nigdy nie zrealizuje celu zgodnie ze swoim pierwotnym założeniem, bowiem dryf lub przesunięcie akcentu względem pierwotnego planu, w zależności od przypadku, może okazać się niewielkie albo bardzo duże [Latour 2013, s. 123]. Translacja jest wpisana w każdy projekt generowany kolektywnie lub indywidualnie. Przedsięwzięcia tworzone wspólnotowo zakładają nadrzędny cel, jednak każdy z aktorów posiada arsenał własnych interesów (których charakter może być zróżnicowany i wykraczający poza samą problematykę projektu), które – w zależności od pozycji podmiotu – mogą być realizowane zgodnie z pierwotnym założeniem, przesuwane w czasie lub ostatecznie nierealizowane. Co ważne, owe interesy często urzeczywistniają się także w komunikacji z przedmiotami. Liczba aktorów i pozaludzkich bytów wymaga ciągłych renegocjacji przy realizowaniu działań. Nasze bycie w projekcie wiąże się zatem z ciągłym wypracowywaniem nowych kompromisów, nie tylko z innymi ludźmi, ale również z przedmiotami (np. organizacja plenerowej wystawy, projektu artysty, może wymagać od producentów i kuratora zastosowania innych od pierwotnie pomyślanych materiałów i rozwiązań technicznych, ze względu na ograniczenia finansowe, niedostępność rzeczy albo inne okoliczności; efekt końcowy będzie zatem rezultatem/wypadkową początkowego projektu/szkicu i dostępności narzędzi). Takie podejście redefiniuje antropocentryczną optykę zakładającą, że wszystkie pozaludzkie byty są zależne od człowieka i znajdują się poza granicami społeczeństwa, i jest również kluczowe dla „wszechpracy”. Od kiedy miejsce człowieka w świecie przestało być centralne i dominujące, możemy zacząć przyglądać się nie tylko, jaki wpływ ma człowiek na rzeczywistość, ale również, jaki wpływ na niego oraz jego otoczenie mają inni współmieszkańcy świata, jak choćby zwierzęta, natura, a także rzeczy [por. Abriszewski 2007; Krajewski 2013; Latour 2013; Olsen 2013].

standardowy czterdziestogodzinny tydzień pracy) (samo)eksploatacji przedstawicieli pola kultury. Stała gotowość do podjęcia pracy, która już wcześniej była jedną z charakterystyk „robotników kultury”, w pandemii jeszcze bardziej się uwidoczniła, wpływając istotnie na rozdział pomiędzy czasem wolnym a czasem pracy, a także – przez fakt zamknięcia wielu pracowników i pracownic kultury w domach – wymusiła zajęcie przestrzeni dotychczas dedykowanej głównie wypoczynkowi, na potrzeby pracy. Duży pokój zamieniał się w studio nagrań (webinaria, podcasty), kuchnia była miejscem zespołowych narad (telekonferencje), a w łazience dodawało się na znany portal społecznościowy informacje o organizowanych *online* wydarzeniach (oczywiście za pomocą smartfona).

Wszechpraca i pandemia. Badania poznańskich kulturotwórców

„Wszechpraca” to termin, jakim można opisać również pandemiczną sytuację, w której za sprawą dostępu do urządzeń mobilnych, nowych technologii i Internetu człowiek jest praktycznie stale gotowy do świadczenia pracy. Badania dotyczące funkcjonowania poznańskiego sektora kultury w pandemii, na zlecenie Wydziału Kultury Urzędu Miasta Poznania zrealizował zespół Centrum Praktyk Edukacyjnych w Centrum Kultury ZAMEK. Badanie zrealizowano późną wiosną 2020 roku z wykorzystaniem metod ilościowych (internetowy kwestionariusz ankiety, $n = 252$) i jakościowych (10 indywidualnych wywiadów pogłębionych z przedstawicielkami i przedstawicielami poznańskich podmiotów i inicjatyw kultury; 6 zogniskowanych wywiadów grupowych z przedstawicielami tegoż środowiska; etnografia strategii działań instytucji i NGO w Internecie – 18 podmiotów). Przedstawione w tym artykule refleksje oparte zostały na raporcie z wyżej opisanych badań. Podsumowujący je dokument jest do pobrania ze strony Wydziału Kultury UM Poznania⁹.

W ramach badań udało się zarejestrować i opisać wiele praktyk kulturotwórczych, które należy umieścić w porządku nadprodukcji i rzadko kończącej się aktywności zawodowej. Niemożność lub nieumiejętność odseparowania czasu aktywności zawodowej od momentu wolnego, przez fakt ich współwystępowania w tych samych/podobnych przestrzeniach (dom, miejsce zamieszkania), pozbawiły nie tylko psychologicznej higieny (powodując dodatkowy stres), ale skutkowały także gromadzeniem się spraw do załatwienia¹⁰. Jeszcze zanim wydarzyła się pandemia COVID-19, Internet

⁹ „Przyszłość kultury. Badanie poznańskiego sektora”, kierownicy badania: Katarzyna Chajbos, Bartek Lis, <https://www.poznan.pl/mim/wydzialkultury/news/badania-kultura-przyszlosci,149962.html> [odczyt: 15.12.2020].

¹⁰ Wykonywanie pracy w domu przez część pracowników/pracownic – oczywiście tych, których charakter wykonywanych powinności na to pozwalał – jest szczególnie trudny w przypadku kobiet, które są matkami i wychowują dzieci w rodzinach/domach o patriarchalnym modelu. Osoby takie nierzadko dzieliły czas na pracę zarobkową oraz pracę w domu (tzw. drugi etat).

dla niektórych przedstawicieli kultury był znaną i wykorzystywaną przestrzenią „pracową”. Dla wielu jednak służył głównie do aranżowania zleceń (jeśli odbywały się poza podstawowym miejscem zatrudnienia), czasami ich wykonywania (głównie pisanie, tworzenie koncepcji, projektowanie) lub „doglądania” i koordynacji. Jednak rzadko lub nigdy nie oznaczał jedynej przestrzeni realizacji (wymyślenia, produkcji, koordynacji) działań. Tymczasem aż blisko 80% respondentów, którzy wzięli udział w badaniu ankietowym, zaznaczyło odpowiedź twierdzącą na pytanie: „Czy w związku z ograniczeniami działalności spowodowanymi pandemią podmiot/inicjatywa, z którym/z którą jest Pan(-i) związany(-a), uruchomił(-a) jakieś działania online?”. Rzeczywistość wirtualna dla wielu była koniecznością i jedyną opcją dalszego zarobkowania oraz utrzymywania swojej widoczności w polu. Ponad 73% ankietowanych uznało, że była to „jedyna możliwa forma aktywności”, zaś ponad 18%¹¹ szczerze przyznało, że „wszyscy tak teraz robią”. Badani wskazywali, co było dla nich największą trudnością w pierwszych tygodniach/miesiącach pandemii. Trzy najliczniej zaznaczane, czyli: niepokój o płynność otrzymywanych zleceń (64,7%), niepewność otrzymywania propozycji płatnej współpracy (64,1%) oraz obawa o ciągłość działań w obszarze kultury (59,5%), z jednej strony zdradzają słabość i niestabilność pracy w kulturze, a z drugiej sygnalizują otwartość/gotowość respondentów do podejmowania kolejnych zleceń w trosce o swój byt i pozycję w polu. Internetyzacja pracy – jej wszechobecność przez fakt dostępnych narzędzi, a również w związku z nieznanymi innymi, alternatywnymi, równie atrakcyjnymi formami docierania do odbiorców (i zarobkowania/utrzymywania swojej niezbędności) – na stałe wpisała się w repertuar instytucji kultury, organizacji pozarządowych i wolnych strzelców.

Ta praca zdalna z domu jest problematyczna, bo nie wiadomo, kiedy się jest w domu, a (...) kiedy w pracy. Ona często trwa 12 godzin. Ja musiałam trochę stopować dziewczyny i mówić im, żeby, no, nie były ciągle w pracy [FGIB_1]¹².

Nie oznacza to jednak, że aktywność kulturotwórcza nie odbywała/nie odbywa się również poza przestrzenią wirtualną. Niektórzy uczestnicy/użytkownicy kultury mieli utrudniony dostęp do nowych technologii (mowa tutaj np. o osobach starszych zależnych lub osobach z niepełnosprawnościami intelektualnymi, nie-rzadko wykluczonymi cyfrowo). Radzono sobie wówczas w sposób analogowy lub hybrydowy (aranżując czasami sytuację zdalnie – z wykorzystaniem Internetu lub starych mediów – telefonu, i finalizując je w tzw. realu) – zawsze jednak oznaczało

¹¹ W tym pytaniu możliwe było zaznaczenie więcej niż jednej odpowiedzi.

¹² W raporcie z badań, tak i w tym artykule, przyjęto następujące oznakowania cytatów. Wyowiedzi sygnowane zapisem: wielka litera „W” i kolejne liczby, oznaczają indywidualny wywiad pogłębiony. Zapis FGIB oraz liczba porządkowa, informuje nas, że cytat pochodzi ze zogniskowanego wywiadu grupowego, następująca litera jest wskazaniem na osobę prowadzącą badanie, zaś liczba informuje o numerze grupy fokusowej.

to uruchomienie dodatkowych nakładów pracy, pomysłowości, siły. Już nie tylko wszechobecność narzędzi kojarzonych z wykonywaniem pracy, które w każdym momencie mogą nas zaważać do realizacji kolejnego zadania, ale także fakt, że dla wielu kulturotwórców – jak to zostało już wskazane wyżej – praca jest pasją, trudno oddzielaną od „czasu po pracy”, stanowiły kłopot, z którym niełatwo się mierzone, tym bardziej w czasach postulowanej/rekomendowanej zdalności.

A: Tak, tak. Do tego jeszcze doszedł mój [imię], który stwierdził, że skoro jest *lockdown* i nie pozwalają mu nawet jeździć na rowerze, to on będzie pracował w ten sposób i po pracy wsiadał w piątki na rower ze mną albo i sam sobie robił te 30 kilometrów po Poznaniu. Tak że to było bardzo ok dla nas, ale to cały czas właśnie było siłami... To był też moment tego przejścia, że niby byłam ja i za chwilę w momencie, kiedy tę działalność uruchomiliśmy, to było nas tam nawet 5 osób, w czym 2 są aktywne, a 2 są raczej...

R: Niejeżdżące na rowerze.

A: Nikt nie jest na rowerze, tylko my jeździmy na rowerze. Ale uruchomiliśmy paczkomaty i tak dalej, całą tę infrastrukturę wykorzystaliśmy, która była możliwa [W3].

Nawet obecność poza narzędziami internetowymi (czy to związana z kolejnym spotkaniem roboczym na ZOOM-ie, czy z realizacją webinarium albo retransmisji spektaklu) oznaczała pracę nad przygotowaniem projektu lub działania, które będzie udostępnione *online*. Dodajmy, że to część pracy animatorów/artystek, która pozostaje niewidoczna, którą łatwo się przeocza. „Wszechpraca” w warunkach pandemii mocno związała pracownika/pracownicę z domem, który przestał być tylko przestrzenią wypoczynku (zresztą podobnie stało się w przypadku niektórych współdomowników: partnerów/partnerek, możliwe, że również wykonujących pracę zdalną, albo potomstwa, które przecież „zdalnie” kończy np. czwartą klasę) – był często, tak jak to już napisaliśmy, studium nagrań, kreatywnych narad, centrum transmisji treści.

Osoby prowadzące, jak coś nagrywały czy przy [nazwa inicjatywy] [robiły], to wiem, że tam osoba, która to tworzyła, to śmiałyśmy się, że studio tworzy, bo na szczęście ma męża, który świetnie gra na gitarze, więc miała podkład własny. To było takie trochę chałupniczo, ale efekt moim zdaniem dwóch–trzech realizacji jest bardzo wartościowy. Myślę, że coś zostanie [W1].

Nagromadzenie się obowiązków domowych i opiekuńczych z tymi *stricte* zawodowymi dopełniło jeszcze definicję terminu „wszechpraca”. „Wszechpraca” okazała się praktycznym warunkiem, aby w „tych chorych czasach to wszystko działało”¹³.

¹³ Wykorzystany w tym zdaniu cytat stanowi wyimek z przeprowadzonych badań etnograficznych Internetu.

Taki sposób zawodowego funkcjonowania oznacza wymóg „permanentnej pomysowości” oraz przynosi potencjalne wypalenie. Skuteczna (w większości wypadków) samoorganizacja po raz kolejny odbywała się zatem z pominięciem systemowego wsparcia i regulacji.

Wszechpraca i nadprodukcja

„Wszechpraca” wiąże się również z nadprodukcją. Odnosi się ona zarówno do czasu pandemii, gdzie momentami webinarium albo warsztat *online* ścigały kolejne transmisje, rywalizując o uważność i zainteresowanie tego samego segmentu publiczności (co teoretycznie nie powinno być problemem, wszak to „klient decyduje”, a większy wybór każe „produkować” program lepszej jakości), jak i do praktyki sprzed marca 2020 roku.

z perspektywy teatrów publicznych, które produkowały masowo w bardzo wielu przypadkach i sytuacja była dla mnie patologiczna, że teatr robi 9–10 premier w sezonie, że jest wyścig tych premier, że dla aktorów to jest bardzo nienormalna sytuacja, bo nagle się okazuje, że mają zagrać w 20 spektaklach i to jest tylko i wyłącznie klepanie, nawet przy największym zaangażowaniu nie wycisną z tego, bo nie mają komfortu pracy. 2–3 dni grają spektakl i już wskakują do innego... Więc tak, nadprodukcja, gdzie ten wyścig pomiędzy instytucjami trwał – myślę, że to się załamało, to się załamało i to powinna być korzyść i należy z tego wyciągnąć fundamentalnie istotne wnioski, takie żeby mocniej się zwrócić w stronę procesu. Ja myślę, że tutaj już przyszłoroczne cięcia zaczną pokazywać to, że te teatry muszą przestać być fabrykami, ale czy tak się stanie, to poczekamy, zobaczymy [W2].

Tryliony gigabajtów powstałe w ramach wzmożonej aktywności *online* są efektem konkretnej pracy osób napędzających swoje działania pasją, poczuciem misji lub tak zwanym artemizmem [Szreder 2017, s. 24]. Zagęszczająca się planowanymi (przeniesionymi) wydarzeniami jesień zwiastowała ciąg dalszy nadprodukcji. Ma ona oczywiście także inny kontekst. Narzekanie przez twórców na nieustający wyścig i nakaz tworzenia rzeczy/wydarzeń (z którego część chciałaby zrezygnować, odnosząc się krytycznie do festiwalizacji i ilości produkowanych treści) odbywa się z pominięciem argumentu o utracie pracy przez wiele osób pracujących w „przemysle” kulturalnym (dotyczy to każdego, od osób technicznych po artystę).

Kolejnym wątkiem, który chcemy poruszyć, jest temat (nie)odpłatności oferty przygotowywanej i udostępnianej w czasie pandemii. W większości przypadków instytucje czy organizacje nie pobierały żadnych opłat, w żadnej formie. Argumentowały taką decyzję niedoskonałą jakością oferowanego materiału (ich zdaniem niższą, bo zastępującą realne/prawdziwe doświadczenie), ale też uznawały, że czasy

wywołane kryzysem pandemicznym są coraz trudniejsze i że odbiorców może być nie stać na partycypowanie w kosztach. Również natura Internetu przywołuje jako pierwsze skojarzenia z darmowością. Na początku pandemii nierozpoznane pozostawały narzędzia i platformy do przygotowywania odpłatnych programów/materiałów. Niektórzy przedstawiciele grupy niezależnych animatorek i animatorów (w ich wypadku jednak element zarobkowy był bardzo istotny) znaleźli sposób, by realizować odpłatne zajęcia, warsztaty, kursy itp. Rozmówcy donosili nam czasami, że osoby z ich otoczenia (niezwiązane z pracą w kulturze) pytały ich czasem, dlaczego w ogóle kultura nie ma być za darmo. Darmowy i łatwy dostęp są niestety stereotypami, które w części mogła wzmocnić obecność kulturotwórców w sieci w czasie pandemii. Warto pamiętać, że warunek uzyskania dofinansowania w ramach ministerialnego programu „Kultura w sieci”, którego organizatorem było Narodowe Centrum Kultury, stanowiła zgoda na oferowanie efektów projektów nieodpłatnie. Kultura „za darmo”, czyli kwestia (nie)odpłatności za uczestnictwo w kulturze, z całą pewnością wymaga przepracowania w niedalekiej przyszłości, zwłaszcza w kontekście ewentualnych powtórek z takiego lub innego kryzysu.

Myszę, że w ogóle kwestia nowej sytuacji albo tego, żeby powszechnie to zafunkcjonowało, jak ja to nazywałam, i traktowałam to, przykro mi było jako odbiorcy, szczerze, że teatr pozwala mi obejrzeć spektakl *online*, a to ode mnie zależy właściwie i od innych, że my co łaska w ogóle, prawda? (...) taki odbiór, że albo wam zapłacimy, albo nie, ale to wam tak zależy, żebyśmy was nadal szanowali i lubili, i chcieli tej kultury, że to od nas zależy. Natomiast tutaj przypuszczam, że przy tym nie chcę powiedzieć, co my robiliśmy, żeby to było takie raczkowanie i nowe rzeczy, czy kogoś tu się nie zdenerwuje. Nie dosyć, że właściwie to jest forma nie na żywo, to jeszcze płatna, nie rozważaliśmy tego w ogóle [W1].

Dochodzą też takie sygnały, że wbito nas na minę z tego względu, że obecnie wszystko robimy tanio, wszystkich prosimy, żeby zrobili coś za darmo albo po zaniżonych kosztach, i już mamy sygnały, że to jest bardzo niebezpieczne, bo jeżeli ktoś powie, że ok, zrobiliście koncert za 5 tysięcy, a potem poprosicie o pieniądze na koncert 20 tysięcy, przecież zrobiliście za 5 tysięcy, dlaczego chcecie więcej? My się z tego śmiejemy, ale to jest bardzo niebezpieczne. Szczególnie dla tych osób, które decydują o wysokości przyznanych środków [FGIB_3].

Prywatne motywacje do podejmowania wszechpracy

Jednym z zagadnień, które interesowało nas w ramach badań, była kwestia stosunku osób pozostających w polu wobec pracy. Punktem wyjścia części narracji, usłyszaných głosów był niepokój związany z utrzymaniem zatrudnienia. W chwili, gdy respondenci i rozmówczynie wchodzili do badania, towarzyszył im z całą pewnością

większy niepokój niż kilka miesięcy później. Dopiero oswajano się z nową sytuacją, tworzone pierwsze jej definicje. Niepójność komunikatów do nich napływających oraz świadomość niskiej pozycji zajmowanej w strukturze społecznej (w aspekcie zawodowym – ekonomicznym) kazała wielu z nich rysować swoją przyszłość w czarnych barwach. „Wszechpraca” była dla wielu koniecznością wynikającą z potrzeby zapewnienia sobie i swoim bliskim bezpieczeństwa finansowego. Jednak pomimo prymarności takiej motywacji/uzasadnienia godzenia się na nadmiar pracy w jednostkowym życiu („rozlewanie się” jej w związku z charakterem nowych czasów oraz dostępnymi – nieznanymi słowa „fajrant” – technologii), również inne uzasadnienia można było odczytać w wypowiedziach badanych. Jasne stawało się, że w sytuacji „zamkniętości” wielu instytucji kultury i inicjatyw społecznych należało „wytłumaczyć” pracodawcy/organizatorowi (miastu) swoją przydatność. I tak, pozorny „brak zajęcia” zamieniał się szybko w jego nadmiar. Jedna z naszych rozmówczyń wprost mówiła, że czuła presję, by „pokazać, że jest potrzebna”. Oczekiwanie to było sprzężone z wymogiem „permanentnej pomysłowości”. Instytucje i podmioty nieznanące innych niż tradycyjne formaty i formy realizacji programu (*online* stanowił niewielki procent ich dotychczasowej praktyki), często w panice zaczynały przyswajać nowe kompetencje i umiejętności, rozwijając coraz bardziej swoją ofertę. Innowacyjność prowadzonej działalności wymagała lepszego posługiwania się nowymi technologiami, uruchomienia potencjałów i zasobów, których nawigatorami byli/są oczywiście ludzie. Intensyfikacja pracy kulturotwórców związana była/jest także z niepokojem o odbiorców – publiczność. Tę zewnętrzną motywację szczególnie mocno eksponowały osoby zarządzające/kierujące instytucjami kultury, co należy odczytać również jako częściowy dowód na brak przepracowanej misji i wizji instytucji, nieznanomości swojej publiczności (braku konsekwentnych badań i niepowstałych relacji) – aspekty te w sytuacji kryzysowej dodatkowo wpływały na lęk podmiotów o swój byt. Należało zatem zagęszczać swoją aktywność – wymyślać, produkować, upowszechniać. Z różnym oczywiście skutkiem, ale kwestia ta nie jest tematem niniejszego artykułu.

Innym rodzajem motywacji – uwewnętrznionym przekonaniem, że aktywność zawodowa w trudnych czasach nie powinna spowalniać, lecz być utrzymana na podobnie wysokim (jeżeli nie wyższym) poziomie – była rywalizacja o zasoby. Oprócz najbardziej oczywistych aspektów finansowych, o których wspominaliśmy już wcześniej, ważnym motywatorem dla „wszechpracy” jest zabieganie o prestiż – symboliczne uhonorowanie wkładanego trudu – dostrzeżenie przez innych pozostających w tym samym polu. To oczywiście z jednej strony towarzysząca niektórym kulturotwórcom potrzeba samorozwoju (realizacja osobistych ambicji), zabieganie o szacunek i uznanie społeczne czy sławę, które jako dobra rzadkie mogą wpływać na zajmowaną przez jednostkę pozycję w strukturze społecznej oraz bezpośrednio przekładać się na jej status ekonomiczny. Z drugiej strony, znajomość reguł gry (tak typowych dla „projektariatu”, o którym pisaliśmy wcześniej) dodatkowo oddziałuje

na postępowanie podmiotu. Spowolnienie, zatrzymanie się, „odpuszczenie sobie”, rezygnacja z „kreatywności” mogą być obarczone ryzykiem zniknięcia z pola – wycofania się z dalszej gry o ograniczone zasoby. Aby tego uniknąć, konieczna jest dalsza, intensywna praca.

Zakończenie

„Wszechpraca” to zjawisko ciągłego bycia w pracy i zaangażowania w wiele inicjatyw równoległe, wspierane z jednej strony przez neoliberalną retorykę, zgodnie z którą jednostki muszą być samodzielne i powinny same organizować sobie projekty (grantoza), a z drugiej rozpowszechnione media mobilne, oferujące różne aplikacje projektowe podbijające naszą wydajność. Należy jednak pamiętać, że taki system – choć pozornie daje wolność i poczucie niezależności – rodzi wiele niebezpieczeństw, które bezpośrednio wynikają z jego niestabilności i punktowego finansowania. Funkcjonowanie w systemie „wszechpracy” w kulturze oznacza często nadprodukcję – by utrzymać się w polu, jednostki i podmioty (instytucje kultury) muszą realizować kolejne inicjatywy, które przy rozliczaniu należy „owskaźnikować” w sposób ilościowy, by wykazać, że za przyznane środki zrobiło się dużo wydarzeń z udziałem licznej publiczności. Reprodukowanie takiego stanu rzeczy szczególnie pokazał czas pandemii, kiedy to wiele osób i organizacji uczestniczyło w łatwej do dostrzeżenia gonitwie – za środkami, stabilnością, uwagą odbiorcy. Pojedyncze jednostki musiały mierzyć się z innymi, rywalizując o ograniczone zasoby. Taka sytuacja była obecna jeszcze przed symbolicznym marcem 2020 roku, kiedy to ogłoszono pierwsze ograniczenia w korzystaniu z kultury instytucjonalnej. Należy się spodziewać, że ewentualny koniec pandemii w roku 2021 wcale tej sytuacji w Polsce nie zmieni. Społeczeństwo polskie, samorządy, administracja rządowa, władze konsekwentnie unikają wspólnej „narady” nad sensem kultury – kolokwialnie rzecz ujmując – próby odpowiedzi na pytania, „do czego jest ona nam potrzebna? Jak ją definiować? Do jakich rzeczy używać”? Dopiero uznanie znaczenia działalności kulturalnej (w szerokim, relacyjnym jej rozumieniu – tak jak to zostało przedstawione w tym tekście) – wpisanie jej w horyzontalne spojrzenie na sprawy społeczne, umożliwi nie tylko zwiększenie jej finansowania, uregulowania stosunków pracy osób będących w jej polu (zapewniając większe bezpieczeństwo finansowe i socjalne), ale również da samym instytucjom i organizacjom większy komfort bardziej powolnego, procesualnego realizowania swojej misji publicznej. Większe środki oraz spowolnienie – koncentrując się na rzeczach bliskich społecznościom lokalnym – pozwoli wstrzymać kulturową nadprodukcję, której szczególnie mocno doświadczamy w czasach pandemii COVID-19. Oczywiście, poszczególne jednostki – powodowane osobistymi ambicjami i prywatną kalkulacją/oceną sytuacji – nadal będą współuczestniczyć we „wszechpracowym” wyścigu, jednak

będą to robiły ze względu na wewnętrzne motywacje, a nie w związku z „kryzysem w kulturze” i jej chronicznym niedofinansowaniem.

Bibliografia

- Abriszewski K. (2007), *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 113–126.
- Bal M. (2005), *Dyskurs muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Universitas, s. 345–368.
- Chajbos K., Lis B. (2020), *Przyszłość kultury. Badanie poznańskiego sektora*, Poznań: Centrum Kultury „Zamek”.
- Dworakowska Z., Kubicka J. (red.) (2012), *Twórcze społeczności. Notatki z terenu*, Warszawa: IKP.
- Ekeberg J. (2003), *New Institutionalism. Verksted #1*, Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Jensen A., Thuesen Ch., Gerald J. (2016), *The Projectification of Everything: Projects as a Human Condition*, „Project Management Journal”, Vol. 47, No. 3, s. 21–34.
- Krajewski M. (2013), *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa: Bęc Zmiana.
- Krajewski M., Skórzyńska A. (2017), *Podstawy*, [w:] M. Krajewski, A. Skórzyńska (red.), *Diagnoza w kulturze*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 9–23.
- Kuligowski W., Michałowski L., Stachura S., Zbieranek P. (2014), *Wprowadzenie, czyli dlaczego o poszerzeniu pola kultury?*, „Kultura Współczesna”, nr 3 (83), s. 11–15.
- Kurczewska J. (2004), *Wprowadzenie. Społeczności lokalne i ich kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4 (42), s. 9–25.
- Latour B. (2013), *Nadzieja Pandory*, tłum. K. Abriszewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Lis B., Skowrońska M. (2018), *Ćwiczenia kolektywności. O współdziałaniu we wrocławskim polu artystycznym na początku XXI wieku*, [w:] K. Sikorska (red.), „Anty wzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, Poznań: Galeria Miejska Arsenał, s. 129–168.
- Olsen B. (2013), *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa: IBL.
- O’Neill P., Wilson M. (red.) (2010), *Curating and the Education Turn*, London–Amsterdam: Open Editions and De Appel.
- Piotrowski P. (2011), *Muzeum krytyczne*, Poznań: Rebis.
- Stokfiszewski I. (2018), *Prawo do kultury*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Szreder K. (2017), *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa: Bęc Zmiana.
- Weber M. (2002), *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wójcik J., Stokfiszewski I., Jasińska I. (2018), *Sztuka ze społecznością*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Źródła internetowe

<http://sieciwsparcia1.e.org.pl/project/teatr-reminiscencyjny/> [odczyt: 15.12.2020].

<https://cpe.ckzamek.pl/podstrony/5720-nie-widac-wystawa/> [odczyt: 15.12.2020].

<https://www.poznan.pl/mim/wydzialkultury/news/badania-kultura.przyszlosci,149962.html>
[odczyt: 15.12.2020].

www.pmi.org/PMJ [odczyt: 15.12.2020].